

böhlau

Peter Wegele

Der Filmkomponist Max Steiner

(1888–1971)



2012

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Gedruckt mit Unterstützung durch
den Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung

FWF Der Wissenschaftsfonds.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Coverabbildung: RKO-Studioporträt von Max Steiner, 1933
© Max Steiner Collection, Perry Special Collections, Brigham Young University

© 2012 by Böhlau Verlag Ges.m.b.H & Co. KG, Wien Köln Weimar
Wiesingerstraße 1, A-1010 Wien, www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.
Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Bettina Waringer
Druck und Bindung: General Nyomda Kft
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in Hungaria

ISBN 978-3-205-78801-0

Inhalt

Vorwort	9
1. Einführung	II
1.1. Vom Stummfilm zum Tonfilm	12
1.2. Filmmusiktechnik.	19
1.2.1. Erste Annäherung an den Film	19
1.2.2. Cues und Click	23
1.2.3. Der Orchestrator	29
1.2.4. Instrumentierung	34
1.2.5. Melodik	41
1.2.5.1. Zitate.	41
1.2.5.2. Leitmotive.	46
1.2.6. Harmonik	56
1.2.6.1. Die „unendliche Harmonie“ bei Richard Wagner	56
1.2.6.2. Underscoring.	57
1.2.7. Mickey Mousing	61
1.2.8. Dialog und Musik	63
1.3. Filmmusik und das Musiktheater	65
2. Das Leben von Max Steiner	69
2.1. Maximilian Steiner und Gabor Steiner	69
2.2. Maximilian Raul Walter Steiner	73
2.2.1. Wien.	73
2.2.2. London	76
2.2.3. New York.	79
2.2.4. Hollywood	83
3. Casablanca	119
3.1. As Time Goes By	119
3.2. Das Theaterstück	127
3.3. Der Produzent	128
3.4. Das Drehbuch	135
3.5. Die Musik.	138
3.5.1. Die Titelmusik.	142
3.5.2. Diegetische und nicht-diegetische Musik	170

3.5.2.1. <i>Reel 4 Part 7</i>	173
3.5.2.2. <i>Die Wacht am Rhein/La Marseillaise</i>	181
3.5.2.3. <i>Vergleich der motivischen Arbeit und harmonischen Konzeption Steiners mit der von Richard Wagner</i>	182
3.5.2.4. <i>Flashback/Paris Montage</i>	187
3.5.2.5. <i>La Belle Aurore/Reel 5 Part 3</i>	209
4. Zusammenfassung	243
5. Summary	248
6. Anhang	253
6.1. Vergleich der musikalischen Besonderheiten von Max Steiner mit Erich Wolfgang Korngold, Alfred Newman, Franz Waxman und Hugo Friedhofer	253
6.2. Preise und Auszeichnungen	259
6.2.1. Oscars	259
6.2.2. Oscar-Nominierungen	259
6.2.3. Laurel Awards	262
6.2.4. Weitere Auszeichnungen	262
6.3. Komplette Filmografie	265
7. Personenregister	285
8. Literatur	291
8.1. Bücher	291
8.1.1. Im Text direkt verwendete Literatur	291
8.1.2. Weiterführende Literatur, die im Text nicht direkt zitiert wurde	293
8.2. Internet	294
8.3. Weitere Medien	295
9. Abbildungsverzeichnis	297
Epilog	299

Max Steiner hatte bereits durch seine Herkunft einen besonderen musikalischen Hintergrund, von dem andere Musiker nur träumen können. Sein Großvater Maxmilian Steiner war Direktor des berühmten Theaters an der Wien, sein Vater leitete als Impresario mehrere Bühnen in Wien. Seine Eltern waren mit Künstlern wie Jacques Offenbach oder Richard Strauss befreundet. Steiner studierte am Wiener Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde Klavier, Komposition und Dirigieren. Er beendete das Konservatorium innerhalb nur eines Jahres und wurde als Klassenbester mit einer goldenen Medaille des Kaisers ausgezeichnet. Als er 12 Jahre alt war, ließ ihn sein Vater die Operette „Die Schöne von New York“ dirigieren. Der anwesende Komponist Gustav Kerker wollte Steiner sofort nach Amerika mitnehmen, um ihn dort als Wunderkind vorzustellen, aber Steiners Mutter war dagegen. Wegen der sich verschlimmernden Arbeitsbedingungen in Österreich entschied er sich, ein Engagement in London, welches ihm 1906 angeboten wurde, anzunehmen. Mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges unterbrach er seinen Aufenthalt in London, da alle Immigranten deutschsprachiger Herkunft in England zu Feinden erklärt und verfolgt wurden. Dank Freundschaften gelang es Steiner, England zu verlassen und in die USA zu fliehen. Anlässlich des Crash der Wall Street Börse im Jahr 1929 entschied sich Steiner schließlich, aus der Theater- zur Filmwelt zu wechseln.

Auf diese Weise gelang es Steiner, in einem für die damalige Zeit neuem Genre unterzukommen, und er hat maßgeblich zu dessen Entwicklung beigetragen. Um nun die Aufnahme dieses Steiner-Buches in die exil.arte Schriftenreihe zu rechtfertigen, braucht es eine Erläuterung. Selbstverständlich ist es ein Faktum, dass Max Steiner nicht als verfolgter Komponist vor den Nazis flüchten und seinen Unterhalt in der Filmwelt verdienen musste. Hans Julius Salter, Ernst Toch, Hanns Eisler, Erich Zeisl, Walter Jurman, Ernest Gold und natürlich Erich Wolfgang Korngold sind die bekanntesten Komponisten – neben vielen Schauspielern, Regisseuren, Autoren und Produzenten –, welche sich durch Flucht oder Vorausnahme der barbarischen Verfolgung durch die Nazis in Los Angeles niederließen und in der Filmwirtschaft erfolgreich waren oder an ihr verzweifelten. Mit vielen Emigranten konnte Steiner auch sehr produktiv zusammenarbeiten.

Steiner blieb aber auch nicht von den Nazis „verschont“. Denn ihm war natürlich bewusst, dass viele seiner Verwandten und Freunde in Europa ihrer Menschenrechte beraubt wurden und viele auch ums Leben kamen. Insbesondere hatte er unter äußerst dramatischen Umständen seinen Vater Gabor Steiner im September 1938 aus Wien weggeholt, was auch in einem diesbezüglichen Briefwechsel dokumentiert ist. Gabor Steiners Besitz wurde natürlich auch im Zuge des „Anschlusses Österreichs an das Deutsche Reich“ im Jahr 1938 „arisiert“. Gabor

Steiner konnte auch nicht mehr nach Österreich zurückkehren, er starb 1944 im Exil in Los Angeles. Ein weiteres interessantes Faktum ist Steiners Beteiligung an dem Film „Confessions of a Nazi Spy“ aus dem Jahr 1939. Obwohl Steiner die gesamte Filmmusik verfasste, bestand er darauf, dass im Vorspann nicht sein Name, sondern nur die Musikabteilung des Studios („Music by Staff“) genannt war, um seine Verwandten in Europa nicht zu gefährden.

Daher war es für exil.arte durchaus berechtigt und opportun, dass dieser Band nach der Veröffentlichung der Biographie über Erich Wolfgang Korngold als Band 2 der exil.arte Schriftenreihe erscheint.

Gerold Gruber

Obmann des Vereins exil.arte

Vorwort

Wenn in der Filmmusik-Literatur die Rede auf Max Steiner kommt, pendeln die Urteile über seine Musik oft zwischen emphatischen Lobreden auf den „Vater der Tonfilmmusik“ einerseits und harscher Kritik an einem Vielschreiber andererseits, dessen ausgeprägte Neigung zu Leitmotiv, Mickey Mousing und Selbstzitate pauschal bemängelt wird. Gemeinsam ist diesen Urteilen trotz ihrer Verschiedenheit, dass ihnen eine jeweils einseitige Sichtweise auf die Musik Steiners zugrunde liegt. Peter Wegele hingegen legt mit seiner Monografie eine sehr facettenreiche Darstellung und ausgewogene Beurteilung von Leben und Werk dieses Pioniers der frühen Hollywooder Filmsymphonik vor. Auf allen Seiten wird spürbar, dass diesen Text ein Autor geschrieben hat, der auch als praktischer Musiker, Komponist und Arrangeur arbeitet. So ist seine Monografie keine Verifikation einer vorgefassten Filmmusik-Theorie, sondern eine sehr handwerklich orientierte und akribisch durchgeführte Darstellung der Steiner'schen Kompositionsweise. Zudem stellt Peter Wegele charakteristische Techniken des Komponisten, wie beispielsweise das Leitmotivverfahren oder die mediantisch geprägte „suggestive“ Harmonik, überzeugend in einen größeren musikgeschichtlichen Zusammenhang.

Wegeles große Wertschätzung der Musik Max Steiners wird allenthalben deutlich, ohne dass der Autor bei der Beurteilung von dessen kompositorischen Leistungen an irgendeiner Stelle in bloße Ruhmrederei verfällt. Seine detaillierte Analyse der Musik zum Film *CASABLANCA* gewinnt auf der Grundlage der von ihm im Archiv der Warner Bros. ausgewerteten Klavierskizzen hinsichtlich des Verhältnisses von Syntax und Semantik im Bild-Ton-Verhältnis ungemein an Relevanz gegenüber allgemein gehaltenen dramaturgisch-funktionellen Aussagen. Der sehr faktenreiche biografische Abriss vermittelt nicht nur interessante Einblicke in das Berufs- und auch Privatleben von Max Steiner, sondern dokumentiert durch ausführliche Zitate insbesondere aus den Memos des Produzenten David Selznick sehr anschaulich die fragwürdigen Arbeitsbedingungen der Komponisten im sogenannten Golden Age der Filmmusik Hollywoods.

Prof. Dr. Wolfgang Thiel

1. Einführung

Die systematische Analyse von Filmmusik ist noch ein relativ neues Gebiet. Wenn man die Analysen von Filmmusiken mit den Arbeiten vergleicht, die es über die Konzertmusik, die sogenannte „ernste“ Musik, gibt, so kommt man zu dem Schluss, dass es diese systematische Erforschung erst seit kurzem gibt. Zum einen liegt dies daran, dass es die Filmmusik, wie wir sie heute definieren, also als Musik, die der Tonspur eines Films unterlegt ist, aus Gründen der technischen Entwicklung erst seit etwa 80 Jahren gibt. Zum anderen wird immer wieder auch eine wertende Unterscheidung gemacht zwischen Musik, die nach dem *l'art pour l'art*-Prinzip rein aus dem künstlerischen Impetus heraus ohne äußere Motivation geschrieben wurde, und Musik, die als „Auftragsarbeit“, als „Gebrauchsmusik“ auf ein von außen kommendes Verlangen hin komponiert wird. Dazu gehört die Filmmusik zweifelsohne.

Dabei ist die Filmmusik ein Sonderfall. In keinem anderen Genre gibt es derart explizite Ansprüche an den Komponisten wie beim Film. Dies beginnt bei filmspezifischen Anforderungen an die Musik wie beispielsweise die schnelle Folge von Ort- und Zeitebenen oder die rasche Szenen- und Schnittfolge. Der Filmkomponist muss zusätzlich auf die Sonderwünsche des Produzenten eingehen und auf die meist sehr genaue Vorstellung, die der Regisseur oft schon von der Musik hat, bevor überhaupt mit der eigentlichen Produktion des Films begonnen wird.

Wenn denn der Regisseur „seinen“ Komponisten findet, einen Komponisten, der ihn versteht und die Bildsprache adäquat in Musik umzusetzen versteht, kommt es meist zu einer Fortsetzung der Zusammenarbeit. Es gibt in der Filmgeschichte mehrere langjährige Kollaborationen von Regisseuren und Filmkomponisten. So z. B. Bernard Herrmann–Alfred Hitchcock (*North by Northwest*, *Psycho* und andere); Tim Burton–Danny Elfman (*Beetlejuice*, *Sleepy Hollow* und andere) oder Robert Zemeckis–Alan Silvestri (*Forrest Gump*, *Back To The Future* und andere). Die bekannteste Verbindung ist sicherlich die von Steven Spielberg und John Williams, der von *The Sugarland Express* (1974) bis *Warhorse* (2011) 26 Filme Spielbergs mit Musik versehen hat. John Williams hat durch das in langen Jahren aufgebaute Vertrauensverhältnis mit „seinem“ Regisseur mehr oder weniger freie Hand bei seiner Arbeit. Dies ist der Idealfall, der für die meisten Filmkomponisten heutzutage eher unerreichbar ist.

I.1. VOM STUMMFILM ZUM TONFILM

Max Steiner ist einer der großen Pioniere in der Geschichte der Filmmusik. Nachhaltig wie kaum ein anderer Komponist hat er die sogenannte goldene Ära Hollywoods musikalisch geprägt und die Techniken und Stilmittel der kommerziellen Filmmusik bis zum heutigen Tage mit definiert.

Mit seiner Wiener Herkunft sowie seiner fundierten musikalischen Ausbildung schlug er eine Brücke zwischen der europäischen Geisteswelt des ausgehenden 19. Jahrhunderts auf der einen Seite und dem neuen Medium Film und den kommerziellen Anforderungen Hollywoods auf der anderen. Der Musikwissenschaftler Wolfgang Thiel schreibt in seinem Buch *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, dass

„... Steiner neben der österreichischen Orchestertradition auch das melodische Flair und die Klangdelikatesse der Wiener Strauss-Heuberger-Operette über den Ozean gebracht und ihr zugleich eine spezifisch amerikanische Note verliehen ...“ habe.¹

Steiner, ein Schüler Gustav Mahlers, wie übrigens noch ein anderer berühmter Filmmusikkomponist Hollywoods aus Wien, Erich Korngold², wurde in eine Musiker- und Theaterdynastie hineingeboren, verbrachte schon die früheste Kindheit mit Musik und war bereits in sehr jungem Alter ein professionell arbeitender Musiker, Dirigent, Arrangeur und Komponist.

1 Wolfgang Thiel: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin, 1981. S. 161.

2 Erich Wolfgang Korngold, der Sohn des berühmten Musikkritikers Julius Korngold, wurde wie Steiner in Wien geboren, wo er ebenfalls als musikalisches Wunderkind gehandelt wurde. Im Alter von neun Jahren etwa spielte er Gustav Mahler seine Kantate *Gold* vor. Im Gegensatz zu Steiner, der in der Welt des Theaters und der Operette aufwuchs, entwickelte sich Korngold zu einem Komponisten für konzertante Musik. So rief 1913 eine Aufführung seiner Sinfonie op. 5 unter dem Dirigenten Felix von Weingärtner großes Aufsehen und die Bewunderung der Kritiker hervor. Als Zwanzigjähriger hatte er bereits mit seinen Opern *Violenta* und *Die tote Stadt* Aufsehen erregt. Die Begegnung mit Max Reinhardt 1929 brachte ihn mit der Welt des Theaters in Berührung. Fünf Jahre später bekam er auf Vermittlung von Max Reinhardt das Angebot von Warner Bros., für ein Filmprojekt in Hollywood Mendelssohns Musik zu Shakespeares *Mittsommernachtstraum* einzurichten. Die nächsten Jahre reiste er immer wieder zwischen Europa und Hollywood hin und her, bekam dort u. a. die Academy Awards für *Anthony Adverse* (1936) und *The Adventures of Robin Hood* (1938). Da nach wie vor die Konzertbühne oder das Opernhaus seine bevorzugten Podien waren, war es für ihn stets die Priorität, sich in Europa als „klassischer“ Komponist durchzusetzen.

Max Steiner hat durch die Operette, die sein Großvater in Wien mit etablieren half, und später durch die Musicals und Bühnenshows, die er während seiner ersten Karriere komponierte, arrangierte und leitete, sei es in Wien, London oder New York, den handwerklichen Grundstock gelegt für eine der erstaunlichsten Karrieren in der an interessanten Biografien wahrlich nicht armen Geschichte Hollywoods.³ Dabei begann seine zweite Karriere als Filmkomponist relativ spät. Erst mit 42 Jahren kam Steiner in Hollywood an, und das zu einer Zeit, in der der Tonfilm noch in den Kinderschuhen steckte.

Davor liefen einige Jahrzehnte, zuerst auf Jahrmärkten, später dann auch in richtigen Filmtheatern, Stummfilme, die man live mit Musik begleitet hatte. Diese Musikbegleitung sollte zu Beginn wohl vor allem von dem störenden Projektorengeräusch ablenken. Hanns Eisler zitiert in seiner Abhandlung über Filmmusik Kurt London, der der Musik diese primär pragmatische Funktion zuschrieb:

„It ... began, not as a result of any artistic urge, but from the dire need of something which would drown the noise made by the projector. For in those times there were as yet no sound-absorbent walls between the projection machine and the auditorium. This painful noise disturbed visual enjoyment to no small extent. Instinctively cinema projectors had recourse to music, and it was the right way, using an agreeable sound to neutralise one less agreeable.“⁴

Zudem sollte diese live gespielte Musik dem Publikum helfen, sich an die bewegten Bilder zu gewöhnen. Hanns Eisler schrieb dazu:

„Die Musik wurde gleichsam als Gegengift gegen das Bild eingeführt. Da der Film ursprünglich mit Jahrmarkt und Vergnügen ... verbunden war, hat man dem Zuschauer das Unangenehme ersparen wollen, daß die Abbilder lebendiger, agierender und gar redender Menschen vorgeführt werden, die doch zugleich stumm sind. Sie leben und leben zugleich nicht, das ist das Geisterhafte und Musik will weniger ihr fehlendes Leben surrogieren ... als vielmehr die Angst beschwichtigen, den Schock absorbieren. Musik hat den Gestus des Kindes, das im Dunkeln vor sich her singt.“⁵

3 Siehe Kap. 2; Lebenslauf von Max Steiner.

4 Zit. in: Theodor W. Adorno und Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2006. S. 68.

5 Theodor W. Adorno und Hanns Eisler. Ebd., S. 68.

Wenn auch zu Beginn die Musik das filmunerfahrene Publikum in dem unheimlichen Dunkel des Kinosaales beruhigen sollte, hat Kurt London noch einen dritten wichtigen Aspekt aufgezeigt, warum seit den frühesten Anfängen der Stummfilmzeit auf begleitende Musik nicht verzichtet werden konnte.

„The reason which is aesthetically and psychologically most essential to explain the need of music as an accompaniment of the silent film, is without doubt the rhythm of the film as an art of movement. We are not accustomed to apprehend movement as an artistic form without accompanying sounds, or at least audible rhythms. Every film that deserves the name must possess its individual rhythm which determines its form ... It was the task of the musical accompaniment to give it auditory accentuation and profundity.“⁶

Am 28. Dezember 1895 starteten die Gebrüder Lumière einen ersten Versuch, wie sich die Musik gewinnbringend für die Filme einsetzen ließ. So erkannte man mit der Zeit, dass die Filme durch die Musik für das Publikum einen gesteigerten Unterhaltungswert bekamen. Man begann also, mehr und mehr Augenmerk auf die Musik zu richten, die zu den Filmen gespielt werden sollte. 1919 wurde mit Giuseppe Becce *Kinobibliothek* erstmals ein Werk veröffentlicht, in dem Musikstücke gesammelt und nach ihrer Verwendung für Filme sortiert wurden. Diese wurden nach Stimmungen und Tempi geordnet und konnten so von den Filmtheatern verwendet werden. So gab es Stücke für dramatische Verfolgungen ebenso wie lyrische Szenen. Die meisten dieser Stücke waren von Becce selbst komponiert.

Die Nachfrage nach guter Musik wuchs beständig. So begann man, auf die alten Meister zurückzugreifen, oder, wie es Max Winkler, der erste, der in den USA systematisch Musik für Stummfilme sammelte, ausdrückte:

„In desperation we turned to crime ... We began to dismember the great masters. We began to murder the works of Beethoven, Mozart, Grieg, J. S. Bach, Verdi, Bizet, Tschai-kowsky and Wagner – everything that wasn't copyrighted from our pilfering.“⁷

In den großen Metropolen entstanden Kinopaläste mit herausragenden Orchestern, die live zu den Filmen spielten. Hanns Eisler zitiert hier wieder Kurt London, der das Ende der Stummfilmzeit beschrieb:

6 Zit. in: Roy Prendergast: *Film Music – a neglected art*. W.W. Norton & Company. New York, 1992. S. 4

7 Zit. in: Roy Prendergast: *Film Music – a neglected art*. S. 10.

„Finally, in the last few years of the silent-film period, the big cinema palaces were served by orchestras which, composed as they were of 50 to 100 musicians, put to shame many a medium-sized city orchestra. Parallel with this development a new career for conductors offered itself: they had to lead the cinema orchestra and select the illustrative music. Prominent men often filled those posts with salaries which more often than not exceeded that of an opera conductor.“⁸

Max Steiner war einer dieser Dirigenten. Er tat dies in New York, als er für den Impresario Samuel Rothafel Musik auswählte und live zu den Filmen dirigierte (vgl. Kap. 2).

Dann gab es eine für das Publikum zunächst unerhörte Neuerung. 1927 lief der erste Tonfilm, *The Jazz Singer* – die Schauspieler begannen auf der Leinwand zu reden.⁹ In seinem Buch *Geschichte des Films 1895–1945* beschreibt der Autor Jerzy Toeplitz, wie das New Yorker Publikum diesen ersten Tonfilm aufnahm.

„Die Worte des Schauspielers lösten im Zuschauerraum einen Beifallssturm aus. Ein Mensch sprach von der Leinwand herab! Die stummen Gestalten gewannen plötzlich Leben, wurden für die Zuschauer nah und wirklich. Die Erregung und Begeisterung, die Tag um Tag, Vorstellung um Vorstellung das New Yorker Publikum ergriffen, ließen sich wohl nur mit dem Erlebnis von Eltern vergleichen, die zum ersten Mal ein Wort aus dem Munde ihres Kindes vernehmen.“¹⁰

8 Zit. in: Theodor W. Adorno und Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2006. S. 50/51.

9 Der Film *The Jazz Singer*, 1927 unter Regie von Alan Crosland für Warner Bros. gedreht, gilt vielen als der erste Tonfilm, auch wenn der Film *Don Juan*, der ein Jahr früher herauskam, auch schon Musik und Soundeffekte hatte, die auf den Film abgestimmt waren. *The Jazz Singer* war auch nicht der erste Film im Vitaphoneverfahren (*sound-on-disc*). Er war aber der erste abendfüllende Hollywoodtonfilm, in dem der gesprochene Text Teil der dramatischen Handlung war. Gleichwohl war es nur ein *part-talkie* mit ca. 25 % gesprochenem Text, der Rest waren Musiknummern und Musikbegleitung. Die Weltpremiere am 6. Oktober 1927 in New York war ein großer Erfolg, nicht zuletzt durch die Popularität des Hauptdarstellers Al Jolson. In der ersten Academy-Awards-Zeremonie 1929 bekam der Produktionsleiter Darryl F. Zanuck einen Spezialoscar „for producing *The Jazz Singer*, the pioneer outstanding talking picture, which has revolutionized the industry“. Der Mitgründer des Studios, Sam Warner, war einen Tag vor der New Yorker Premiere im Alter von 40 Jahren gestorben. Im nächsten Jahr lieferte Warner mit *Lights of New York* den ersten *all talking*-Film nach.

10 Zit. in: Georg Maas/Achim Schudack: *Musik und Film – Filmmusik*. Schott Verlag, Mainz, 1994. S. 20/21.

Auch wenn im ganzen Film nur sehr wenig gesprochen wurde, läutete *The Jazz Singer* eine neue Ära des Films ein. Verständlicherweise fand dies nicht nur begeisterte Befürworter, denn etliche Stummfilmstars hatten nun ihre Probleme mit dem neuen Medium, das jetzt etwaige Eigenheiten oder auch Mankos ihrer Stimme hörbar machte. Die aus Polen stammende Schauspielerin Pola Negri (eigentlich Barbara Apolonia Chalupiec, 1894–1987) beispielsweise hatte als Stummfilmstar große Schwierigkeiten mit ihrem Dialekt, ein Comebackversuch 1932 mit dem Film *A Woman Commands* scheiterte. Emil Jannings (1884–1950), der 1927 den ersten Oscar als bester Schauspieler gewonnen hatte, kapitulierte vor dem Tonfilm und ging zurück nach Deutschland. Der Stummfilmstar Charlie Chaplin (1889–1977) ließ sich 1928 in der *Los Angeles Times* über das neue Medium aus, das ihn, wie er fand, seiner wichtigsten Gestaltungsmittel beraubte.

„Die Tonfilme? Sie können sagen, dass ich sie verabscheue. Sie kommen und zerstören die älteste Kunst der Welt, die Pantomime. Sie zerstören das große schöne Schweigen.“¹¹

Zudem fürchteten die Musiker der Kinoorchester um ihren Arbeitsplatz. Ein Flugblatt der deutschen Artisten-Loge und des Deutschen Musikerverbandes, das 1929 vor den Kinos verbreitet wurde, gibt einen Eindruck von der Vehemenz, mit der nicht nur in den USA, sondern überall gegen diese Neuerung angegangen wurde.

„Gegen den Tonfilm! Für lebende Künstler! Achtung! Gefahren des Tonfilms! Viele Kinos müssen wegen Einführung des Tonfilms und Mangel an vielseitigen Programmen schließen. Tonfilm ist Kitsch! Wer Kunst und Künstler liebt, lehnt den Tonfilm ab! Tonfilm ist Einseitigkeit. Hundert Prozent Tonfilm ist hundert Prozent Verflachung. Tonfilm ist wirtschaftlicher und geistiger Mord! Seine Kellerbüchsen-Apparatur klingt kellerhaft, quietscht, verdirbt das Gehör und ruiniert die Existenz der Musiker und Artisten. Tonfilm ist schlecht konserviertes Theater bei erhöhten Preisen! Darum: Fordert gute stumme Filme! Fordert Orchesterbegleitung durch Musiker! ... Lehnt den Tonfilm ab! ...“¹²

Auch wenn sich das Publikum zunächst noch daran gewöhnen musste, die Schauspieler auf der Leinwand sprechen zu hören, hatte sich der Tonfilm innerhalb eines Jahres kommerziell durchgesetzt. Denn trotz der vehementen Gegenwehr der Musiker und

11 Zit. in: Georg Maas, Achim Schudack. Ebd., S. 21.

12 Zit. in: Georg Maas, Achim Schudack. S. 22.

Stummfilmstars ließ der überwältigende Erfolg der sogenannten *Talkies* beim Publikum die Zahl der Tonfilmkinos in kürzester Zeit auf das Zehnfache ansteigen, von etwa 500 im Juli 1928 auf über 5000 im Juli 1929.¹³

Dass diese Filme *Talkies* genannt wurden, liegt daran, dass die Musik in diesen noch eine eher untergeordnete Rolle spielte. Da zu Beginn der Tonfilmzeit das Tonband noch nicht erfunden war, konnten die Tonspuren nicht nacheinander aufgenommen werden. So musste ein Orchester aus dem Off live zu den Aktionen der Schauspieler spielen. Daher war die Musik aus rein praktischen Gründen zunächst nur Titel- oder Schlussmusik, wo es keine Aktionen gab, oder man beschränkte sich auf Songs oder Nachtclubmusik.

So arbeitete auch Steiner zu Beginn seiner Zeit in Hollywood noch nicht wirklich als Komponist. Seine Aufgabe bestand lediglich darin, Musik für die Filme aus dem Fundus auszusuchen. Dieses Aussuchen der sogenannten *stock music* war noch ein Relikt aus der Stummfilmzeit. Als langsam mehr und mehr Tonfilme produziert wurden, ging man dazu über, neben dieser *stock music* für die betreffenden Filme auch neu komponieren zu lassen, Einleitungen, Überleitungen und ähnlich funktionale Musik. Dabei wurde darauf geachtet, dass der Zuschauer immer sah, wo die Musik herkam. Meistens wurde sie, so hat es Steiner 1967 in seinem Aufsatz *Scoring the Film* beschrieben, aktiv in die Handlung eingebaut.

„At this time, music for dramatic pictures was only used when it was actually required by the script. A constant fear prevailed among producers, directors and musicians, that they would be asked – where does the music come from? Therefore, they never used music unless it could be explained by the presence of a source like an orchestra, piano player, phonograph or radio, which was specified in the script.“¹⁴

Diese Vorgehensweise war praktischer Natur, denn man wollte die Zuschauer nicht noch zusätzlich durch die Musik verwirren. Da also darauf zu achten war, dass stets die Quelle der Musik im Film zu sehen war, hatten die Filmemacher, so Steiner weiter in seinem Aufsatz, bisweilen auch recht unorthodoxe Ideen, dies zu bewerkstelligen.

„Many strange devices were used to introduce the music. For instance, a love scene might take place in the woods, and in order to justify the music thought necessary to accompany it, a wandering violinist would be brought in for no reason at all. Or, again, a shepherd

¹³ Vgl. Maas/Schudack. S. 21.

¹⁴ Max Steiner: *Scoring the Film*. Aus: *We make the Movies*. Norton Press, 1967. Zit. in: Max Steiner Music Society Newsletter #36. Herbst 1973. S. 3.

would be herding his sheep and playing a flute, to the accompaniment of a fifty-piece symphony orchestra.“¹⁵

Auch Hanns Eisler hat sich dazu seine Gedanken gemacht. Er schrieb, dass man befürchtete, dem Publikum werde zu viel an Phantasieleistung abgenötigt, wenn denn ohne ersichtlichen Grund Musik einsetze. Zudem lenke sie von der Haupthandlung ab. Daher sei es eben Usus gewesen, dass der Hauptdarsteller sang oder ein Radio oder Grammophon einschaltete.

„... 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 großes Orchester und Chor die Mühe abnehmen, ohne dass das Interieur sich im mindesten geändert hätte ... Die Musik wird ... zu einem Requisite, einer Art akustischem Möbelstück gemacht.“¹⁶

Es dauerte noch einige Zeit, bis in Hollywood ernsthaft darüber nachgedacht wurde, Filme mit Musik zu versehen, die auch unter dramaturgischen Gesichtspunkten sinnvoll eingesetzt wurde. Schließlich war es der Komponist Max Steiner, dem 1932 die Rolle zukam, mit der Musik für den Film *Symphony of Six Million* (Regie: Gregory La Cava) die Ära der dramatischen symphonischen Filmmusik in Hollywood einzuläuten. In einem Artikel in dem Buch *We make the Movies* betonte Steiner seine Bedeutung für die Emanzipation der Filmmusik.

„I wrote *Symphony of six Million*, and *Bird of Paradise* soon after, the first of which had about 40 per cent, and the latter 100 per cent musical scoring. Both pictures had been shot for music. The directors and producers wanted music to run throughout, and this gradual change of policy resulted in giving music its rightful chance. One-third of the success of these pictures was attributed to the extensive use of music.“¹⁷

15 Max Steiner: *Scoring the Film*. Aus: *We make the Movies*. Norton Press, 1967. Zit. in: Max Steiner Music Society Newsletter #37. Winter 1973. S. 2.

16 Theodor W. Adorno und Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. S. 18.

17 Max Steiner: *Scoring the Film*. Aus: *We make the Movies*. Norton Press, 1967. Zit. in: Max Steiner Music Society Newsletter #37. Winter 1973. S. 3.

Bald hatte sich die symphonische Filmmusik durchgesetzt. Dabei war Steiner der Pionier, die treibende Kraft. Korngold, der zweite Europäer in dem sogenannten Triumvirat der goldenen Ära der Filmmusik, Steiner–Korngold–Newman, kam erst 1934 nach Hollywood.¹⁸ Da hatte Max Steiner schon sämtliche Kämpfe für ihn ausgefochten. Es war Steiners Verdienst, innerhalb von wenigen Jahren in Hollywood der Musik innerhalb des Produktionsprozesses der Filme eine gleichberechtigte Funktion verschafft zu haben.

1.2. FILMMUSIKTECHNIK

1.2.1. Erste Annäherung an den Film

Steiners Verfahrensweise bei der Erstellung seiner Filmmusik war mehr oder weniger stets die gleiche. Zuerst hat er sich den Film alleine angesehen, und dies auch erst nach dem fertigen Schnitt. Dies war bei den Filmkomponisten über Jahrzehnte Usus. Das hat vor allem praktische Gründe, da ein Film im Laufe des Produktionsprozesses bis zum Endstadium viele Umgestaltungen durchläuft, sei es durch nachträgliche Schnitte, Nachdrehs etc. Diese Veränderungen haben natürlich auch stets unmittelbare Auswirkung auf die Musik, da die Partituren entsprechend umgeändert, angeglichen werden müssen.

In seinem Aufsatz *Scoring the Film*, in welchem er seine Vorgehensweise bei der Erstellung einer Filmmusik erläutert, nennt Max Steiner zwei Vorteile, die sich ihm boten, wenn er erst nach dem endgültigen Schnitt mit der Arbeit begann:

„... 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.“¹⁹

18 Der dritte Komponist war der Amerikaner Alfred Newman (1901–1970). Ebenso wie Steiner und Korngold hatte er eine solide musikalische Ausbildung, schrieb die Musik zu über 200 Filmen, erhielt neunmal den Academy Award und wurde insgesamt 45-mal nominiert. Newman, der lange Zeit das *music department* von 20th Century Fox leitete, ist bekannt für seine sogenannte *mood technique*, die die seelische Situation des Leinwandhelden in den Mittelpunkt stellt.

19 Max Steiner: *Scoring the Film*. Aus: *We make the Movies*. Norton Press, 1967. Zit. in: Max Steiner Music Society Newsletter #37. Winter 1973. S. 3

Heutzutage entsteht die Musik oft schon parallel zum Film, wobei durch den Einsatz von Computern der Produktionsprozess der Filmmusik stark beschleunigt wird. Wenn der Regisseur oder Produzent Hörproben der Musik will, werden mit Samplern schnelle und kostengünstige orchestrale Skizzen erstellt, die, mit den Filmbildern synchronisiert, bereits vor der endgültigen Abnahme gehört werden können. Es kann aber auch schon fertige Musik sein, die man als sogenannte *temporary music tracks* den Bildern unterlegt. Diese *temp tracks* haben mehrere Funktionen.

Zum einen unterlegen Komponisten bestimmte Szenen oder auch einen ganzen Film mit stilistisch ähnlichem Material (das kann eigene Musik sein, aber auch die von einem anderen Komponisten), um so dem Regisseur oder Produzenten zu zeigen, wie er die Musik für diesen Film konzipiert hat. Dies kann auch z. B. dem Cutter helfen, etwaige Schnitte dem Timing der zu erwartenden Musik anzupassen.

Es gibt diese *temp tracks* aber auch für den umgekehrten Fall, dass nämlich Regisseur und/oder Produzent dem Komponisten eine klare Vorstellung von dem geben möchten, was sie von der Musik für diesen Film erwarten. Diese *temp tracks* können eben einerseits frühere Arbeiten des betreffenden Komponisten sein („mach es genau so wie im Film ...“), es können erwähnte Midi-Skizzen sein, die bereits für diesen Film angefertigt wurden. Es kann aber auch Musik von anderen Komponisten sein, auch von Komponisten aus ganz anderen Genres. Dabei kann es durchaus vorkommen, dass sich der Regisseur am Ende für den *temp track* entscheidet. So hat Stanley Kubrick für seinen Film *2001: A Space Odyssey* (1968) Ausschnitte von *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss und *An der blauen Donau* von Johann Strauss als *temp tracks* verwendet, welche dann im fertigen Film verblieben sind. Zusätzlich kamen dann noch *Atmospheres* und *Requiem* von György Ligeti und die *Gayane Ballett Suite* von Aram Khatchaturian dazu. Es blieben überhaupt keine Originalkompositionen übrig. Der Komponist Alex North, der für den Film die Musik schon fertig hatte, hat sich in diesem Fall die Arbeit umsonst gemacht.²⁰

Es kann aber auch passieren, dass es eine komplett ausgearbeitete und aufgenommene Musik nicht auf den Film schafft, obwohl sie vom Regisseur abgenommen wurde. So erging es Gabriel Yared. Yared (*1949), der für die Musik zu *The English Patient* 1996

20 Alex North (1910–1991) studierte unter anderem bei Aaron Copland (1900–1990). Er war bekannt für die Integration von Jazz in die orchestrale Filmmusik, wie bei einem seiner bekanntesten Filme – *A Streetcar named Desire* (1951; Regie: Elia Kazan). Gleichzeitig schrieb er sein Leben lang auch für das Theater – so ebnete ihm seine Musik für Theaterstücke wie *Death of a Salesman* den Weg nach Hollywood – und in den Konzertsaal. Seine *Revue for Clarinet and Orchestra* beispielsweise wurde 1946 von Leonard Bernstein und Benny Goodman in der New Yorker Carnegie Hall uraufgeführt. Er wurde 15-mal für den Oscar nominiert und erhielt 1986 den Oscar für *Lifetime Achievement*.

den Oscar gewann und noch zweimal dafür nominiert wurde (*The Talented Mr. Ripley*, 1999 und *Gold Mountain*, 2003), arbeitete während der Dreharbeiten zu dem Film *Troja* (2003) eng mit dem Regisseur Wolfgang Petersen (*1941) zusammen. In den Londoner Abbey Road-Studios nahm er die komplette Musik auf. Wenige Wochen vor Kinostart machte Petersen eine private Vorabauführung des Filmes. Als die anwesenden Produzenten die Musik kritisierten, wurde der Komponist kurzerhand gefeuert und die Musik von James Horner (*1953) in weniger als eineinhalb Monaten komplett neu komponiert und eingespielt. Da dies eine Auftragsarbeit war, hat der Komponist Yared keinen Zugriff mehr auf seine eigene Musik. Er musste lernen, dass auch die enge Zusammenarbeit mit dem Regisseur einen Filmkomponisten nicht davor bewahren konnte, dass seine ganze Arbeit von mehr als einem Jahr mit einem Schlag völlig zunichtegemacht wurde.

Dies ist ein Extrembeispiel. Aber viele Komponisten machen die Erfahrung, dass am Ende der Produktion nicht viel von ihrer Musik übrig bleibt. Der Filmkomponist Hans-Martin Majewski hat diese spezielle Situation seiner Zunft mit der von Komponisten konzertanter Musik verglichen:

„Bei einem Werk absoluter Musik, zum Beispiel einer Symphonie, ist mit der Niederschrift einer Partitur praktisch ein künstlerisches Endprodukt gegeben, das zwar durch schlechte oder falsche Interpretation ein Zerrbild der künstlerischen Absichten des Autors geben kann, dadurch aber keineswegs an absolutem Wert einbüßt. Die Partitur einer Filmmusik hingegen ist erst ein Rohprodukt, das nun durch die akustische ‚Bearbeitung‘ der Tonaufnahme geht, dann am Schneidetisch mögliche formale Veränderungen erfährt und bei der Tonmischung, wo Sprache, Musik und Geräusch zu einer akustischen Einheit verschmolzen werden, vielleicht sogar den Todesstoß erhält. Daher das Scherzwort unter Filmkomponisten: ‚Die Mischung ist der Beisetzungssakt der Musik‘“²¹

John Williams (*1932), einer der bekanntesten zeitgenössischen Filmkomponisten, hat diese Probleme nicht. Er genießt das volle Vertrauen seiner Regisseure und kann es sich leisten, erst dann anzufangen zu arbeiten, wenn der Film fertig geschnitten ist (siehe Kap. 2). Er hat diesen Aspekt der Arbeitsweise seiner Vorläufer aus der „klassischen“ Ära Hollywoods übernommen.

Diese Wertschätzung seitens der Regisseure und Produzenten genoss auch der Filmkomponist Max Steiner. Ein Brief des Produzenten David Selznick vom 19. Juli 1944 an Steiner zeigt dies:

²¹ Zit. in: Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Wißner Verlag, Augsburg, 2001, S. 13.

„Dear Max: I am really extremely happy with the score now ... there are parts of it that I think are magnificent ... I know no one in the business that could have done as fine a job on so much film in so short a time. Still love you and hope you are the same. Sincerely, David.“²²

Wie wir noch sehen werden, hat Steiner in den Dreißiger- und Vierzigerjahren eine schier unglaubliche Menge an qualitativ hochwertigen Filmmusiken verfasst, und dies unter stetem Zeitdruck. Daher das Lob des Produzenten in beide Richtungen: für die Qualität seines *scores* (das englische Wort *score* ist zum einen ein Verb: *to score* bedeutet im musikalischen Sinne, eine Partitur zu verfassen. *Score* als Substantiv bedeutet Partitur, hier Filmpartitur bzw. Filmmusik) und das Abliefern der Musik unter großem zeitlichem Druck. Wenn man diesen Druck in Betracht zieht, ist die rationellste Arbeitsweise die, erst den Filmschnitt abzuwarten, um dann gleich mit der Arbeit beginnen und diese auch in möglichst kurzer Zeit abschließen zu können. Daher hat Steiner es auch abgelehnt, im Vorfeld Drehbücher zu lesen. Er hat in seiner unveröffentlichten Autobiografie *Notes To You* zwei Gründe dafür angegeben.

„In the first place, I very seldom read a script for two reasons. In some cases I read one which I like very much and then when I see the picture I'm terribly disappointed. On the other hand I may read a script which I don't like at all. Then when I see the picture, I am impressed because it is so much better than the script. I prefer, therefore, to approach the picture without any prejudice one way or another. So I simply do not read scripts unless it is absolutely necessary for perhaps a song written for the picture with some pre-recording.“²³

Kein Prinzip ohne Ausnahme. In dem Film *The Informer* (1935; Regie: John Ford) wurde Steiner aus technischen Gründen bereits in den Produktionsprozess eingebunden (siehe Kap. 2).

Wenn der Film also fertig geschnitten war, sah sich Steiner diesen erst einmal allein an. In *Scoring the Film* beschrieb er sein erstes Herantasten an den Film.

22 Aus dem Archiv der BYU, Provo, Utah. Steiner bekam für diesen Film, *Since You Went Away*, seinen dritten Oscar.

23 *Notes To You*. Unpublished Autobiography. Max Steiner Collection. L. Tom Perry Special Collections Library. Harold B. Lee Library. Brigham Young University. Provo, Utah. S. 195.

„... I begin working on themes for the different characters and scenes, but without regard for the required timing. During this period I also try to digest what I have seen, and try to plan the music for this picture. There may be a scene that is played a shade too slowly, which I might be able to quicken with a little animated music; or to a scene that is too fast, I may be able to give it a little more feeling by using slower music. Or perhaps the music can clarify a character's emotion, which is not demanded or fully revealed by a silent close-up ... After my themes are set and my timing is complete, I begin to work. I run the picture reel by reel again to refresh my memory. Then I put my stopwatch on the piano and try to compose the music that is necessary for the picture within the limits allowed by this timing ... Once all my themes are set, I am apt to discard them and to compose others, because, frequently, after I have worked on a picture for a little while, my feeling towards it changes.“²⁴

Nach diesen ersten paar Tagen, in denen er den Film auf sich wirken ließ, sich erste Gedanken machte und erste Themen entwarf, sah er sich den Film ein zweites Mal zusammen mit dem Regisseur und/oder dem Produzenten an und präsentierte seine Vorstellung von der Musik. Bei dem sogenannten *screening* wird in Zusammenarbeit von Komponist, Musikeditor, Regisseur und Produzent bestimmt, wo und wie die Musik einzusetzen hat. Wenn dann diese Stellen festgelegt sind, gibt es dafür immer zwei Möglichkeiten. Entweder die Musik setzt abrupt ein oder sie schiebt sich allmählich nach vorne. Ebenso kann sie entweder plötzlich abreißen oder ausfaden. Da es beim Film, anders als beispielsweise bei der Oper, ein ständiges Erscheinen oder Verschwinden der Musik gibt, kommt dem sogenannten *spotting*, also der Musikplanung, große Bedeutung zu.

1.2.2. Cues und Click

Wenn man sich so weit einig war, ging Steiner zum dritten Mal den Film durch, und zwar diesmal mit seinem Musikeditor. Jetzt wurde der Film Rolle für Rolle durchgesehen. Eine Rolle, engl. *reel*, sind etwa 300 Meter Film mit einer Laufzeit von ca. zehn Minuten. Bei dieser dritten Durchsicht wurde nun genau festgelegt, wann die Einsätze der Musik sein sollten, wie lange die musikalischen Passagen zu sein hätten etc. Daraufhin nahm der Musikeditor die Filmkopie und teilte sie in Abschnitte von Minuten und Sekunden ein. Dies könnte zum Beispiel so aussehen: Eine erste Aktion beginnt bei 0 Sekunden. Der Darsteller tritt auf und nach sechs Sekunden setzt er sich. Nach

²⁴ Max Steiner: *Scoring the Film*. Max Steiner Music Society Newsletter #38. Frühling 1974. S. 2/3.

weiteren zehn Sekunden könnte er zu sprechen beginnen, um dann nach beispielsweise dreiundzwanzig Sekunden aufzustehen und wieder hinauszugehen. Nach diesem Schema wurde der ganze Film in Leinwandaktionen eingeteilt. Die Filmstellen, die für die Musikplanung relevant sind, wurden *cues* genannt. Diese Stellen, wo also die Musik beginnt, sich ändert oder beendet wird, wurden auf einem sogenannten *cue sheet* festgehalten.

Ein *cue sheet* für den Film *The Informer* sah zum Beispiel so aus:²⁵

CUE	MIN.	SEC.	FT.	FRAMES
Captain throws money on the 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

Da die alleinige Angabe von Minuten und Sekunden zu ungenau ist, gibt es hier noch die Angabe in *feet*, also an welcher Stelle der der Filmrolle die Musik einsetzen soll. Die genaueste Einteilung einer Filmrolle ist die in *frames*, in diesem Fall die englische Bezeichnung für Bilder. Die normale Laufgeschwindigkeit eines Filmes ist 24 Bilder (*frames*) pro Sekunde.

Ein Film mit eineinhalb Stunden Dauer hat etwa zehn bis elf Rollen. Um die mögliche Fehlerquote noch weiter zu senken, hat man jede Rolle noch einmal in möglichst kleine Abschnitte von etwa eineinhalb bis zwei Minuten unterteilt. Da die Musikproduktion eines Filmes je nach Größe des Orchesters und Dauer der Musik eine kostspielige Angelegenheit ist, ist es wichtig, dass die Musik präzise auf diese *cues* komponiert und eingespielt wird. Max Steiner war sich dieser Tatsache durchaus bewusst. So schrieb er in *Scoring the Film*:

²⁵ Max Steiner: *Scoring the Film*. Max Steiner Music Society Newsletter #38. Sommer 1974. S. 2

„If one considers that the orchestra may have to do ten to twenty takes of the same number in order to get one good recording, one can imagine the time involved, not to speak of the thousands of feet of film needed ... The orchestra is rehearsed a little more thoroughly than other orchestras, for the better an orchestra plays, the less takes will be required and the less money spent on salaries and film ...“²⁶

Der große Zeitdruck, unter dem die Aufnahmen stattfanden, war für Steiner ein Normalzustand. Er erklärte, dass die Studios die Erscheinungsdaten der Filme schon vorab veröffentlichten und dass es bei Verzögerungen im Zeitplan meistens er war, der als Filmkomponist dann gegen die Uhr zu arbeiten hatte.

„The work is hard and exacting, and when dreaded ‚release date‘ is upon us, sleep is a thing unknown. I have had stretches of work for fifty-six consecutive hours without sleep, in order to complete a picture for the booking date. The reason for this is the fact that the major film companies sell their pictures for a certain date before they have even been produced; and, if the films final editing has been delayed through some unforeseen happening, the music and re-recording departments have to pitch in to make up for lost time.“²⁷

Es gab allerdings unter den wichtigen Hollywoodkomponisten der Dreißigerjahre große Unterschiede, wie viel Zeit sie für die Produktion der Musik zur Verfügung hatten. Während Max Steiner fast permanent unter Zeitdruck stand, hatte Erich Wolfgang Korngold mehr Zeit. Dies ließ er sich von Warner Brothers sogar vertraglich zusichern.²⁸ Eine Ausnahme hierzu stellt die Produktion zu dem Film *Captain Blood* dar, als Korngold zu wenig Zeit für die Musikproduktion blieb. Er griff auf die beiden Tondichtungen *Prometheus* und *Mazeppa* von Franz Liszt zurück, um die Musik überhaupt fertigstellen zu können. Er bestand dann allerdings darauf, im Abspann lediglich für die *Musical Arrangements* genannt zu werden.

Jeder Musiker kennt die Arbeit mit dem Metronom, welches ihm beim Üben für das gewählte Zeitmaß das Metrum liefert. Es liegt nahe, dass sich bei der Produktion von Filmmusik, wo es darum geht, unter Zeitdruck Leinwandaktionen genauestens mit Musik zu synchronisieren, die Verwendung eines *clicks* als Hilfsmittel geradezu aufdrängt.

Für die Verwendung des Klicks für die Filmmusik wurden sogenannte *click tracks* produziert. Dabei wurde auf dem Film eine zusätzliche Spur aufgebracht, auf welche

26 Max Steiner: *Scoring the Film*. Max Steiner Music Society Newsletter #40. Herbst 1974. S. 2–3.

27 Max Steiner: *Scoring the Film*. Max Steiner Music Society Newsletter #40. Herbst 1974. S. 3.

28 Vgl. Kathryn Kalinak: *Settling the score*. The University of Wisconsin Press, 1992. S. 75.

dann in festgelegten Abständen Löcher gestanzt wurden. Diese waren dann als Klick hörbar.

Wenn der Komponist beispielsweise das Tempo auf 60 Klicks pro Minute festlegt, hat er pro Sekunde, also alle 24 *frames* einen Klick. Man nennt dies auch ein *twentyfour frame click tempo*. Wenn es beispielsweise bei Sekunde 6 eine Leinwandaktion gibt, die musikalisch gefangen werden soll, ist dies das 144. Bild dieser Filmrolle oder eben der 7. Klick.

Entsprechend wurden die Metronomangaben in Klicks umgerechnet. Je schneller das Tempo sein soll, desto weniger *frames* pro Klick gibt es. Wenn das Tempo doppelt so schnell ist wie in dem Beispiel oben, also MM = 120, bedeutet dies, dass auf alle 12 *frames* ein Klick kommt.

Die Musik wurde auf Magnetbändern aufgenommen (*magnetic track* oder *mag track*), die bis hin zur Anzahl der Stanzen – jeder *frame* hat links und rechts eine Perforierung mit je vier Stanzen – wie die 35-mm-Filmrollen beschaffen waren und die mit der gleichen Laufgeschwindigkeit (24 *frames* pro Sekunde) abgespielt wurden.

Während der Aufnahme hörten die Musiker auf einer Seite mit einem Kopfhörer den Klick, das andere Ohr blieb frei für das Intonieren und das Zusammenspiel.

Bei allen Vorteilen, die die Verwendung von Klicks hat, gibt es natürlich auch Schwierigkeiten bei diesem Verfahren. Die Problematik bei der Verwendung von Klicks ist musikalischer Natur. Der Klick sorgt für punktgenauen Einsatz der Musik und genaues Timing bei der Aufnahme. Aus nachvollziehbaren Gründen ist allerdings das agogische Musizieren, das gemeinsame Atmen und Phrasieren, leichter, wenn ein Dirigent das Orchester nur führt und dabei auf das strenge Reglement des Klicks verzichtet. Es ist schon für einen Musiker manchmal schwer, zum Klick zu spielen, ohne dass es mechanisch klingt. Umso schwerer ist es für einen Dirigenten, dem Klick zu folgen und dabei das Orchester natürlich klingen zu lassen. Geradezu unmöglich wird es, wenn die Tempi sich graduell verändern, also bei *ritardando*- oder *accelerando*-Stellen bzw. bei Stellen mit *ad lib*-Tempo.

Wenn sich zum Beispiel das Tempo der Musik ständig geringfügig ändert, wie dies oft bei Revue- oder Tanzszenen der Fall ist, gibt es als Kompromiss die Möglichkeit eines sogenannten *variable click tracks*, bei dem der Musikeditor per Hand, den musikalischen oder szenischen Erfordernissen entsprechend, die Stanzen einfügt.

In *Notes To You* schreibt Steiner, dass er einer der ersten Dirigenten gewesen sei, der das Click-track-Verfahren angewendet hatte, und dass er die damit verbundenen musikalischen Schwierigkeiten gut in den Griff bekommen habe.



Abb. 1. Steiner bei der Arbeit im Studio. Über den Kopfhörer hört er den Klick.

„The click track ... is also the reason for my orchestra budget usually being lower than it originally figures. The click track has proven effectual in some of the biggest jobs with large orchestras. It has been in use for years, of course, but I think I am perhaps one of the first conductors to adapt it for my own use. The difficulty that arises for a man not used composing this way, obviously, is to make his composition sound natural and at the same time, write against these clicks. Some of my colleagues are not able to write or to think this way. I took me some time before I learned to do it, but I finally licked it. I used it most effectively for the first time in GONE WITH THE WIND... I would say 70 % of the pictures for which I compose ... were written with the aid of a click track ...“²⁹

Wenn für den Klick die Präzision und die damit verbundene Zeitersparnis sprechen und gegen den Klick das Verlangen nach einem natürlichen, organischen musikalischen Ausdruck steht, so bemüht man sich, wenn immer es geht, um einen Kompromiss zwischen der Rationalität in einem Metier, das von Termin- und Finanzdruck gekennzeichnet ist, und dem künstlerischen Anspruch einer gefühlvoll interpretierten Musik.

²⁹ Max Steiner: *Notes To You*. S. 199.

Eine Möglichkeit, sich mechanischer Hilfen zu bedienen, um wichtige Stellen im Film musikalisch zu treffen, ohne dabei permanent auf den Klick hören zu müssen, sind sogenannte *streamer*. Dabei wird in einer diagonalen Linie die Beschichtung des Filmes entfernt. Für den Betrachter, also in diesem Fall den Dirigenten, erscheint bei der Projektion des Films eine weiße Linie, die sich langsam von links nach rechts bewegt. Wenn sich die Linie dem rechten Bildrand genähert hat, weiß der Dirigent, dass der wichtige Punkt, den er treffen will, gleich erreicht ist. Immer am Ende einer solchen diagonalen Linie wird ein kleines Loch direkt in den Film gestanzt. Dann sieht man ein kurzes weißes Flackern, *punch* genannt. Manchmal arbeiten Komponisten nur mit diesen *punches*, um einfach sicherzugehen, dass sie sich noch im richtigen Timing bewegen. Die Komponisten schreiben dann in die Noten ein + als Zeichen für einen solchen *punch*. Wenn der Dirigent die Stelle schon vor diesem passiert hat, weiß er, dass er das Tempo etwas zurücknehmen muss bzw. etwas anziehen muss, wenn dieser *punch* früher kommt.

Auch bei heutigen Produktionen, die es sich noch leisten können, die Filmmusik mit einem richtigen Orchester einzuspielen, stellt sich von Fall zu Fall die Frage, mit oder ohne Klick zu arbeiten. Heutzutage gibt es mehrere Verfahrensweisen. Man nimmt zum Beispiel einen Orchesterteil (z. B. die Streicher) mit Klick auf und lässt die anderen Gruppen ohne Klick darüberspielen. Manche Komponisten proben mit Klick und lassen diesen dann bei der Aufnahme erst einmal weg. So tat dies zum Beispiel James Horner bei den Aufnahmen der Musik für *Star Trek II* (1984).

„That cue was almost 9 minutes long, and that’s getting to the limit of what an orchestra can do in perfect performances. What I usually do is freetime the cue and if get a perfect performance right away so much the better. But if we start to have mistakes I will then use the click, a built click ...“³⁰

Mit *built click* meint Horner eine programmierte Klickspur. Am Computer ist es heutzutage kein Problem mehr, einen Klick aufzunehmen, der sämtliche Tempo- und Metrumwechsel ausführt.

Wenn man sich entschließt, ganz ohne Klick zu spielen, dann brauchen Dirigent und Orchester das Bild als Referenz. Moderne Studios haben spezielle Notenpulte mit Videomonitoren für die Musiker. Dieses Verfahren ist mit Abstand das schwierigste und zeitaufwendigste.

³⁰ Zit. in: Norbert Jürgen Schneider: *Komponieren für Film und Fernsehen*. Schott Musik International. Mainz, 1997. S. 162.

Da es heutzutage bei den meisten billigeren Produktionen nur noch wenig live gespielte Musik gibt, kann man dort die Musik am Computer mithilfe von *time codes* und variablen Klicks sehr leicht mit dem Bild synchronisieren.

1.2.3. Der Orchestrator

Im sogenannten goldenen Zeitalter von Hollywood brachten die großen Studios fast im Wochenrhythmus neue Filme heraus. Allein in den Dreißigerjahren produzierten Warner Bros. an die 570 Filme.³¹ Rasch hatte sich innerhalb der Studios eine höchst effiziente Form der Arbeitsteilung durchgesetzt. Die Studios wollten ihre Komponisten für möglichst viele Filme einsetzen und keine Zeit damit verlieren, dass diese ihre Musik bis ins letzte Detail ausfertigten. Dafür gab es spezielle Orchestrierer, im englischen Fachjargon *orchestrator* genannt.

Der Komponist David Raksin (1912–2004)³² beispielsweise hatte bei seiner Arbeit zur Musik für den Film *Carrie* Nathan van Cleave als Orchestrierer. Der Autor Roy Prendergast zitiert in seinem Buch *Film Music – a neglected art* den Filmkritiker Lawrence Morton, um zu erklären, warum Raksin seine Musik für diesen Film nicht selbst orchestriert 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.³³

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

³¹ Vgl. Harlan Lebo: *Casablanca – behind the scenes*. Simon & Schuster. New York, 1992. S. 25

³² David Raksins Vater war Dirigent für Stummfilme in Philadelphia. Raksin lernte früh Klavier und Woodwind-Instrumente. 1935 arbeitete er mit Charlie Chaplin an dessen Musik zu dem Film *Modern Times*. Dabei sang oder piff ihm Chaplin die Melodien vor und Raksin arbeitete sie in Partituren um. Diese beeindruckten den Musikchef von Fox, Alfred Newman, so, dass sich Raksin bald einen Namen als Komponist und Arrangeur machen konnte. Seine bekanntesten Werke sind die Musik zu *Laura*, *Forever Amber* oder *Force of Evil*. Er komponierte die Musik zu über 100 Filmen und gewann zweimal den Oscar.

³³ Zit. in: Roy Prendergast: *Film Music – a neglected art*. S. 86.

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 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 ...“³⁴

Wichtig ist hierbei, zwischen den Begriffen *Arrangeur* und *Orchestrierer* zu differenzieren. Der *Arrangeur* *bearbeitet* ein bestehendes Musikstück, wobei durchaus seine Kreativität gefragt ist. Der *Orchestrierer* ist der verlängerte Arm des Komponisten, er setzt lediglich die häufig sehr konkreten musikalischen Skizzen in Partituren um. Roy Prendergast schreibt in seinem Buch *Film Music – a neglected art*, dass die Vorgaben von Komponisten wie Aaron Copland, Adolphe Deutsch, David Raksin oder Jerry Goldsmith so detailliert seien, dass die Orchestrierer lediglich intelligente Kopisten zu sein hätten. Wiederum wird in diesem Buch der Autor Lawrence Morton zitiert, der den Orchestrierern nur eine sehr minimale Eigenverantwortung zuschrieb.

„... the orchestrator's discretion may be exercised only in such matters as assigning a phrase to the third clarinet instead of the second, spelling off the trombones in a lengthy passage requiring frequent change of position, making a practical division of labour between two percussion players, or deciding whether the harp part would be better notated in flats or sharps“³⁵

34 Zit. in: Kurt Weill: *Musik und Theater*. Stephen Hinton und Jürgen Schebera (Hrsg.). Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin, 1990. S. 134/136.

35 Zit. in: Roy Prendergast: *Film Music – a neglected art*. 1992. S. 86.

Es gab zwar Komponisten wie Bernard Herrmann, die darauf bestanden, ihre Musik selber in Partituren umzusetzen. Die Mehrheit der Komponisten hat sich jedoch dieser Arbeitsteilung unterworfen, was nicht bedeutet, dass diese ihre Orchestrierungen nicht selber hätten ausführen können. Es war einfach eine Frage des Zeitdrucks und der daraus resultierenden Arbeitsstrukturierung.

Max Steiner war einer der produktivsten Komponisten Hollywoods. Er hat in knapp 30 Jahren die Musik zu über 300 Spielfilmen geschrieben, oftmals mit mehr als einer Stunde sinfonischer Filmmusik. Um das enorme Arbeitspensum, das ihm die Studios, aber er auch sich selbst auferlegten, bewältigen zu können, hat er dieses System der Arbeitsteilung mit seinen Orchestrierern perfektioniert.

Er entwarf die Themen, die Nebenstimmen, die Harmonien etc. Dazu kamen Dialogstellen, Stichworte oder spezielle Kameraeinstellungen (*cinematographic view*, von Steiner in seinen Skizzen mit c.v. abgekürzt), um die Musik genau zuzuordnen, sowie die bereits erwähnten *cues* mit den *time codes* für den *click track*, den die Studiomusiker über den Kopfhörer mithörten. Diese Skizzen übergab er dann seinem Assistenten zur fertigen Ausführung der Partitur, die er, Steiner, dann als Dirigent mit dem Filmorchester einspielte.

Dass er dabei mit weniger detaillierten Skizzen auskam als einige seiner Kollegen und nur dann mehr dazu schrieb, wenn er etwas Außergewöhnliches wollte, lag auch an der sehr engen Zusammenarbeit mit jeweils nur einem *orchestrator* über eine längere Zeitspanne. Steiner hat diese seine Mitarbeiter stets sorgfältig ausgewählt und arbeitete mit ihnen so lange zusammen, wie es ging.

So hat er in seinen Skizzen oftmals nur dann spezielle Orchestrierungsvorschläge gemacht, wenn er besondere Farben oder Klänge wünschte. Den Rest der Instrumentierung hat er dann komplett seinen Mitarbeitern überlassen. In seinen Skizzen für den Film *The Informer* schrieb er als Anweisung für Bernhard Kaun:

„Bernard: Brass not on melody, but underneath (symphonic style). Also please put chimes in for end title.“³⁶

Dies sollte aber nicht zu der Ansicht verleiten, dass Steiner seinen Orchestrierern mehr Freiheiten zugestand als seinen Kollegen.

„The orchestrator just takes what he is given to do and if he has any ideas of his own, he had better not shown them.“³⁷

³⁶ Zit. in: Kathryn Kalinak: *Settling the score*. 1992. S. 73.

³⁷ Zit. in: Kathryn Kalinak: *Settling the score*. 1992. S. 73.

Die drei hauptsächlichlichen Orchestrierer für Max Steiner waren selber etablierte Komponisten, die vor und/oder nach ihrer Zusammenarbeit mit Steiner erfolgreich als Filmkomponisten arbeiteten. Sein Orchestrator bei RKO war der Komponist Bernhard Kaun (1899–1980)³⁸, bei Warner Bros. war dies von 1936 bis 1947 Hugo Friedhofer (1901–1981), der in dieser Zeit über 50 Filme von Steiner orchestriert hat.³⁹ Nach Friedhofer wurde Murray Cutter (1902–1983)⁴⁰ der neue Orchestrierer für Max Steiner. Auch diese Zusammenarbeit, die mit dem Film *The Beast With Five Fingers* (Regie: Robert Florey) begann, basierte auf gegenseitiger Wertschätzung und sollte bis zum letzten Film Steiners halten. In *Notes To You* beschrieb Steiner die Zusammenarbeit mit Cutter, die sich indes strukturell nicht von jener Zusammenarbeit mit Kaun oder Friedhofer unterschied.

38 Bernhard oder Bernard Kaun wurde am 5. April 1899 als ältester Sohn des Berliner Komponisten Hugo Wilhelm Ludwig Kaun geboren, der um die Jahrhundertwende einige Jahre in den USA verbracht hatte. Seine Arbeit umfasst sowohl Filmmusik, so z. B. 1930 für *Frankenstein* oder *20.000 Years in Sing-Sing* (1932), Orchestrierungen für Filme wie *Symphonie of Six Million* (1932), *King Kong* (1933) oder auch *The Adventures of Mark Twain* (1944), als auch Kompositionen für den Konzertsaal, so z. B. das *Quintett für Oboe und Strings* (1940) oder die *Sinfonia Concertante für Horn und Orchester* (1940). Er starb im Januar 1980.

39 Hugo Friedhofer wurde in San Francisco am 3. Mai 1901 in eine Musikerfamilie hineingeboren. Er hatte Kompositionsunterricht bei Domenico Brescia (1866–1939), einem ehemaligen Studienkollegen von Ottorino Respighi, einem Komponisten, der den Ruf als einer der besten Orchestrierer aller Zeiten hatte (vgl. Robert Jourdain: *Das Wohltemperierte Gehirn*. Spektrum Akademischer Verlag GmbH, Heidelberg, 2001. S. 236). So konnte er sich aus erster Hand mit der meisterhaften Orchestrierungstechnik Respighis befassen, studierte aber auch eingehend die Instrumentationskunst von Ravel, Berlioz, Debussy. Eine Zeit lang spielte er in diversen Kinoochestern, die ab 1927 mit dem Aufkommen des Tonfilms an Bedeutung verloren. 1929 bekam er durch Vermittlung seines Freundes George Lipschultz eine Anstellung als Arrangeur bei der Musikabteilung der Fox-Studios. Er blieb als Arrangeur bis 1935, als er nach dem Zusammenschluss des Studios mit 20th Century Pictures ebenso wie viele andere Kollegen entlassen wurde. Im selben Jahr wurde er der Arrangeur für Wolfgang Korngolds Musik zu *Captain Blood*. Aufgrund seiner guten Arbeit wurde er der Stammmorchestrator für Korngold für fast alle seiner 18 Hollywoodfilme. Durch seine Arbeit bei Warner Bros. wurde Friedhofer auch zum Orchestrator von Steiner. Es war eine Zusammenarbeit, die 1936 mit der Musik für *The Charge of the Light Brigade* begann und die trotz des Weggangs Friedhofers 1942 von Warner Bros. bis 1947 halten sollte.

40 Murray Cutter wurde am 15. März 1902 in Nizza in Südfrankreich geboren. Im Gegensatz zu Hugo Friedhofer, der die Zusammenarbeit mit Steiner beendet hatte, um seine eigene Karriere als Filmkomponist voranzutreiben, war Murray Cutter Orchestrator aus Leib und Seele. Er begann seine Karriere bei MGM und arbeitete vor allem mit Herbert Stothart zusammen. 1939 war er neben Paul Marquart, George Bassman und Ken Darby einer der Orchestratoren für *The Wizard of Oz*. Steiner und Cutter hatten 1939 schon einmal zusammengearbeitet, als dieser ein paar Szenen für *The Oklahoma Kid* orchestriert hatte. Er arbeitete mit Steiner, bis er 1964 seine Karriere beendete. Er starb am 19. April 1983 in Burbank/Kalifornien.

„Murray Cutter has been my orchestrator since 1946 ... He knows me and my music so well that I only have to send him my music. He orchestrates it and it comes back just the way I hear it on my mind. Sometimes we do a whole picture without talking.“⁴¹

Steiner beschrieb in seiner Autobiografie noch weiter gehend, wie die Zusammenarbeit mit Cutter aussah. Seine Entwürfe notierte er in zwei oder mehreren Systemen, und zwar in verschiedenen Farben, falls er mehr als eine Stimme in ein System schrieb. Das Ganze versah er mit Anweisungen und Kommentaren für seine Assistenten.

„... I write in three staves, four lines, eight staves, six lines, twelve staves, depending on the composition and what is required. As I write every note that you hear in my score, it becomes a sort of a sketch, actually condensed score which actually my orchestrator puts in the orchestra ... There have been some rare instances in which I have orchestrated my music as a pattern. In other words, if there is a peculiar pattern that I have figured out, I may orchestrate 16 bars or 8 bars just to show the pattern or the colour that I want. Usually, however, four staves suffice for Murray. The accompaniment and the melody, the counter and the harmonies are written in and are obvious unless I have a very unusual or difficult rhythm.“⁴²

Nach ein paar Tagen, in denen seine Skizzen in fertig ausgearbeitete Partituren umgewandelt wurden, ging Steiner ins Studio und nahm die Musik auf. Er dirigierte seine Musik immer selber. Dass diese Skizzen in so kurzer Zeit aufnahmebereit orchestriert wurden und er sie auch fast immer ohne Beanstandungen abnahm, lag neben der oben erwähnten langjährigen symbiotischen Zusammenarbeit mit seinen Orchestratoren eben auch daran, dass sowohl Bernard Kaun als auch Hugo Friedhofer und Murray Cutter ausgebildete und renommierte Komponisten waren, die die Technik und die Wirkungsweise des Orchesterklangs bis ins Detail kannten.

Die Zusammenarbeit von Komponist und Orchestrator wird auch heute noch bei vielen Produktionen so gehandhabt. Für seine Musik zu *The Empire Strikes Back* (1980; Regie: Irvin Kershner) hatte John Williams beispielsweise neben seinem langjährigen Mitarbeiter Herbert Spencer noch Arthur Morton, Angela Morley und Al Woodbury an seiner Seite. Der Komponist Hans Zimmer ⁴³ beschäftigt ein ganzes Komponistenteam.

41 *Notes To You*. S. 188.

42 *Notes To You*. S. 197.

43 Hans Zimmer, 1957 in Frankfurt geboren, ist einer der populärsten und meistgebuchten Filmkomponisten Hollywoods. Zusammen mit Jay Rifkin hat er die Firma Media Ventures gegründet, die

Bei dem Film *Gladiator* (2000; Regie: Ridley Scott), für den Zimmer zusammen mit Lisa Gerard die Musik schrieb, orchestrierten diese Bruce Fowler, Walt Fowler, Y. S. Moriarty, Ladd McIntosh, Elisabeth Finch und Jack Smalley.

Diese spezielle Form der Zusammenarbeit ist indes in der Musikwelt nichts Neues. So geht man davon aus, dass zum Beispiel das berühmte Schlussduett in Claudio Monteverdis (1567–1643) Oper *Poppea* nicht aus seiner Feder stammt, sondern von einem Komponisten namens Benedetto Ferrari geschaffen wurde. George Gershwin (1898–1937) hatte seine *Rhapsody in Blue* in einer Fassung für zwei Klaviere notiert. Die Orchestrierung schrieb Ferde Grofé (eigentl. Ferdinand Rudolph von Grofé, 1892–1972). Auch in der Malerei gibt es diese Form der Kooperation. Der barocke Meister Peter Paul Rubens (1577–1649) beispielsweise unterhielt einen ganzen Stab an Assistenten, die seine Skizzen und Entwürfe in fertige Gemälde umsetzten. Unter seinen Assistenten waren berühmte Maler wie Anton van Dyck (1599–1641). Rubens legte dann noch letzte Hand an diese Bilder. So konnte er in relativ großer Stückzahl seine Auftragsarbeiten liefern – mit Sicherheit einer der Gründe dafür, dass seine Künstlervita auch unter kommerziellen Gesichtspunkten äußerst beeindruckend war.

1.2.4. Instrumentierung

Da sich jeder Filmkomponist eingehend mit der Geschichte und Entwicklung der Orchestertechnik in Europa beschäftigt, soll auch hier darauf eingegangen werden.

Das Orchester als Klangkörper erlangte mit dem Aufkommen selbstständiger Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert erste Bedeutung. Dabei war die Satztechnik das Kernstück des Instrumentierens. Der sogenannte „Spaltklang“ entstand durch das Besetzen eines polyphonen Satzes durch klanglich stark voneinander abweichende Instrumentalfarben, wie z. B. Schalmel – Fidel – Posaune. Andererseits wurden die Instrumente auch gerne chorisch in homophone Sätze eingeteilt. Solche Besetzungen mit gleichen Instrumenten wurden auch *Consort* genannt. Im Generalbasszeitalter und Barock (1600–1750) wurde die Dynamik des Chorklanges terrassendynamisch gestaltet bzw. in den *Concerti* durch das Gegenüberstellen von Solist oder Solistengruppe und Orchester erreicht. Durch das Gebot von der *Einheit des Affekts* gab es in der Regel keine Wechsel der Instrumentenfarben. So konnte eine Melodie beispielsweise nicht von einer Posaune begonnen und dann von einem Fagott weitergeführt werden.

als Talentschmiede für Komponisten gilt. Zimmer leitet die Musikabteilung von Dream Work Ltd. Seit Alfred Newman, der diese Funktion viele Jahre bei 20th Century Fox innehatte, und Dimitri Tiomkin, der der musikalische Leiter bei MGM war, gab es dieses System nicht mehr.

Während die Instrumente im Generalbasszeitalter je nach Bedarf eingesetzt wurden, setzten sich ab dem Spätbarock gleichbleibende und geregelte Besetzungen durch. Diese Starre der Kombinationen wurde zu Beginn der Klassik ebenso aufgehoben wie die Einheit des Affekts. Es gab Mischfarben, bei denen zum Beispiel eine Bläsergruppe gemeinsam mit den Streichern die Melodieführung hat. Stufenweise Lautstärkeveränderungen, *Crescendi* und *Decrescendi* wurden zu wichtigen Gestaltungsmitteln. Eingeführt und etabliert wurde dies zuerst von dem berühmten Orchester der sogenannten Mannheimer Schule. Die Artikulationsfähigkeit in den Einzelstimmen, deren wachsende Individualisierung sich beispielsweise in den Streichquartetten Haydns oder Mozarts manifestierte, führte zu einer Flexibilisierung auf verschiedenen Ebenen. Diversen Artikulationsmöglichkeiten innerhalb der Melodie einer Stimme stehen auch differenzierte Artikulationen der einzelnen Stimmen zueinander gegenüber. Bereits bei Beethoven gibt es eine weitere Entwicklung der Instrumentierung. Vor allem die erweiterte Differenzierung der unteren Register ist eine neue Errungenschaft Beethovens, so zu sehen in den langsamen Sätzen der 5. und 7. Symphonie, die jeweils mit einer Mischung von Bratschen, Celli und Kontrabässen beginnen. In der 5. Symphonie erweiterte Beethoven den Tonraum nicht nur nach unten (Kontrafagott, drei Posaunen), sondern auch nach oben (Piccolo). Der Posaunensatz gehört seit Beethoven ebenso zum Standard des romantischen Symphonieorchesters wie auch die Horngruppe, die bis zum vierstimmigen Satz vergrößert wurde. Das *divisi* erweitert die Mehrstimmigkeit und die Anzahl der Musiker in den Streichergruppen. Neue Spieltechniken, wie zum Beispiel das Tremolo und Vibrato, das Pizzicato über längere Strecken, Flageolettöne und auch extremere Dynamiken erweitern die Ausdrucksmöglichkeiten der Streicher.

Die Steigerung der klanglichen Ausdrucksmöglichkeiten bzw. die strukturelle Verdichtung der Musik durch Klang wurde nicht nur durch neue Spieltechniken, sondern auch durch Fortschritte im Instrumentenbau möglich. Insbesondere die Blechbläser konnten nach der Erfindung der Ventiltechnik durch den Berliner Kammermusiker Heinrich Stölzl (1777–1844) universell eingesetzt werden, da es jetzt keine tonartbedingten Einschränkungen mehr gab. Durch diese neuen Klangmöglichkeiten einerseits und die ausgewogene Verteilung der einzelnen Instrumentengruppen andererseits wurde das Orchestervolumen an sich erheblich gesteigert.

Auch die Holzblasinstrumente haben in relativ kurzer Zeit eine enorme technische Entwicklung erlebt. Johann Sebastian Bach hatte in seinen wichtigsten Werken (z. B. *Johannes-* und *Matthäuspassion*, Oratorien, Kantaten) die Oboe, die Oboe d'amore und das Englischhorn zu wichtigen Solo- und Orchesterinstrumenten gemacht, auch wenn die Barockoboe noch relativ einfach konstruiert war. Hundert Jahre später war die Oboe bereits ein technisch hochkomplexes Instrument.

Im Übergang von der Klassik zur Romantik tritt die Klarheit des Orchesterklanges mehr und mehr in den Hintergrund. Durch schnelle Arpeggiaturen, schnelle Läufe oder auch Triller wird immer wieder die Wahrnehmungsschwelle von 16 Informationen pro Sekunde überschritten. Durch diese rauschhafte Instrumentation werden nicht mehr differenziert wahrnehmbare Klangkulissen geschaffen. In der vierten Szene des *Rheingold* beispielsweise sind die ersten und zweiten Violinen sowie die Bratschen je achtfach unterteilt und dann in Sechzehntel-Sextolen ausgesetzt. Das Ergebnis ist ein elektrisierendes Klangbad.

Anstatt der bisherigen doppelten Instrumentenpaarung gibt es in der Romantik die dreifache – Flöten; 2 Oboen und Englischhorn; 2 Klarinetten und Bassklarinetten; zwei Fagotte und Kontrafagott; vier Hörner; drei Trompeten; drei Posaunen; Tuba; drei Pauken; ein differenzierter Streicherapparat. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hat sich die Orchesterstärke durch die Vervielfachung der Bläserstimmen und den Einsatz neuer Instrumente im Verhältnis zur Klassik nahezu verdoppelt. Bei Wagner und Mahler wird die vierfache Besetzung zur Norm. Die Werke von Richard Strauss oder Gustav Mahler gelten als Höhepunkt in der Entwicklung, was den raffinierten Einsatz möglichst vieler Orchesterstimmen angeht. In der Partitur des *Till Eulenspiegel* op. 28 von Richard Strauss gibt es 4 Flöten; 3 Oboen und ein Englischhorn; 4 Klarinetten; 3 Fagotte und ein Kontrafagott; 8 Hörner, 6 Trompeten; 3 Posaunen; Tuba. Der Streicherapparat wurde, um dem ein Gegengewicht zu geben, entsprechend vergrößert und umfasst 16 erste und 16 zweite Violinen, 12 Bratschen und 12 Violoncelli sowie 8 Kontrabässe.

Bis zur Spätromantik waren die Orchesterwerke grundsätzlich nach dem Schema Melodie – Begleitung strukturiert, was bedeutet, dass zwischen Linien- und Flächenfarbe zu unterscheiden ist. In der impressionistischen Orchestermusik, insbesondere bei Debussy, rückt die Farbgestaltung in den Vordergrund, die Melodie wird dieser untergeordnet. Farbwechsel in Linie und Fläche kommen häufiger, überraschender vor. In Debussys *Prélude* wechselt die Farbe mitunter taktweise. Im Expressionismus verliert die Flächenfarbe wieder an Bedeutung. Die Linienfarbe und die Kombination von Linien sind form- und strukturgebend. Dies führt dann bis zur sogenannten punktuellen Instrumentierung von Zwölftonkomponisten wie z. B. Anton Webern. In seiner Symphonie Nr. 1 wechseln nicht nur die Farben taktweise, sondern auch die Oktaven. Die Oktave ist kein Intervall mehr im eigentlichen Sinne, sondern ein Mittel zur Farbgebung im Sinne von Hell und Dunkel. Auch das Klavier ist kein Akkordgeber mehr, sondern die Töne werden punktuell eingesetzt. In seinen Orchesterstücken op. 16 setzt Schönberg die Idee dieser Farbmelodie konsequent um. In den Variationen op. 31, 8 wechselt die Melodie innerhalb von zwei Takten von der ersten Klarinette auf die zweite Klarinette und die Celeste, dann auf Es-Klarinette, Celeste und Glockenspiel, dann auf Piccolo und Xylophon und

schließlich zur Trompete. Das berühmteste Beispiel für diese Art der Orchestrierung ist sicherlich Ravels *Bolero*.

Kurt Weill schrieb in seinem Aufsatz über die Filmmusik, dass der vorherrschende Orchesterklang in Hollywood dem der zeitgenössischen europäischen Musik entsprach. Komponisten wie Strawinsky oder Schostakowitsch dienen insofern als Modell für die symphonische Filmmusik, weil einerseits ihr Klangapparat nicht mehr die Größe der spätromantischen Orchester hat, andererseits ihre Vielseitigkeit und Innovationen in der Orchesterbehandlung enorme klangliche und agogische Möglichkeiten anbieten. Die Instrumentierung kann linear, flächig oder punktuell sein. Die melodisch-rhythmische Konzeption steht in direktem Zusammenhang mit der gewählten Instrumentierung. Insbesondere zwei gestalterische Merkmale Strawinskys finden sich in den Filmpartituren Steiners wieder. Zum einen sind dies die sogenannten Akzent-Instrumentierungseffekte. Durch *subito* eingesetzte Akzente einiger Instrumentengruppen und das gleichzeitige Wegnehmen anderer entstehen schlagartige und überraschende Umfärbungen. Vor allem in den Spätwerken sind diese Effekte typisch für Strawinskys Satzbehandlung. So in der *Symphony in three movements, III*, in der er geradezu exemplarischen Gebrauch von dieser Technik macht. In demselben Werk setzt Strawinsky das Klavier als reines Orchesterinstrument ein, das einerseits Streicher, Posaunen, Fagotte oder tiefe Hörner doppelt, gleichzeitig durch seinen perkussiven Anschlag schlagzeugähnliche Wirkung entfaltet. Wurde das Klavier in der Zeit der Klassik und Romantik im Zusammenhang mit dem Orchester lediglich als Soloinstrument verwendet, findet sich in der Orchestermusik des 20. Jahrhunderts das Klavier als Orchesterinstrument wieder, oft auch paarweise eingesetzt, wie z. B. bei Orffs *Carmina Burana*. Filmkomponisten von Steiner bis John Williams haben die Tasteninstrumente diesbezüglich vielseitig und reichhaltig eingesetzt (vgl. Steiner: *Casablanca* oder *The Adventures of Don Juan*; bzw. Williams: *Catch Me If You Can*).

Bei jeder orchestralen Musik ist die klangliche Vision und Gestaltung von zentraler Bedeutung. Beethoven zählt man zu den ersten Komponisten, für die Klangfarbe essenzieller Bauteil der Komposition war. Der Begriff Klangfarbe, d. h. die Verbindung von Klang und Farbe, ist eine typische Geistesgeburt der Romantik. E.T.A. Hoffmann (1776–1822) ging dieser Idee in seinen musikalischen Novellen ebenso nach wie auch beispielsweise der Maler Philipp Otto Runge (1777–1810) in seiner Schrift „die Farbenkugel“. Der Komponist Skrjabin (1872–1915) ging den umgekehrten Weg und verlangte in seiner *Prometheus-Sinfonie (Le Poème du Feu)* ein „Farbenklavier“, das während der Aufführung der Musik zugeordnete Farben auf eine Leinwand projizierte.

Filmmusik ist darauf ausgelegt, sekundengenaue Wirkungen zu evozieren. Daher ist es wichtig, dass der Komponist und sein Orchestrierer genaueste Kenntnis über Farben

und Wirkung der einzelnen Instrumente haben, um so durch ihren pointierten, dezidierten Einsatz die gewünschten Effekte erzielen zu können.

Norbert Jürgen Schneider beschreibt in seinem Buch *Komponieren für Film und Fernsehen* einige dieser Effekte. Die sogenannte *Klangfarbenmodulation* ist das Changieren mehrerer Instrumentengruppen über einem Akkord – z. B. beginnen die Streicher, werden dann vom Holz unterstützt, wonach das Blech den Akkord übernimmt. *Mischfarben* entstehen, wenn das Ohr kein spezifisches Instrument mehr orten kann – z. B. Wagner im Vorspiel zu *Parsifal*: Violoncello, Klarinette und Englischhorn ergeben im Zusammenklang den Eindruck eines Waldhorns. Schneider beschreibt dies als *virtuelle Instrumentation*.⁴⁴

Die verschiedenen Orchesterinstrumente haben ihre eigene Symbolik. Die Klarinette zum Beispiel gilt mit ihren verschiedenen Registern als sehr vielseitiges Instrument. Sie kann Sanftheit ausdrücken ebenso wie Gefahr. Der Oboe schreibt man die Fähigkeit der Verführung zu und der Flöte, wegen der Leichtigkeit des Anblasens, Flatterhaftigkeit, Scherzen oder auch Unbeschwertheit. Trompeten und Pauken benutzt man, um Macht darzustellen, Hörner mit ihren Naturtönen stehen für Freiheit, Revolution und eben Natur. Die Posaune stellt die Mahnung Gottes dar, besonders im *Dies Irae*.

Diese wenigen Beispiele verdeutlichen bereits die reichhaltigen Möglichkeiten des *Orchestrators*, der den kompletten Klangapparat zu Verfügung hat. Andererseits muss sich jeder Komponist und auch jeder Arrangeur bewusst sein, dass es eine gefährliche Nähe zum Klischee gibt, wenn er in kurzen Momenten Stimmungen schaffen soll, wie dies im Normalfall bei der Filmmusik gefordert ist.

Richard Strauss unterscheidet in seiner Instrumentationslehre zwischen der Polyphonie des Orchestersatzes eines Richard Wagner und dem homophonen Orchesterstil der dramatischen Schule, wie er etwa in den Opern Glucks zu sehen sei, und legt dar, warum die Vielschichtigkeit der orchestralen Polyphonie dem homophonen Konzept überlegen ist:

„Und nur wahrhaft sinnvolle Polyphonie erschließt die höchsten Klangwunder des Orchesters. Ein Orchestersatz, in dem ungeschickt oder, sagen wir nur, gleichgültig geführte Mittel- und Unterstimmen sich befinden, wird selten einer gewissen Härte entbehren und niemals die Klangfülle ergeben, in der eine Partitur erstrahlt, bei deren Ausführung auch die zweiten Bläser, zweiten Violinen, Bratschen, Violoncelli, Bässe sich in der Belebung schön geschwungener melodischer Linien seelisch beteiligen. Dies ist das Geheimnis ... der Tristan- und Meistersingerpartitur ... während selbst die mit so großem Klangsinn aufgebauten Berliozschen Orchesterdramen, die Partituren Webers und Liszts ... an einer starken Sprödigkeit des Kolorits deutlich erkennen lassen, dass der Chor der Begleitungs-

44 Vgl. Norbert Jürgen Schneider: *Komponieren für Film und Fernsehen*. S. 201

und Füllstimmen vom Tonsetzer nicht melodischer Selbstständigkeit für würdig erachtet wurde, daher auch vom Dirigenten nicht zu der seelischen Teilnahme am Ganzen heranzuziehen ist, die zur gleichmäßigen Durchwärmung des gesamten Orchesterkörpers unbedingt nötig wäre.“⁴⁵

In seinem Buch *Komposition für den Film* geht der Komponist Hanns Eisler mit seinen Kollegen aus Hollywood schwer ins Gericht und zielt damit besonders auf die Orchestrierungspraxis ab:

„Andererseits wird durch die Ausbildung des Arrangeurs der Orchesterklang selber standardisiert. Die Folge ist lästige Uniformität der Filmpartituren ... Diese Sterilität ist zum Teil den heute in den Studios üblichen Orchesterbesetzungen zuzuschreiben ... manche ... Restriktionen in der Besetzung haben doch die Tendenz, den Klang zu normen. Das bezieht sich vor allem auf den Pseudoglanz von Titel und Schluß, auf eintönige Homophonie, mit stets verwischten Mittelstimmen, auf die Vorherrschaft des ‚schmalzigen‘ Geigentons, die Undifferenziertheit der Holzbläserbehandlung, von denen höchstens das Fagott als Lokalkomiker und die Oboe als Unschuldslamm hervortreten, und die schwerfällig-akkordische Führung des Blechs. Außer dem größten Dialogisieren von Blech und Streichern hört man fast nichts als die aufdringliche Oberstimme, von einem schwächlichen Baß begleitet ...“⁴⁶

Eisler macht dieses Dilemma vornehmlich daran fest, dass die Instrumentierung unproportioniert sei und daher wenig klangliche Differenzierung zulasse:

„Das liegt wesentlich an der absurden Disposition des Streichkörpers. 12–16 Geigen, meist als eine Stimme behandelt (also erste und zweite unisono), 2–3 Bratschen, 2–3 Celli, 2 Kontrabässe werden im Durchschnitt, selbstverständlich mit Ausnahmen, verwandt. Die Disproportion zwischen tiefen und höheren Instrumenten schließt deutliche Mehrstimmigkeit im Streicherapparat vorweg aus und verführt zum ‚Schmieren‘ mit bloßen Füllstimmen. Eine ähnliche Disproportion besteht zwischen Holz und Blech. 4 Hörner, 3 Trompeten, 2 oder 3 Posaunen und Baßtuba stehen häufig gegen 2 Flöten, allerdings 3 Klarinetten (die meist die Streicher verdoppeln), 1 Oboe (seltener 2), alternierend mit Englisch Horn, oft nur 1 Fagott. Schon im Konzert- oder Opernorchester ist das Baßproblem nicht befriedigend gelöst; das Studioorchester ignoriert es.“⁴⁷

45 Richard Strauss: *Instrumentationslehre*. Edition Peters. Frankfurt/M., 1986. Im Vorwort.

46 Theodor W. Adorno und Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. S. 90/91.

47 Theodor W. Adorno und Hanns Eisler: *Komposition für den Film*. S. 90/91.

Um diese klangliche Unausgewogenheit zu vermeiden, schlägt Eisler vor, den Streicherapparat mit zwei Geigen, Bratschen, Celli und Kontrabässen zu erweitern sowie das Holz zwei- bis dreifach zu besetzen, um das Filmorchester dem symphonischen anzunähern.

In Kapitel 3 dieser Arbeit wird gezeigt, dass Max Steiner in seiner Musik zu *Casablanca* sowohl homophone als auch polyphone Gestaltungsprinzipien anwendet. Ein Beispiel für homophone Strukturen wäre das Stück *Africa* aus der Einleitungsmusik. Eine von Holzbläsern und Streichern unisono vorgetragene Kantilene wird durch eine von Blech- und Saiteninstrumenten gespielte ostinate Begleitung unterstützt (vgl. Kap. 3.5.1). In seinem Titel *Nazi Spy*, der einem Teil der Rückblende unterlegt ist, wendet Steiner bewusst polyphone Stimmführungen an, um durch die so entstehenden Dissonanzen ein Gefühl der Beklemmung hervorzurufen (die entsprechende Filmsequenz zeigt den deutschen Einmarsch in Frankreich, vgl. Kap. 3.5.2.4). Hermann Grabner schreibt in seiner Harmonielehre über Dissonanzen im polyphonen Satz:

„Im Zuge linearer Entwicklung werden auch komplizierte Intervallverhältnisse vom Ohr mühelos und ohne Bewusstwerden der gespannten Dissonanzwirkungen aufgenommen.“⁴⁸

Max Steiner wendet die Dissonanzspannungen dort an, wo sie dem Spannungsmoment der Filmhandlung dienlich sind. Er lässt sie dort weg, wo sie dem Gebot der Klarheit zuwiderlaufen. Da seine Skizzen sehr eindeutig waren und zudem Hugo Friedhofer genau wusste, wie die Vorstellungen Steiners in konkrete Orchestersprache zu übersetzen waren, kann man davon ausgehen, dass es in der Filmmusik zu *Casablanca*, wie natürlich in den anderen Werken Steiners auch, stets eine differenzierte, den Erfordernissen des Filmes angepasste, wahlweise homophone oder polyphone Satzweise gibt. Hugo Friedhofer hat die Partitur für *Casablanca* auf vorgefertigte Partiturbögen geschrieben und nutzt das gesamte Orchesterspektrum. In der Partitur stehen, von oben nach unten, Flöten (Piccolo und normale Querflöte, deren Stimme im Regelfall von der Piccoloflöte oktaviert gedoppelt wird), Oboen, Englischhorn, Klarinetten (in B und in A, sowie Bassklarinette), Bassoon (Fagott), Hörner (meist in F), Trompeten, Posaunen, Tuba, Pauken, Vibraphon, Harfe, Celeste, ein oder zwei Klaviere, Schlagwerk und der komplette Streicherapparat. Die klangliche Nähe zu Komponisten wie Strawinsky oder Richard Strauss, die Kurt Weill in seinem Aufsatz angesprochen hat, findet sich in dieser Orchestrierung wieder.

⁴⁸ Hermann Grabner: *Harmonielehre*. Bärenreiter Verlag, Kassel, 1994. S. 199.

1.2.5. Melodik

1.2.5.1. Zitate

Max Steiner ist des Öfteren damit konfrontiert worden, dass er sich immer wiederhole. Einerseits war es manchmal der dezidierte Wunsch seiner Produzenten, dass er, Steiner, seine Musik aus früheren Filmen zitiere, zum anderen ist dies in erster Linie auf den steten Zeitdruck zurückzuführen, unter dem der Komponist stand. Roy Prendergast schreibt, dass es in den frühen Dreißigerjahren eine gängige Praxis war, Filmmusik mehrfach zu verwenden. Er zitiert hierbei aus dem Buch *The Making of King Kong* der Autoren Orville Goldner und George E. Turner.

„All the music (to *King Kong*) proved extremely durable and was used by Steiner’s successors at RKO – Roy Webb, Nathaniel Shilkret and Constantine Balakeinikoff – for dozens of subsequent features and innumerable editions of RKO *Pathe News*. Among the soundtracks containing sizable chunks of the Kong music are *The Last Days of Pompeii*, *The Last of the Mohicans*, *Muss ‘Em Up, We’re Only Human*, *Back to Bataan*, and *Michael Strogoff*. Steiner, himself, reprised portions of this material in several of his much later works for Warner Brothers. A Boat in the Fog builds suspense as admirably for Bette Davis in *A Stolen Life* as it did for the passengers on the ‚S.S. Venture‘ fourteen years earlier.“⁴⁹

Die Skizzen für den Film *Casablanca* geben einen guten Einblick, wie konsequent Max Steiner sich der Musik früherer Filme bedient hat, denn auch in diesem Film verwendete Steiner Material aus früheren Filmen und verband dies mit Motiven bekannter Melodien und komponierte dazu neue Musik.

Der *Main Title*, die Einleitungsmusik von *Casablanca*, schafft ein orientalisches Ambiente. Teile dieser Einleitungsmusik hatte Steiner auch schon für den Film *The Lost Patrol* (1934) verwendet, der ebenfalls in Nordafrika spielt (vgl. Kap. 3.5.1.1).

Im Rest seiner Skizzen zu *Casablanca* zitierte Steiner nicht nur, sondern es stehen vielmehr dezidierte Anweisungen an seinen Mitarbeiter Hugo Friedhofer, aus welchen Filmen er welche Abschnitte zu übernehmen hatte, und zwar genau von welcher Rolle und wie viele Takte. Aus fünf Filmen wurden solche Abschnitte übernommen. Es sind die Filme *Now, Voyager*, *Confessions of a Nazi Spy*, *The Charge of the Light Brigade*, *The Life of Emile Zola* und *Tovarich*. Die Anweisungen an Friedhofer sahen zum Beispiel so aus, dass er für Rolle 5 Teil 3 von *Casablanca* mehrere Takte aus dem Film *Zola* zu kopie-

49 Zit. in: Roy Prendergast: *Film Music – a neglected art*. S. 31 u. 32.

ren hatte, und zwar *from Zola Reel 3 Part 3 orig. key* (siehe Kap. 3.5.2.4 Medley *La Belle Aurore*). *Original key* steht daneben, wenn die Tonart der Vorlage zu übernehmen war. Ansonsten gab es den Zusatz, wohin zu transponieren sei, damit sich die übernommene Musik in den Rest des neuen Teiles einfügt (z. B. *come sopra Reel...1/2 tone higher*).

Noch öfter als Zitate aus anderen Filmen hatte Hugo Friedhofer entsprechende Stellen aus demselben Film, *Casablanca*, zu kopieren.

Reel 9 Part 2

page 2

33 34 31 32

15 16 17 18

come sopra reel 5 part 4
one tone higher

5

page 3

1/36 1/2

"you're a coward"

rit.

33 34 35 36

19 20 21 22 23

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

Nb. 1. Skizze von Max Steiner für die Filmrolle 9 Teil 2 von *Casablanca*. Enthalten ist die Anweisung, von wo die entsprechende Stelle zu übernehmen war. Die unteren Taktangaben beziehen sich auf die aktuelle Rolle, die Takte in den Kästchen auf die zu kopierenden Stellen. Ebenso finden sich hier Angaben über Transpositionen (Takt 15 und 17) und Textstellen sowie genauere Anweisungen an den Orchestrator mit Registrierungsvorschlägen.

Neben der Arbeitseffizienz sorgt dies für eine gewisse Stringenz in der Filmmusik, denn durch dieses abschnittsweise Wiederholen signifikanter musikalischer Abschnitte gibt es für den Zuschauer ein Wiedererkennen. Hansjörg Pauli stellt fest, dass dies ein Wesensmerkmal der Filmmusik sei.

„Dass in einer Musik, die auf dem Prinzip der Entwicklung aufbaut, die Wiederkehr eingangs exponierter Motive, Themen, Klanglichkeiten, nicht als pure Repetition erfahren wird (nicht einmal da, wo es sich um textgetreue Wiederkehr handelt), ist eine Binsenweisheit. Entwicklung hinterlässt Spuren; die Spuren haften an den Figuren, über die der Prozess hinweggegangen ist oder an denen er vollzogen wurde; wo die Motive, Themen, Klanglichkeiten wieder in ihrer ursprünglichen Gestalt auftauchen, nachdem sie einzeln weitergesponnen oder miteinander gekreuzt, ineinander überführt oder auch nur aufeinander losgelassen wurden, geben sie mehr preis und anderes als zuvor.“⁵⁰

Es ist die große Kunst sowohl des Komponisten Steiner als auch des Orchestrirers Friedhofer, dass die Musik zu *Casablanca* in keinem Falle irgendwie schematisch klingt. Niemals klingt diese Musik wie schnell zusammengestellte Gebrauchsmusik. Die Musik wirkt stets wie aus einem Guss. Es sind sinfonische Kompositionen. Das ist es, was Steiner zu einem herausragenden Filmkomponisten macht. Er erhebt sein Handwerk, sein Kunsthandwerk, zu richtiger Kunst. Und dies, obwohl es stets sein Grundsatz war, dass die Musik dem Film zu dienen habe und dass der Film nicht der richtige Platz für solche Komponisten sei, die sich auf Kosten des Filmes in irgendeiner Weise zu profilieren versuchten:

„The hardest thing in scoring is to know when to start and when to stop. The location of your music. Music can slow up an action that should not be slowed up and quicken a scene that shouldn't be. Knowing the difference is what makes a film composer. I've always tried to subordinate myself to the picture. A lot of composers make the mistake of thinking of film as a concert platform on which they can show off. This is not the place. Some composers get carried away with their skill – they take a melody and embellish it with harmonies and counterpoints. It's hard enough to understand a simple melody behind dialogue, much less with that baloney going on. If you get too decorative, you loose your appeal to the emotions. My theory is that the music should rather be felt than heard.“⁵¹

Dies, von Max Steiner in einem Gespräch mit dem Filmbuchautor Tony Thomas geäußert, belegt zweierlei. Einerseits weiß der Komponist Max Steiner, der sich stets in Zeitdruck befindet, genau, zu welcher Stelle des Films welche Musik passt, und baut seine

⁵⁰ Zit. in: Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. S. 92.

⁵¹ Tony Thomas: *Max Steiner: Vienna, London, New York and Finally Hollywood*. In: *The Max Steiner Collection*. James V. d'Arc, Publisher. Film Music Archives Special Collections and Manuscripts, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, 1996. S. 19.

Entwürfe manchmal wie einen Flickenteppich zusammen. Er ist ein Meister sowohl der motivischen Arbeit als auch der ökonomischen Vorgehensweise. Andererseits verbindet er die verschiedenen Ingredienzen zu einer musikalisch logisch verlaufenden Einheit und schafft damit immer wieder große symphonische Filmmusik ganz in der Tradition seiner europäischen Vorläufer.

Dass sich Komponisten von anderen inspirieren lassen, ist nichts Neues. Dass Komponisten immer wieder auf eigenes Material zurückgreifen, ebenfalls. So formt sich etwas, das man als originäre Sprache des Komponisten bezeichnen kann. Steiner bemerkt in seiner Autobiografie nicht zu Unrecht, dass alle großen Komponisten, sei es Mozart, sei es Beethoven, immer wieder aus eigenen Werken zitierten.⁵² Auch ein anerkanntes musikalisches Genie wie Mozart hatte als einer der ersten freischaffenden Komponisten die Niederungen der kommerziellen Auftragsarbeiten zu bewältigen, um sein wirtschaftliches Überleben zu sichern. Mozart hat sich in diesen Werken ebenso wie in seinen Meisterwerken oft wiederholt, eigene Klischees bedient oder eben auch das, was von seinen Auftraggebern erwartet wurde. All dieses hatte natürlich einen sehr hohen künstlerischen oder zumindest kunsthandwerklichen Standard.

Es gibt die Theorie des perfekten *Prima Vista*-Spiels. Jemand, der die meisten Sonaten Mozarts gespielt hat, wird die anderen fast fehlerfrei vom Blatt spielen, da er mit der musikalischen Sprache des Komponisten vertraut ist. In Versuchen hat man solch versierten Spielern fehlerhafte Ausgaben vorgelegt. Trotzdem haben sie korrekt gespielt, sie haben die Fehler im Sinne des Komponisten überspielt und bereinigt. Dies ist ein Beleg dafür, dass sich bei einem Komponisten viele Phrasen, Motive, harmonische Wendungen, also kompositorische Eigenheiten, formelhaft wiederholen und nur durch die individuelle schöpferische Kraft eine persönliche Prägung erfahren.⁵³

Wenn also Komponisten wie Mozart oder Beethoven als freischaffende Künstler ihre sich wiederholende musikalische Formsprache hatten, dann gilt dies natürlich umso mehr für einen Filmkomponisten wie Steiner.

Die Diskussion, ob das Prinzip *l'art pour l'art* gegenüber jedweder Auftragsmusik nun höher zu bewerten sei, ist indes nicht neu, denn bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entbrannte ein Streit darüber, ob Musik als künstlerische Ausdrucksform sich selber genüge oder ob man Musik einer poetischen Idee unterordnen könne oder

52 *Notes To You*. S. 201

53 Vgl. Robert Jourdain: *Das Wohltemperierte Gehirn*. Spektrum Akademischer Verlag GmbH, Heidelberg, 2001. S. 277: „Wenn erfahrenen Vom-Blatt-Lesern traditionelle Musik mit harmonischen Fehlern vorgelegt wird, korrigieren sie die Fehler meistens, ohne sie zu bemerken. Oft finden sie diese Fehler noch nicht einmal, wenn sie wissen, dass welche vorhanden sind. Sie wissen, wie solche Musik klingen muss.“

solle. Einer der eifrigsten Verfechter der „reinen“ Musik war der Kritiker, Universitätsprofessor und Hofrat Eduard Hanslick (1825–1904). Er schrieb in seiner Zeitschrift *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854) beispielsweise, das Schöne habe „überhaupt keinen Zweck, denn es ist bloße Form“ und die Schönheit eines Tonstücks sei „spezifisch musikalisch“. Dabei stellte er nicht infrage, dass eine musikalische Aussage auch Bedeutung haben könnte. Diese Bedeutung könne aber nur musikalischer Natur sein. So könne Musik zum Beispiel „stürmisch“ sein, aber nicht „stürmischen Mut“ ausdrücken. Das Einzige, das durch Musik ausgedrückt werden solle, seien „musikalische Ideen“:

„Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte musikalische Idee ist bereits etwas selbstständig Schönes, ist Selbstzweck und keineswegs erst wieder Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen oder Gedanken ... Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.“⁵⁴

Anders herum verhält es sich mit der Musik des 20. Jahrhunderts. Für viele Betrachter ist die sogenannte ernste Musik des 20. bzw. 21. Jahrhunderts an einem Scheideweg, von vielen nicht mehr verstanden. Neben anderen Komponisten wie Korngold oder auch Alfred Newman, Bernard Herrmann, John Williams oder Miklos Rosza war es Max Steiner, der durch seine Tätigkeit als kommerzieller Filmkomponist die moderne symphonische Musik auf ein neues Medium, den Film, übertrug und so über mehrere Jahrzehnte einem größeren Publikum zugänglich machte. Hanns Eisler schrieb diesbezüglich der Filmmusik eine verbindende Funktion zwischen den *gebildeten Ständen* und dem *Volk* zu. Die schwer verständliche neue Musik könne nur in Verbindung mit anderen Medien eine Perspektive haben.

„Die historische Kluft zwischen Kunst und Unterhaltung wird aufgehoben und seine Elemente werden sich in einer neuen Einheit wechselseitig durchdringen.“⁵⁵

Max Steiner, der Pionier der modernen Filmmusik, hat den Grundstein dafür gelegt, dass diese symphonische Musik heute ein anerkannt wichtiger Bestandteil des Films ist, sowohl emotional-künstlerisch, aber letztendlich auch für die kommerzielle Vermarktung. Und doch ist er heute außerhalb der Kreise, die sich mit dem Thema Musik im Film auseinandersetzen, fast vergessen.

54 Vgl. und zit. in: Gerhard Nestler: *Geschichte der Musik*. Serie Musik Piper Schott. B. Schott's Söhne. Mainz, 1988. S. 507, 575.

55 Vgl. Claudia Bullerjahn, 2001. S. 54.

1.2.5.2. Leitmotive

Leitmotive in der europäischen Kunstmusik, v. a. bei R. Wagner

Ein wichtiges Charakteristikum der Musik Steiners ist die Verwendung von Leitmotiven. Ein Leitmotiv ist eine möglichst spezifische musikalische Phrase. Sie kann melodischer oder rhythmischer Natur sein, aber auch ein spezieller Klang. Diese Phrase wird einer Person, einem speziellen Gefühl oder einem Ereignis zugeordnet. Sie soll, wann immer sie während eines musikalischen Werkes auftaucht, vom Publikum erkannt werden.

Die Verwendung von Leitmotiven ist keine Erfindung der Filmkomponisten. In der europäischen Kunstmusik ist dies seit Langem Tradition und weit verbreitet. Ende des 18. Jahrhunderts begannen in Paris Opernkomponisten wie A.-E. M. Grétry (*Richard Coeur de Lion*, 1784), L. Cherubini (*Medée*, 1797) oder J. Fr. Le Cueur (*Ossian ou les Bardes*, 1804), „... präzisen dramatischen Situationen oder einzelnen Bühnenfiguren musikalische Chiffren zuzuordnen, die dann in ähnlichen Situationen oder beim erneuten Auftreten der Figuren von Neuem erklingen ...“, so der Berner Universitätsprofessor Anselm Gerhard.⁵⁶

In seiner Oper *Der Freischütz* (1821) erweiterte Carl Maria von Weber (1786–1826) die Instrumentierung durch ungewöhnliche Klangfarben. Dazu sollten bestimmte Tonfolgen, *Erinnerungsmotive* genannt, Personen, Gedanken oder Gegenstände symbolisieren. Die „romantisch-atmosphärische Verdichtung“ erreichte Weber in seiner Oper „durch wiederholte klangliche und melodische Wendungen“.⁵⁷

Wolfgang Thiel schreibt Webers Musik eine starke klangmalerische, Atmosphäre schaffende Wirkung zu, die bereits vorbildhaften Charakter für Filmmusik haben könnte.

„So kann die Wolfsschluchtszene aus Webers *Freischütz* mit ihrer szenisch bedingten Illustration der verschiedenen Stimmungen, Ahnungen und Naturerscheinungen unter filmmusikalischem Gesichtspunkt durchaus als Prototyp späterer Illustrationsmusiken betrachtet werden“.⁵⁸

⁵⁶ Prof. Dr. Anselm Gerhard, Unipress, Heft 113. Stelle für Öffentlichkeitsarbeit. Universität Bern, 2002.

⁵⁷ Das große Lexikon der Musik. Herder Verlag. Freiburg, 1978/1987. Band 05. S. 91

⁵⁸ Wolfgang Thiel: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. S. 79.

Diese Erinnerungsmotive haben noch keinen strukturellen Einfluss auf den musikalischen Satzbau. Sie sind deskriptiv und haben keine syntaktische Funktion. Neben Weber machten auch andere Komponisten derartigen Gebrauch von solchen Erinnerungsmotiven. So zum Beispiel Giuseppe Verdi (1813–1901) in seiner Oper *Don Carlos* (1867).

Hector Berlioz (1803–1869) führte dieses Prinzip einen Schritt weiter. In seiner *Symphonie Fantastique* (1830) entwickelte sich das Motiv von einem reinen Erinnerungsmerkmal zu einem elementaren dramaturgischen Gestaltungsmittel. Der Symphonie liegt eine tragische Liebesgeschichte zugrunde. Diese Geschichte ist zentraler Punkt dieser Tondichtung. Dafür hat Berlioz ein Thema komponiert, welches als von ihm so genannte *idée fixe* im gesamten Werk präsent ist. Bislang war es die kompositorische Regel, jedem Instrumentalsatz ein neues Thema zu geben. Hier gibt es nun ein immer wieder auftauchendes Thema. Dies gibt dem ganzen Werk den Charakter einer durchkomponierten dramatischen Geschichte.

Mit diesem Konzept einer durchgehenden musikalischen Struktur wurde Berlioz zum Vorbild für einen weiteren Komponisten, wenn auch auf anderem Gebiet, nämlich Richard Wagner.

Richard Wagner hatte sich völlig dem Musiktheater verschrieben, da er der Meinung war, dass sich die Konzertmusik, so wie sie sich ihm darstellte, nicht mehr weiterentwickeln werde. Um neue Wege zu beschreiten, bedürfe sie der Symbiose mit dem gesprochenen Wort. Die Vision vom Musiktheater als Gesamtkunstwerk mit der gleichberechtigten Einheit von Text, Musik und Bühnenaktion hat Wagner von der griechischen Theaterlehre übernommen, die er eingehend studiert hat. Dieser dramatischen Idee des Gesamtkunstwerks hatte sich alles unterzuordnen. So wurden auch alle musikalisch immanenten Stilmittel wie Melodik, die Harmonik oder auch die Orchestrierung an ihr ausgerichtet.

„Dennoch muß die neue Form der dramatischen Musik, um wiederum als Musik ein Kunstwerk zu bilden, die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen, und dies erreicht sie, wenn sie, im innigsten Zusammenhange mit demselben, über das ganze Drama sich erstreckt, nicht nur über einzelne kleinere, willkürlich herausgehobene Teile desselben. Diese Einheit gibt sich dann in einem das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen, welche sich, ähnlich wie im Symphoniesatze, gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden: nur dass die hier ausgeführte und aufgeführte dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen gibt, welche dort allerursprünglichst den Bewegungen des Tanzes entnommen waren.“⁵⁹

59 *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*, 1879.

Für die Umsetzung dieser dramatischen Idee war die Leitmotivik ein ideales Werkzeug. Wagner ordnete sowohl Personen als auch Orten und symbolischen Gegenständen eine Melodie in der Orchesterbegleitung zu. Diese Motive dienen in Wagners Vorstellung weniger der Untermalung oder der Erschaffung einer gewissen Stimmung, sondern sie helfen beim Verständnis für die Handlung, sie erklären, schaffen Verbindungen, Assoziationen, Vorahnungen.

„Diese melodischen Momente ... werden uns durch das Orchester gewissermaßen zu Gefühlswegweisern durch den ganzen vielgewundenen Bau des Dramas. An ihnen werden wir zu Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht, zu unmittelbaren Teilnehmern an dessen Verwirklichung.“⁶⁰

Wagner selber nannte diese Melodien „melodische Momente, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Ahnung zur Erinnerung machen“. Den Begriff Leitmotiv im Zusammenhang mit Wagner prägte ein Freund von ihm, der Musikwissenschaftler und Kritiker Hans von Wolzogen (1848–1938).

„... ich habe nur des einen meiner jungen Freunde (von Wolzogen) zu gedenken, der das charakteristische der von ihm so genannten ‚Leitmotive‘ mehr ihrer dramatischen Bedeutsamkeit und Wirksamkeit nach, als (da dem Verfasser die spezifische Musik fern lag) ihre Verwertung für den musikalischen Satzbau ins Auge fassend, ausführlicher in Betrachtung nahm.“⁶¹

Das Leitmotiv hat bei Wagner neben der poetisch-dramaturgischen Funktion auch eine musikalisch-strukturelle. Die Verknüpfung verschiedener Motive bewirkt die Spannkraft des musikalisch-melodischen Flusses. Schon Hugo Riemann hat sich 1906 mit der musikalischen und inhaltlichen Struktur und Bedeutung dieser Leitmotive befasst.

„Wagners ‚Leitmotive‘ sind bei ihrem erstmaligen Auftreten selbstverständlich durchaus auf die elementaren Wirkungen der rein musikalischen Ausdrucksmittel angewiesen, erhalten aber bei späterem Wiederauftreten im Verlaufe der Handlung durch die Erinnerung an die Situation, bei der sie zuerst eingeführt wurden, eine Bedeutung, die weit über ihren elementaren Ausdruckswert hinausgeht und sie zu Symbolen leitender Ideen der Dichtung macht.“⁶²

⁶⁰ *Oper und Drama*, Januar 1851.

⁶¹ *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*.

⁶² Zit. in: Claudia Bullerjahn. S. 217.

Mit Richard Wagner hat die Entwicklung des Musiktheaters ihren Höhepunkt und Abschluss gefunden. Die neue Kunstform, die die Idee des Gesamtkunstwerks in das 20. Jahrhundert hinübertrug, war der Film. Es ist naheliegend, dass auch wesentliche Gestaltungsmittel Wagners hier ihre Entsprechung und Fortsetzung fanden. Doch nicht erst die Filmmusik bedient sich dankbar dieser Methode. Schon Rimskij-Korsakow (1844–1908) hat sich in der Arbeit an seinen Bühnenwerken intensiv mit Wagner auseinandergesetzt.⁶³

Es ist also festzuhalten, dass sich im Laufe der Zeit die Verwendung von Leitmotiven zu einem unabdingbaren Stilmittel der dramatischen Musik entwickelt hat. Der Filmkomponist Norbert Jürgen Schneider listet analog ihrer Entwicklung drei verschiedene Grundtypen von Leitmotivverwendungen auf. Diese Entwicklung der Leitmotivtechnik ist dem Komponisten zufolge in ihrer Gesamtheit in den Filmmusiken wiederzufinden.

„1. Beim *Motivzitat* handelt es sich um ein wiederholt unverändert erscheinendes Thema oder thematisches Motiv. Dieses ist als identisch mit dem bei Carl Maria von Weber anzutreffenden ‚Erinnerungsmotiv‘ anzusehen. Pauli würde in diesem Falle von ‚Kennmelodie‘ sprechen.

2. Bei der *idée fixe* findet man psychologische Variantenbildungen in Abhängigkeit von den in der Handlung dargestellten Leidenschaften. Ahnvater ist hierbei Hector Berlioz.

3. Die Verwendung der *voll entwickelten Leitmotivtechnik* führt zu einem musikalischen Geflecht, das fast den gesamten musikalischen Satz bestimmt. Man findet diese Leitmotivverwendung z. B. im *Ring des Nibelungen* von Richard Wagner.“⁶⁴

Bei der näheren Betrachtung der Musik zu *Casablanca* wird man sehen, dass Steiner die Leit motive in der Tat vielschichtig benutzt, sei es als reines Zitat, als *idée fixe* oder als durchkomponiertes Leitthema.

Leitmotivtechnik in der Filmmusik

„Das Leitmotiv im Film wird ... zu einem Gestaltungsmittel, um dem Stimme zu verleihen, was die Darsteller nicht aussprechen: Erinnerungen an Geschehenes, Ahnungen kommenden Geschehens“ (*Hanns Eisler*).⁶⁵

63 Vgl. www.uni-leipzig.de: Abram Akimowitsch Gosenpud: Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch von Nikolai Rimskij-Korsakow und Parsifal von Richard Wagner.

64 Norbert Jürgen Schneider. Zit. in: Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. S. 89.

65 Zit. in: Wolfgang Thiel: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. S. 79.

Ihre Kürze und Prägnanz sowie ihre vielseitige Verwendbarkeit zur Unterstützung der dramatischen Entwicklung machten die Leitmotive zum Universalwerkzeug des Filmkomponisten Max Steiner. Zwar sind diese Leitmotive von ihrer Struktur her bisweilen ganze Themen und laufen so der eigentlichen Definition des Begriffs *Motiv* zuwider („der kleinste musikalisch sinnvolle Abschnitt“), sodass der Begriff *Leitthema* angemessener wäre. So gibt es auch bei Richard Wagner neben den kurzen und prägnanten Leitmotiven solche, die strukturell komplex und räumlich ausladend sind. Und dennoch hat sich im Bezug auf Wagner der Begriff *Leitmotiv* durchgesetzt. Insofern hat sich auch im Zusammenhang mit der Geschichte der Filmmusik der Begriff *Leitmotivtechnik* etabliert.⁶⁶

Schon bei der musikalischen Begleitung von Stummfilmen wurde die Verwendung von Leitmotiven als ein dramaturgisches Grundprinzip erachtet, ein „... natural law which must on no account be broken“.⁶⁷

Dieser Einsatz von Leitmotiven hatte geradezu formularischen Charakter und wurde von Lang und West folgendermaßen dargestellt:

„This theme should be announced in the introduction, it should be emphasized at the first appearance of the person with whom it is linked, and it should receive its ultimate glorification, by means of volume, etc., in the finale of the film.“⁶⁸

Der englische Komponist William Alwyn half als Jugendlicher öfters in einem Provinzkinos aus. Sein Bericht über diese Erfahrungen dokumentiert die Tatsache, dass dort gezielt Kennmelodien eingesetzt wurden.

„In front of me on the music stand was a thick stack of music ... there was, of course, a mixed bag of sentimental favourites and an album of specially composed music designated to meet any known situation. Also on the desk was a piece marked Theme which I was told by the mentor to keep separate from the rest and at a given signal from the leader ... to abandon whatever piece I was playing and dive abruptly into this special theme.“⁶⁹

66 Vgl. Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. 2001. S. 88 ff.

67 Bert Vipond. Zit. in: Kathryn Kalinak: *Settling the score*. S. 64.

68 Zit. in: Kathryn Kalinak: *Settling the score*. S. 64.

69 Zit. nach Manvell & Huntley, 1975. S. 23. Zit. in: Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. S. 89.

Auch der Film *Frankenstein* (1909) machte gezielt Gebrauch von der Leitmotivtechnik. So war auf dem *cue sheet* der Einsatz eines Motivs von Webers *Freischütz* vorgeschrieben, um das Erscheinen des Monsters anzukündigen.⁷⁰ In dem Stummfilm *Die Nibelungen* (D, 1922–24) von Fritz Lang hat der Komponist Gottfried Huppertz alle Personen und Gegenstände in Wagner'scher Manier mit Leitmotiven ausgestattet.

Wenn in den Stummfilmen Leitmotive eingesetzt wurden, so war der Einsatz stark abhängig von der Qualität und dem Geschmack der Dirigenten und der Fähigkeit der Orchester, spontan zu reagieren und das Leitthema zu bringen. Aber mit dem Beginn des Tonfilms und der Möglichkeit, die Musik genau mit der Handlung zu synchronisieren und auf die Tonspur zu platzieren, konnten die Motive punktgenau eingesetzt werden. Die Orchester waren auf dieses punktgenaue Timing konditioniert und Max Steiner war der Komponist, der von Anfang an von der Leitmotivtechnik regen Gebrauch machte und diese zur absoluten Perfektion brachte.

Steiner nutzte neben seinen eigenen Kompositionen jedwedes musikalische Material als Basis für seine Leitmotive. Das wichtigste Kriterium für die Auswahl eines Motivs war für ihn stets, für die Personen Charakterisierungen zu finden und für das Setting des Films ein bestimmtes Flair, ein Ambiente zu kreieren. Wolfgang Thiel schreibt in seinem Buch *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart* über das melodische Geschick Steiners:

„Seine dramaturgische Methode, durch Neuschöpfung von folkloristischem Material ... Lokalkolorit zu schaffen sowie mit den Bruchstücken eines Hauptmotivs variativ bestimmte Situationen des Helden zu charakterisieren, machte Schule.“⁷¹

Dieses Lokalkolorit immer zu treffen und es dabei für den Film zu nutzen, setzt nach Steiners Worten große Erfahrung voraus:

„For many of these (films) I had to make extensive research into the music of a particular period or locale, but I would have been lost without the basic knowledge gained from a life-long study of the music of all ages and all nations.“⁷²

⁷⁰ Vgl. Kathryn Kalinak: *Settling the score*. S. 64.

⁷¹ Wolfgang Thiel: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. S. 162.

⁷² Vgl. Kathryn Kalinak: *Settling the score*. S. 64.

In dem Film *Morning Glory* zitiert er zum Beispiel *Sidewalks of New York*, im Film *The Lost Patrol* verarbeitet er im Abspann *Should Out Acquaintance*. In *Symphony of Six Million*, der im jüdischen Milieu spielt, verwendet Max Steiner die jüdischen Hymnen *Kol Nidrei*, *Eili, Eili* und andere „jewish classics“, wie er sie 1933 in einem Interview genannt hatte.⁷³ In *They Died With Their Boots On* verarbeitet er unter anderem den irischen Marsch *Gary Owen, When Johnny Comes Marching Home* und *The Battle Cry Of Freedom*.

Als er noch in der Vorbereitung des Filmes *Gone With the Wind* war, machte der Produzent David O. Selznick dem Komponisten Steiner klar, dass für ihn der musikalische Schwerpunkt weniger bei Eigenkompositionen Steiners als vielmehr bei Originalstücken lag. So schrieb er in einem Memo an Steiner u. a. Folgendes:

„... I have a dozen people ask me hopefully whether *Gone With the Wind* will give the feeling of the Old South in its whole score – whether the score will be based entirely, or to a large extent, upon the strains and songs and compositions of that particular period and civilization. And I am increasingly depressed by the prospect that we are not going ... to use the great Southern pieces for a large section of our score ... I should ... appreciate it if Mr. Steiner would adapt whatever his plans are for the score to use, instead of two or three hours of original music, little original music and a score based on the great music of the world, and of the South in particular.“⁷⁴

Auch wenn Selznick Max Steiner in dieser Frage unter Druck setzte, schaffte es dieser doch, einen Großteil der Musik für diesen Film mit seinen eigenen Kompositionen zu besetzen. Dennoch finden sich darin eben auch einige Originalstücke von Frank Foster und anderen Komponisten dieser Zeit.

73 Max Steiner in Author and Composer. Zit. in: Max Steiner: *The RKO Years*. CD Booklet. James d'Arc (Hrsg.). Brigham Young University. Provo, Utah. Max Steiner hat sich nicht öffentlich über seinen jüdischen Glauben geäußert. Max Steiners Großvater wurde auf dem israelitischen Friedhof in Wien beigesetzt. Seinem Vater gelang als jüdischem Intellektuellen 1938 in höchster Not die Flucht aus Wien. Seine Mutter war allerdings katholisch und er selber wurde nicht jüdisch erzogen. Bill Whitaker zitiert in seinem Begleittext zu der CD *The Son of Kong* (Marco Polo) Steiners Frau Louise, dass auch ihr gemeinsamer Sohn in einer Episkopalen Kirche getauft worden sei. Auf jeden Fall hat Steiner mehrmals an den Jewish Welfare Fund gespendet, so beispielsweise \$ 2.500 im Jahr 1944. Die Verwendung von *Kol Nidrei* und anderen jüdischen Liedern könnten also durchaus über die reine Funktionalität auch ein Beleg für Max Steiners jüdisches Bewusstsein sein. Zudem wurden für ihn mehrfach Bäume in Israel gepflanzt und er bekam eine Ehrenmedaille des Jewish Welfare Fund (siehe Kap. 6).

74 Aus einem Memo von David O. Selznick an Max Steiner und Lou Forbes vom 9. Oktober 1939. Aus: Rudy Behlmer (Hrsg.): *Memo from David O. Selznick*. Samuel French Publishing. Hollywood, 1984. S. 217/218

In seinem Buch *Film Music – a neglected art* erklärt der Autor Roy Prendergast, dass ein Filmkomponist diese Millieustücke braucht, weil sie dem Publikum schnell helfen, den Film einer bestimmten Zeit oder einem bestimmten Ort zuzuordnen.

„... color is highly flexible and can be brought in and out with relative ease by the experienced screen composer ... and ... can be understood by a musically unsophisticated film audience ...“

Mit *color* meint der Autor den Lokalkolorit der Szenerie, den der Komponist zu treffen hat. Und weiter erklärt er, dass der Komponist diese Stücke am besten selber arrangiert und diese somit mit seiner restlichen Partitur zu einem homogenen Stück Musik verschmelzen kann.

„... there is the problem of stylistic integration. This arises when composers are required to use set pieces of music for purposes of color within the larger framework of their score. Such set pieces can include folk songs, music for fairs, street cries, dances, and so on. It is far better for the composer to arrange these pieces himself so that they conform stylistically with the rest of his music for the picture ... The problem can be avoided entirely if the composer creates his own atmosphere music.“⁷⁵

Bei aller Liebe zum Detail und dem verständlichen Wunsch der Regisseure und Produzenten, dem Film auch musikalisch möglichst große Authentizität zu verpassen, ist es jedoch naheliegend, dass ein Filmkomponist am liebsten seine eigenen Kompositionen im Film unterbringt. Dies machte Steiner in einem Interview mit Tony Thomas noch einmal deutlich. (Die Probleme, die Steiner mit dem Song *As Time Goes By* hatte, werden ausführlich in Kapitel 3 erläutert.)

„I never use anybody else’s music unless it’s an integral part of the picture or if the picture contains a song in it written by anybody else.“⁷⁶

Wenn er denn fremde Stücke verwendete, verwob Steiner diese kunstvoll mit seinen eigenen Kompositionen. Für sein melodisches Talent war Steiner berühmt. Er war, so der Musikschriftsteller Tony Thomas, „a master of appealing tunes ... he ... had the gift of

75 Roy Prendergast: *Film Music – a neglected art*. W.W. Norton & Company. New York, 1992. S. 214.

76 *Notes To You*. S. 199.

melody“.⁷⁷ Die Autorin Kathryn Kalinak schrieb: „Nobody could write melodies like Steiner ... Steiner must have dreamed melodies.“⁷⁸

Wie wichtig die Leitmotive in struktureller Hinsicht für Max Steiner waren, verdeutlicht ein Artikel in der *New York Times*, wo Steiner forderte,

„... every character should have a theme. In *The Informer* we used a theme to identify Victor McLaglen. A blind man could have sat in a theatre and known when Gypo was on the screen. Music aids audiences in keeping characters straight in their minds.“⁷⁹

Die Verwendung von Leitmotiven hilft dem Komponisten von Filmmusik bei einem weiteren strukturellen Problem seiner Arbeit. Filmmusik ist in den seltensten Fällen ein Kontinuum. Im Normalfall setzt die Musik zu einem bestimmten Zeitpunkt ein, dauert je nach szenischem Bedarf eine bestimmte Zeit und setzt dann wieder aus. Roy Prendergast vergleicht in diesem Zusammenhang die Situation eines Filmkomponisten, dessen musikalische Arbeit eben stets auf die Bilderfolge zu reagieren hat, mit der eines Komponisten absoluter Musik.

„Unlike the visuals of the film ... music is no tone of the ongoing elements of the film ... good film music presents a unique formal problem for the composer. Form in absolute music, such as sonata-allegro or rondo, depends a great deal on the principle of repetition and contrast, but repetition and contrast in a relatively short time span and without interruption. With film, on the other hand, there may be long sections with no music at all, in which the audience has plenty time of time to forget whatever musical material it may have heard earlier ... the advantage of the leitmotiv score is that the musical material is more easily recognisable by the audience.“⁸⁰

Die Filmkomponisten formulierten immer wieder selber, warum sie auf Leitmotive zurückgriffen und dass sie sich darin durchaus in der Tradition von Richard Wagner sahen, so zum Beispiel Gerald Carbonara in seinem Artikel *Leitmotif in film scoring* in der Zeitschrift *music and dance in california*:

⁷⁷ Tony Thomas, 1996. S. 5.

⁷⁸ Zit. in: Aljean Harmetz: *Round up the usual suspects – the making of Casablanca*. Hyperion. New York, 1992. S. 258.

⁷⁹ Zit. in: Roy Prendergast: *Film Music – a neglected art*. S. 42.

⁸⁰ Roy Prendergast, 1992. S. 231/232.

„A composer in writing his symphonic works, can develop his thematic material to the fullest extent of the message he wishes to express ... his themes can be worked out in their original entirety without being subjected to cutting ... This limitation upon the composer writing for the screen ... has, of necessity, compelled me to use the Leitmotif technique which Richard Wagner so successfully originated in his Nibelungen Ring.“⁸¹

Helga de la Motte-Haber beschreibt die Leitmotive als universales Werkzeug, wobei in Hollywoods Filmmusik ohnehin keine grundlegende Unterscheidung zwischen thematischen und nicht-thematischen Passagen auszumachen sei:

„Die Unterscheidung von Thema und nicht-thematischen Partien ist in Hollywoods Symphonik aufgehoben. Denn ohne Zweifel besitzen deren Leitmotive die Prägnanz von Themen. Sie sind nicht bloß Beiwerk. Aber sie sind in sich variabel disponiert, ohne feste Ordnung. Sie lösen damit auch die kompositorischen Normen auf. Es ist eine Musik, die sich montieren lässt, zugleich aber dem Hörer unauffällig ins Ohr geht, weil sie sich doch noch soweit wie möglich seinen Hörgewohnheiten anpaßt.“⁸²

Diese universale Einsetzbarkeit könnte auch als Beliebigkeit ausgelegt werden. So hat die Leitmotivtechnik nicht nur Befürworter. Sie ist von Hanns Eisler und Theodor W. Adorno beispielsweise als dem Film nicht adäquat kritisiert worden. Sie sei nichts weiter als ein Ausdruck der kompositorischen Einfallslosigkeit, ein anzeigendes, triviales akustisches Label. Helga de la Motte-Haber vertritt die Meinung, dass die Vielzahl und Komplexität der Leitmotive Steiners das Publikum schlicht überforderten – bei *Gone With The Wind* gibt es über zehn verschiedene Leitmotive – und dass die Musik ins Leere ginge, weil sie vom Publikum nicht erfasst werde.⁸³

Es gibt eine Reihe von wissenschaftlichen Studien, in denen untersucht wurde, inwieweit die Zuhörer in der Lage sind, sich die Leitmotive zu merken und auch nach diversen Permutationen noch zuzuordnen. Claudia Bullerjahn beschreibt zwei dieser Studien. Einmal wurden den Probanden drei Leitmotive aus Wagners Ring in ihren diversen Ausformungen vorgespielt. In einem anderen Versuch ging es um das Erkennen von Themen aus Franz Liszts h-Moll-Sonate. In der Bewertung der beiden Studien ist sie sich nicht endgültig schlüssig, denn auch musikalische Laien waren in der Lage, die Themen zuzuordnen, wenn auch nach mehr Wiederholungen. Allerdings tendiert sie zu der Aus-

81 Zit. in: Katryn Kalinak, 1992. S. 105.

82 Zit. in: Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. 2001. S. 91.

83 Vgl. Bullerjahn, 2001. S. 91–93.

sage, dass die Verwendung von Leitmotiven im Film „eine heikle Sache“ sei, da viele Zuschauer einen Film nur einmal sehen würden und daher keine Zeit hätten, die musikalischen Themen zu speichern und wiederzuerkennen – wobei es ihrer Meinung nach nicht wichtig ist, die Themen zu erkennen, da sie auch durch ihre strukturellen und emotionalen Wirkungen auf die Zuschauer wichtige Bedeutung hätten. Allerdings zieht sie den Schluss, dass diese im kommerziellen Film zu vermeiden seien.⁸⁴

1.2.6. Harmonik

Während die Leitmotive direkten Bezug zu Handlung und Charakteren herstellen, spielt sich das harmonische Geschehen auf einer für den normalen Zuschauer eher unterbewusst wahrgenommenen Ebene ab. Dies gilt sowohl für das Musiktheater Wagners als auch für die Musik des Filmkomponisten Steiner.

1.2.6.1. Die „unendliche Harmonie“ bei Richard Wagner

Bei Wagner besteht durch die so von ihm selbst bezeichnete „unendliche Harmonie“ und die „unendliche Melodie“ ein steter, die Handlung begleitender musikalischer Fluss, so wie dies Steiner mit dem *underscoring* (siehe 1.2.6.2) für die Filmmusik eingeführt hat. Diesen harmonisch-musikalischen Verlauf unter rein funktionsharmonischen Gesichtspunkten zu betrachten würde viel zu kurz greifen. Die Harmonik wird suggestiv angewendet, Farbenwechsel und Kontraste unterstützen den dramaturgischen Verlauf. In einem Aufsatz schrieb der Pianist Glenn Gould:

„Wagner ... anticipated the dissolution of the tonal language and had stretched the cognizance of harmonic psychology to a point that some regarded as the very limit of human endurance.“⁸⁵

In der Tat gingen die harmonischen Kühnheiten Wagners an die Grenze dessen, was seine Zeitgenossen noch als annehmbar empfinden konnten. Da sich die harmonische Ebene unterhalb der dramaturgischen Ebene abspielte, wurden auch diese harmonischen Errungenschaften eher auf einer unbewussten Ebene wahrgenommen. Mit Sicherheit ist diese subjektive Behandlung des harmonischen Unterbaus durch Richard

84 Vgl. Bullerjahn, 2001. S. 217–219.

85 Glenn Gould: *The Glenn Gould Reader*. Faber and Faber Ltd. London, 1984. S. 87.

Wagner geradezu eine Matrix für jeden Filmkomponisten. Eindeutige Grundtonarten oder funktionsharmonische Beziehungen sind sowohl bei Wagner als auch später in der Filmmusik weniger von Bedeutung als zum Beispiel das Prinzip der „hellen“ oder „dunklen“ Tonalitäten. Wenn man, von C ausgehend, den Quintenzirkel nach oben spielt, also C-G-D-A usw., werden die Tonarten zunehmend heller, also C-G(+1)-D(+2)-A(+3) etc. Analog dazu werden diese Tonarten zunehmend dunkler, wenn man im Quintenzirkel nach unten geht, also C-F(-1)-B(-2)-Es(-3) etc. Dies macht sich der Komponist bei den sogenannten Mediantenrückungen zunutze. Die Dreiklänge C-Dur und E-Dur haben den gemeinsamen Ton E. Wenn man nun von der einen in die andere Tonart wechselt, ergibt dies einen Helligkeitssprung von +4. Ebenso effektiv ist der Wechsel von Dur nach Moll. Es ändert sich nur ein Ton, noch dazu der mittlere. So hat C-Dur E als Terz, c-Moll hat die Terz Es. Doch liegen zwischen E(+4) und Es(-3) hörpsychologische Welten. Dies macht den Reiz und die besondere Dramatik dieser harmonischen Überraschungen aus, mit denen unterschwellige oder auch abrupte Stimmungswechsel erzeugt werden.

1.2.6.2. Underscoring

Max Steiner führte zu Beginn der Dreißigerjahre in Hollywood das sogenannte *underscoring* ein. Beim *underscoring* unterlegt man eine dramatische Handlung oder einen Dialog mit Musik. Bisher war es üblich gewesen, die Quelle der Musik im Bild zu zeigen, und der Musik wurde nicht mehr zugestanden, als dass sie unterhaltende Dreingabe war, das bildliche Geschehen lediglich untermalend. Nun war sie viel mehr. Sie illustrierte nicht mehr nur. Besonders das Unterlegen von Dialogen mit Musik eröffnete den Filmkomponisten völlig neue Möglichkeiten. Dabei ist die Verbindung von rezitierender Sprache mit Musik eine der ältesten kulturellen Errungenschaften, seien es religiöse Rituale, sei es das antike Drama. Auch in der Klassik gab es die Verbindung von Dichtung und Musik. Beethoven schrieb Musik zu Goethes *Egmont* (1809/1810; op. 84; Untertitel: Musik zur Tragödie von Johann Wolfgang von Goethe) und Mendelssohn zu Shakespeares *Sommernachtstraum* (1843; op. 61; Bühnenmusik zu Shakespeares *Sommernachtstraum*). Die Musik kann einerseits die sprachliche Intention und Gefühlswelt intensivieren oder nuancieren. Sie kann aber auch Schattierungen sichtbar machen, die jenseits der sprachlichen Ebene liegen. Als Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) an dem Libretto zu der Oper *Frau ohne Schatten* von Richard Strauss arbeitete, schrieb er diesem am 20. Januar 1913 einen Brief, worin er auf dieses melodramatische Potenzial der Musik einging.

„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.“⁸⁶

Diese Möglichkeit der Musik, jenseits der rein sprachlichen Ebene Emotionen zu transportieren, hilft dem Filmkomponisten, mit seiner Musik eben den Beitrag zu leisten, den die anderen Elemente des Films nicht ausfüllen können. Die Musik hat sich schnell in den Produktionsprozess der Filmindustrie integriert und innerhalb dieses Produktionsprozesses emanzipiert. Die Grenzen zwischen äußerem Illustrieren der Leinwandaktion und dem Ausloten innerer Vorgänge sind dabei fließend. Frank Skinner lieferte 1950 seine Definition von *underscoring* als einem wesentlichen Hilfsmittel des Komponisten, dem Film insgesamt auf die Sprünge zu helfen, wenn es dramaturgische oder filmerische Defizite gäbe.

„The word UNDERSCORE is a term pertaining to picture music, and the music written is intended to just that. It is supposed to underline the drama or suspense in any given scene, and therefore bring out every possible story value. Sometimes it even strengthens the weakness of a badly shot scene when the actors are not up to par, or when the dialogue is weak.“⁸⁷

Dabei vermögen die suggestiven Möglichkeiten der Musik noch mehr als nur zu unterstützen. Subtil eingesetzt, kann Musik der Handlung unterschwellig eine andere Richtung geben oder Charakteren zu anderen Nuancen verhelfen. Der russische Regisseur Andrej Tarkowskij geht in seinem Buch *Sculpting in Time* darauf ein.

„... music does more than just intensify the impression of the visual image by providing a parallel illustration of the same idea; it opens up the possibility of a new, transfigured impression of the same material: something different in kind ... Music can be used to produce a necessary distortion of the visual material in the audience's perception, to make it heavier or lighter, more transparent, subtler, or, on the contrary, coarser ... By using music, it is possible for the director to prompt the emotions of the audience in a particular direction, by widening the range of their perception of the visual image. The meaning of the object is not changed, but the object itself takes a new colouring ...“⁸⁸

86 Zit. in: Norbert Jürgen Schneider: *Komponieren für Film und Fernsehen*. S. 10.

87 Zit. in: Claudia Bullerjahn, 2001. S. 76.

88 Andrej Tarkovsky: *Sculpting in Time*. University of Texas Press. Austin, 2000. S. 158.

In seiner Musik für den Film *King Kong* (siehe auch Kap. 2) liefert Steiner ein Beispiel dafür, wie die Musik das, was die Bilder nicht zeigen, dem Publikum unterschwellig mitteilen kann. In der Szene, in der der Riesenaffe tödlich getroffen vom Empire State Building fällt, nutzt Steiner die Musik nicht nur um die Szene zu untermalen, sondern er erweckt Sympathien für die gefallene Kreatur. In einem Beitrag zu dem Buch *The Girl in the Hairy Paw* beschreibt der Autor Robert Fiedel, in welchem hohem Maße die Musik an der Auflösung der Geschichte beteiligt ist.

„Most critics have always been at a loss to give adequate explanation for the great feeling of tragedy evoked by Kong’s death ... The answer lies, in fact, in the musical score ... Nowhere is the score more manipulative than in the death scene. As Kong realises that his death is immediately impending, we hear a lamenting variation of the the ‚Ann Darrow‘ motif played passionately by the strings ... Then as Kong finally dies and loses hold atop the Empire State Building, his motif is resolved by rest chords ... signifying his acceptance of defeat ... Kong’s actual fall is accompanied by a sustained blaring dissonant chord, and finally resolved by an orchestral outburst. It is interesting that his fall is resolved only by the score, and not by the visuals ... The score serves the vital function of resolving the tension of the actual fall and denoting the precise moment to trigger our emotional responses ... As Denham muses philosophically over the body of Kong ... a celestial statement of the ‚Ann Darrow‘ motif is played in the upper string register which makes a final tragic comment on the death of Kong. A final recapitulation of the resolved ‚Kong‘ motif ensues, concluding the film on a negative, disturbing theme.“⁸⁹

Das *underscoring* ist weitaus mehr als ein bloßer Musikteppich. Dieses Beispiel belegt, wie man als Filmkomponist die Leitmotive nicht nur als unterlegte Textur, als *underscoring*, benutzt, um die dramaturgische Bedeutung einer Szene sicherzustellen, sondern wie man mit der Musik eine gewünschte emotionale Anteilnahme beim Publikum hervorrufen kann. In einem Moment nimmt das Publikum den Affen nicht mehr als Feind wahr, sondern bekommt, durch die Musik emotionalisiert, Mitleid mit ihm.

Der Komponist David Raksin liefert in seiner Musik für den Film *Force of Evil* (1948, Regie: Abraham Polonsky) ein Beispiel für den kontrapunktischen Einsatz der Musik. In der Schlusszene sieht man den Hauptdarsteller John Garfield eine Straße entlangrennen, über eine Mauer springen und zum Schluss eine Treppe hochlaufen. Anstatt das Timing dieser Szene mit einer temporeichen Musik zu untermauern, hat sich Raksin für

⁸⁹ Robert Fiedel. Zit. in: Paul A. Woods (Hrsg.): *King Kong Cometh*. Plexus Publishing Limited. London. 2005. S. 73.

das Gegenteil entschieden und eine langsame Musik dafür geschrieben. Die Partitur ist an dieser Stelle mit *very slow* überschrieben. Joe, die Hauptperson, ist zwar den ganzen Film am Rennen, hat aber jetzt, wo er den toten Körper seines Bruders sucht, seinen inneren Frieden gefunden. Dies setzt Raksin mit seiner Musik um und setzt dieses innere Moment kontrapunktisch gegen das äußere Moment des Rennens ein.⁹⁰

Ungeachtet dessen, ob und wie weit Max Steiner selbst in seinem Werk die Freiheit der Musik bis zum Letzten ausgereizt hat, hat er mit dem *underscoring* die Filmmusik revolutioniert. Das *underscoring* ist bis heute ein unentbehrliches Gestaltungsmittel geblieben. Steiner hat die Prinzipien des Wagner'schen Musiktheaters übernommen und sie den Anforderungen der kommerziellen Filmmusik angepasst. Er bediente sich der gleichen Mittel, aber in destillierter Form.

Denn natürlich gibt es zwischen Opern- oder Konzertmusik und Filmmusik bei allen parallelen Gestaltungskonzepten, seien sie melodischer oder harmonischer Natur, strukturbedingte Unterschiede. Der Komponist Franz Waxman⁹¹ erklärte den seiner Meinung nach wichtigsten Unterschied zwischen Konzertmusik und Filmmusik.

„Concert Music is full of secrets. Brahms, for example, reveals himself slowly and the meanings of his music come only with study. Film music must make its point immediately because it is heard only once by an audience that is unprepared and didn't come to the theatre to hear music anyway. I believe in strong themes which are easily recognizable, and which can be repeated and varied according to the film's needs. But the variations must be expressive and not complicated.“⁹²

Max Steiner ging in seiner Definition der Arbeit und der Funktion eines Filmkomponisten noch einen Schritt weiter als Waxman. Er vertrat die dezidierte Meinung, dass ein Film nicht die Plattform für einen in konzertanten Dimensionen denkenden Komponisten sei. Dieses sei beim Film völlig deplatziert, da die Musik hier nur der spezifischen Funktion zu unterwerfen sei, nämlich sich dem Film anzudienen.

90 Vgl. Roy Prendergast, 1992. S. 79 ff. S. 216.

91 Franz Waxman, eigentlich Franz Wachsmann, 1906 in Schlesien geboren, studierte am Berliner Konservatorium. Der Jazzpianist und Arrangeur Wachsmann war mit Friedrich Holländer befreundet und orchestrierte 1930 den *Blauen Engel*. Nachdem er auf der Straße von Nazis zusammengeschlagen wurde, floh er 1933 zunächst nach Paris. Ab 1935 war er in Hollywood tätig und schrieb die Musik zu über 200 Filmen, unter anderem für Alfred Hitchcock, Howard Hawks oder auch Fritz Lang. Er starb 1967.

92 Zit. in: Claudia Bullerjahn, 2001. S. 129.

„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.“⁹³

Dabei war Steiner dem Konzertpodium gegenüber nicht grundsätzlich abgeneigt. Er hat eigens eine konzertante Version seiner Musik zu *Gone with the Wind* geschrieben (vgl. Kap. 2) und darüber hinaus immer wieder öffentlich seine und andere Filmmusik aufgeführt. Auch heute fehlt seine Musik selten bei Konzerten mit klassischer Filmmusik. Das bedeutet, dass Steiners Musik trotz seiner scheinbaren Unterwerfung unter das Filmdiktat kompositorische Kraft und konzertante Strukturen hat.

1.2.7. *Mickey Mousing*

Steiner wollte aber das Geschehen auf der Leinwand nicht nur untermalen. Er ging noch einen Schritt weiter und perfektionierte sein Prinzip, die Musik genauestens auf die Leinwandaktion zuzuschreiben. Durch die technischen Möglichkeiten des *click tracks* konnte er die Musik sekundengenau anpassen, sodass die akustischen Reize Musik, Dialoge und Geräusche stets mit dem visuellen Eindruck deckungsgleich waren.

„I like to term my method – facetiously, of course – the ‚Mickey Mouse‘ type; that is, I permit myself to be dominated by the story and the characters, and synchronize the music to them. This story is based on a sound psychology that underlies all my efforts; and that is that the ear must hear what the eyes sees, or else it is disturbing.“⁹⁴

Der Begriff *Mickey Mousing* für die genaue Segmentierung der Musik analog zum Bild geht auf den Film *Steamboat Willie* (1928) zurück, den ersten Micky-Maus-Film von Walt Disney, bei dem die Musik von Carl Stalling (1891–1972) auf Sekundenbruchteile genau der Handlung angepasst wurde. So wird dieser Begriff *Mickey Mousing* einerseits mit jenen Zeichentrickfilmen dieser Zeit in Verbindung gebracht, bei welchen jede mögliche Aktion auf der Leinwand musikalisch kommentiert wird, um dadurch den komi-

93 Aus einem Artikel mit dem Titel *Setting Emotions to Music* für das Magazin *Variety*. 31. Juli 1940. Zit. in: Max Steiner, *The RKO Years*.

94 Zit. in: Max Steiner, *The RKO Years*.

schen Eindruck zu verstärken, und andererseits auch von Filmkomponisten wie Steiner verwendet, die in ihrer Arbeit den Effekt einer möglichst genauen Bild-Musik-Synchronisierung anstreben.

Nicht nur die Filmmusik, sondern bereits das Musiktheater des 19. Jahrhunderts setzte auf deskriptive Elemente. Der Begriff „deskriptiv“ meint hier das genaue, „wörtliche“, zeitgleiche Umsetzen des visuellen Geschehens in Musik. Dieses Prinzip der tautologischen Verdopplung von Bild und Musik wurde in der Rezeption eher kritisch bewertet. So schrieb Hanns Eisler 1958:

„... diese entsetzliche Wagnersche Illustrationstechnik. Wenn von einem Hund gesprochen wird, bellt es im Orchester, wenn von einem Vogel gesprochen wird, zwitschert es im Orchester, wenn vom Tod gesprochen wird, werden die Herren Posaunisten bemüht, in der Liebe gibt es die geteilten hohen Geigen in E-Dur, und beim Triumph setzt das bewährte Schlagzeug auch noch ein. Das ist unerträglich.“⁹⁵

Auch Filmkomponisten wie Steiner haben sich dieses Verfahren angeeignet und in ihre Musik integriert. Auch sie sind dafür bisweilen heftig angegriffen worden. So kritisierte Cocteau 1954 die Technik des *Mickey Mousing* als die vulgärste aller Filmmusiktechniken, die keinerlei Interpretationsmöglichkeiten offenlasse.⁹⁶ Die beiden Autoren Georg Maas und Achim Schudack schreiben gar, dass die Versuche Steiners, dem Leinwandgeschehen sekundengenau musikalisch Rechnung zu tragen, aus heutiger Sicht „anrührend“ seien.⁹⁷ Dabei hat Steiner z.B. in der Musik für *Casablanca* dieses *Mickey Mousing* nur an Schlüsselstellen eingesetzt. Beispielsweise in der Szene, in der Ingrid Bergmann plötzlich eine Pistole zieht, um Bogart zum Herausgeben der Transitvisa zu bewegen. Oder am Schluss, als Claude Rains als Captain Renault eine Flasche Vichy-Wasser in einen Mülleimer wirft und so symbolisch seine Kollaboration beendet. Dieser Symbolgehalt war für die Macher so wichtig, dass sie sich eine Flasche original Vichy-Wasser besorgten, die ein französischer Immigrant mitgebracht hatte. Das Verfahren des *Mickey Mousing* ist also nicht immer nur deskriptiv. Der Zuschauer kann dadurch ohne große Erklärung oder Begründung innerhalb von Sekunden zu einer gewünschten Assoziation gebracht werden.

Katryn Kalinak bespricht in ihrem Buch *Settling the Score* Steiners Musik zu dem Film *The Informer* und nimmt dort eine differenziertere Betrachtung des *Mickey Mousing* vor:

⁹⁵ Zit. in: Claudia Bullerjahn, 2001. S. 83.

⁹⁶ Vgl. New Grove Dictionary of Music. Artikel über Filmmusik. Veröffentlicht online auf: www.csulb.edu

⁹⁷ Georg Maas/Achim Schudack, 1994. S. 42.

„Mickey Mousing is a device which authorizes nondiegetic music. Its perfekt synchronicity with narrative action masks its presence so that the music can create certain effects on a semiconscious level without disrupting narrative credibility on a conscious level. In the *Informer*, for instance, the direct synchronization between Gypo's footsteps and the distinctive rhythm in his leitmotif dictates his singular walk. Annotations in Steiner's sketch, such as ‚heavily‘, ‚very heavily‘, and ‚marcato‘ (marked), suggest how deliberately Steiner created Gypo's gait.

Finally, Mickey Mousing can indicate extradiegetic meaning. In a film, as heavily laden with purpose as *The Informer*, Mickey Mousing is put in service to the symbolic level of the narrative. The score has numerous examples of Mickey Mousing which function on this level ... It is interesting that Mickey Mousing has come to represent the worst excesses of the Hollywood film score. Perhaps as contemporary spectators we are not longer used to hear Mickey Mousing in films (its use radically diminished in the fifties and after). Still the practice of catching every moment with music has a visual equivalent, and Mickey Mousing has been made to bear the brunt of the criticism for an overobviousness that it only partially creates.“⁹⁸

1.2.8. *Dialog und Musik*

Bei der Unterlegung von Dialogen mit Musik stellt sich das Problem, dass bestimmte Instrumente besonders in der Mittellage ähnliche Frequenzgänge wie die menschliche Stimme haben. Wenn der Komponist dies nicht beachtet, kann es sein, dass die Musik, obwohl weder zu laut noch zu auffällig, vom gesprochenen Wort ablenkt oder es gar Frequenzauslöschungen gibt. Heutzutage wird dieses Problem meist bei der Mischung gelöst, wobei Sprache, Geräusch und Musik erst einmal gleichberechtigt nebeneinander betrachtet, und dann der Bedeutung nach behandelt werden. In den Dreißiger- und Vierzigerjahren gab es diese technischen Möglichkeiten noch nicht. Auch Max Steiner hat dieses Problem erkannt und seine Musik entsprechend danach angelegt.

„I make it my business when I start on a picture to ascertain the pitch of the voices of the different principals. One may have a low voice, another a high voice etc. When I write my music I try to keep away from their pitch because when the music is dubbed, if the music is low and if it is in the same register as the talk, it is lost ... It isn't always easy to write

⁹⁸ Katryn Kalinak, 1992. S. 115/116.

this way because a man with a bass voice usually has a very dramatic part and how are you going to get drama out with high violins? This is another story, but this is my secret.⁹⁹

Die wesentlichen Gestaltungsmittel Steiners sind also das Unterlegen von Dialogen und Handlung mit Musik, und dabei die genaue Synchronisation von Bildschnitt und Musikschnitt, sowie die Unterstützung der dramatischen Handlung und die Zeichnung der Charaktere durch leitmotivartig verwendete Themen.

Inwieweit Steiners Art der Filmmusikkomposition noch zeitgemäß sei, wird in der einschlägigen Literatur durchaus kontrovers diskutiert. Denn das Prinzip Steiners, dass sich der Komponist dem Film anzudienen habe, ist als scheinbare Unterwerfung Steiners unter das Diktat des kommerziellen Massenprodukts Hollywoodfilm angesehen worden. So ist eben auch die scheinbare Beschränkung seiner Arbeit auf die Funktion des Dienstleisters, der nur auf der Oberfläche deskriptiver Filmmusik verhaftet bleibt, kritisch bewertet worden.

„Ansätze zu einer Neuorientierung hat es zweifellos gegeben, in Europa vor allem ... Die amerikanische Filmindustrie indessen ... nahm von solchen Ansätzen keine Notiz; sie versprach sich Erfolg von dem, was sich bis dahin bewährt hatte und hielt am Prinzip der Illustration fest ...“¹⁰⁰

Frederick Steiner und Martin Miller Marks hingegen vertreten die Ansicht, dass sämtliche grundlegenden künstlerischen und technischen Aspekte, die sich in den Dreißigerjahren etabliert hätten, heute noch gültig seien.¹⁰¹

Ungeachtet der teilweise recht kritischen Beurteilung der Musik Steiners, vor allem durch die Musikwissenschaftler, nennen viele zeitgenössische Filmkomponisten Max Steiner als eine Quelle ihrer Inspiration. Auf seinen Gestaltungsprinzipien der Leitmotivik und des *underscoring* mit ihrer psychologischen Deutung der Charaktere und der Handlung baut die moderne Filmmusik auf (vgl. Kap. 2).

99 *Notes To You*. S. 201.

100 Hansjörg Pauli: *Funktionen von Filmmusik*. In: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): *Film und Musik*. B. Schott und Söhne. Mainz, 1993. S. 12.

101 Vgl. Claudia Bullerjahn, 2001. S. 76.

1.3. FILMMUSIK UND DAS MUSIKTHEATER

Der Autor Roy Prendergast führt in seinem Buch *Film Music – a neglected art* aus, dass explizit die drei Komponisten Steiner, Korngold und Newman die Protagonisten waren, die den sinfonischen Orchesterstil in Hollywoods Filmmusik etabliert haben. Er geht ferner der Frage nach, warum diese Komponisten gerade den Orchesterstil des ausgehenden 19. Jahrhunderts, manifestiert in den Bühnenwerken von Wagner, Puccini, Verdi und Strauss, zu ihrem musikalischen Idiom gewählt haben.¹⁰²

Prendergast erklärt, dass diese Komponisten in ihrer Bühnenmusik ähnliche dramaturgische Probleme gelöst hätten, vor denen auch sie als Filmkomponisten gestanden seien. Die funktionalen Gemeinsamkeiten von Oper und Film funktionieren nach Meinung Prendergasts als direkte Verbindung von beiden. Er zitiert hierbei den Autor Donald Jay Grout, der schreibt, dass für Wagner die Aufgabe der Musik sei, dem dramatischen Ausdruck zu dienen. Prendergast vergleicht den Dialog im Film, welcher die Funktion habe, die Handlung weiterzubringen, mit dem Rezitativ in der Oper, welches die gleiche Funktion habe.

„Opera, like film, tends to emphasize the separation of the drama and the music in times. In opera this separation is almost literal: the orchestra is hidden in the pit: in the sound film the orchestra is ‚hidden‘ on the sound track. In opera the stage is the most visible element and, like the screen in a film, it draws most of our attention. In opera when the stage becomes musical (as when an aria begins) then the two forces of drama and music come together to form a unified force. The same sort of thing happens to the film at those points where the music is allowed to speak in a forceful and contributive way. In opera, like film when the action on stage is the most important element, the orchestra dissociates itself from the action and becomes commentary on it.“¹⁰³

Nun stellt Prendergast die Frage, warum die Filmkomponisten auf die bühnenimmanenten Anforderungen nicht mit neuen Lösungen reagiert, sondern sich eben, wie bereits erwähnt, die Tonsprache von Wagner, Puccini, Verdi oder Strauss angeeignet hätten. Die Antwort darauf ist nach Prendergasts Einschätzung sehr einfach:

„The answer is quite simple. Film is an extremely commercial form of art and, as such, must always pay its own way. While directors of films have had the chance to experiment

¹⁰² Prendergast. S. 39 ff.

¹⁰³ Prendergast. S. 40.

and make serious but instructive errors, composers, because they are usually the last contributors to the corporate art of film, have had little opportunity to experiment with their art form and, through experimentation, thus devise new solutions to the old problems. The film composer has always been at the mercy of economics. A composer can always write an opera with nothing more than pen, paper, and his creative imagination. A film composer, on the other hand, cannot write a score without a film, whose production is a costly endeavour ...¹⁰⁴

Warum sich Komponisten wie Steiner oder Korngold einer spezifischen Musiksprache bedienten, nämlich der von Wagner, Mahler oder der von Richard Strauss, hat noch eine andere Ursache, nämlich die der Herkunft dieser beiden Protagonisten der amerikanischen Filmmusik. Von Steiner gibt es darüber wenige Äußerungen, ob und inwieweit seine Herkunft seine Filmmusik beeinflusst habe. Korngold hat seiner eigenen Einschätzung nach sein Opernschreiben einfach auf den Film übertragen. Eine mögliche Antwort auf diese Frage kommt von ganz anderer Seite. Sie wird gegeben von dem Komponisten Hans Jürgen Salter. Salter (1896–1994) wurde wie Steiner und Korngold im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts geboren. Er kam 1937 nach Hollywood und arbeitete dort meist für Universal Pictures. Salter äußerte sich einmal in einem Interview dahingehend, wie groß der Einfluss der Komponisten seiner Zeit auf ihn und alle Musiker in seiner Umgebung gewesen sei:

„In my early days in Vienna, Richard Strauss and Gustav Mahler had enormous influence on all budding composers, and theirs were the styles everyone tried to emulate. Later we became aware of the French school, of men like Debussy and Ravel, followed by the great impact of Stravinsky. And of course Beethoven, Mozart and Brahms were all basic to us. We sort of inhaled them when we grew up. Every composer is the product of a certain time and place, I was lucky to have my roots in Vienna in the early part of this century and it naturally affected my work in writing for films.“¹⁰⁵

Steiner und Korngold haben mit Sicherheit ebenso wie Salter die Musik ihrer Zeit und Umgebung, in der sie aufwuchsen, aufgesogen, sie wurde ein Teil auch ihrer musikalischen Identität. Diese Identität haben sie später auch in ihrer Filmmusik verarbeitet und als herausragende Protagonisten ihrer Zeit haben sie mit ihrer Tonsprache ebendiese Stilik in Hollywood geprägt.

¹⁰⁴ Prendergast. S. 41.

¹⁰⁵ Hans J. Salter, zit. in: Tony Thomas: *The View from the Podium*. A.S. Barnes and Co. New Jersey, 1979. S. 106.

Hinzu kommt natürlich der Einfluss Wagners, der mit seinem Musiktheater die musikalischen Formeln der Leitmotivik und der suggestiven Harmonik geprägt hat. Schönberg schreibt in seiner Harmonielehre, dass das Fehlen von funktionsharmonischen Strukturen ein Erkennungsmerkmal der romantischen Oper sei:

„Denn die einzige musikalische Kunstform, die ein solches [tonales; d. A.] Zentrum nicht hat, die Oper, ist bloß ein Beweis für die andere Möglichkeit: für die aufgehobene Tonalität.“¹⁰⁶

Diese Verwendung von musikdramatischen Gestaltungsmitteln, wie die einerseits vielgestaltige motivische Arbeit mit mehreren klar zugeordneten musikalischen Leitmotiven, die Kunst der Verschmelzung und Überleitungen der Motive sowie der suggestive Gebrauch der Harmonien rücken Richard Wagner in die Nähe der Rolle des Wegbereiters der modernen Filmmusik, eines Mediums, von dem er zu Lebzeiten selbstverständlich nicht einmal im Entferntesten annehmen konnte, dass dies jemals existieren würde. Die Bedeutung der Arbeit Richard Wagners für die Filmmusik hat Max Steiner selber einmal in einem Interview mit Tony Thomas recht eindeutig definiert.

„Listen to the incidental scoring behind the recitatives in his operas. If Wagner had lived in this century, he would be the Number One film composer.“¹⁰⁷

Es gibt natürlich strukturell bedingte Unterschiede. Als Filmkomponist hatte Steiner, anders als sein Vorbild Wagner, nicht mehrere Stunden Zeit, Handlung und Musik in epischer Breite oder undurchsichtiger Raffinesse voranzubringen, sondern hatte in kurzen Takes von manchmal nur 10 bis 30 Sekunden diese dramaturgischen Aufgaben zu erfüllen. Um so mehr ist denn auch das musikalische Schaffen Steiners wie ein Destillat seiner europäischen Vorläufer zu sehen. Einerseits weist uns das Studium der Partituren Wagners, aber auch Mahlers, Debussys oder Strawinskys den Weg zum Verständnis von Komponisten wie Steiner, Korngold oder Newman, die diese Kompositions- und Orchestrierungstechniken in einen neuen Kontext eingebunden haben. Andererseits ist die sinfonische Filmmusik, wie sie im Übrigen heutzutage wieder von Protagonisten wie John Williams komponiert wird, eine legitime Form der Weiterführung der modernen sinfonischen Musik, wenn auch, im Hinblick auf den auf rein kommerziellen Erfolg hin ausgerichteten Studiobetrieb in Hollywood, eine äußeren Zwängen unterworfenen.

¹⁰⁶ Arnold Schönberg: *Harmonielehre*. Universaledition, 1986. S. 445.

¹⁰⁷ Zit. in: Tony Thomas: *Max Steiner: Vienna, London, New York and Finally Hollywood*. S. 19.



Abb. 2. Max Steiner bei der Arbeit. Man sieht links eine Skizze und rechts ein Click-sheet.

In der zweiten Hälfte der Dreißigerjahre hat man in Hollywood übrigens mehrere halberzige Versuche unternommen, berühmte zeitgenössische Komponisten unter Vertrag zu nehmen. 1936 kamen Gerüchte auf, dass sich Paramount bei der sowjetischen Regierung um eine Freistellung von Dmitri Schostakowitsch bemüht hätte. Im April 1937 gab es Spekulationen in der *New York Times*, dass Igor Strawinsky das Angebot angenommen hätte, die Music für *Snow White and Rose Red* zu schreiben. Und Arnold Schönberg wollte angeblich die Musik zu *Souls at Sea* komponieren. Allerdings, so hieß es weiter, sollte Ralph Rainger eine zweite Musik schreiben, nur als Notfall ... Alle diese Versuche, durch die Verpflichtung bedeutender europäischer Komponisten ein stärkeres musikalisches Profil zu erlangen (abgesehen von der Publicity), sind relativ schnell gescheitert. So hat zum Beispiel Schönberg, so sagt man, \$ 100.000 gefordert, dazu ein Jahr Zeit, totale künstlerische Freiheit und Mitspracherecht bei der Story. Er hat keine einzige Filmmusik geschrieben, hat aber während seiner Zeit in Hollywood einigen Filmkomponisten, wie David Raksin oder Ralph Rainger, Unterricht gegeben. Schnell kehrte man diesen halberzigen Versuchen den Rücken und kehrte zur vertrauten und erfolgreichen Tonsprache zurück.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Siehe Prendergast, S. 45 ff.

2. Das Leben von Max Steiner

2.1. MAXIMILIAN STEINER UND GABOR STEINER

Maximilian Raul Walter Steiner ist der Sprössling einer Wiener Musikedynastie. Sein Großvater Maximilian Steiner, am 28. August 1839 in Budapest geboren, leitete zunächst von 1869 bis 1875 zusammen mit der Sängerin Marie Geistinger und dann von 1875 bis zu seinem Tod 1880 allein das Theater an der Wien. Sein Sohn Franz, der Onkel von Max Steiner, folgte ihm von 1880 bis 1884 in dieser Funktion nach. (Später wurde Franz Steiner leitender Direktor des Berliner Wintergartens, einer der berühmtesten Cabaret- und Musicalbühnen Europas.)¹⁰⁹

Maximilian Steiner wollte am Theater an der Wien ein Gegengewicht zur Pariser Operette schaffen. Die Operette wurzelt in der Opera Buffa und Opera Comique und wurde in Paris von Hervé (eigentlich Raimond Ronger, 1825–1892) und Jacques Offenbach (1819–1880) geschaffen. Nicht erst seit dem französisch-preußischen Krieg (1870/1871) suchte man sich in Wien in jedem Belang von Frankreich abzusetzen. Wenn die Wiener Operette auch nicht den satirischen Biss der Pariser Operette hatte, sondern mehr als leichte Unterhaltung gedacht war, war sie dennoch beim Publikum sehr erfolgreich.

Franz von Suppé (eigentlich Francesco Ezechiele Ermengildo Cavaliere Suppé Demelli, 1819–1895) hatte als einer der Ersten für Steiner komponiert. *Das Pensionat* (1860) gilt als erste Wiener Operette. Andere wichtige Werke sind *Die schöne Galathee* (1865) und *Bocaccio* (1879).

Johann Strauss jr. (1825–1899) galt als einer der erfolgreichsten und produktivsten Komponisten für Instrumentalwerke mit 479 Kompositionen, darunter 174 Polkas, 70

109 Der Berliner Wintergarten, 1887 im Hotel Central eröffnet und 1900 umgebaut, war eines der berühmtesten Berliner Varietés. Mit Auftritten namhafter Künstler wie Claire Waldoff (1884–1957) oder Otto Reutter (1870–1931) konnte der Wintergarten ab 1900 seine führende Stellung unter den seinerzeit über 80 Variété- und Nummerntheatern Berlins noch ausbauen. 1944 wurde der Wintergarten von alliierten Bomben zerstört, später die Ruine abgetragen. In den Neunzigerjahren gründete sich in der Potsdamer Straße 96 wieder ein Variété unter dem Namen Wintergarten unter der Leitung von Peter Schwenkow, Bernhard Paul und André Heller.

Quadrillen, 40 Märsche und 159 Walzer. Von Bühnenwerken hatte er aber bislang Abstand genommen. Maximilian Steiner war es, der ihn überzeugen konnte, für die Bühne zu schreiben. In einem Zeitungsartikel schildert Steiners Sohn Gabor, wie es dazu kam.

„Es sind nun bald 60 Jahre, daß Johann Strauß sich nach harten Kämpfen dem Theater zugewandt hatte. Am 16. Juni 1870 bringt das Tagblatt folgende Notiz: *Johann Strauß als Operettenkomponist. Das lange angekündigte Ereignis soll doch zur Wahrheit werden. Direktor Steiner hat, wie wir hören, mit Strauß einen mehrjährigen Vertrag geschlossen, und im Herbst schon hofft man die erste Operette auf die Bühne zu bringen.*“

Die Frage, wer Strauß letztendlich dazu gebracht hat, Operetten zu komponieren, ist schon oft ventiliert und auch von Biographen erläutert worden, aber keiner hat noch das Richtige darüber gesagt. Meine Kenntnisse schöpfe ich aus den Mitteilungen Meister Johann's sowie meines Vaters Direktor Max Steiner. Offenbach, Direktor Ascher, auch Direktor Stampfer haben Strauß gelegentlich nahegelegt, Operetten zu schreiben, und das kann gar nicht wundernehmen, denn Johann Strauß war zu jener Zeit gewiß der einzig Berufene, mit der französischen Operette, die damals die Theater vollständig beherrschte, in die Schranken zu treten! Erst meinem Vater war es endlich gelungen, von Strauß das ‚Jawort‘ zu erhalten. Gar oft, wenn sich Strauß über die Vorfälle im Theater ärgerte und übel gelaunt war, sagte er zu mir: *Wenn Ihr Vater nicht so gepenzt hätte, wäre es mir nie eingefallen, die dumme Operettenschreiberei anzufangen.*“¹¹⁰

Eine Karikatur und ein Artikel aus der Zeitschrift *Der Floh* von 1871 illustrieren die Bedeutung, die die Verpflichtung von Johann Strauss durch Maximilian Steiner für die Musiklandschaft Österreichs hatte. Ein Glück bringendes dreiblättriges Kleeblatt mit den Porträts von Johann Strauss und den Direktoren des Theaters an der Wien, Maximilian Steiner und Marie Geistinger, symbolisiert den österreichischen Nationalstolz auf die erfolgreiche Uraufführung einer eigenen Operette als Gegengewicht zu den französischen Bühnenwerken von Jacques Offenbach.

„Das ist das Kleeblatt von Namen, deren Klang nun selbst die Namen Wilhelm, Moltke und Bismarck übertönen, von den klingbaren Namen Habietienek und Jirecek gar nicht zu reden. Vorgestern hat ein großes Ereignis stattgefunden. Frankreich wurde geschlagen. Nicht das Frankreich, das Wilhelm schlug, nicht das edle, große, freiheitsbegeisterte Frankreich, das der Metzgergehilfe Moltke zu Tode getreten, nicht das Frankreich der

¹¹⁰ Gabor Steiner in: Siriusmappe, Monatshefte für Musik, Theater und Literatur; IV. Jahrgang, 12. Heft; Wien/Berlin 1931. S. 2, S. 19.

Strauß, Geisinger und Stalass.

Abb. 3. Karikatur von Klije
in „Der Floh“, 12. 2. 1871

Republik, – nein! Das liederliche Frankreich, das cancanisirende, frivole Frankreich, das Frankreich des Herrn Jaques [!] Offenbach wurde bis in's Herz getroffen. Aber auch die Erbfeinde Oesterreichs, die an unseren Fleischtöpfen sitzen und dick und fett werden und zum Dessert das Reich schimpfieren, das sie vollgenährt hat; die Leute, welche sich die zerrissenen Ellbogen ihres Geistes mit österreichischer Gemüthlichkeit verkleistern ließen und doch dieses Oesterreich über die Achseln ihres erschwindelten Rockes ansehen, auch diese wurden vorgestern auf's hohle Haupt geschlagen. Johannes Strauß ist das personifizierte Oesterreich und ganz Oesterreich ist in seinem Lager und hat der tönenden Manifestation des Oesterreicherthumes selbstbewußt und innig zugestimmt. Nachkommende Geschlechter werden noch erzählen von der glorreichen Schlacht, so da geschlagen wurde am 10. Februar 1871 im Theater an der Wien, nach dem Plane des klugen Diplomaten Maximilian Steiner. Der glorreiche Wälzerkönig von Gott Genie Gnaden Johannes Strauß führte seine besten und schönsten Melodien in's Gefecht und Marie Geisinger die reizvolle, geistigfrische Fahnenträgerin stand an der Spitze und aus ihrem lächelnden Munde jubelte es frühlingstfreudig, siegjauchzend und um sie scharrten [!] sich alle die Getreuen des heitern Musensitzes an der Wien, im fröhlichsten Eifer, vom viertuosen [!] Swoboda angefangen bis herunter zum biderben [!] Mellin.

Wir wollen die hervorragenden Kämpen der großen Musikschlacht einem verehrlichen Publikum abkonterfeyen und bringen heute den Generalstab Strauß, Geistinger und Steiner. Den Jetztigen zur Freude, Nachkommenden zur Erbauung.“^{III}

Neben *Eine Nacht in Venedig* (1883) oder dem *Zigeunerbaron* (1885) war die *Fledermaus* (1874) einer der größten Erfolge von Strauß als Operettenkomponist. Die erfolgreiche Zusammenarbeit von Steiner und Strauß wurde gestört, als Steiner eine Liaison mit Angelika „Lili“ Diettrich, der zweiten, um 30 Jahre jüngeren Frau von Strauß, einging. Ebenso wie sein Vater war auch Gabor Steiner einer der bedeutendsten europäischen Impresarios seiner Zeit und hoch dekoriert, unter anderem mit dem *Legion d'Honneur*, dem russischen *Anna-Orden* oder dem Kaiser-Franz-Joseph-Orden. Er besaß eine Zeit lang das Ronachertheater, das Karl- und das Orpheumtheater.

Neben seiner Tätigkeit als Impresario betrieb Gabor eine Theater- und Vergnügungstadt auf dem Gelände des Praters. Im Juni 1896 eröffnete er dort „Venedig in Wien“, eine der Lagunenstadt nachempfundene Illusionswelt, in der sich die High Society ebenso wie das einfache Volk, die Diensthofen und auch die Soldaten der k. k. Monarchie amüsierten. 1894 hatte er in London die Großausstellung „Venice in London“ des Ungarn Imre Kirhaly gesehen. Er kaufte vom englischen Grundstücksspekulanten *The Asset Realisation Co* den Kaisergarten im Wiener Prater. Dann verpflichtete er das Architektenduo Marmorek/Moser, die er auf Studienreise nach Venedig schickte. Die Architekten haben dann in der Praterlandschaft sowohl Kanäle gebaut, als auch den venezianischen Palästen nachempfundene Fassaden errichtet. Der Vergnügungspark war in der Epoche des *Fin de Siècle* der Publikumsrenner. Die bekanntesten Komponisten der Stadt, wie Oscar Strauß, Franz Lehár, Josef Hellmesberger jun., Edmund Eysler, Richard Heuberger und andere, hatten hier ihre größten Erfolge. Große Namen des Theaters wie Fritzi Massary, Mizzi Zwerenz, Annie Dirkens, Ludwig Gottsleben oder Richard Waldemar begeisterten das Publikum.

1897 ließ Gabor Steiner auf dem Pratergelände von dem englischen Marineleutnant Martin Basset das Riesenrad bauen. Basset hatte die Idee für seine Gigantic Wheels von den Amerikanern. Dort wurde auf der Weltausstellung in Chicago 1891 das nach seinem Erbauer George Washington Ferris benannte „Ferris Wheel“ der Öffentlichkeit vorgestellt. Dieses erste, knapp 80 Meter hohe Riesenrad war die amerikanische Antwort auf die Errichtung des Eiffelturms in Paris. Der sehr profitorientierte Basset hörte vom Erfolg, den Steiner mit „Klein Venedig“ hatte und trat mit ihm in Kontakt. Steiner verpachtete ihm einen Teil des Grundstücks. Alle Bauteile des Riesenrads wurden

III Quelle: Wiener Stadt- und Landesbibliothek.



Abb. 4. Gabor Steiner

in Glasgow gefertigt, nach Wien transportiert und dort zusammengebaut. Entgegen allen Bedenken der Wiener Obrigkeit war das Riesenrad ein enormer Erfolg. Nach der Jahrhundertwende begann die Anziehungskraft des Parks nachzulassen. Steiner geriet mehr und mehr in wirtschaftliche Schwierigkeiten und konnte ab 1911 seine Gläubiger nicht mehr bezahlen. Im Jahre 1914 wurde das Riesenrad gesperrt und als militärischer Aussichtsposten genutzt. 1916 wurde es gepfändet und am 26. Juni dieses Jahres versteigert und von Eduard Steiner, welcher lediglich ein Namensvetter von Gabor Steiner war, erworben. Im April 1938 wurde das Riesenrad von vier NS-Genossen zu einem Viertel des eigentlichen Wertes erworben. Eduard Steiner hat von dem Geld allerdings nie etwas gese-

hen. Er wurde im Juni 1944 im Konzentrationslager Auschwitz ermordet. Von dem einstigen Vergnügungspark ist als einziges Zeugnis das Riesenrad übrig geblieben, das am 16. September 1944 aufgrund der von den Alliierten abgeworfenen Bomben völlig ausgebrannt war und am 25. Mai 1946 wieder eröffnet wurde.

Gabor hatte Glück im Unglück. Er konnte im September 1938, dem Jahr der nationalsozialistischen Machtergreifung, als alles, was ihm noch verblieben war, „arisiert“ wurde, mit einundachtzig Jahren das Land verlassen. Er lebte die Jahre bis zu seinem Tod am 11. September 1944 in Hollywood bei seinem Sohn.

2.2. MAXIMILIAN RAUL WALTER STEINER

2.1.1. Wien

Gabor Steiner heiratete eine Chorsängerin aus dem Theater seines Vaters. Das einzige Kind von Gabor und Maria Steiner war Maximilian Raul Walter Steiner, geboren am 10. Mai 1888 in der Praterstraße 72 in Wien. Der Umgang der Familie Steiner mit den bekanntesten Musikern und Komponisten wurde für den jungen Maximilian zu einer Selbstverständlichkeit. So war sein Taufpate Richard Strauss, und sein erstes Klavier erhielt er von Johann Strauss jr.¹¹²

112 Vgl. Edward A.J. Leaney: *A Max Steiner Chronology*. In: *The Max Steiner Collection*, James V. d'Arc, Publisher, 1996 Film Music Archives Special Collections and Manuscripts, Harold B. Lee Library, Brigham Young University. S. 23.

Schon früh zeigte sich die große musikalische Begabung von Max Steiner. Ab 1894 erhielt er Klavierstunden von Edmund Eysler. Zeitgleich begann er mit ersten Improvisationsversuchen, die er, von seinem Vater ermuntert, aufschrieb.¹¹³ 1897 wurde seine erste Komposition veröffentlicht, *Lasse einmal noch dich küssen*, mit dem Text von Carl Lindau.¹¹⁴

Mit zehn Jahren besuchte er auf Bestreben seiner Mutter das Franz-Joseph-Gymnasium und begann zur selben Zeit, Märsche für die hiesigen Regimentsorchester zu komponieren.¹¹⁵ Mit zwölf Jahren dirigierte er in einem Theater seines Vaters die Operette *Die Schöne von New York*. Gustav Kerker, der Komponist dieser Operette, hielt sich zu der Zeit in Wien auf und war so angetan von den Fähigkeiten des Jungen, dass er ihn nach Amerika mitnehmen wollte, um ihn auf einer Tournee als Wunderkind zu präsentieren. Steiners Mutter legte mehr Wert auf eine solide Ausbildung und stellte sich diesem Ansinnen Kerkers entgegen.¹¹⁶ Am 15. September 1904 schrieb sich Max Steiner am kaiserlichen Konservatorium für Musik und darstellende Kunst ein. Er studierte bei den führenden Köpfen des Wiener Musiklebens. Robert Fuchs (Kontrapunkt) war am Wiener Konservatorium bereits Lehrer von Hugo Wolf, Alexander von Zemlinsky und Gustav Mahler. Felix Weingartner (Komposition und Choralatz) war Nachfolger Gustav Mahlers als Leiter der Wiener Hofoper. Zusätzlich hatte Steiner Unterricht bei Hermann Graedener (Harmonielehre), Josef Brenner (Orgel), Johann Wotawa (Blasinstrumente) und Arnold Rosé (Violine).¹¹⁷ Zu der Zeit hatte er auch Unterricht bei Gustav Mahler (1860–1911) selber. In seiner Autobiografie *Notes To You* nimmt er dazu nur indirekt Stellung („I am a pupil of Gustav Mahler and I think I know form ...“).¹¹⁸ Aufgrund seiner überdurchschnittlichen Begabung schloss er das eigentlich vierjährige Studium bereits nach einem Jahr ab und erhielt dafür von der Akademie die Goldmedaille. Neben seinen herausragenden Lehrern war es für Steiners musikalische Entwicklung von großem

113 Vgl. Max Steiner: *Notes To You*. Unpublished Autobiography. Max Steiner Collection. L. Tom Perry Special Collections Library. Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah. S. 14.

114 A Max Steiner Chronology. S. 23.

115 Vgl. *Notes To You*. S. 15. Einige Altersangaben zwischen der Autobiografie und der Max Steiner Chronology stimmen nicht überein. Da davon auszugehen ist, dass sich Steiner, der diese Autobiografie 1963–1964 verfasste, nicht mehr an alle Details und Jahreszahlen erinnern konnte, entschied der Autor dieses Werkes, sich im Zweifelsfall an die Jahreszahlen der Max Steiner Chronology zu halten (vgl. dort S. 23).

116 Vgl. Tony Thomas: Interviews in: *Max Steiner: Vienna, London; New York and Finally Hollywood*; in: The Max Steiner Collection, James V. d'Arc, Publisher. Film Music Archives Special Collections and Manuscripts, Harold B. Lee Library, Brigham Young University. 1996. S. 7.

117 *Notes To You*. S. 17, 18.

118 *Notes To You*. S. 159.

Vorteil, dass er von seinem Vater mehr und mehr die Gelegenheit bekam, sich musikalisch zu betätigen. Er arbeitete als sein Assistent, und wenn es auf dem Konservatorium auch keinen offiziellen Dirigierkurs gab, so dirigierte er doch oft im Wintergarten und in Danzers Orpheum und Venedig in Wien.

„After I left the Academy I became my father’s secretary at the Amusement Park. I made out the payroll for his 1500 employees, ran errands and made myself generally useful. I was still studying by myself but somehow 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.“¹¹⁹

1902 war er mit seinen Eltern in London und hatte dort am 12. April erstmals die Gelegenheit, als Dirigent in Erscheinung zu treten.

Seinen ersten Einakter, *Ein Kosestündchen*, komponierte er im April 1903. Als er mit fünfzehn, seine Operette *Das hübsche Griechenschmädchen* in einem Theater seines Vaters aufzuführen wollte, lehnte es dieser als nicht gut genug ab und verweigerte seinem Sohn seine sämtlichen Bühnen. Steiner zeigte sich davon wenig beeindruckt und ging mit seinem Stück zu Carl Tuschl, der inzwischen das Orpheum-Theater in der Josephstadt leitete. Tuschl war davor Programmleiter bei Gabor Steiner und fand es reizvoll, jetzt, da er quasi in Konkurrenz zu seinem ehemaligen Arbeitgeber stand, ein Stück aufzuführen, das dessen Sohn komponiert hatte und welches er als nicht gut genug abgelehnt hatte. Max Steiner dirigierte die Premiere. Das Stück war so erfolgreich, dass es sich über ein Jahr auf der Bühne halten konnte.¹²⁰ Nach diesem Erfolg kamen rasch neue Angebote. So leitete er unter anderem in Moskau sechs Wochen mit großem Erfolg seine Operette *Der Kristallpokal*.¹²¹

Als er nach Wien zurückgekehrt war, musste er feststellen, dass sein Vater vor dem Bankrott stand und auch er nur schwer Arbeit finden konnte.¹²² So nahm er 1909 ein Angebot des englischen Impresarios George Edwards, in London eine Aufführung der Operette *Die lustige Witwe* zu dirigieren, zum Anlass, ganz nach England zu übersiedeln.¹²³

119 *Notes To You*. S. 20.

120 Vgl. Tony Thomas: *Interviews*. S. 7.

121 Vgl. *Notes To You*. S. 23.

122 Vgl. *Notes To You*. S. 32.

123 Vgl. Tony Thomas: *Interviews*. S. 7.

2.2.2. London

Die ersten sechs Wochen in London bekam er keine Arbeit. In Appenrodts Restaurant im Londoner Westend begegnete er zufällig einem alten Freund seines Vaters, der ihn mit Tommy Wray, dem Assistenten des Theaterproduzenten George Dance bekannt machte. Er bekam sofort eine befristete Anstellung als Probenpianist. Aufgrund seiner überragenden musikalischen Qualitäten wurde er zusätzlich als musikalischer Leiter der Revue *The Girls of Grottenburg* von Ivan Caryll, einem zu der Zeit sehr bekannten Operettenkomponisten, für eine Tournee eingestellt. George Dance war so überzeugt von Steiner, dass er ihm neben einer Gehaltserhöhung im September 1909 die Funktion als musikalischer Leiter seiner größten Show, der Operette *Veronique* von Andre Messager (1853–1929), übertrug. Dieses Stück hatte seine Uraufführung 1898 in Paris und wurde erstmalig 1903 in London gespielt. Die Neuaufnahme mit Max Steiner war ein großer Erfolg mit hervorragenden Kritiken. Die Theatertruppe spielte mehrwöchige Engagements mit diesem Stück in London, Plymouth, Nottingham und Cardiff.

Max Steiner geriet mehr und mehr in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. Durch die Empfehlung von George Dance wurde er von dem populären Impresario Edward Moss als musikalischer Leiter seiner Theater engagiert, darunter befanden sich das *London Hippodrome*, das *London Palladium*, das *Tivoli*, das *Holburn* und das *Adelphi*. Max Steiner hatte es geschafft und war in London etabliert.

Im November 1909 erhielt er das Angebot, für John Tiller als musikalischer Leiter und als Komponist zu arbeiten. John Tiller (1854–1925) ist der Gründer von zahllosen Tanzgruppen, die in der Welt der Musiktheater einen legendären Ruf genossen. Im Laufe des Jahres 1910 führte eine Tournee des Balletts *Amsterdam* mit Steiners Musik die Tiller-Truppe mit Max Steiner in die Städte Glasgow, Edinburgh, Aberdeen, Dundee, Newcastle, Birmingham, Middlesborough und Blackpool. Er komponierte für Tiller die Shows *Lovely Lucerne* und *Carambas*. Die Wiederaufnahme von *Amsterdam* führte die Theatergruppe im Jahr 1911 durch weitere englische Städte sowie in das Alhambra in Paris, bis die Tournee im Januar 1912 in London endete.¹²⁴

Aufgrund der steigenden wirtschaftlichen Probleme seines Vaters reiste er im April dieses Jahres noch einmal nach Wien und übernahm dort von ihm das vom Bankrott bedrohte Ronacher-Theater. Während Max Steiner durch das Engagement so bekannter Stars wie W.C. Fields versuchte, das Theater aus seiner schwierigen Lage zu befreien, gastierte die Tiller-Truppe mit Steiners Ballett *Bits of Dresden* beim Blackpool-Theaterfestival.

¹²⁴ Vgl. *Notes To You*. S. 42–46.

Am 12. September 1912 heiratete Max Steiner in Wien seine Verlobte Beatrice Tilt. Im Dezember 1912 wurde er kurzfristig inhaftiert. Sein Vater und der Anwalt der Familie, Dr. Karl Muck, hatten einer Möbelfirma eine ganzjährige Annonce in der Programmzeitung des Ronacher-Theaters verkauft. Da das Theater trotz aller Bemühungen Max Steiners inzwischen geschlossen hatte, verklagte die Firma ihn als jetzigen Geschäftsführer auf die Rückzahlung des Differenzbetrages. Steiner, der bei Abschluss des Vertrages noch in England gewesen war, hatte dieses Geld nicht und musste ins Gefängnis. Im Januar 1912 wurde er aus der Haft entlassen und statt seiner nun Karl Muck inhaftiert. Das Ronacher-Theater hatte inzwischen eine neue Leitung und Steiner sah sich wiederum mit der Situation konfrontiert, in Wien ohne Arbeit zu sein. Er beschloss, seiner Geburtsstadt endgültig den Rücken zu kehren.

Clifford Fisher, ein Freund seines Vaters, engagierte ihn an das London Opera House. Seine erste Arbeit dort war die Einstudierung der Revue *Come Over Here* von Louis Hirsch, die in Amerika bereits mit großem Erfolg gelaufen war. Nachdem die Premiere aufgrund technischer Schwierigkeiten verschoben werden musste, erhielt das Stück am 19. April begeisterte Kritiken. Kurzfristig nahm Steiner das Pseudonym Phil Saxe an. Weitere Werke Steiners wurden mit Erfolg aufgeführt. Am 9. Mai 1913 ernannte ihn die London Opera House Dance School unter der Leitung von Theodore Kosloff zum musikalischen Leiter.

Am 18. November spielte das London Opera House eine Benefizveranstaltung für die olympische Stiftung unter der Schirmherrschaft des Duke of Westminster. Die Bekanntheit und später auch Freundschaft mit dem Herzog sollte für Steiner bald von entscheidender Bedeutung sein.

Am 30. November 1913 musste das London Opera House seine Pforten schließen, kurz darauf, am 7. Februar 1914, gefolgt vom London Tivoli Theatre, einem Haus, in dem Steiner ebenfalls viele Auftritte gehabt hatte. Eine neue Show, *Dora's Doze*, mit Steiner als musikalischem Leiter erhielt schlechte Kritiken. Steiner wurde nur zwei Wochen nach der Premiere vom 6. Juli 1914 abgesetzt. Ein Versuch des Produzenten des Stücks, Ned Wayburn, dieses nach Berlin zu verkaufen, wo inzwischen Steiners Onkel Franz Steiner den Wintergarten leitete, scheiterte an der deutschen militärischen Aufrüstung.

Am 28. Juni 1914 erklärte Österreich den Eintritt in den Ersten Weltkrieg. England folgte am 4. August mit seiner Kriegserklärung nach. Am 20. August verließ der britische Botschafter Wien. Zwischen dem 14. und 24. Oktober erschienen in der *London Times* Leserbriefe und Leitartikel zum Thema „Enemy Aliens in England“. Am 25. Oktober erschien in derselben Zeitung der Artikel „Aliens in England“, der für Ausländer nicht mehr zugängliche Bereiche auflistete und feststellte, dass Deutsche oder Österreicher keine Arbeit mehr in Restaurants und anderen Geschäftsbereichen bekommen sollten.

20	Shinn	John	20	20	Yr	England	England	England	Swiss
21	Shinn	Beatrice	20	20	Yr	England	England	England	Swiss
22	Smith	Mary	25	25	Yr	Ireland	Ireland	London	
23	"	Constance	29	29	Yr	"	"	"	"
24	Spain	Sarah B.	29	29	Yr	England	England	London	
25	Spain	George	29	29	Yr	England	England	London	Swiss
26	Spill	Auntie	31	31	Yr	England	England	London	
27	"	Helen	5	5	Yr	"	"	"	"
28	Spitzer	Bernie	28	28	Yr	Austria	Austria	England	Swiss
29	Steiner	Max	26	26	Yr	"	"	"	"
30	Burda	Adolph	26	26	Yr	Austria	Austria	England	Swiss

Number of names on this sheet as to whom
Collector has been requested to collect head tax

* Each passenger indicates in this column the country to which the return tax has applied for one year or more
* If no return will be based on the basis of this sheet

Abb. 5. Eintrag von Max Steiner in der Passagierliste der „Lapland“, des Schiffes, mit dem er in New York ankam.²²⁶

Ein extra eingerichtetes Gericht hatte über Einsprüche zu verhandeln, die vom Berufsverbot betroffene Ausländer machten.

Der Duke von Westminster, der sich eigentlich an der Front aufgehalten hatte, weilte zur Beerdigung seines gefallenen Onkels in London, als sich Max Steiner an ihn wandte in der Furcht, als feindlicher Ausländer interniert zu werden. Freunde hatten ihm geraten, das Land in Richtung Amerika zu verlassen. Der Herzog war ihm denn auch behilflich, die nötigen Ausreisepapiere zusammenzubekommen. Allerdings wurde Steiners gesamtes Vermögen eingezogen. So mussten ihm Kollegen vom Theater aushelfen, damit er die Passage bezahlen konnte. Am 16. Dezember verließ er England an Bord der „Lapland“ von Liverpool aus in Richtung New York. In der Tasche hatte er noch 57 Dollar.²²⁵

225 Vgl. *Notes To You*. S. 47–61. Tony Thomas: *Interviews*. S. 7. In dem Interview mit Thomas erzählt Steiner von 32 Dollar, mit denen er in New York ankam. Gewisse Unterschiede in den Details liegen sicherlich an der langen Zeit, die die Ereignisse inzwischen zurücklagen. Ebenso vgl. *A Max Steiner Chronology*. S. 25–27. Vgl. Datum der Passagierliste, s. u.

226 Max Steiner schreibt in seiner Autobiografie, dass er am „Christmas Eve“ angekommen sei. Der Biograf Edward A.J. Leaney schreibt in der *Max Steiner Chronology* als Ankunftsdatum den 25. Dezember. Der Eintrag auf der Passagierliste gibt jedoch den 7. November an. Man sieht hier noch die Altersangabe von 26 Jahren und den Beruf „musical director“, den er angab. Quelle: www.ellisland.com

2.2.3. *New York*

Am 25. Dezember 1914 erreichte Max Steiner New York und kam erst einmal bei seinem Onkel Alexander „Doc“ Steiner unter. „Doc“ Steiner, der älteste Bruder von Gabor Steiner, war schon seit Längerem in New York und arbeitete dort als Talentsucher für das *Keith-Albee Theatre Circuit*.¹²⁷

Kurz nach seiner Ankunft in New York fand Max Steiner eine Bleibe in einer Mansardenwohnung in der 44. Straße, zusammen mit Emmanuel List, einem Bassbariton, der für Gabor Steiner in Wien gesungen hatte, und dem Vaudevillesänger Otto Gigy.

Zunächst suchte er den Kontakt zu Nat Wayburn, der inzwischen in New York als Produzent für Florenz Ziegfeld (1869–1923) gearbeitet hatte und Steiner einen Job als musikalischer Leiter bei Ziegfeld angeboten hatte.¹²⁸ In der Zwischenzeit war Wayburn allerdings schon wieder entlassen worden, so musste sich Steiner anderweitig umsehen. Er hatte einige Empfehlungsschreiben aus England mit sich, die ihn unter anderem bei Ziegfeld, den Shuberts und anderen wichtigen Broadwayproduzenten einführen sollten.¹²⁹ Einen Job hätte Max Steiner in einem dieser Theater allerdings nur dann annehmen können, wenn er Mitglied der Gewerkschaft gewesen wäre. Dafür hätte er amerikanischer Staatsbürger sein müssen. Den Antrag dafür konnte man damals frühestens sechs Monate nach der Einreise stellen. Max Steiner schreibt in *Notes To You*, dass ihn diese Regularien völlig überraschend getroffen hätten.

„... but nothing helped me because of Union regulations which nobody had thought to warn me about ...“¹³⁰

127 Dies war eine der mächtigsten Theaterketten Amerikas, die in den Zwanzigerjahren etwa 400 Theater des mittleren Westens und der Ostküste kontrollierte. Edward Franklin Albee (1857–1930) und sein Partner Benjamin Franklin Keith (1846–1914) betrieben ab 1885 den Zusammenschluss diverser Vaudevilleshows, die ab 1896 Stummfilme und später auch Tonfilme in die Vorstellungen integrierten. Mit der zunehmenden Bedeutung des Tonfilms verloren die Vaudevilleacts an Zuspruch, was dazu führte, dass die Filmfirmen die Theater aufkauften und zu Filmtheatern umfunktionierten. (Vgl. Anm. 136.)

128 Die Ziegfeld-Follies waren den Pariser Folies Bergère nachempfundene Revuen, die zwischen 1907 und 1957 jährlich veranstaltet wurden.

129 Die Shubert Brothers (Lee, eigentl. Levi, Shubert, 1872–1953, Sam. S. Shubert, 1875–1905, und Jake, eigentl. Jakob, J. Shubert, 1880–1963) waren 1882 mit ihren Eltern David und Katharina Szemanski aus Russland eingewandert und hatten sich in New York schnell hochgearbeitet. Bald besaßen sie nicht nur die wichtigsten Theater der Stadt, sondern über 60 im ganzen Land und produzierten im Lauf ihrer Karriere über 1000 Shows, bevor sie 1950 wegen des Verdachts des Monopolismus etliche Theater abgeben mussten.

130 *Notes To You*. S. 63

So musste er sich zunächst einmal mit Aushilfsarbeiten über Wasser halten und fand eine Anstellung als Kopist bei Harms Publishing, Waterson, Berlin & Snyder, bei Widmark und Von Tilzer. Auf der Suche nach weiterer Arbeit wartete er regelmäßig auf den Stufen der Bryan Hall, einem Probensaal an der Sixth Avenue, auf Theatergruppen, die einen Probenpianisten suchten. Eines Tages wurde er von der Tanzgruppe Adelaide & Hughes, die während seiner Zeit in England große Erfolge in London hatte, als Probenpianist und zusätzlich als Arrangeur engagiert. Die Truppe wollte ihn auch als Dirigenten für ihre Show am Palace Theater einstellen, was jedoch wegen der strengen gewerkschaftlichen Beschränkungen nicht möglich war. Dennoch brachte ihm die Qualität seiner Arbeit als Arrangeur weitere diesbezügliche Angebote ein.

Willy Edelson, sein früherer Agent aus England, verhalf ihm zu einem Job als Leiter eines 10-Mann-Orchesters in Reisenweber's Restaurant in Coney Island, wo er die Show *Too Much Mustard* aufführte. *Too Much Mustard* war der Titel eines Schlagers dieser Zeit. Die Show, die auch unter dem Namen *The Castle Walk* bekannt war, hielt sich nicht allzu lange, aber eines Abends fand sich der Künstleragent George Le Maire ein, der den Manager des Riverside Theaters, Samuel L. „Roxy“ Rothafel (1881–1936), mitbrachte.¹³¹ Ursprünglich wollte dieser die Sänger und Tänzer begutachten. Beeindruckt von Steiners musikalischen Fähigkeiten, engagierte ihn Rothafel als musikalischen Leiter des Riverside Theaters. Das Riverside Theater war ein Stummfilmtheater. Dort musste Steiner ein 40-Mann-Orchester leiten und das Programm auswählen, damit die Musik zu den Filmen passte und, wenn nötig, die Handlung unterstützte.

Als der Musikdirektor von William Fox in den Ruhestand ging, bekam Steiner den Job als musikalischer Leiter sämtlicher Filmtheater des Fox Circuit.¹³² Die Musiker von

¹³¹ Samuel L. „Roxy“ Rothafel war ein legendärer Impresario, der in New York eine Reihe von Filmtheatern leitete, z. B. das Capitol, das Strand oder das Roxy Theatre. Das Roxy war ein riesiges Filmtheater, in dem Orchester mit bis zu 100 Musikern die Filme begleiteten. Rothafel werden einige Innovationen zugeschrieben, wie die Einführung mehrerer Projektoren, was ein lückenloses Wechseln der Filmrollen ermöglichte. Sein größter Erfolg war die Eröffnung der Radio City Music Hall in New York am 27. Dezember 1932 als größtes Filmtheater der Welt.

¹³² William Fox, 1879 als Wilhelm Fried im ungarischen Tulchva geboren, begann in New York als Laufbursche, bevor er in ein Nickelodeon in Brooklyn investierte. 1913 gründete er die Fox Studios und produzierte die Movietone Newsreels. Zu der Zeit war er bereits einer der einflussreichsten Filmverleiher. 1915 gründete er die Fox Film Corporation, den Vorläufer der 20th Century Fox Studios. Fox führte die Orgelbegleitung von Stummfilmen in seinen Filmtheatern ein. Er sah die Perspektive im Tonfilm, lange bevor die anderen Studiobosse diese Möglichkeiten für sich erkannten. 1926 erwarb Fox Film das Patent des Movietone Sound Systems, ein Patent für die Tonaufnahmen auf Filme. 1927 stellte er seine 1.100 Filmtheater auf die neue Tonfilmtechnik um. Aufgrund der Wirtschaftskrise in den frühen Dreißigerjahren verlor er fast sein gesamtes Vermögen. Fox Film, in-

Fox waren bislang noch nicht Mitglieder der Gewerkschaft. Fox schloss nun einen Vertrag mit der Gewerkschaft. Die Gewerkschaft übernahm sämtliche Musiker von Fox und so wurde auch Max Steiner Gewerkschaftsmitglied.¹³³

1916 hatte er bereits alle Freiheiten, die Orchester für die Begleitung der Filme zusammenzustellen. So ließ er für den Film *The Bondman* von William Barnum alle 110 für Fox arbeitenden Musiker antreten. Zudem begann er, mehr und mehr Revivals von erfolgreichen *Musical Comedies* zu dirigieren. Die erste war John Corts Produktion von *The Masked Model*.

Ein Freund, Frank Tours, empfahl ihn bei den Shuberts als seinen Nachfolger als musikalischer Leiter des Musicals *Follow Me* im Casino Theater. Dieses Engagement wurde aber von der Hauptdarstellerin Anna Held zunichte gemacht, die sich offenbar nicht mehr daran erinnerte, dass sie vor ein paar Jahren in Steiners Musical *Come With Me* in England die Hauptrolle gesungen hatte. Im Januar 1917 dirigierte er dann für die Shuberts die Show *Have a Heart*, mit der Musik von Jerome Kern und den Texten von P.G. Woodehouse.

1918 leitete Steiner die Show *Rainbow Girl* im New Amsterdam Theater. Die Show lief 20 Wochen, bevor sie auf Tournee ging. Am Cohan Theater dirigierte er die Revue *See Saw*, die elf Wochen am Stück lief.

1920 wurde er amerikanischer Staatsbürger. In diesem Jahr vermehrten sich Steiners musikalische Aktivitäten. So komponierte er das Ballett *Shadowland*, das 456-mal aufgeführt wurde. Das Musical *Kissing Time* mit Steiner als musikalischem Leiter erlebte 72 Vorstellungen. Das Musical *Ed Wynn's Carnival* hatte er für das New Amsterdam Theater orchestriert.

Im Jahr 1921 leitete er, mit wechselndem Erfolg, unter anderem die Vorstellungen von *The Rose Girl* am Ambassador Theater, *Phoebe of Quality Street* am Shubert Theater, *Tangerine* in *The Casino* und *George's White Sandals* im Globe Theater. Während *Phoebe of Quality Street* nach nur 16 Vorstellungen abgesetzt wurde, hielt sich beispielsweise *Tangerine* 337 Aufführungen.¹³⁴

1922 hatte er seine Eltern nach New York geholt und im Central Park Hotel untergebracht. Allerdings hatten sie nach drei Monaten Heimweh und kehrten nach Wien zurück.

zwischen unter der Leitung von Sidney Kent, fusionierte 1935 mit 20th Century Pictures (1933 von Ex-Warner-Produzent Darryl F. Zanuck und Joseph Schenck, dem ehemaligen Leiter von United Artists, gegründet) zu der neuen Gesellschaft 20th Century Fox Film Corporation. Fox, der wegen seines Bankrotts vor Gericht gestellt wurde und dort versuchte, den Richter zu bestechen, wurde für mehrere Jahre inhaftiert und verstarb 1952 in relativer Abgeschiedenheit in New York.

¹³³ Vgl. Notes To You. S. 62–68.

¹³⁴ Vgl. A Max Steiner Chronology. S. 27, 28.



Abb. 6. Max Steiner, 1927

Im Jahr 1923 hatte Steiner lediglich für eine Show die Musik komponiert. Das Stück *Peaches*, mit den Texten von Harry B. Smith, hielt sich nur vier Wochen, zwei Wochen in Philadelphia, zwei in Baltimore. In den nächsten Jahren arbeitete Steiner mehr als Arrangeur und auch als musikalischer Leiter bei etlichen weiteren Produktionen, darunter *Ziegfeld Follies* (Juni 1923, New Amsterdam), *Lady Be Good!* (Dezember 1924, Liberty Theater), *Castles in the Air* (1925, Rhode Island und Chicago, lief fast ein Jahr), *Twinkle Twinkle* (1926, Liberty Theater), *Rio Rita* (1927, Ziegfeld Theater).¹³⁵

1927 heiratete Max Steiner seine zweite Frau, Audree van Lieu. Nach zwei weiteren sehr erfolgreichen Jahren als Dirigent und Arrangeur für Bühnenmusicals bekam er ein Angebot, das seinen weiteren Lebensweg in eine völlig neue Richtung lenken sollte. Sein Freund Harry Tierney, dessen Stück *Rio Rita* er 1927 arrangiert und am Broadway dirigiert hatte, empfahl Steiner der Filmgesellschaft RKO, die die Filmrechte für dieses Stück erworben hatte und nun einen Arrangeur für die Filmversion suchte.¹³⁶

Der Produktionsleiter von RKO, William Le Baron, sah sich im Theater eine Vorstellung mit Steiner an und war sehr beeindruckt von der Art und Weise, wie dieser es verstand, den Orchesterklang zu erweitern, indem er seine 35 Musiker teilweise mehrere Instrumente spielen ließ.¹³⁷ In *Notes To You* schildert Steiner, dass es ihn zu seiner Jugendzeit in Wien sehr beeindruckt hatte, dass die Musiker in den Militärkapellen normalerweise mehrere Instrumente spielten¹³⁸ und wie er schon früh begonnen hatte, mit dem Orchesterklang zu experimentieren.

¹³⁵ Vgl. *A Max Steiner Chronology* S. 29.

¹³⁶ Die Filmfirma RKO (Radio-Keith-Orpheum) Pictures Inc. wurde im Oktober 1929 von David Sarnoff, dem Chef von RCA (Radio Corporation of America) durch den Zusammenschluss mit der Vertriebsfirma Keith Albee Orpheum mit ihren landesweit etwa 700 Filmtheatern und dem Film Booking Office (FBO) von Joseph P. Kennedy, dem Vater des späteren US-Präsidenten, gegründet. Von Beginn an wurden die Filmproduktionen von RKO Radio Pictures genannt, um zu demonstrieren, dass die Firma sowohl im Radio- als auch im Filmgeschäft erfolgreich ist. Man etablierte sich unter den sogenannten „big five“, den fünf großen Studios in Hollywood, geriet aber zu Beginn der Dreißigerjahre in wirtschaftliche Schwierigkeiten. Später wurde RKO von Howard Hughes übernommen. Im Jahr 1957 stellte man die Filmproduktion völlig ein.

¹³⁷ Vgl. Tony Thomas: *Max Steiner*. S. 8.

¹³⁸ Vgl. *Notes To You*. S. 10–12.

„I was credited at the time with originating some effects in the orchestra which are now routine, such as muted brass with the strings underneath; woodwinds below the brass and other musical effects which were inventions at that time.“¹³⁹

Le Baron erkannte in Steiners raffinierter Orchestrierungstechnik, die das Orchester größer erscheinen ließ, als es tatsächlich war, sofort dessen großen Wert für die Filmmusik. Mit anderen Worten, auf einen Arrangeur wie Steiner hatte Hollywood gewartet. Steiner wusste, dass der Film das Medium der Zukunft war, und zögerte keinen Augenblick, das Angebot anzunehmen. Am nächsten Tag unterschrieb er den Vertrag. War New York die Theaterstadt, so war Los Angeles das Zentrum der Filmindustrie, und so übersiedelte er im November 1929 nach Hollywood, wo sich seine wahre Karriere als *Dean of Film Music* erfüllen sollte.

2.2.4. Hollywood

Steiner begann am 4. Dezember 1929 offiziell mit seiner Arbeit bei RKO. Als er nach Hollywood kam, erlebten die Filmmusicals gerade einen Boom, während in New York aufgrund der wirtschaftlichen Depression in den nächsten eineinhalb Jahren fast die Hälfte aller Musiktheater schließen musste. Die Studios konzentrierten sich auf dieses Genre und brachten so viele Musicals heraus, wie sie konnten. Allerdings waren es tatsächlich nur diese Musicals wie *Rio Rita*, *The Rogue Song* oder *Vagabond Lover*, die eine durchkomponierte Musik brauchten. Die anderen Filme waren schnell und billig produzierte Streifen, die lediglich Musik für den Vor- und den Abspann vorsahen. Dies lag daran, dass zu dieser Zeit die Meinung vorherrschte, dass es das Publikum verwirren würde, wenn die Quelle der Musik nicht im Bild zu sehen sei. Max Steiner schrieb dazu in seiner Autobiografie *Notes To You*:

„The studio decided that they didn't want any music in dramatic pictures. This was motivated not only by the economic factor, but they had decided that you could not have any background music unless you showed the source. In other words, you had to actually photograph an orchestra, a phonograph, a piano, a singer or whatever or people would wonder where the music was coming from and why.“¹⁴⁰

¹³⁹ *Notes To You*. S. 20.

¹⁴⁰ *Notes To You*. S. 104.

Die Arbeitsbedingungen waren nicht gerade die, die Steiner sich vorgestellt hatte. Er bekam ein Orchester mit zehn Musikern und eine Aufnahmezeit von drei Stunden, um eine meist schon vorab ausgesuchte Musik für diese Filme zusammenzustellen.

„We didn't even have time to write the music in score, but were forced to immediately write in the orchestra parts.“¹⁴¹

Nach *Side Street*, *The Delightful Rogue* (1929) und *The Case of Sergeant Grisca* war das Musical *Dixiana* 1930 die erste Produktion, die Max Steiner vollständig bearbeitete und dafür im Abspann auch als Arrangeur ausgewiesen wurde („Orchestrations by Max Steiner“).

Die Qualität der Filmmusicals konnte allerdings mit der ungeheuren Zahl der Produktionen nicht mehr mithalten und schon bald, Steiner war noch nicht einmal ein Jahr in Hollywood, begannen diese Filme, beim Publikum durchzufallen. Die Studios beschlossen, wieder vermehrt auf dramatische Stoffe zu setzen. Also wurden nach Ansicht der Bosse die Orchester mehr oder weniger überflüssig. Die Studios versuchten sogar jenen Musikern zu kündigen, die noch gültige Verträge hatten (Steiners Vertrag war auf ein Jahr befristet). Nach Steiners Worten kam es zu einem fast völligen Stillstand der Musik in Hollywood.

„Through lack of sufficient good material musical picture after musical picture failed, and the studios decided to ... go back to dramatic pictures. It therefore became unnecessary to maintain a large staff of musicians, and so in September, 1930, I received a letter telling me that the studio would not require our services any longer and to dismiss everyone not under contract. In most instances the studios even tried to buy up existing contracts. Musical activity in Hollywood was almost at a standstill.“¹⁴²

Roy Webb, der kurz vor Max Steiner bei RKO begonnen hatte, wurde schon im Sommer nach New York zurückgeschickt. Und nun sollte Max Steiner als letztes verbleibendes Mitglied der Musikabteilung entlassen werden. Im September 1930 bekam er einen Brief mit der Kündigung. Er einigte sich mit den Studiobossen auf eine Übergangszeit von sechs Wochen. Da er im Moment keine andere Perspektive sah, rief er in New York die Agentin Jennie Jacobs an, die ihm einen Job besorgen sollte, welchen auch immer.

¹⁴¹ *Notes To You*. S. 104

¹⁴² Max Steiner: *Scoring the Film*, aus: *We Make The Movies*. Norton Press, 1967. Zit. in: The Max Steiner Music Society Newsletter #37, Winter 1973. S. 2.

Er erhielt auch kurz darauf ihren Rückruf. In Atlantic City sollte die Operette *Luana* von Arthur Hammerstein, dem Sohn von Oscar Hammerstein, aufgeführt werden und er könne die musikalische Leitung übernehmen.

So bat er denn die Studiochefs von RKO, auf die sechs Wochen Übergangszeit zu verzichten und ihn doch sofort gehen zu lassen. Statt darauf einzugehen, machten diese ihm ein neues Angebot. Er sollte die Nachfolge von Victor Aravelle als Leiter der Musikabteilung antreten, allerdings ohne Vertrag und auf der Basis monatlicher Kündigung. Steiner ging das Risiko ein und sagte das Engagement in Atlantic City ab.

Die Wertschätzung, die das Studio Steiner entgegenbrachte, kam auch in der Notiz am 5. November 1930 in der Zeitschrift *Screenworld* zum Ausdruck, mit der das Studio den neuen musikalischen Leiter der Öffentlichkeit vorstellte.

„Radio’s keeping of Steiner would seem to be a very sensible thing – which in 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.“¹⁴³

Steiner hat die Entscheidung, bei RKO zu bleiben, später als den Wendepunkt seines Lebens bezeichnet. Es hatte sich nämlich herausgestellt, dass durch die immer besseren Produktionsbedingungen auch der Sound der Filme immer besser wurde und es durchaus ein Bedürfnis für Musik im Film gab, und sei es nur zur Überbrückung einzelner Momente, in denen sonst nicht viel zu hören war.

Steiner holte Roy Webb aus New York zurück und stellte ihn als seinen Assistenten ein. Als erste Aufgabe hatten sie den Western *Cimarron*, mit Richard Dix und Irene Dunne in den Hauptrollen, mit Musik zu versorgen. Der Komponist Franke Harling, der für diesen Film vorgesehen war, stand bei Paramount unter Vertrag, und ansonsten gab es zu der Zeit nicht sehr viele Komponisten in Hollywood. Besagter Film war bereits abgedreht und das Studio stand unter Zeitdruck. So hatte Le Baron Max Steiner aufgefordert, schnell eine Filmrolle für die Preview mit Musik zu versorgen. Der Anspruch der Produzenten an die Musik war nicht groß, der Name des Komponisten Steiner (wie übrigens auch der Name des Regisseurs Wesley Ruggles [1889–1972]) stand nicht einmal im Vorspann.

143 Zitiert im Booklet der CD *The RKO Years*. BYU FMA. 2002.

„Le Baron said to me, ‚Could you knock out something for this picture? If we don't like it, we'll get someone else to re-do it. Just give us enough for the preview.“¹⁴⁴

Trotz des offensichtlichen Desinteresses Le Barons an der Musik widmete sich Steiner mit ganzem Einsatz dieser Aufgabe. Wenn er auch nur ein kleines Orchester zur Verfügung hatte, fiel vor allem auch die Musik bei den Filmkritikern positiv auf. Die beiden Branchenblätter *Variety* und *The Hollywood Reporter* wollten wissen, wer die Musik für *Cimarron* geschrieben hatte, und warum dieser Name im Vorspann unerwähnt geblieben war. Auch wenn der Film bei etwa eineinhalb Stunden Laufzeit nur ca. 25 Minuten Musik hatte und diese damit noch weit entfernt war von der Bedeutung, die sie in den späteren Filmen hatte, war Steiner damit als Komponist etabliert.¹⁴⁵

Der nächste Film, den Steiner für RKO mit Musik ausstattete, war *Beau Ideal*, die Tonfilmversion eines schon öfter verfilmten Stoffes, unter der Regie von Edward Griffiths. In diesem Film kam erstmals ein Tempo Track zur Anwendung. Dieses Verfahren kam Steiner zugute, weil er in einer Szene mit den 20 Musikern, die er zur Verfügung hatte, ein Orchester der Fremdenlegion mit über 60 Musikern untermalen sollte. So nahm er die Musik im Overdubverfahren mehrmals übereinander auf, was er ohne den Klick so nicht geschafft hätte.

„I recognized immediately its adaptability for scoring as well as for other things than marching, such as montages, all fast-moving scenes, trains, horses running and especially for dances. With this device we could match the movements on the screen with complete accuracy.“¹⁴⁶

In den nächsten eineinhalb Jahren gab es mehrere Wechsel an der Spitze von RKO Pictures. Die Einstellung der Studiomanager gegenüber der Filmmusik hatte sich dagegen nicht grundlegend geändert und Steiner fungierte in den nächsten etwa 30 Filmen meistens als *Musical Director* bei den Musicals. Der Anteil der Musik in den dramatischen Filmen war immer noch sehr gering. Dennoch trug Max Steiner bereits seine Vision guter Filmmusik in sich und bewertete es als eine Frage der Zeit, wann sich seine Idee durchsetzen werde. So bekundete er im *Evening Express* am 21. Februar 1931 die freudige Erwartung, mit der er den nächsten Aufträgen von RKO entgegenzusehe:

¹⁴⁴ Tony Thomas: *Max Steiner*. S. 8.

¹⁴⁵ Vgl. *Notes To You*. S. 107.

¹⁴⁶ *Notes To You*. S. 110.

„I am convinced musical productions of merit assuredly 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.“¹⁴⁷

Für den Film *Are These Our Children?* (1931) wurde Steiner zwar erstmals als Komponist im Abspann erwähnt, doch sollte sich seine Situation als Filmkomponist erst dann grundlegend ändern, als RKO 1932 den dreißigjährigen Produzenten David O. Selznick engagierte.¹⁴⁸ Selznick wollte anspruchsvolle Filme produzieren und war für neue Ideen durchaus aufgeschlossen. Er war der festen Überzeugung, dass das Prinzip, immer die Quelle der Musik im Bild zu zeigen, um deren Einsatz zu rechtfertigen, überholt sei. Er wusste intuitiv um die Bedeutung, die gute Musik für einen Film hatte bzw. was diese für einen Film leisten konnte, und fand in Steiner den richtigen Verbündeten für seine Ideen.

So schrieb denn Steiner seine erste vollständige Filmkomposition in diesem Jahr für den Film *Symphony of Six Million*. Es war für Selznick die zweite Arbeit für RKO. Dieser Film wurde gedreht nach einer Geschichte von Fanny Hurst, einer vor allem in den Dreißigerjahren äußerst populären Schriftstellerin. Die Rahmenhandlung des Filmes spielt im jüdischen Arbeitermilieu. Der Name des Films, der auch unter dem Titel *Melody of Life* bekannt ist, ist eine Anspielung an die sechs Millionen Einwohner New Yorks, die alle einen Beitrag zur Sinfonie des Lebens spielen. Der Protagonist ist ein junger Arzt, der, um Karriere machen zu können, seine Familie an der Lower East Side verlässt. Er muss später seinen Vater operieren, dieser stirbt dabei. Nach diesem tragischen Ereignis gibt er seinen Beruf auf, lässt sich davon auch nicht abbringen, als seine Freundin schwer erkrankt. Am Ende kommt der Protagonist zu dem Schluss, dass es seine Aufgabe ist, den Menschen zu helfen.

Die Geschichte als solches und damit auch der Film ist lediglich ein für diese Zeit typisches Melodram. Was diesen Film so besonders macht, ist die Musik bzw. deren Bedeutung für diesen Film. Als *Symphony of Six Million* fertig abgedreht war, war Selznick mit der Zeichnung der Charaktere nicht zufrieden. Vor allem die Gewissensnöte und die

147 Max Steiner, zitiert im Evening Express, Los Angeles, 21. Februar 1931. Quelle: Booklet Max Steiner: *The RKO years*.

148 David Oliver Selznick (1902–1965) lernte früh sein Handwerk von seinem Vater, dem ukrainischen Immigranten Lewis J. Selznick, der in New York Stummfilme produzierte. Selznick ging 1926 nach Hollywood, wo er sich vom *script reader* und *assistant story editor* schnell zu einem freien Produzenten hochgearbeitet hatte. Selznick, der im Lauf seiner Karriere so bedeutende Filme wie *Gone With The Wind* (1939), *Rebecca* (1940) oder *The Third Man* (1949) produzierte, sollte mit Steiner später eine lebenslange Freundschaft verbinden.

Wandlung des Hauptdarstellers waren seiner Meinung nach in dem Film nicht nachzuvollziehen. Steiner machte den Vorschlag, dass er mit seiner Musik versuchen könne, die dramaturgischen Defizite zu beheben.

Selznick ging darauf ein und gab Steiner die Möglichkeit, eine Filmrolle mit zehn Minuten mit der Sterbeszene des Hauptdarstellers Gregory Ratoff mit Musik zu unterlegen. Der junge Arzt operiert in dieser Szene seinen Vater (Ratoff). Dieser stirbt und der junge Arzt will nie wieder praktizieren – bis seine Freundin todkrank wird und er vor die Wahl gestellt wird, an seiner Entscheidung festzuhalten oder seine Freundin zu retten. Selznick wollte herausfinden, ob die Musik helfen würde, diesen inneren Konflikt für den Zuschauer zu verdeutlichen. Der Effekt, den die Musik von Steiner für den Film hatte, überzeugte Selznick. Er erteilte ihm die Genehmigung, den ganzen Film mit Musik zu unterlegen. In einem Artikel, der in der Zeitschrift *Author and Composer* im Oktober 1933 veröffentlicht wurde, ging Max Steiner näher auf diese völlig neuartige Methode der Filmkomposition, das sogenannte *underscoring*, ein. Wie der Name schon sagt, wird beim *underscoring* die dramatische Handlung mit Musik unterlegt, wobei der Komponist nicht mehr darauf achten muss, ob im Bild eine mögliche Quelle der Musik zu sehen ist.

„I tried out an idea in musical underscoring never used before ... The music in this picture ... is handled like opera music. It matches exactly the mood, the action and the situation of the scene on the screen. If there was a fight, the music assumes that sort of theme; if the players are in a tender love scene, the music corresponds. It is in every foot of the picture, yet so unobtrusively that no one is ever conscious of it.“¹⁴⁹

Die Kritiker nahmen nicht nur den Film, sondern insbesondere auch die Musik des Filmes mit Begeisterung auf. Der Erfolg des Filmes brachte es mit sich, dass sich im Zuge dessen auch diese neue Filmmusiktechnik, das *underscoring*, durchsetzte.

„The Radio people who are responsible for underlying it throughout with a splendid musical score have pointed the way which may be followed with profit by others. It was composed and directed by Max Steiner and as an example of thematic music ... in *Symphony of Six Million* it is used in almost every foot, and for the deliberate purpose of building and sustaining the emotional values of both the dialogue, the incidental background noises and the picture itself“ (*Hollywood Herald*).¹⁵⁰

¹⁴⁹ Zit. in: Max Steiner: *The RKO years*. Compact Disc Compilation.

¹⁵⁰ Lee Mehan. *The Hollywood Herald*. 23. März 1932. Zit. in: Max Steiner: *The RKO years*. Compact Disc Compilation.

„Max Steiner’s musical score is particularly interesting when it blends with and loses itself in the murmuring of the streets“ (*Time*).¹⁵¹

Der nächste große Film, den Steiner für Selznick mit Musik versah, war *Bird of Paradise*, unter der Regie von King Vidor, mit Dolores Del Rio und Joel McCrea in den Hauptrollen. 1932 wurden noch keine Academy Awards für Musik vergeben. So schrieb denn der Kritiker im *Hollywood Herald* am 30. Juli 1932:

„No one can fail to be moved by the musical background ... This is recommended to the Academy as cause for a special award for musical courage.“¹⁵²

Weitere wichtige Filme in diesem Jahr waren *A Bill of Divorcement*, der erste Film mit Katherine Hepburn, und *Morning Glory*, für den Katherine Hepburn den Oscar gewann.¹⁵³ *A Bill of Divorcement* hatte nicht viel Musik, endete aber mit einem Soloklavierstück, mit dem sich Steiner abermals als Komponist profilieren konnte.

Ebenso im Jahr 1932 plante RKO die Produktion eines Abenteuerfilms mit dem Titel *The Most Dangerous Game*. Unter der Regie von Ernest B. Schoedsack (1893–1979) wurde dieser Streifen von Merian C. Cooper (eigentl. Merian Caldwell Cooper, 1893–1973) produziert. Cooper kam auf Empfehlung David Selznicks, der zu Metro-Goldwyn-Mayer wechselte und dort neben Irving Thalberg zweiter Produktionsleiter wurde.

Die Musik sollte der Komponist W. Franke Harling (1887–1958)¹⁵⁴ schreiben. Harling lieferte denn auch eine komplette Filmpartitur ab. Diese erschien dem Produzenten jedoch als zu broadwaylastig, nicht geeignet, das exotische Ambiente dieses Abenteuerstreifens zu evozieren. Max Steiner bekam nun die Aufgabe, noch eine Partitur anzufertigen. Unter größtem persönlichem Einsatz schaffte es Steiner, diese noch zwei Wochen vor der Premiere des Films am 9. September 1932 fertigzustellen.

RKO Pictures befanden sich in dieser Zeit der Depression (etwa ein Viertel aller arbeitsfähigen Amerikaner war arbeitslos) in einer dramatischen Situation am Rande des

151 *Time*. II. April 1932. Zit. in: Max Steiner: *The RKO years*. Compact Disc Compilation.

152 Zit. in: Max Steiner: *The RKO years*. CD Booklet.

153 Katherine Houghton Hepburn (1907–2003) gewann viermal den Oscar, 1933 für *Morning Glory*, 1967 für *Guess, Who’s Coming To Dinner*, 1968 für *Lion In Winter* und 1981 für *Golden Pond*. Weitere Filme mit Katherine Hepburn, für die Steiner die Musik komponierte, sind neben *Bill of Divorcement* *Morning Glory* und *Little Women* (beide 1933 für RKO).

154 Franke Harling, der am 18. Januar 1887 in England geboren wurde, hat neben seinen Aktivitäten als Broadway- und Filmkomponist unter anderem 1929 auch die Oper *A Light From St. Agnes* komponiert.

Bankrotts. Aufgrund der hohen Verluste (im Jahr 1933 fast 11 Mio. US-Dollar) wurde die Firma am 23. Januar 1933 unter Zwangsverwaltung gestellt. Etliche Filmprojekte wurden begonnen und lagen dann unvollendet auf Eis. Cooper war eigentlich angeheuert worden, möglichst viel dieses brachliegenden Filmmaterials zu verwenden und billig sichere Kassenerfolge zu produzieren. Er trug aber eine völlig andere Idee mit sich herum. Ein paar Jahre zuvor hatte er die Geschichte eines Riesenaffen gehört, der von einer einsamen Insel nach New York gebracht wurde. Diese fantastische Geschichte wollte er verfilmen. Der bekannte und seinerzeit auch von RKO beschäftigte Krimiautor Edgar Wallace (eigentl. Richard Horatio Edgar Wallace, 1875–1932) sollte das Buch schreiben, starb jedoch während der Arbeit daran. Der Regisseur sollte abermals Ernest Schoedsack sein, dessen Frau Ruth Rose neben James Creelman dann das endgültige Drehbuch verfasste. Der Beginn der Dreharbeiten überschneidet sich mit der Produktion von *The Most Dangerous Game*. So konnten für die Dschungelszenen das Set und teilweise die Modelle der Vorproduktion genutzt werden – einer der Punkte, weswegen Cooper überhaupt die Erlaubnis zu diesem waghalsigen Projekt bekam. Als der Präsident von RKO, B.B. Kahane¹⁵⁵, bei einer ersten Preview den Film sah, noch ohne Musik und Geräusche, war er äußerst skeptisch und wollte unter keinen Umständen noch mehr als die inzwischen auf \$ 672.000 angewachsenen Produktionskosten ausgeben. Schon gar nicht für die Musik. So gab er Steiner die Anweisung, Musik aus dem Fundus zu verwenden. Der Produzent Merian C. Cooper wusste, dass die Musik der Schlüssel für die Glaubwürdigkeit des Films war, und bot Steiner an, jede Summe zu bezahlen, die er für die Musik brauche. Max Steiner, der in dieser phantastischen Geschichte großes Potenzial auch für gewagte musikalische Ideen sah, war neben Cooper mehr oder weniger der Einzige, der an einen Erfolg des Filmes glaubte.

„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 very sceptical about it and doubtful that 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.“¹⁵⁶

155 Benjamin B. Kahane, geb. im Oktober 1912, gestorben 1960; er war vom September 1959 bis zu seinem Tod Präsident der Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

156 Tony Thomas: *Interviews*. S. 10.

Steiner engagierte ein 46-Mann-Orchester für die damals schier unglaubliche Summe von 50.000 Dollar. Der Komponist stellte später klar, dass dies seiner Meinung nach eine seiner besten Musiken war. So modern seine Klänge und Rhythmen und Orchestrierungen für diese Musik waren, so unkonventionell und doch überzeugend war auch seine Idee, den gesamten ersten Teil, der im New York der Depressionsära spielt, gänzlich ohne Musik zu lassen. Aber ab dem Moment, in dem das Schiff die Insel Skull Island erreicht, ist der Film fast durchgehend bis zum Ende mit Musik versehen. So verstärkt die Musik noch den Übergang von der Realität in die Fantasywelt. Nach acht Wochen Arbeit an der Musik spielte Steiner diese mit dem Orchester ein. Zum Schluss passte Murray Spivak, der *sound effect technician*, die Geräusche des Films an die Tonhöhe der Musik an. Die Intensität der Musik half über die doch recht einfache Tricktechnik hinweg und die Premiere am 2. März 1933 war ein großer Erfolg. Zwar hat der Techniker Willis O'Brien mit seiner Stop-Motion-Technik in dem Film Maßstäbe gesetzt. Für die emotionale Wirkung dieser phantastischen Geschichte auf das Publikum war allerdings die Musik unerlässlich – sonst hätte Cooper niemals insistiert, dass ein Filmkomponist völlig freie Hand und ein unbegrenztes Budget erhält.

Zum ersten Mal wurde ein Film in einer Stadt in zwei Filmtheatern gleichzeitig eröffnet. Zum einen war dies im RKO Roxy Theatre im New Yorker Rockefeller Center, zum anderen in der Radio City Music Hall. Immerhin hatten beide Filmtheater zusammen genommen eine Kapazität von fast 10.000 Sitzplätzen. Ein Artikel in einer New Yorker Zeitung stellte fest, dass der Film zu Zeiten der allgemeinen wirtschaftlichen Depression sämtliche Besucherrekorde gebrochen hatte.

„No money! Yet New York dug up \$ 89,931 in 4 days (March 2,3,4,5) to see KING KONG at Radio City, setting a new all-time world's record for attendance at any indoor attraction.“¹⁵⁷

In seiner ersten Laufzeit spielte der Film etwa zwei Millionen Dollar ein. Der Film bewahrte die Produktionsfirma RKO vor dem Bankrott. Einen maßgeblichen Anteil an diesem Erfolg hatte auch die Musik und Max Steiner etablierte damit endgültig die symphonische Filmmusik.

Am 3. April 1933 bewarb sich Steiner bei der *American Society of Composers and Publishers* (ASCAP). Die ASCAP wurde 1914 u. a. von Victor Herbert (1859–1924) gegründet. Im Oktober 1933 nahm sie Steiner als nicht teilnahmeberechtigtes Mitglied auf. Wenn er auch mit dem 18. Januar 1935 als offizielles Mitglied geführt wurde, so legt doch der

¹⁵⁷ Zit. in: Paul A. Woods (Hrsg.): *King Kong Cometh*. Plexus Publishing Ltd. London, 2005. S. 56

Briefwechsel Steiners mit der ASCAP den Schluss nahe, dass er nicht in dem Maße an den ihm zustehenden Tantiemen, zumal aus dem Ausland, wo viele seiner Filme gezeigt wurden, beteiligt wurde, wie er das erwartet hatte. Selbst 1945 war Steiner noch nicht Mitglied der „participating class“. Ein Memo, das neben Max Steiner Adolphe Deutsch, Roy Webb und Victor Young als *Film Composer's Emergency Committee* aufführt, bringt noch mehr Klarheit in die Vorwürfe, die Steiner der ASCAP gemacht hat.

„A new so called ‚automatic‘ plan of classifying writer members of A.S.C.A.P. ... will be given a two year trial, ..., and members will be powerless to change it in the interim. Motion Picture Composers ... will not receive a fraction of one percent of the performing license fee now being paid to the A.S.C.A.P. by 15,608 domestic picture theatres. In 1941, this license fee exceeded \$ 800.00,00. In the same year ... one of our leading film composers, a member of A.S.C.A.P. for fifteen years, received less than \$ 800, or one tenth of one percent of the amount collected ... our income from foreign performances is cut off for the duration and look ... for the share of our fees, now being collected by the A.S.C.A.P ...“¹⁵⁸

Es gibt Schätzungen, dass die ASCAP bis 1948 jährlich sogar bis zu 1,5 Millionen Dollar von den Filmtheatern an Tantiemen eingenommen hat, die nach einem Verteilerschlüssel festgelegt wurden. Dieser richtete sich nach Größe und Standort der Kinos. Dazu kamen noch die Zahlungen der Filmproduzenten an die ASCAP, die etwa 80 Prozent der Musik in den Filmen kontrollierte. Diese Höhe der Einnahmen fand sich aber in keinsten Weise in den Bezügen wieder, die die Filmkomponisten erhielten. So wurden in den Abrechnungen für die Komponisten weder berücksichtigt, in wie vielen Kinos die Filme liefen, noch wie lang.

Diese restriktive Tantiemenvergabe durch die ASCAP und die Tatsache, dass sich einige Verlage immer wieder weigerten, die Kompositionen von Steiner als Sheetmusic herauszugeben, waren mit der Grund dafür, dass sich Steiner trotz seiner schier unglaublichen Produktivität immer wieder in Geldschwierigkeiten befand.¹⁵⁹ Mehrmals mussten

158 Dieser Brief und die meisten anderen, auf die hier Bezug genommen wird, werden in der Max Steiner Collection aufbewahrt; Max Steiner Collection; L. Tom Perry Special Collections Library; Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah. In dieser Collection befinden sich sämtliche Briefwechsel Steiners mit der ASCAP und seinen Verlegern, wie z. B. Fox Publishing in New York, in denen er immer wieder versucht, seine Stücke verlegen zu lassen, bzw. auf die aus seiner Sicht mangelhafte Tantiemenvergabe hinweist.

159 Die Verlage publizierten keine Underscoringkompositionen, so hat Steiner, wie andere Filmkomponisten auch, seine Kompositionen neu arrangiert und, teilweise mit Texten versehen, als Sheetmusic

ihm die Bosse von Warner Bros. finanziell aus der Patsche helfen.¹⁶⁰ Die Ungleichbehandlung der Filmkomponisten durch die ASCAP führte letztendlich zur Gründung der *Screen Composers Association* durch Steiner im Jahr 1944. Diese sollte sich exklusiv für die Rechte der Filmkomponisten einsetzen.

Leonard Zissu, Rechtsberater für die SCA, schrieb 1946 in einem Zeitschriftenartikel, dass sich die Komponisten nur begrenzt Hoffnung auf Besserung ihrer Situation machten.

„... the hope for the composer's rights proves, upon examination, of the works of the Society (ASCAP), to be slight indeed. The film composer, whose rights are thus absorbed, theoretically for his own benefit, receives scant return from ASCAP for those rights. It is a fact that ASCAP's present method of making domestic distribution of money to composer members, including film composers, effectively ignores the use of performance of music in motion pictures. ASCAP's composer allocations are systematically based upon a classification system whereby all composer members in the same class receive the same fixed sum. Composer members are given a classification by a committee, theoretically on the basis of the number, nature, character and prestige of works composed, written or published by such member, the length of time in which the works of the member have been a part of the catalogue of the Society, and popularity and vogue of such works ...“

Weiterhin monierte Zissu, dass die Filme und mit ihnen die Musik ein Millionenpublikum erreichten und dass dieser Tatsache seitens der ASCAP in keiner Weise Rechnung getragen wurde.

„Reaching so vast an audience, therefore, can the film medium be justifiably ignored in the commercial ‚give and take‘ with respect to the basis upon which the revenues from performing rights are to be distributed to composers? Would an allocation system be supportable which, when permitting consideration to be given to performance uses, ignores such renditions in films? The answer seems obvious“

neu veröffentlicht, so z. B. *Unfinished Sonata* aus dem Film *A Bill of Divorcement*, *King Kong March* oder *It can't be wrong*, mit dem Text von Kim Cannon aus dem Film *Now, Voyager*.

160 Unter anderem existiert ein Briefwechsel Steiners mit Warner Bros., in welchem Steiner im Juni 1942 ein Kredit über \$ 17.000 und am 16. Juli 1958 ein persönlicher Kredit über \$ 5000 zugesagt wurde. Der Briefverkehr Steiners befindet sich zum größten Teil in der Max Steiner Collection in der L. Tom Perry Special Collection in der Brigham Young University (vgl. Anm. 158). Einige Briefe, darunter dieser, sind im Research Annex, dem Film-Archiv der Warner Bros. an der UCS in Los Angeles aufbewahrt.

Um dies zu belegen, hat die SCA eine Auflistung des Jahres 1943 vorgelegt. Ein Komponist der Klasse 3, der in dem betreffenden Jahr 5 Filme mit Musik versehen hatte, bekam 120 \$ als Tantiemen. Zugleich liefen insgesamt 32 Filme mit seiner Musik. Die Liste weist 15.000 Filmtheater in den USA und 5.000 in Großbritannien auf, die ASCAP-Lizenzen zahlten. Nach Abzug von Steuern, ASCAP-Anteil (50 %!) und ASCAP-Unkosten (5 % des Eingangs) blieben 1.129,70 \$ übrig, von denen der Komponist gerade einmal 120 \$ ausgezahlt bekam.¹⁶¹

Kurz nach *King Kong* fungierte Max Steiner als musikalischer Leiter einer Reihe von Musicals mit Fred Astaire (eigentl. Frederick Austerlitz, 1899–1987) und Ginger Rogers (eigentl. Virginia Katherine McMarth, 1911–1995).¹⁶² *Flying Down to Rio* unter der Regie von Thornton Freeland (1898–1987) war die erste dieser Produktionen, wiederum mit Merian C. Cooper als ausführendem Produzenten.¹⁶³ Der Komponist dieses Musicals war Vincent Youmans (1898–1946), für den Max Steiner bereits in den Zwanzigerjahren in New York als Arrangeur gearbeitet hatte. Mit der tänzerischen Perfektion einerseits, verbunden mit der spielerisch leichten Ausstrahlung von Fred Astaire und Ginger Rogers, und andererseits der gelungenen Integration von Handlung, Tanz und Musik hat *Flying Down to Rio* neue Maßstäbe für das Genre Filmmusical gesetzt. Am Ende dieses sehr produktiven Jahres bekam Steiner einen Vertrag über drei Jahre als Leiter der Musikabteilung von RKO, wenn auch mit reduzierten Bezügen.

Of Human Bondage, 1934 nach dem Roman von W. Somerset Maugham gedreht, war der erste von mehreren Filmen mit Bette Davis, für die Steiner die Musik komponierte.¹⁶⁴ Ruth Elizabeth Davis (1908–1989) studierte Schauspiel in New York und trat dort ab 1926 in diversen Theatern auf, bevor sie 1931 nach Hollywood ging. *Of Human*

161 Zit. in: Roy Prendergast: *Film Music – a neglected art*, W.W. Norton & Company. New York, 1992. S. 57, 70–73.

162 Weitere Produktionen von Fred Astaire/Ginger Rogers und Max Steiner für RKO waren *A Gay Divorcee* (1934), *Roberta und Top Hat* (1935).

163 Im Filmgeschäft gibt es mehrere Arten von Produzenten. Der Executive Producer oder auch Executive in Charge of Production ist nicht in einzelne Produktionsabschnitte oder Details des Filmes involviert wie der Line Producer oder der Associate Producer, dem einzelne Aufgaben vom Produzenten delegiert werden. Er ist vielmehr für die Gesamtproduktion des Filmes verantwortlich. Vor allem beschäftigt er sich mit allen rechtlichen und finanziellen Aspekten der Produktion. Oft hatten die ausführenden Produzenten mehrere Produktionen gleichzeitig laufen, während die Line Producer nur einen Film auf einmal betreuen. Später wird man am Beispiel von Hal Wallis sehen, wie die herausragenden Produzenten Hollywoods über ihre eigentliche Arbeit hinaus versuchten, auf den Film Einfluss zu nehmen, ihn mit ihrer Handschrift zu versehen.

164 Es folgten 17 weitere, darunter 1938 *Jezebel*, 1939 *Dark Victory*, 1940 *The Letter*, 1941 *The Great Lie*, 1942 *Now, Voyager* und 1945 *The Corn Is Green*.

Bondage war der erste wichtige Film für sie. Die Produzenten stellten allerdings bei der Preview des Films fest, dass die Zuschauer an den falschen Stellen lachten. So sollte Max Steiner mit seiner Musik die dramatische Intention des Filmes sicherstellen und unterstreichen. Dies und die Art und Weise, mit der Steiner in diesem Film beispielsweise das Humpeln des Hauptdarstellers Leslie Howard musikalisch umsetzte, veranlasste Leopold Stokowski zu der Aussage „... *the scoring of the limp of Leslie Howard was a stroke of genius ...*“, und dass er wünschte, er selber hätte es geschrieben.¹⁶⁵ Kritiker haben Max Steiner oft vorgeworfen, dass seine Musik nur „deskriptiv“ sei (siehe Kap. 1). Dabei wird oft übersehen, dass diese nicht an der Oberfläche verhaften bleibt, sondern durchaus in die Tiefe der Charaktere vordringt. Bette Davis sollte später einmal sagen: „*Max understood more about drama than any of us.*“¹⁶⁶

1934 drehte John Ford (eigentl. Sean Aloysius O’Feeney, 1895–1973) *The Lost Patrol*, mit Victor McLaughlin und Boris Karloff (eigentl. William Henry Pratt, 1887–1967) in den Hauptrollen. In der ersten Preview, noch ohne Musik, monierten die Produzenten, dass es dem Film an Intensität fehle. In einer Szene werden britische Soldaten in der Wüste von Arabern belagert. Man sieht die Araber nicht. Die Zuschauer sollten aber ihre Präsenz und die wachsende Spannung spüren und mitfühlen. Dies gelang letztendlich vor allem durch die Musik, die Max Steiner überdurchschnittliche Kritiken und eine Oscar-Nominierung einbrachte. Dies war das erste Jahr, dass überhaupt diese Auszeichnung von der *Academy of Motion Picture Arts and Science* an die beste Filmmusik verliehen wurde. Steiner war zweimal nominiert, und zwar einmal für seine Funktion als Chef der Musikabteilung von RKO für *The Gay Divorcee* und dann in derselben Funktion für seinen Originalscore für *The Lost Patrol*. Bis 1938 wurde die Auszeichnung für die beste Filmmusik nicht an die Komponisten direkt, sondern stellvertretend an die Leiter der Musikabteilungen der Studios verliehen. Dies erklärt die Doppelnominierung, durch die sich Steiner wahrscheinlich selber Stimmen weggenommen hat. Die Auszeichnung ging dieses Jahr an Louis Silvers als Musikchef von Columbia Pictures für den Film *One Night Of Love*.¹⁶⁷

¹⁶⁵ *Notes To You*. S. 124

¹⁶⁶ Zit. in: Tony Thomas: *Max Steiner*. S. 12.

¹⁶⁷ Die Academy of Motion Picture Arts and Science wurde 1927 von Louis B. Mayer und anderen bedeutenden Persönlichkeiten des Filmgeschäfts gegründet. Der erste Präsident war Douglas Fairbanks senior. Um den Standard zu erhalten oder zu erhöhen, sollten jährlich die Academy Awards of Merit für herausragende Leistungen in den diversen Sparten der Filmkunst verliehen werden. Die Auszeichnungen für die beste Filmmusik wurden erst ab 1934 verliehen, und zwar in den Kategorien Original Score oder Dramatic Score und Original Song. Manchmal wurde auch ein dritter Preis verliehen, der im Laufe der Zeit verschiedene Bezeichnungen hatte, so z. B. Musical Score,

John Ford war von der Arbeit Steiners so überzeugt, dass er ihn für seinen nächsten Film *The Informer* (1935) als Komponisten engagierte, bevor der Film überhaupt in die Produktion ging. *The Informer* spielt in Dublin während der blutigen Krawalle zwischen irischen Republikanern und den *Black-and-Tans*. Die sogenannten *Black-and-Tans* waren englische Hilfspolizisten, die 1920/1921 gegen die IRA eingesetzt wurden. Max Steiner war direkt an der Entstehung des Filmes beteiligt. Dies war für seine Arbeitsweise eher unüblich. Eigentlich liegt es in der Natur der Sache, dass ein Filmkomponist auf den fertig geschnittenen Film wartet, bevor er mit seiner Arbeit beginnt (siehe Kap. 1). Wenn der Komponist zu früh mit der Musik anfängt, kann es passieren, dass durch nachträgliche Schnitte oder auch Nachdreh seine ganze Arbeit zunichtegemacht wird. Es gibt mehrere prominente Beispiele von Komponisten, die ihre Musik zu früh geschrieben haben. Igor Strawinsky hat einmal das Angebot angenommen, für den Film *Commandos Strike* die Musik zu schreiben. Er machte sich sofort an die Arbeit, ohne den Film, der zu der Zeit noch gar nicht fertig war, auch nur gesehen zu haben. Als sich diese musikalischen Skizzen als unbrauchbar für den Film erwiesen, zog er sie zurück und verarbeitete sie später in seinem Werk *The Four Norwegian Moods*. Auch der Komponist Villa-Lobos nahm einmal das Angebot an, eine Filmmusik zu schreiben. Während die Dreharbeiten

Music Adaptation oder Comedy Score. Es war eine Eigentümlichkeit der Preisverleihung, dass die Awards nicht direkt an die Komponisten gingen, sondern an die Leiter der Musikabteilungen (Departmental Head) der Studios. Dies dokumentiert, dass man die Musik noch nicht wirklich als eigenständige Kunst anerkannt hatte, sondern man die Filmmusik als das Ergebnis von Teamwork des Studios betrachtete.

Dies waren 1934 die Nominierungen und die Auszeichnungen* für die beste Musik und die besten Songs:

Score:

- Max Steiner – Departmental Head (RKO Radio Studio Music Department)
- Kenneth Webb – Score, Samuel Hoffenstein – Score, THE GAY DIVORCEE
- Max Steiner – Departmental Head (RKO Radio Studio Music Department)
- Max Steiner – Score, THE LOST PATROL
- * Louis Silvers – Departmental Head (Columbia Studio Music Department)
- Victor Schertzinger – Thematic Music, Gus Kahn – Thematic Music, ONE NIGHT OF LOVE

Song:

- Vincent Youmans – Music, Edward Eliscu – Lyrics, Gus Kahn – Lyrics, FLYING DOWN TO RIO

Carioca

- * Con Conrad – Music, Herb Magidson – Lyrics, THE GAY DIVORCEE

The Continental

- Ralph Rainger – Music, Leo Robin – Lyrics, SHE LOVES ME NOT

Love In Bloom

Erst ab 1938 gingen die Awards direkt an die Komponisten.

zu dem Film *Green Mansions* noch im Gange waren, hatte er schon die fertige Orchesterpartitur geschrieben. Villa-Lobos flog nach Brasilien zurück und Bronislau Kaper wurde engagiert, die Musik an den Film anzupassen.

Bei dem Film *The Informer* machte Steiner eben eine Ausnahme von dieser Regel, erst den fertigen Schnitt abzuwarten. Es gab einen praktischen Grund, warum er schon während der Vorbereitung des Films mit dem Drehbuchautor Dudley Nichols zusammenarbeitete. Am Ende des Films gibt es eine Schlüsselszene, in der der Hauptdarsteller Victor McLaughlin inhaftiert ist und von der Decke Wasser auf ihn heruntertropft. Um das Tropfen des Wassers mit der Musik synchronisieren zu können, hat Steiner mehrere Tage an dem Wassertank gearbeitet. Schließlich gelang es ihm, und nicht zuletzt durch diesen musikalischen Effekt bekam er in diesem Jahr zum ersten Mal den Academy Award für die beste Musik. Neben Steiner bekamen auch Regisseur John Ford und Hauptdarsteller Victor McLaughlin die begehrte Auszeichnung.¹⁶⁸

Der Film wurde von der Presse hervorragend besprochen. Der *Literary Digest* vom 25. Mai 1935 schrieb dem Film mit seiner Mischung aus künstlerischem Anspruch und Unterhaltung eine Modellfunktion für kommende Filme zu. Bei den Rezensionen wurde auch die Bedeutung der Musik für diesen Film hervorgehoben. So meinte der *Hollywood Citizen* am 30. April 1935:

„Without the masterful musical genius of Max Steiner the picture would not be one-third the picture it now is.“¹⁶⁹

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.“¹⁷⁰

Das letzte Musical, wiederum mit Fred Astaire und Ginger Rogers, das Steiner 1936 für RKO musikalisch betreute, war *Swing Time*, mit der Musik von Jerome Kern. Als er sich mit RKO nicht über eine Gehaltserhöhung einigen konnte, verließ er das Studio, ohne die Arbeit an dem Musical zu beenden. Nathaniel Shilkret, der zu der Zeit ohnehin bei

168 Neben *The Informer* gewann Ford den Oscar für drei weitere Filme. 1940 für *The Grapes Of Wrath*, 1941 für *How Green Was My Valley* und 1952 für *The Quiet Man*.

169 Kathryn Kalinak. S. 132.

170 Kathryn Kalinak. S. 132.



Abb. 7. Steiner mit seiner dritten Frau Louise Elian Steiner, die in den Dreißigerjahren bei RKO als Harfenistin im Studioorchester arbeitete.

RCA Victor unter Vertrag stand, wurde neuer Musikchef von RKO und brachte die Musicalproduktion zu Ende. Kurz bevor er RKO verließ, wurde Steiner für die Musik des 1933 gedrehten Kurzfilms *So This Is Harris* mit Phil Harris in der Hauptrolle mit dem Preis des Filmfestivals in Venedig ausgezeichnet.

David O. Selznick hatte inzwischen seine eigene Produktionsfirma, Selznick International Pictures, gegründet und seine erste Wahl als musikalischer Leiter war Max Steiner. Sein deutlich besseres Angebot war es, was Steiner letztendlich dazu veranlasst hatte, RKO zu verlassen. Der erste Film, den Steiner für Selznick mit Musik versah, war *The Garden of Allah* mit Charles Boyer (1897–1978) und Marlene Dietrich (eigentl. Marie Magdalene von Losch, 1901–1992). Bei diesem Film kam erstmals das *Push-Pull-Track*-Verfahren zum Einsatz, das laut Max Steiner die klangliche Qualität der Filme auf ein bis dahin ungekanntes Niveau brachte.

„This was far superior to the old ones. It was about the same difference as between the sound of stereo and mono. The push track was that much better with a wider range, lots of brass, lots of highs. On the opening night at Grauman's Chinese, people were amazed at the sound that came out of this track.“¹⁷¹

¹⁷¹ *Notes To You*, S. 135, 136. (Grauman's oder auch Mann's Chinese Theatre mit der Fassade eines chinesischen Tempels war das berühmteste Premierenkino am Hollywoodboulevard in Los Angeles.)



Abb. 8. Max Steiner bei der Aufnahme der Musik zu *Lost Horizon*. Links sieht man den Komponisten Dimitri Tiomkin.

Weitere Filme für Selznick waren 1936 *Little Lord Fauntleroy* und *A Star is Born*. Letzterer Film war recht erfolgreich, dennoch wurde insgesamt die finanzielle Situation für Selznick immer schwieriger und so ging dieser auf eine Anfrage von Warner Bros. ein, Steiner für den Film *The Charge of The Light Brigade* mit Errol Flynn (eigentl. Leslie Thompson, 1909–1959)¹⁷² und Olivia de Havilland (*1916), dem damaligen Traumpaar Hollywoods für insgesamt acht Filme, auszuborgen.¹⁷³ Sowohl *The Garden of Allah* als

172 Steiner schrieb die Musik zu insgesamt 14 Filmen mit Errol Flynn, darunter *They Died With Their Boots On* (1942) oder *The Adventures Of Don Juan* (1949).

173 Zu der damaligen Zeit war es in Hollywood gang und gäbe, dass die Studios sowohl Schauspieler als auch Regisseure oder Komponisten untereinander austauschten – oft aus dem Grund, dass man für ein Projekt genau den Künstler haben wollte, der bei einem anderen Studio unter Vertrag stand. So bot man im Gegenzug einen der eigenen Künstler sowie eine finanzielle Kompensation an. Für den Film *Casablanca* holten sich Warner Bros. von David O. Selznick Productions Inc. Ingrid Bergman und gaben dafür im Gegenzug Olivia de Havilland für eine Produktion frei. „... agreement between us dated April 24, 1942, covering your loan to us of the services of Miss INGRID BERGMAN for our photoplay now entitled ‚CASA BLANCA‘. I am also enclosing for your files two fully executed copies of agreement dated May 6, 1942, whereby we agree to lend you the services of Miss OLIVIA DE HAVILLAND for a photoplay to be produced by you during the year commencing May 25, 1942 ...“ Ebenso borgte man sich für *Casablanca* von Paramount den Schauspieler Dooley Wilson für die Summe von \$ 3.500 und von M.G.M. den Schauspieler Conrad Veidt für die Summe von \$ 25.000 (beides in Form des zu zahlenden Gehaltes). Diese Dokumente befinden sich in den Warner Bros.-Archiven in der USC in Los Angeles.

auch *The Charge of the Light Brigade* brachten Steiner in diesem Jahr eine Oscar-Nominierung ein.

Nach diesem Film wurde Steiner an Columbia „weitergereicht“, um für den Film *Lost Horizon* von Frank Capra (1897–1991) die musikalische Leitung zu übernehmen. Die Musik hatte Dimitri Tiomkin (1899–1979) komponiert.

Ein späterer Film von Capra, zu dem Steiner auch die Musik komponiert hatte, war *Arsenic And Old Lace* (1944). Für *Gods Country* sicherte sich Warner Bros. noch einmal die Dienste von Max Steiner. In dem Schreiben des Leiters der Rechtsabteilung von Warner Bros. vom 9. Oktober 1936 wird die Summe von \$ 1.500 pro Woche mit einer Laufzeit von insgesamt vier Wochen geboten. Zusätzlich boten Warner Bros. eine einmalige Zahlung von \$ 2.500.

Die wirtschaftliche Situation für Selznick hatte sich im Laufe des Jahres 1937 nicht grundlegend geändert. Selznick, der stets großen Wert auf die Qualität seiner Filme legte, konnte nicht ausreichend Filme produzieren, um Steiner genug Arbeit geben zu können. So nahm dieser das Angebot von Leo Forbstein, dem Chef des Musikdepartments bei Warner Bros., an und wechselte für einen Siebenjahresvertrag, wobei er sich weiterhin die Option offenhielt, bei Bedarf für Selznick zu arbeiten. Die nächsten Jahre schrieb er im Schnitt pro Jahr die Musik für acht Filme für Warner, daneben für Selznick-Produktionen, wenn dieser ihn brauchte.¹⁷⁴ Für den Film *Tovarich* schrieb er zum ersten Mal eine Fanfare, die er für *Gold Is Where You Find It* (1938) noch einmal überarbeitete und die die offizielle *Warner Bros. Signature* für annähernd hundert Filme werden sollte.¹⁷⁵

1939 schrieb er für Selznick die Musik zu dem Film *Intermezzo*. In diesem Film geht es um einen klassischen Violinisten, von Leslie Howard gespielt. Steiner bekam von Selznick die Vorgabe, möglichst viel originale klassische Musik zu verwenden und diese mit etwas eigener zu vermischen. Der Film lief erfolgreich und auch die Musik, wenn auch nur zu Teilen von Max Steiner, wurde mit Anerkennung bedacht. So schrieb Selznick am 9. Oktober 1939 an Max Steiner und den musikalischen Direktor von *Selznick International*, Lou Forbes, folgendes Memo:

„The score on *Intermezzo* is receiving a great deal of comment and extraordinarily favourable attention, for which I thank and congratulate you both. The outstanding point that has been commented on by so many, and that has certainly served to make the score so

174 Dies waren 1937 *A Star Is Born*, 1938 *The Adventures Of Tom Sawyer*, 1939 *Intermezzo* und *Gone With The Wind* und 1944 *Since You Went Away*.

175 Siehe Kap. 3

beautiful, is its use of classical music to such a great extent instead of original music hastily written. This is a point on which I have been fighting for years, with little success ...¹⁷⁶

Selznick schrieb dieses Memo an Steiner vor allem in Hinblick auf einen weiteren Film, für den er Steiner als Komponisten engagiert hatte, nämlich *Gone With The Wind*. Dieser Film war ein Mammutprojekt mit mehreren Jahren Vorlaufzeit und Selznick hatte sich bereits Anfang März des Jahres 1939 die Dienste von Steiner sichern lassen. Steiner wurde in diesem Memo im Hinblick auf *Intermezzo* darauf hingewiesen, wiederum möglichst viel auf eigene Musik zu verzichten und auf Originalmusik zurückzugreifen (siehe Kap. 1.2.5.2.).

Der Film *Gone With The Wind* war in mehrerlei Hinsicht ein sehr ehrgeiziges Projekt. Man entschied sich erstens, den Film in Farbe zu drehen, um so eine noch stärkere emotionale Wirkung zu erzielen. Zum anderen sollte der Film mit einer Laufzeit von knapp vier Stunden doppelte Spielfilmlänge bekommen. Mit anderen Worten, der Film hatte die Länge einer abendfüllenden Oper und bot mit seiner Überlänge den Raum für mehr als drei Stunden symphonischer Filmmusik, eine nicht nur zu dieser Zeit ungewöhnliche Herausforderung für den Filmkomponisten. Daher wollte Steiner diesen Auftrag unbedingt annehmen, obwohl er zu der Zeit von Warner Bros. gänzlich unter Beschlag genommen wurde. Er schrieb 1939 für sie die Musik zu 10 Filmen. Er hatte sich, wie bereits erwähnt, bei seiner Vertragsunterzeichnung mit Warner Bros. die Option offengehalten, für Selznick arbeiten zu dürfen, wenn dieser ihn brauchte. Um die Freigabe zu erhalten, griff Steiner zu einem eher ungewöhnlichen Mittel. In einem sehr persönlichen Brief an Jack Warner legte er dar, warum er in jedem Fall Musik für *Gone With The Wind* schreiben wollte.

„My dear Mr. Warner: Charlie Feldman told me ... that it would be all right for me to do the music for GONE WITH THE WIND ... When I came over to work at Warners, I had an understanding with Leo [*Forbstein; er war bei Warner für die Verträge zuständig; Anm. d. A.*] that whatever happened I was to do GONE WITH THE WIND ... In fact, the only way I could get my release from Mr. Selznick was with that promise ... it is absolutely necessary that I do a top picture of the type of ... GONE WITH THE WIND with their vast opportunity for music ... one cannot win Academy Awards with ... OKLAHOMA KID etc ... Please do not misunderstand me ... I haven't slept for days and it is all I

176 Aus einem Memo von David O. Selznick an Max Steiner und Lou Forbes vom 9. Oktober 1939. Aus: Rudy Behlmer (Hrsg.): *Memo from David O. Selznick*. Samuel French Publishing, Hollywood, 1984. S. 217.

can try and get NAZI SPY finished in time. Really, Mr. Warner, I'm counting on you ... will you please give your consent and tell ... Mr. Selznick ... should he find it necessary to get someone else, I would never get over it ...¹⁷⁷

Für den genannten Film *Confessions of a Nazi Spy* ließ er sich im Vorspann nicht nennen, auf seiner handgeschriebenen Partitur steht *Music by Staff*. Dies tat er wegen der politischen Situation, um etwaige Verwandte in Europa nicht zu gefährden. Da er diesen Film rechtzeitig beenden konnte, bekam er von Warner Bros. die Freigabe für *Gone With The Wind*. Die nächsten zwölf Wochen arbeitete Steiner an der Musik für diesen Film. Trotz seiner Freigabe für *Gone With The Wind* erhielt er während der Arbeit den Auftrag von Warner, für den Film *Four Wives* (1940 herausgegeben) eine symphonische Dichtung von etwa 10 Minuten Dauer zu komponieren. Die *Symphonie Moderne*, die Steiner zusätzlich auch als Klavierversion publiziert hat, wurde später immer wieder von ihm öffentlich aufgeführt. Im Gegensatz zu seinem Kollegen Erich Wolfgang Korngold, der sich zeitlebens als Komponist von absoluter Musik definiert hatte, stellt dieses Werk eine Ausnahme in dem Schaffen von Steiner dar.¹⁷⁸ Während dieser Zeit arbeitete Steiner fast 20 Stunden am Tag und konnte sich nur noch mit der täglichen Verabreichung von Bazedrin auf den Beinen halten. An seiner Seite hatte er fünf Arrangeure, die seine Musik in die tatsächliche Partitur umsetzten. Dies waren Hugo Friedhofer, Bernhard Kaun, Adolphe Deutsch, Maurice de Packh und Heinz Roemheld.¹⁷⁹ Die Zusammenarbeit mit seinen Arrangeuren war für Steiner von grundlegender Bedeutung, nur im Teamwork konnte er diese Menge an Arbeit bewältigen.

Trotz aller Mühe war es für Steiner fast unmöglich, die Zeitvorgabe einzuhalten. So griff Selznick zu einer drastischen Maßnahme, den Komponisten unter Druck zu setzen. In seinem Brief an Jack Warner schrieb Steiner, dass er es kaum ertragen würde, wenn jemand anders die Musik zu *Gone With the Wind* schreiben würde. Also hatte Selznick ein hervorragendes Druckmittel in der Hand. So gab er einerseits auch dem Komponisten Franz Waxman den Auftrag zu der Musik, falls Steiner die Zeitvorgabe nicht einhalten könne. Zum anderen nahm er Kontakt zu dem Komponisten Herbert Stothart auf, der im Notfall Steiners Arbeit korrigieren oder beenden sollte. In einem Brief an John Whitney, den Vorstandsvorsitzenden von *Selznick International* vom 9. November 1939 legt

177 Auch dieser Brief ist aus dem Nachlass Steiners, der in der Max Steiner Collection in der Brigham Young University aufbewahrt wird. Selznick hat diesen Film etwa zwei Jahre vorbereitet und wollte von Anfang an keinen anderen Komponisten als Max Steiner.

178 Siehe Kap. 4.1.

179 Vgl. Tony Thomas: *Max Steiner*. S. 13 f.

Selznick detailliert dar, warum und wie er gezielt Druck auf Steiner ausübte und sich gleichzeitig dahingehend absicherte, falls Steiner dem Druck nicht standhalten sollte.

„Steiner has again told us he can't meet the date. We discount this very largely because Steiner is notorious for such statements and works well under pressure, and I am inclined to take the chance that we can drive him through, particularly with the precautionary measures we are taking with Waxman and others. However, the reason we are continuing with him is because of my belief, to which I still cling in spite of everything, that his work will be a great deal better than it sounded on a few pieces. Tomorrow, Friday, he is recording the first several reels. If quality is disappointing, this, together with his pessimistic statements, would warrant pulling him off, particularly in view of fact that Herbert Stothart is dying to do the job and guarantees he would get it through on time, and from intimate knowledge of Stothart I know his statements can be relied upon. Stothart was my second choice for the job and it is my regret now of course that he was not first choice, although a couple of months ago when we were ready to switch, due to first Warner manoeuvres with Steiner [*Steiner war bei Warner unter Vertrag und hatte, wie sein Brief beweist, Schwierigkeiten, sich für Gone With the Wind freizumachen; d. A.*], we were told by MGM Stothart was not available [*Stothart war bei MGM unter Vertrag; d. A.*] and therefore clung to Steiner, because I do not feel there is anybody scoring pictures who is in same class with Stothart and Steiner. [*Tatsächlich war Steiner die allererste Wahl für diesen Job; d. A.*] ... Very secretly we ran the picture for him (Stothart) today and he is simply frantic with eagerness and enthusiasm to do it ... Since we do not want to decide on the switch until we hear Steiner's work over weekend, we are losing precious time with Stothart if he is to do the job. What I would like to do is to start Stothart selecting and writing in the morning with his full knowledge that he may not go ahead if we decide to proceed with Steiner Sunday or Monday. Or it might be desirable to have him go ahead and write those reels which Steiner is not working on, in case of further trouble with Max and as our best possible insurance of completion. As a third alternative, we might have him collaborate with Steiner on score, although not at all certain this would work out. In any event, I would be relieved of my depression about the quality of the score and considerably relieved of all our worries about completion of score if Stothart could start to work with us in the morning.“¹⁸⁰

¹⁸⁰ Brief von David Selznick an John Hay Whitney vom 9. November 1939. Aus: Rudy Behlmer (Hrsg.): *Memo from David O. Selznick*. Samuel French Publishing. Hollywood, 1984. S. 228–230.

Keine Woche später, am 13. November, schrieb Selznick erneut an John Whitney, dass seine Manöver voll aufgegangen seien:

„The Stothart situation was all worked out beautifully, and then over the weekend two things occurred: Stothart had a few drinks on Saturday night, apparently, and did a lot of loose talking about how he was going to fix up Max's work. In case you don't know it, the musicians out here [*das Büro von Whitney war in New York, das von Selznick in Los Angeles*] are even more jealous of each other, and there are even more cliques among them than is true about producers, directors, actors etc. The result was that within ten minutes it was back to Max, and he was in a rage.

... However, Max spurred on by the Stothart episode, really went to town, and the result is that by tomorrow we will have considerably more than the half picture scored. And it looks as though we are going to be okay without Stothart. I am sure that in any case we can credit all our attempts to get Stothart with leading Max to faster and greater efforts.“¹⁸¹

Stothart hatte übrigens zu keiner Zeit die Freigabe von MGM erhalten. Selznick hatte jedoch sein Ziel erreicht und war mit dem Endergebnis der Musik mehr als zufrieden. Bereits vier Tage später meldete sich Selznick wieder per Memo und diesmal war der Ton viel versöhnlicher:

„... I think the score is coming along fine and if you will just go mad with schmaltz in the last three reels I will undoubtedly be as happy through the years with the memory of a great Steiner score as has always been the case in the past.“¹⁸²

Selznick war so überzeugt von der Qualität der Musik, dass er kurz darauf bei der CBS anfragte, ob Interesse bestehe, diese Musik als Soundtrack herauszugeben. Da es zu dieser Zeit keinen diesbezüglichen Bedarf gab, wurde erst 1954 eine Neuaufnahme mit einem Ausschnitt dieser Musik auf den Markt gebracht.

So sehr sich Max Steiner und seine Mitarbeiter 1939 allerdings bemühten, den Oscar für die Musik von *Gone With The Wind* gewinnen sie nicht, wenngleich der Film mit insgesamt acht Auszeichnungen äußerst erfolgreich war.

¹⁸¹ Aus einem Memo von David O. Selznick an John Whitney vom 13. November 1939. Aus: Rudy Behlmer (Hrsg.): *Memo from David O. Selznick*. S. 230.

¹⁸² Aus einem Memo von David O. Selznick an Max Steiner, Lou Forbes und Hal C. Kern vom 17. November 1939. Aus: Rudy Behlmer (Hrsg.): *Memo from David O. Selznick*. S. 231.



Abb. 9, 10. Max Steiner bei den Aufnahmen der Musik zu *Gene With The Wind*

„At the Academy Awards the following year, a curious thing happened. GONE WITH THE WIND won in every possible category even down to set dresser. The only one who didn't win was Max Steiner, although I had been nominated. The Oscar for music was won by STAGE COACH, which had only a lot of more or less commonplace Western tunes in it. It still remains a mystery how STAGE COACH could have copped the award that year.“¹⁸³

Max Steiner lag hier in seiner Autobiografie nicht ganz richtig. *Gone With The Wind* war in der Kategorie *Original Score* nominiert und verlor ausgerechnet gegen *The Wizard of Oz* von Herbert Stothart. Der Award, den Richard Hageman, Franke Harling, John Leopold and Leo Shuken für *Stagecoach* bekamen, wurde in der Kategorie *Music Score* verliehen (siehe Anmerkungen, Nr. 167). Auch wenn er für diesen Film die begehrte Auszeichnung nicht bekam, stellt diese Musik dennoch eine Besonderheit im Schaffen von Max Steiner dar. Der ganze Gestus der Musik hat etwas opernhafte, beginnend mit der Ouvertüre vor einem stehenden Bild, bevor überhaupt der eigentliche Vorspann einsetzt, einem *Entracte* und einer Schlussmusik. Allein am Umfang des Manuskriptes ersieht man die Ausnahmestellung dieser Musik. Im Archiv der Brigham Young University in Utah sind alle noch erhaltenen handgeschriebenen Filmmusiken Steiners aufbewahrt. Während alle anderen Skizzen zwischen 100 und 250 Seiten enthalten – *Casablanca* hat 92 Seiten –, hat *Gone With the Wind* 457 Seiten. (Hier handelt es sich um Bleistiftskizzen. Die fertigen Partituren hat der jeweilige *Orchestrator* angefertigt – siehe Kap. 1.)

Die Unterlagen von Warner Bros. geben einen Einblick in das Arbeitspensum von Steiner. Das Studio hat akribisch sämtliche Unterlagen aufgehoben, in denen vermerkt ist, wann Steiner mit der Arbeit an den jeweiligen Filmen begonnen und wann er sie beendet hat.¹⁸⁴ Auf der folgenden Seite sieht man die Angaben zu fünf Filmen, die Steiner zwischen Februar und September 1942 mit Musik versehen hat.

¹⁸³ *Notes To You*. S. 148. Der Film *Gone With the Wind* bekam die Academy Awards für Best Film (Selznick International Pictures), Screenplay (Sidney Howard), Director (Victor Fleming), Cinematography in Colour (Ernest Haller, Ray Rennahan), Film Editing (Hal C. Kern, James E. Newcorn), Art Direction (Lyle R. Wheeler), Actress in a Leading Role (Vivian Leigh), Supporting Actress (Hattie McDaniel). Nachträglich erhielt der Film den Honorary Award for For Outstanding Achievement In The Use Of Color For The Enhancement Of Dramatic Mood In The Production use of color (William Cameron Menzie) und den Technical Achievement Award. Neben Max Steiner waren noch Clark Gable (actor), Olivia de Havilland (Supporting Actress) und die Effects nominiert.

¹⁸⁴ Warner Bros. Pictures Ltd., Max Steiner Collection.

TITLE OF PICTURE	First cue Sheet given to Mr. Steiner on:	First recording date:	Date finished recording:
ARSENIC AND OLD LACE	Feb. 12, 1942	Feb. 16, 1942	Feb. 23, 1942
GAY SISTERS, THE	Mch. 16 -"	Mch. 24, -"	Apr. 13, -"
DESPERATE JOURNEY	May 16, -"	May 22, -"	June 11, -"
NOW, VOYAGER	June 20, -"	June 27, -"	July 20, -"
CASABLANCA	Aug. 15, -"	Aug. 24, -"	Sept. 11, -"

Wenn dies auch nur ein kleiner Ausschnitt aus dem Jahr 1942 ist, dokumentiert dies dennoch zweierlei. Zum einen hat Max Steiner die Musik zu den Filmen in sehr kurzer Zeit komponiert, zum anderen hatte er zwischen den Projekten nicht wirklich viel Freiraum, sondern war mehr oder weniger kontinuierlich am Arbeiten. Die nächsten Jahre hat Steiner im Schnitt acht Filme im Jahr für Warner Bros. mit Musik versorgt, insgesamt waren dies während seiner knapp dreißigjährigen Zusammenarbeit mit Warner über 150 Filme. Sowohl in seiner Autobiografie als auch in den Interviews mit Tony Thomas nahm Steiner immer wieder Bezug auf die Art und Weise, wie die Studios mit ihren Mitarbeitern umgingen, was man durchaus auch mit dem Begriff „ausbeuten“ beschreiben kann.

„... They seem to think that if they pay you well, they own you ... When I was scoring a particular epic, I fell ill with intestinal flue ... after several days in bed, Leo [*Forbstein, d. A.*] phoned and asked me if I could come in the following morning at nine and conduct a recording session. I explained that I was flat on my back, under sedation and so weak I couldn't even get up to go to the bathroom. All he could say to this was, 'Max, we gotta have you there.' My doctor was with me on the phone and he told Leo how sick I was. Afterwards ... I said to Leo, 'It would cost my life to get here at nine tomorrow morning.' There was a long pause and then Leo asked, 'Well, how about one o'clock?'“¹⁸⁵

„... I had again the pressure put on me as I had so many other times, to make a preview date. To do it, I had to work all night and all day. I was so angry about it that when I finished Friday morning at nine o'clock after working from Tuesday morning at nine, I sat down and wrote a letter and addressed it: TO ALL WHOM IT MAY CONCERN and sent it to all the top executives. It read: 'Gentlemen: This is to notify that my office hours from now on will be from 9 A.M. to 6 P.M. and not from 9 A.M. to 9 A.M. the next day. I'm sick and tired of it.'“¹⁸⁶

185 Thony Thomas: *Interviews*. S. 14.

186 *Notes To You*. S. 124.

Dass er während seiner Arbeit an *Gone With The Wind* zusätzlich an anderen Projekten arbeiten musste, stellte für Steiner keine Ausnahme dar. Die Hollywoodstudios hatten damals einen enormen Output an Filmen und besonders Warner Bros. war dafür bekannt, dass sie ihre Filme nach dem Schema „schnell, viel und billig“ produzierten.¹⁸⁷

„When we came to doing the recording of the two pictures, we were forced to get them both out in a six-hour session. I first recorded three hours of DEEP VALLEY with a large orchestra, brass and drums etc. Then I scored WOMAN IN WHITE with a much smaller orchestra, harp, harpsichord etc- I finished both pictures in six weeks and the aggregate amount of music was around 2 hours and 20 minutes.“¹⁸⁸

Seinen zweiten Academy Award bekam Max Steiner für *Now, Voyager* (1942). Kurz darauf beendete er *Casablanca*, einen von mehreren wichtigen Filmen mit Humphrey Bogart (eigentl. Humphrey Deforest Bogart, 1899–1957).¹⁸⁹ Für *Casablanca* erhielt er eine Oscar-Nominierung. Im Jahr darauf, 1944, wurde er zweimal nominiert, für *The Adventures of Mark Twain* und *Since You Went Away*, einem Kriegsdrama, das er wiederum für Selznick vertonte. Für diesen Film wurde er zum dritten Mal mit dem Oscar ausgezeichnet. 1946 schrieb er neun Scores, darunter die Musik zu *The Big Sleep*, einem

187 Warner Brothers Pictures Incorporated wurde 1923 gegründet. Die vier Brüder Harry (1881–1951), Albert (1884–1964), Sam (1888–1927) und Jack (1892–1972) waren mit ihrem Vater Benjamin Eichelbaum aus Polen eingewandert. Sie begannen ihre Karriere mit Stummfilmen, die sie in verschiedenen Filmtheatern zeigten, bis sie ab 1903 anfangen, Filmtheater aufzukaufen. Ab 1913 begannen sie, eigene Filme herzustellen. Ab 1917 hatten sie ihren Firmensitz in Hollywood. Als die Firma in den Zwanzigerjahren in finanzielle Schwierigkeiten geriet, überzeugte Sam Warner seine Brüder, in das neue Patent „Vitaphone“ zu investieren. Dieses Patent war der Schlüssel für die Einführung des Tonfilms (*talking picture*). *Don Juan* (1926) hatte einen komplett synchronisierten Soundtrack und *The Jazz Singer* (1927) konnte Musik und Dialog synchronisieren. *Lights Of New York* (1928) war der erste abendfüllende Tonfilm und *On With The Show* war der erste abendfüllende Tonfilm in Farbe. Mit diesen Erfolgen konnte sich Warner Bros. nun als eines der mächtigsten Studios in Hollywood etablieren. In den Dreißigerjahren produzierten Warner Bros. etwa 100 Filme im Jahr. Diese Filme waren technisch, meist auch künstlerisch auf hohem Niveau, die Budgets jedoch waren stets äußerst knapp kalkuliert. 1969 wurde Warner Bros. Inc. ein Teil von Warner Communications Inc., 1989 entstand durch die Fusion mit Time Inc. die Gruppe Time Warner Inc., eines der mächtigsten Medienunternehmen unserer Zeit.

188 *Notes To You*. S. 177.

189 Max Steiner schrieb die Musik zu insgesamt zehn Filmen Bogarts, u. a. *The Big Sleep* (1946), *The Treasure of the Sierra Madre* (1948), für welche Steiner vom Filmfestival in Venedig ausgezeichnet wurde, und *The Caine Mutiny* (1954). Bogart erhielt seinen einzigen Academy Award 1951 für *The African Queen*.

der Klassiker der sogenannten *Schwarzen Serie*, mit Humphrey Bogart in der Rolle des Philipp Marlow.

1948 schrieb Steiner die Musik für elf Filme, er war zu dieser Zeit wohl der meistbeschäftigte Komponist im Music Department von Warner Bros.¹⁹⁰ Hugo Friedhofer sagte einmal:

„I don't think anybody had such a workload because Jack Warner was really hooked on Max.“¹⁹¹

1948 wurde er für *Johnny Belinda* nominiert, 1949 für *Beyond the Forest* und 1950 für *The Flame and the Arrow*. 1952 bekam er die Nominierung für *The Miracle of our Lady Fatima*.

Zu Beginn der Fünfzigerjahre gab es einen dramatischen Umbruch in der amerikanischen Filmindustrie. Die fünf großen Studios, Paramount, Loews, RKO, Warner Bros. und Fox, hatten bis dato ihre Filme in lizenzierten Filmtheatern laufen lassen, wobei jedes Studio seine eigene Kinokette hatte. Diese Form von Monopolismus wurde 1948 von den Gerichten verboten. (Eigentlich wurde bereits 1938 geplant, dies zu unterbinden, was jedoch nicht zuletzt durch den Zweiten Weltkrieg immer weiter verschoben wurde.) Der Erste, der nachgab, war Howard Hughes, der Besitzer von RKO zu dieser Zeit. Die anderen folgten bald darauf nach. Trotzdem sollte es fast noch ein Jahr dauern, bis die Studios ihre insgesamt etwa 1.400 Filmtheater verkauften. Dies bedeutete nun, dass jeder Film, der jetzt herauskam, den Gesetzen des Marktes unterworfen war.

Mit dem Niedergang des Studiosystems mit all seiner Struktur und frei von dem Zwang, jedes Jahr Filme in großem Umfang herausgeben zu müssen, bekam der freiberufliche Produzent, der in alleiniger Verantwortung Filme herstellt, große Bedeutung. Der Autor Gerald Mast beschrieb die nun neue Vorgehensweise des Produzenten im Gegensatz zu dem alten Studiosystem:

„... the producer usually owned no lot, no long-term contracts with stars, no staff of writers and technicians. He assembled a company for a particular film, disbanded it when the film was finished, and assembled another company for his next film.“¹⁹²

190 Weitere Komponisten für Warner waren u. a. Adolphe Deutsch, Heinz Roemheld, Erich Wolfgang Korngold, Franz Waxman und Bernhard Kaun.

191 zit. in: Rudy Behlmer: *The Score*. Booklet der CD *The Adventures Of Don Juan*. Brigham Young University. James d'Arc, Hrsg. 2000.

192 Roy Prendergast: *Film Music – a neglected art*. S. 102.



Abb. 11. Sheetmusic-Ausgabe von *A Summer Place*

Trotz seiner überaus erfolgreichen und preisgekrönten Arbeit bekam Max Steiner 1953 seinen Vertrag mit Warner Bros. nicht mehr verlängert und arbeitete nun bis zu seinem letzten Film, *Two or a Gunlike* (1965), als freiberuflicher Filmkomponist. Ein erster Schritt in die Zukunft als freischaffender Komponist war die Gründung eines Verlages, der *Max Steiner Music, Inc.* Max Dreyfuss, der Chef von *Chapell Music Publishers* wurde von Steiner mit der Wahrung seiner Rechte betraut. Dies galt jedoch nur für zukünftige Werke, da er für die Musik für Warner Bros. keine Freigabe erhalten hatte. Im September 1953 bekam er von Columbia den Auftrag für die Musik zu *The Caine Mutiny*, welche 1954 für den Oscar nominiert wurde. In diesem Jahr arbeitete er wieder für Warner Bros. Eine

dieser Produktionen, *Battle Cry*, brachte ihm eine weitere Oscar-Nominierung ein.

Die nächsten Jahre arbeitete Steiner für Warner Bros., Republic, 20th Century Fox, RKO und United Artists. 1958 legte ein Streik der Musikergewerkschaft das Filmmusikbusiness lahm und Steiner war acht Monate ohne Arbeit. Im Oktober bekam er ein Engagement für eine Produktion in England, *John Paul Jones*, die der Dirigent Muir Matthieson mit dem London Symphonia Orchestra einspielte. Dieser Dirigent leitete 1959 in London ein Konzert mit einer konzertanten Version der Musik zu *Gone With The Wind*. Diese, von Steiner extra bearbeitet, wurde von Warner Bros. als Schallplatte veröffentlicht. Max Steiner war von Matthiesons Interpretation begeistert. So wird er auf dem Plattencover zitiert:

„It was a completely beautiful performance. The Sinfonia Orchestra is just fantastic. It's magic.“¹⁹³

1959 schrieb Max Steiner unter anderem die Musik für das Teenagerdrama *A Summer Place* (Regie: Delmer Daves, 1904–1977). Steiner versuchte, sich in diesem Film mit seinen Textu-

193 Aus dem Begleittext zur LP *Gone With The Wind*. 1961. Warner Brothers. W1322.

ren dem Geschmack der neueren Zeit anzupassen. Mit dem Titelsong (Text: Mark Discant) gelang ihm ein Hit. Er verkaufte sich etwa sieben Millionen Mal. 30 verschiedene Aufnahmen kamen in den Handel. Es war für Warner der größte musikalische Erfolg seit 20 Jahren.

Allerdings hatte Steiner nicht mehr so viel Arbeit, wie er es sich selber gewünscht hätte. Das lag in erster Linie daran, dass der Filmwirtschaft in den Fünfzigerjahren durch die aufkommende Popularität des Fernsehens eine starke Konkurrenz erwachsen war. Waren es 1946 noch etwa 80 Millionen Besucher, die wöchentlich in die amerikanischen Filmtheater gingen, so waren dies 1948 nur mehr etwa 60 Millionen.¹⁹⁴

Roy W. Prendergast schreibt in seinem Buch *Film Music – a neglected art*, dass der Erlös an den Kinokassen im Zeitraum von 1946 bis 1962 um die Hälfte zurückgegangen sei, von etwa 1,7 Mrd. \$ auf etwa 900 Mio \$.¹⁹⁵

Die Studios reagierten darauf erst einmal mit einem Fernsehboykott für ihre Produktionen, wobei man nicht mit der Reaktion des Publikums gerechnet hatte. Die Leute blieben zu Hause. Der nächste Versuch, die Leute wieder in die Kinos zu locken, wurde mit technischen Errungenschaften wie 3-D, Cinerama und CinemaScope unternommen.

3-D-Filme hatten seit der Mitte der Vierzigerjahre steigenden Zuspruch in den Kinos, allerdings mit dem Nachteil, dass die Zuschauer die unbequemen Brillen tragen mussten. Cinerama war ein 1952 von der Firma Paramount entwickeltes Breitbandfilmformat mit einer gebogenen Leinwand, das einem 3-D-Erlebnis ohne störende 3-D-Brille nahe kommen sollte. Ein Normalbild hat das Verhältnis von Höhe zu Breite von 1 : 1,37. Cinerama hatte das Verhältnis von 1 : 2,65. Dafür war ein sehr aufwendiges Verfahren erforderlich. Bei Aufnahme und Projektion waren jeweils drei 35-mm-Filmkameras beziehungsweise Projektoren nötig. Im Kino wurden die Teilbilder jeweils überkreuzt auf die Leinwand projiziert. Zusätzlich lieferte ein vierter 35-mm-Projektor den Ton mit insgesamt sieben Magnettonspuren. Für eine erste Präsentation dieses Verfahrens wurde 1952 in New York der Dokumentarfilm *This Is Cinerama* gezeigt. Merian C. Cooper war einer von vier Regisseuren und engagierte Max Steiner, einen Teil der Musik zu komponieren. (Steiner wird im Abspann nicht genannt, dafür drei der insgesamt sechs Komponisten, nämlich Howard Jackson, Paul Sawtell und Roy Webb.) Dieser Film war ursprünglich nur als eine Demonstration des neuen Verfahrens gedacht und überraschte die Produzenten, als er über eine längere Zeit äußerst erfolgreich lief. Allerdings erwies sich das Cinerama-Verfahren auf Dauer als zu kostspielig und aufwendig und wurde daher 1965 wieder eingestellt. Heute gibt es in den USA nur noch drei Kinos, die Filme in Cineramatechnik zeigen können.

194 Quelle: Michael Mills: *After the Apex: the decline of the Hollywood Studio System*. www.moderntimes.com/palace/apex

195 Roy Prendergast. S. 99.

Nur CinemaScope hielt sich als Neuerung. Ebenso wie bei Cinerama wurde damit geworben, dass der Zuschauer ohne die störende 3-D-Brille auskomme. (*The Modern Miracle You See Without Glasses* – dies war der Werbespruch für den Film *The Robe* 1953.) Mit dem Format 1 : 2,35 wurde fast der gleiche Effekt erzielt, man brauchte jedoch nur einen Projektor. Dieser Projektor benötigt einen sogenannten *Anamorph*, welcher aus zylindrisch geschliffenen Linsen besteht. Dieser *Anamorph* bewirkt, dass das Bild, welches bei der Aufnahme – ohne die Höhe zu verändern – in der Breite gestaucht wurde, auf das Zweifache in die Breite gezogen werden kann. Dieses Breitwandbild entspricht in etwa dem menschlichen Gesichtsfeld. Es entstand nun eine Reihe von historischen Monumentalfilmen im CinemaScope-Verfahren, für die vor allem der Komponist Miklos Rosza die Musik lieferte, so zum Beispiel für die Filme *Julius Caesar* (1953) oder *Ben Hur* (dessen Kassenerfolg 1959 die Produktionsfirma MGM vor dem Ruin rettete).

Abgesehen von diesen Monumentalfilmen vollzog sich in der Gunst des Publikums und damit auch der Produzenten ein fundamentaler ästhetischer Wandel in Bezug auf die Filmmusik. Man begann, die großen Partituren der Dreißiger- und Vierzigerjahre als veraltet zu betrachten. Zum einen wurden die Filme naturalistischer und zum anderen erachtete man die großen symphonischen Scores als zu aufgesetzt.

Als die Kartellbehörden die Filmtheaterketten geschlossen hatten, bekamen die großen Studios Absatzprobleme für ihre Filme. Der Autor Hans-Jörg Pauli sieht dies als Ursache dafür an, dass seitens der Studios mehr in Richtung Vermarktung der Filmsoundtracks gedacht wurde.

„Wie wichtig das Schallplattengeschäft nach dem Niedergang der Studio-Ära für Hollywood wurde, ist bekannt; ebenso, dass da in einigen Fällen die Verwertung der Musikrechte größere Summen einbrachte als der Verleih des Films für den die Musik eigentlich gedacht war ...“¹⁹⁶

Dies ist wohl der Grund dafür, dass sich beispielsweise der Regisseur Alfred Hitchcock 1966 von seinem angestammten Komponisten Bernard Herrmann trennte. Hitchcock hatte nämlich von seinem Komponisten gefordert, für den Film *Torn Curtain* eine gefälligere, kommerziellere Musik zu schreiben; er hatte selber mit dem Vorwurf zu leben, dass seine Filme nicht mehr den Geschmack der Zeit trafen. Herrmann weigerte sich, irgendwelche Konzessionen an den Publikumsgeschmack zu machen. Hitchcock beendete die Zusammenarbeit und ersetzte ihn durch den Komponisten John Addison. Danach

¹⁹⁶ Hansjörg Pauli: *Funktionen von Filmmusik*. Aus: Helga de la Motte-Haber (Hrsg.): *Film und Musik*. B. Schott und Söhne, Mainz, 1993. S. 8.

war es für Herrmann fast unmöglich, in den USA Arbeit zu finden, weswegen er sich mehr nach Europa orientierte.

Es war der allgemeine Tenor, dass es die „klassische“ Filmmusik nicht mehr gebe. Wolfgang Korngold starb 1957. Steiner hatte nur noch drei bis vier Filme im Jahr. Der Komponist Elmer Bernstein stellte in der Überschrift zu einem Artikel, den er für die Zeitschrift *High Fidelity* schrieb, die Frage: *What Ever Happened To Great Movie Music?*¹⁹⁷

Zu Steiners schwieriger beruflichen Situation kamen noch persönliche Rückschläge. Sein einziges Kind, sein Sohn Ronald, nahm sich am 29. April 1962 in Hawaii das Leben. Die nächste Zeit war er so unter Schock, dass er gar nicht mehr arbeitete. So gibt es für das Jahr 1962 nur eine Filmmusik Steiners, *Rome Adventure*. Dieser Film lief in Europa unter dem Titel *Lovers Must Learn*.

Bereits seit 1959 schrieb Steiner auch sporadisch für das Fernsehen, wenn auch nicht mit durchschlagendem Erfolg, oft wurde er nicht einmal erwähnt (siehe Kap. 6.3). Zunehmend wurde Steiners Tätigkeit auch durch seine gesundheitlichen Probleme eingeschränkt. Er hatte in diesem Jahr zwei Augenoperationen, er schrieb infolgedessen auch 1963 nur eine Filmmusik, *Spencer's Mountain*.

1964 hatte er noch einmal mehrere Projekte, wobei die Musik für *FBI Code 98* eigentlich von Howard Jackson (1900–1966) komponiert wurde. Der Vorspann weist dennoch Steiner als Komponisten aus, da die Musik auf Steiners Score für *The FBI Story* (1959) zurückgreift.

Two On A Guillotine (Regie: William Conrad; 1920–1994), der 1965 herauskam, war Steiners letzte Arbeit. Die Produzenten dieses Streifens machten Steiner für den Misserfolg dieses Filmes verantwortlich. Ein trauriges Ende einer großartigen Filmkarriere. Auch wenn sich Steiner noch um Jobs bemühte, er bekam keine Arbeit mehr. Einige junge Produzenten, bei denen er nachfragte, wussten gar nicht mehr, wer er war.¹⁹⁸

Im selben Jahr wurde in Bridgeport, Connecticut, von Albert K. Bender die Max Steiner Music Society gegründet, der bald Schauspieler wie John Wayne, Fred Astaire, Vivien Leigh, Vincent Price, Regisseure wie John Houston, Otto Preminger oder Komponistenkollegen wie Elmer Bernstein, Leonard Bernstein, Jerry Goldsmith, Dimitri Tiomkin, Hugo Friedhofer oder Nino Rota angehörten. Dies zeugt von der großen Wertschätzung, die Max Steiner von prominenter Seite zuteil wurde.

In seiner Ausgabe 27 verkündete der Newsletter der Max Steiner Music Society, dass Max Steiner zu Ehren seines 83. Geburtstages eine große Ehre erwiesen wurde. Er bekam einen Eintrag in das goldene Buch des Staates Israel, neben Albert Einstein und David Ben Gurion:

197 *High Fidelity*, Juli 1972. S. 55.

198 Vgl. Tony Thomas: *Vienna, London, New York and, finally, Hollywood*. S. 20.

„... Max R. Steiner, Beverly Hills, California, on the occasion of his 83rd birthday and his musical achievements, May 10th, 1971 inscribed by Samuel and Hagith Sternberg, M.S.M.S. [Max Steiner Music Society, d. A.] Israel branch, with heartiest wishes.“⁹⁹

Im selben Jahr, am 28. Dezember 1971 verstarb Max Steiner im Mount-Sinai-Krankenhaus in Hollywood. Zwei Tage später wurde er im Beisein von Jack Warner, Elmer Bernstein, Merian C. Cooper, David Raksin und 75 weiteren Freunden und Kollegen auf dem Forrest-Lane-Friedhof in Glendale beigesetzt. Am 2. März 1973 wurde Max Steiner in die Motion Picture Hall of Fame aufgenommen. Am 30. Dezember 1975 erhielt Max Steiner einen Stern auf dem *Hollywood Walk of Fame* in der Vine Street in Hollywood.



Abb. 12, 13. Legung des Sterns für Max Steiner in der Vine Street in Hollywood. Die Sterne auf dem Hollywood Walk Of Fame werden von der Hollywood Chamber of Commerce gestiftet. An der Zeremonie beteiligt waren Steiners vierte Frau Leonette und Albert K. Bender als Repräsentant der Max Steiner Music Society. Man hat heute Schwierigkeiten, den Stern zu finden, da die Schrift verblasst ist.



⁹⁹ Max Steiner Music Society News Letter #27. Los Angeles. Sommer 1971.

Am 1. Juni 2002 wurde Max Steiner neben George und Ira Gershwin, Erich Wolfgang Korngold, Bernard Herrmann und Henry Mancini in die Hall of Fame der SCL aufgenommen. Die SCL ist die *Society of Composers and Lyricists*, die Nachfolgerin der *Screen Composers Association*, deren Mitbegründer Max Steiner 1945 war. Am 25. Februar 2003 wurde in den USA eine 37-Cent-Briefmarke zu seinem Gedenken veröffentlicht (als Teil einer Serie mit zehn Komponisten der klassischen Hollywoodära). In Israel wurde zu seinen Ehren ein Baum gesetzt.

Der Komponist John Williams (geb. am 8. Februar 1932 in Long Island, New York) gilt als einer der erfolgreichsten Filmkomponisten aller Zeiten.²⁰⁰ Mit ihm und seinem Erfolg scheint die klassische Filmsymphonie wieder ihren Weg zurückgefunden zu haben. Williams hat noch unter den „alten Meistern“, wie Alfred Newman, Franz Waxman und Dimitri Tiomkin als Pianist und Arrangeur gearbeitet, so zum Beispiel arrangierte er die Musik von Adolphe Deutsch für *The Apartment* (1960; Regie: Billy Wilder) oder Tiomkins Musik für *The Guns Of Navarone* (1961; Regie: J. Lee Thompson). Williams hat die Arbeitsweise und symphonische Ästhetik seiner Vorbilder übernommen. So liest sich denn der Artikel der Musikschriftstellerin Kathryn Kalinak über Williams' Musik für *The Empire Strikes Back* wie eine Subsumierung der Arbeit Steiners.

„There are also important structural characteristics which bind Williams to the classical model: the use of music to sustain unity; a high degree of correspondence between narrative content and musical accompaniment; the use of music in the creation of mood, emotion and character; the privileging of music in moments of spectacle; a dependence on expressive melody and the use of leitmotifs, and the careful placement of music in relation to the dialogue. There are even striking similarities between Williams and Hollywood's classical composers on a personal level. Like Steiner who never reads scripts (‘I run a mile everytime I see one’), Williams avoids them also, preferring to ‚react to the people and places and events ... of the film itself’. And like Korngold, Williams has tried to sustain a career in art music while working in Hollywood ... Williams' work provides insight into

²⁰⁰ John Towner Williams entstammt einer Musikerfamilie. Sein Vater war Perkussionist bei CBS Radio und spielte Schlagzeug im Raymond Scott Quintett. In Los Angeles hatte er Kompositionsunterricht bei Mario Castelnuovo-Tedesco. Zuerst als Pianist für Filmaufnahmen wie *Some Like It Hot* (1958; Regie: Billy Wilder) oder *The Apartment* (1960; Regie: Billy Wilder), dann, mit 24 als Arrangeur für Columbia und 20th Century Fox, bekam er seinen ersten Academy Award für die Bearbeitung von *Fiddler On The Roof*. Er wurde bis jetzt 42-mal nominiert und gewann diese Auszeichnung fünfmal. Sein Score zu *Star Wars* (1977; Regie: George Lucas) gilt als der erste, mit dem er sich stilistisch wieder auf die Golden-Age-Komponisten Steiner, Korngold, Waxman, Newman oder Herrmann zurückbesinnt.

the ways in which the contemporary film score has both adopted and adapted the classical model.“²⁰¹

Es scheint, dass sich hier ein Kreis schließt. Komponisten wie Steiner oder auch Korngold brachten den Gedanken der großen romantischen Sinfonie und die wesentlichen musikdramatischen Prinzipien Wagners nach Hollywood, Komponisten wie Williams haben diese wiederaufgenommen und die Idee der klassischen Filmmusik ins 21. Jahrhundert geführt. Mit der Popularität zeitgenössischer Komponisten wie Williams steigt auch wieder das Interesse an den Komponisten der ersten Generation und damit auch die Wertschätzung dessen, was diese für die künstlerische Filmmusik getan haben. Eine besondere Ehre widerfuhr Max Steiner durch den Jazzmusiker Charlie Haden, der seine Quartet West CD *Always Say Goodbye* (1993, Gitanes Jazz) mit Steiners Warner Bros.-Hymne und der Einleitungssequenz von *The Big Sleep* beginnen lässt.²⁰²

„I have always been a sincere admirer of Mr. Steiner for the great and noble contributions he has given with his music in this field“ (*Nino Rota*).

„... a man who, no less than some of the great directors, inventors and technicians of the past, deserves to be called one of filmdom's pioneers“ (*Ernest Gold*).

„It is Max Steiner more than any other man that we owe its (music's) present status as a creative part of the cinema“ (*John Baxter*).

„Max Steiner, the reputable ‚Dean of film music‘ paved the way for original music in films more than any other composer, recognizing the need and opportunity for a new kind of composition“ (*Randal Larson*).

201 Kathryn Kalinak: *John Williams and „The Empire“ Strikes Back*; Artikel erschienen auf web.archive.org/web. Das Zitat von Max Steiner ist entnommen aus: Max Steiner, „The Music Director“, in *The Real Tinsel*, ed. Bernhard Rosenberg and Harry Silverstein (Macmillan. London, 1970). S. 392. Das Zitat von John Williams ist entnommen aus: Wiley: (An Interview with) John Williams. Part 1, *Films and Filming* 24. 10. (July 1978). S. 23.

202 Ebenso beginnt Hadens CD *Haunted Heart* (1991, ebenfalls Gitanes Jazz) mit der Warner Bros.-Logo-Fanfane von Max Steiner, die aber in Adolph Deutschs Musik zu *The Maltæse Falcon* überleitet.

„I can affirm quite honestly that neither my deep personal affection nor my admiration for his truly astonishing talent, an affection and an admiration based upon nearly a decade of intimate association, have been in the slightest degree diminished through the passing years“ (*Hugo Friedhofer*).

„The techniques developed by Steiner for Kong are basically the same we use today ... Kong was a model (of filmscoring) and I'm doing what I'm doing because of it“ (*Jerry Goldsmith*).²⁰³



Abb. 14. Briefmarke mit dem Abbild Max Steiners

²⁰³ Die Zitate von Nino Rota, Ernest Gold, John Baxter, Randal Larson und Hugo Friedhofer entstammen dem Max Steiner Music Society Newsletter; Jerry Goldsmith wird im CD Booklet der CD Max Steiner: *The RKO years* zitiert.

3. Casablanca

„Dear Max: We previewed ‚Casablanca‘ last night. My congratulations to you for marvelous music. Perfectly catching all moods and drama, this is your best and most brilliantly conceived work. Thanks.“²⁰⁴

Mit diesem Telegramm bedankte sich der Regisseur des Films, Michael Curtiz, direkt bei Max Steiner für die Musik.²⁰⁵ Max Steiner bekam für die Musik von *Casablanca* eine seiner insgesamt 22 Oscar-Nominierungen. Er selber scheint diese Wertschätzung, die ihm von außen für diese Filmmusik entgegengebracht wurde, nicht wirklich geteilt zu haben. In seiner Pressemappe, die im Archiv der Brigham Young University in Provo/Utah einzusehen ist, hat er keinen einzigen Artikel über *Casablanca* aufbewahrt, dafür aber etliche im Zusammenhang mit *Now, Voyager*, der Filmproduktion davor, die ihm seinen zweiten Oscar einbrachte. Auch in seiner Autobiografie erwähnt er *Casablanca* nicht. Steiner hat die Musik für *Casablanca* auf speziellen Wunsch des Produzenten Hal Wallis geschrieben. Der Grund, warum Steiner mit dieser Aufgabe wohl nicht so glücklich war, hängt vor allem mit dem Song *As Time Goes By* zusammen.

3.1. AS TIME GOES BY

As Time Goes By wurde von Herman Hupfeld (1894–1951) komponiert und von Frances Williams in der Broadwayshow *Everybody's Welcome* gesungen, die am 13. Oktober 1931 im Shubert Theater Premiere hatte und sich 139 Vorstellungen lang hielt. Hupfeld schrieb keine kompletten Shows, sondern nur einzelne Songs, die oft als Intermezzi dienten. So war auch ein Großteil der Musik für *Everybody's Welcome* nicht von Hupfeld

²⁰⁴ Aus dem Archiv der BYU in Provo, Utah

²⁰⁵ Michael Curtiz (1886–1962), als Manó Kertész Kaminer in Budapest geboren, begann sein Filmschaffen 1912 in Ungarn, zunächst als Schauspieler, dann auch als Regisseur. Es folgten etliche Filme, zunächst auch in Österreich, dann auch in anderen europäischen Ländern wie Deutschland oder Dänemark. Ab 1926 arbeitete er für Warner Bros. in Hollywood. Seine Filmografie umfasst 172 Filme als Regisseur, davon knapp 60 Filme in Europa. Seinen letzten Film *The Comancheros* beendete er 1961, ein Jahr vor seinem Tod.

komponiert, sondern von Sammy Faine, die Texte schrieb Irving Kabal. Die Shuberts hatten sich sogar mit der ASCAP angelegt, da es eigentlich nicht zulässig war, die Songs von anderen Komponisten in die Shows zu übernehmen. Die Shuberts hielten sich nicht daran, und so schaffte es *As Time Goes By* in die Show.²⁰⁶ Einige Jahre später war *As Time Goes By* wie die meisten anderen Stücke Hupfelds (er schrieb unter anderem Songs wie *When Yuba plays the Rhumba on the Tuba* oder *Lets put out the Lights and Go to Sleep*) in Vergessenheit geraten und praktisch unbekannt. Dann wurde *As Time Goes By* zum zentralen Song des Theaterstücks *Everybody Comes to Rick's* von Murray Burnett und Joan Allison und damit auch des Films *Casablanca*.

Max Steiner mochte den Song von Anfang an nicht. So erzählte seine dritte Frau, Louise Steiner:

„When he came home one day, he said ‚They have the lousiest tune, they already have it recorded, and they want me to use it.‘ And it went on to become so popular. Of course, Max worked it up beautifully in his score and developed it wonderfully. But he despised it. He was mad when he heard it. But he was stuck because they had already recorded it.“²⁰⁷

Auch Hal Wallis berichtet, dass er mit Steiner während der Arbeit an *Casablanca* ständig Streit hatte.

„I also had problems with the composer of the score, Max Steiner. Even before he started work, he told me he hated the song ‚As Time Goes By‘, obviously upset because he had to use someone else’s theme. I insisted he accept it ... Steiner grumblingly began his work ... Under great pressure, and with countless arguments, Steiner produced a rich, romantic score ...“²⁰⁸

Es ist sicherlich keine sehr dankbare Aufgabe für einen Filmkomponisten, einen Song von jemandem anderen mit einer derartig zentralen Bedeutung für die ganze Geschichte zu verarbeiten. Allerdings ist diese Ablehnung Steiners mit Sicherheit nicht nur künstlerischer Natur, sondern hatte auch mit finanziellen Überlegungen zu tun. Als Filmkomponist war Steiner zu Zeit von *Casablanca* Festangestellter seines Studios. An den oft nur sekundenlangen Themen der komponierten Filmmusik war nicht viel an Tantiemen zu

²⁰⁶ Vgl. John Kenrick auf: www.vincasa.com

²⁰⁷ Louise Steiner Elian, zitiert im Covertext der CD mit Steiners Musik zu den Filmen *The Son Of Kong* und *The Most Dangerous Game*; Marco Polo.

²⁰⁸ Hal Wallis: *Starmaker*. Macmillan Publishing. New York, 1980. S. 90, 91.

verdienen. An Songs, die man für die Filme schrieb, zumal im Falle eines erfolgreichen Films, umso mehr. So schrieb Steiner für den Film *Now, Voyager*, den er vor *Casablanca* beendet hatte, den Song *It can't be wrong*, der sich einige Zeit sehr gut verkaufte.

Max Steiner bekam den Auftrag für die Musik zu *Casablanca* am 11. Juli. Die Schlusszenen waren noch nicht gedreht, sehr wohl aber sämtliche Szenen, in denen direkt auf *As Time Goes By* Bezug genommen wird. Wenn sich Steiner mit seinem Vorschlag, einen neuen Song zu komponieren, durchgesetzt hätte, dann hätten diese ganzen Szenen, zusätzlich derer, in denen Dooley Wilson beim Klavierspielen gezeigt wird, neu gedreht werden müssen. Richard Brown schreibt in seinem Vorwort zu *Casablanca – Script and Legend*, dass der Produzent Hal Wallis darauf auch eingegangen wäre, die entsprechenden Szenen nachzudrehen.

„Eventually, however Steiner prevailed, and the producers agreed to re-shoot the scenes completely. Preparations were made and the actors were called back. But then the plan fell apart. Bergmann had just cut her hair for the role of Maria in *For Whom The Bell Tolls*, and the new shots would not have matched. The notion was abandoned ...“²⁰⁹

Der Autor Harlan Lebo hingegen schreibt in seinem Buch *Casablanca Behind the Scenes*, dass diese Geschichte wohl Wunschdenken (*wishful thinking*) des Komponisten Steiners gewesen sei. Es sei völlig undenkbar, dass ein Produzent eine Schauspielerin, die nur für diesen einen Film ausgeborgt worden war, noch einmal zurückholen würde, nur um seinem Komponisten zu Willen zu sein; von den Kosten ganz zu schweigen.²¹⁰

Trotz der offenkundigen Ablehnung durch Steiner verblieb also *As Time Goes By* im Film *Casablanca*.

Durch den Erfolg des Filmes hielt sich dieses Lied, das über zehn Jahre fast nicht gespielt worden war, 21 Wochen in den Top Ten der NBC Radioshow *Your Hit Parade*, davon vier Wochen – April und Mai 1943 – als Nummer eins. Da es 1943 durch den *recording ban* der Musikergewerkschaft keine neuen Schallplattenaufnahmen von dem Song gab, wurde eine Aufnahme von 1931 mit Rudy Vallee neu aufgelegt. Der Erfolg eines Hollywoodfilmes holte also einen alten Schlager aus der Versenkung (N.B. – der Kritiker des *Hollywood Reporter* wusste nichts von Herman Hupfeld; er schrieb *As Time Goes By* den beiden Songautoren Scholl und Jerome zu, die den Song *Knock on Wood* speziell für den

²⁰⁹ Richard Brown: Vorwort zu: *Howard Koch: Casablanca – Script and Legend*. The Overlook Press. New York, 1992. S. 8.

²¹⁰ vgl. Harlan Lebo: *Casablanca – Behind the Scenes*. Simon & Schuster. New York, 1992. S. 204.

Film geschrieben hatten)²¹¹ und machte aus ihm einen Klassiker, so wie auch umgekehrt das Lied auch zu einem nicht geringen Teil dazu beitrug, dass *Casablanca* in die Filmgeschichte einging. So gab denn Max Steiner, wahrscheinlich selber von dem Erfolg dieses Songs überrascht, im August 1943 in einem Interview für die New Yorker Zeitung *PM* zu, dass dieses Lied wohl doch seine Qualitäten habe, um derartig viel öffentliches Interesse zu erregen, auch wenn er selber es persönlich immer noch nicht schätze.²¹²

As Time Goes By ist eines der ersten Beispiele für die konsequente Verwendung eines sogenannten Themensongs. (In *Casablanca* gibt es keinen Titelsong, da dieses Lied in der Vorspannmusik noch nicht auftaucht, sondern dramaturgisch konsequent erst mit der Personalisierung der Geschichte eingeführt wird.) In der nachfolgenden Zeit, spätestens ab 1952, als Dimitri Tiomkin mit seinem Lied *Do Not Forsake Me, Oh, My Darling* aus dem Film *High Noon* (Regie: Fred Zinnemann) über eine Million Schallplatten verkaufte, musste jede Major-Produktion auch einen Titelsong haben. Ab 1967 begann mit den Songs von Paul Simon zu dem Film *The Graduate* die Zeit der Soundtrack-Alben. Diese Soundtracks wurden zu einem solch wichtigen wirtschaftlichen Faktor, dass die Songs bereits in die Planung der Filme einbezogen wurden und die Rolle der klassischen Filmkomponisten mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt wurde. Heutzutage werden vor Produktionsbeginn der Filme Verhandlungen mit diversen Schallplattenfirmen gemacht, wo es um die Platzierung des oder der Songs geht. Diese *Product Placements* werden in der Regel großzügig honoriert. Der Film wirbt zunächst indirekt in den Kinos für einen Song, danach, auf den Soundtracks, direkt. Die Popularität des einen Mediums wirkt zusammen mit der des anderen. Diese wirtschaftliche Zielstrebigkeit, bei der die Musik nicht nur einen wesentlichen Anteil am kommerziellen Erfolg des Films an sich hat, sondern selber zum Vermarktungsgegenstand wird, ist eine Entwicklung der letzten 30 Jahre.²¹³

1942 war an eine so zielgerichtete Vermarktungsstrategie noch nicht zu denken und die Songs waren auch keine derartige wirtschaftliche Komponente. Es ist auf jeden Fall eine Ironie der Filmgeschichte, dass ausgerechnet der Song, der erstens nicht aus Steiners Feder stammt und der noch dazu nicht einmal seine Wertschätzung genoss, derjenige ist, der am stärksten mit einem Film assoziiert wird, den Steiner mit Musik versah.

1944 wollte der Filmkomponist David Raksin (1912–2004) für den Film *Laura* einen Titelsong schreiben, der, ähnlich *As Time Goes By* in *Casablanca*, in etlichen Permutati-

211 Harlan Lebo. S. 182/183.

212 Vgl. Alijeane Harnetz: *Round up the usual suspects – the making of Casablanca*. Hyperion. New York, 1992. S. 253–256. Rudy Behlmer: *Behind the scenes*. Samuel French Trade. Hollywood, 1990. S. 154–177. Harlan Lebo. S. 182/183.

213 Vgl. Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. S. 68, 69.

onen den gesamten Film durchziehen sollte. Der Regisseur Otto Preminger wollte den Song *Sophisticated Lady* von Duke Ellington benutzen. Er gab Raksin, der in seinem Vorhaben, selber einen Song zu schreiben, von Alfred Newman, dem Chef der Musikabteilung von 20th Century Fox, unterstützt wurde, jedoch eine Chance, genauer gesagt ein Wochenende Zeit, einen eigenen Song zu schreiben. Raksins Titelsong *Laura*, mit dem Text von Johnny Mercer, kam in den Film und wurde, vor allem in der Version von Woody Herman, ein Welthit.

Max Steiner hat als Grundlage seiner Musik zu *Casablanca* lediglich den A-Teil des Refrains von *As Time Goes By* verwendet. Die *Bridge* taucht nur einmal als *source music* (siehe Kap. 3.5.2.5) auf, wenn Sam in der Szene im Hotel „La Belle Aurore“ allein zu spielen beginnt. Sowohl in Steiners Handschrift als auch in der Partitur und im *Conductor Part* ist ein Klaviersatz dieser Stelle wiedergegeben. Im Film hört man allerdings den Pianisten Elliott Carpenter, der während der Drehaufnahmen live zu der Szene gespielt hat. Insofern verwendet Max Steiner in seiner Musik die *Bridge* nur am Rande. Die *Verse* des Songs taucht im Film gar nicht auf. Auch in dem Bonustrack auf der CD beginnen die Musiker und Dooley Wilson gleich mit dem Refrain.

Nachfolgend sei das Leadsheet von *As Time Goes By* gezeigt, das im Archiv von Warner Bros. zusammen mit der Partitur von *Casablanca* verwahrt ist, wohl als musikalische Grundlage für die Verwendung dieses Songs in dem Film gedient hat und welches auch als Grundlage für die Analyse des Songs und seine Verwendung in diesem Film dient. Das Auffälligste an dem Song ist seine rhythmische Struktur. In der zwölfaktigen *Verse* sind gleichmäßig repetierende Achtelnoten vorherrschend, die in den Takten 2 und 3, 5 und 6 sowie 8 und 9 von jeweils einer Viertelnote unterbrochen werden. Die Einleitung bekommt dadurch einen sehr rezitativen Charakter. In den Takten 10 und 12 werden die Silben *proved* und *moved* durch punktierte Viertelnoten hervorgehoben. Auch der Refrain hat eine sehr homogene rhythmische Struktur. Durch die punktierten Achtel- und die darauffolgenden Sechzehntelnoten soll eine Swingphrasierung angedeutet werden. Dies ist im Musicalgenre eine gängige Praxis. Auch heute stehen in den meisten Musicalleadsheets punktierte Achtel und Sechzehntel, wo eigentlich Swingphrasierung gemeint ist, also triolisch interpretierte Achtel. Wo Steiner diese rhythmische Figur im Orchester übernommen hat, ist allerdings tatsächlich eher der „klassische“ Gestus zu hören. Freilich variiert Steiner das Motiv rhythmisch und metrisch so oft, dass dieser repetierende Charakter ohnehin entfällt. Der bausteinhafte Typus der Melodie macht es dem Komponisten leicht, sie durch Motivabspaltungen, Sequenzen und andere Variationen kompositorisch zu verarbeiten. Wie wir später sehen werden, hat Steiner von diesen kompositorischen Mitteln reichlich Gebrauch gemacht.

In der Form des Refrains folgt Hupfeld der klassischen AABA-Form mit jeweils acht

As Time Goes By

words and music by
Herman Hupfeld

Moderato (con espressione) poco rit.

Voice

Piano

mf *f* poco rit. *p*

5 A tempo

Voice

Pno.

8

Voice

Pno.

11

Voice

Pno.

mp

14

Voice

Pno.

rit.

rit.

This

day and age we're liv-ing in gives cause for ap-pre-hen-sion, with speed and new in-ven-tion, and

things like third di-men-sion, yet we get a tri-ple-wea-ry with Mis-ter Ein-stein's the-ry, so we

must get down to earth at times re-lax, re-lieve the ten-sion. No mat-ter what the pro-gress, or

what may yet be proved, the sim-ple facts of life are such they can-not be re-moved You

The image shows a musical score for the song 'As Time Goes By'. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is marked 'Moderato (con espressione)' and 'poco rit.'. The piano part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The second system is marked 'A tempo'. The third system starts at measure 8. The fourth system starts at measure 11 and includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The fifth system starts at measure 14 and includes a 'rit.' (ritardando) marking. The lyrics are written below the vocal lines. The score is in 4/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat).

2

17 REFRAIN (liltingly)

Voice must re-mem-ber this, a kiss is just a kiss, a sigh is just a sigh; the
(still)

Pno. *p* *mf*

21

Voice fun-da-men-tal things ap-ply, as time goes by. And

Pno.

25

Voice when two lo-vers woo, they still say 'I love you', on that you can re-ly; no

Pno.

29

Voice mat-ter what the fu-ture brings, as time goes by.

Pno.

Takten, wobei der dritte A-Teil insofern eine Variation des Themas beinhaltet, als im 6. Takt, beim Wort *lovers*, eine rhythmische Dehnung erfolgt. Statt der Viertelnoten in den ersten beiden A-Teilen bringt der Komponist in diesem 6. Takt eine Halbe, gefolgt von zwei Halben im 7. Takt, sodass für den Turnaround, der in den ersten beiden A-Teilen die üblichen zwei Takte hat, nur ein Takt bleibt. Der Effekt ist der, dass der Satz *As Time Goes By* verlangsamt und damit hervorgehoben wird und dass durch die verkürzte Kadenz eine spürbare Verschnellerung einsetzt. Der gesamte Refrain wird wiederholt, nun *mezzoforte* statt *piano*, und erhält am Ende eine nur eintaktige Schlusskadenz.

3.2. DAS THEATERSTÜCK

Der Film *Casablanca* basiert auf dem Theaterstück *Everybody comes to Rick's* von Murray Burnett und Joan Allison. Dieses Theaterstück geht auf einen Besuch Burnetts in Europa zurück. Burnett und seine Frau waren im Sommer 1938 zunächst in Brüssel, um Verwandte zu besuchen. Als sie nach Wien kamen, das sich zu dem Zeitpunkt unter der Herrschaft der Nationalsozialisten befand, wurde sich Burnett der Flüchtlingsproblematik in Europa bewusst. Später, als sie sich in einer kleinen südfranzösischen Stadt aufhielten, besuchten sie dort öfters den Nachtclub *La Belle Aurore*, in dem sich Franzosen, Flüchtlinge und Nazis aufhielten. Burnett hörte dort von der Stadt Casablanca, die ein wichtiger Zufluchtsort für europäische Flüchtlinge sei. So kam er auf die Idee, das ganze Szenario zu einem Theaterstück zu verarbeiten und die Handlung in Casablanca spielen zu lassen.

In diesem Nachtclub in Südfrankreich spielte ein farbiger Pianist. Als Burnett diesen Pianisten hörte, fühlte er sich in seine Zeit am Cornell College im Staat New York zurückversetzt, als der Song *As Time Goes By* ein sehr beliebtes und oft gespieltes Lied war. Daher machte Burnett diesen Pianisten zu einer wichtigen dramatischen Figur und dieses Lied zum zentralen musikalischen Motiv seines Theaterstücks.

1940 hatten Burnett und seine Koautorin Allison dann dieses Theaterstück geschrieben, welches von den Theaterproduzenten Martin Gabel und Carly Wharton in New York auf die Bühne gebracht werden sollte. Als dies nicht gelang, gingen die Autoren mit ihrem Stück in Hollywood hausieren. Irene Lee, die als *story editor* für Warner Bros. Manuskripte selektierte (heute ist die Berufsbezeichnung *script analyst*), befand die Geschichte für vielversprechend und empfahl das Stück dem Produzenten Hal Wallis.

Warner Bros. kauften am 8. Dezember 1941 die Rechte an dem Stück für \$ 20.000. Hal Wallis suchte nach einem griffigeren Titel für das Stück. Daher, und wohl auch, um die Zuschauer noch mal an den Warner Bros.-Erfolg *Algiers* von 1938 zu erinnern, gab

man bei Warner Bros. am 31. Dezember 1941, als die Vorbereitungen für die Filmproduktion losgingen, dem Projekt den Arbeitstitel *Casablanca*.

3.3. DER PRODUZENT

„What seems remarkable to us is that the producer usurped the director, that the producer was the ultimate authority.“ (Laurence Mark)²¹⁴

Den größten Einfluss auf die Entstehung des gesamten Films und damit auch auf die Musik vor, während und nach der Produktionsphase hat der Produzent. Er trägt die kreative Idee und sammelt diejenigen Kräfte um sich, mit denen er glaubt, diese verwirklichen zu können. Andererseits hat er neben dem technischen Ablauf auch die wirtschaftliche, die kommerzielle Seite des Geschäfts im Auge.

Die 1929 gegründete Filmabteilung an der University of California Los Angeles, kurz UCLA, definiert die Komplexität der Aufgabenstellung eines Filmproduzenten durch die Komplexität des Mediums Film:

„Film is one of the most complex systems in human experience. It combines art, technology, economics, psychology, sociology, politics etc. and has produced the most universal language since the Middle Ages.“²¹⁵

Wenn man die Vielschichtigkeit des Mediums Film betrachtet, kann man sich vorstellen, dass ein guter Produzent viele Begabungen mitbringen muss, um den vielfältigen Anforderungen gerecht zu werden. Wie wir sehen werden, war Hal Wallis, der Produzent von *Casablanca*, eine solche Persönlichkeit. Denn wer sich mit der Musik zu *Casablanca* beschäftigt, kommt an Hal Wallis nicht vorbei. Harold Brent Wallis (1899–1986) ist eine der wichtigsten Produzentenpersönlichkeiten in der Geschichte Hollywoods. Wallis begann 1923 bei Warner Bros. als Assistent in der Abteilung für Publicity. Zwischen 1931 (sein erster Film war *Little Caesar* unter der Regie von Mervin Le Roy) und 1975 (der letzte von ihm produzierte Film war *Rooster Cogburn* unter der Regie von Stuart Miller, mit John Wayne in der Hauptrolle) hat er 328 Filme produziert. 1942, kurz nachdem er das Manuskript von *Everybody Comes To Rick's* für Warner erworben hatte, machte Wallis

²¹⁴ Zit. in: Aljean Harmetz: *Round up the usual suspects – the making of Casablanca*. S. 261.

²¹⁵ Zit. in: Diana Iljine, Klaus Kreil (Hrsg.): *Filmproduktion – der Produzent*. TR-Verlagsunion. München. 1997. S. 178.

sich selbstständig. Ein Vertrag sah vor, dass er im Jahr sechs Filme für Warner Bros. produzieren sollte. Einer davon war *Casablanca*. 1943 machte er sich unabhängig von Warner Bros. und arbeitete dann die nächsten 20 Jahre für Paramount und Universal.

Warner Bros. hatten in den Dreißiger- und Vierzigerjahren ein streng reglementiertes System der Kommunikation innerhalb des Studios. Damit keine Informationen verloren gingen und sicher auch, um diesbezüglichen Ausreden präventiv einen Riegel vorzuschieben, waren sämtliche Angestellten, vom einfachen Mitarbeiter bis hin zu Produzent oder Regisseur, angehalten, ihre Mitteilungen in schriftlicher Form weiterzugeben. *Verbal messages cause misunderstandings and delays – please put them in writing*. Dies war das Credo der Studioadministration. Die gesamte *inter office studio communication* wurde fein säuberlich aufbewahrt und ist im Archiv der Warner Bros. in der USC, der *University of Southern California*, in der *School of Cinema-Television* untergebracht. Wer diese Unterlagen studiert, bekommt ein Bild des Produktionsablaufes des Films *Casablanca*. Dabei fällt zum einen auf, dass Hal Wallis den gesamten Produktionsablauf vom Erwerb der Drehbuchvorlage über das Casting der Hauptdarsteller bis hin zu kostümografischen Details fest im Griff hatte. Zum anderen muss man feststellen, dass sich die Fertigung des Films sehr schwierig gestaltete.

Wallis hatte generell sehr konkrete Vorstellungen von den Besetzungen für die Filme, und zwar von den Hauptdarstellern über Nebenrollen bis hin zu Regisseur, Cutter und Komponist. Er hatte daher in seinen Vertrag mit Warner Bros. 1942 die Klausel einfügen lassen, dass er bei den Besetzungen zu seinen Filmen absolute Handlungsfreiheit hatte. Jack Warner bereute dies jedoch bald und versuchte, es wieder rückgängig zu machen. So schrieb er an seinen New Yorker *story editor* Jake Wilk, dass er bei allen Anfragen von Wallis bezüglich neuer Filmstoffe unverzüglich informiert werden wollte.²¹⁶

Und an seinen *casting director* schrieb er im März 1943:

„I personally want to okay the actor or actress before you agree to terms and conditions. This goes especially for pictures that Hal Wallis is producing.“²¹⁷

Bei *Casablanca* fällt auf, dass nur wenige der Schauspieler, die im Film zum Einsatz kamen, bei Warner Bros. unter Vertrag standen. Das ist insofern bemerkenswert, da Schauspieler von anderen Studios teuer aus ihren Verträgen herausgekauft werden mussten. Trotzdem setzte sich Wallis bei dem Film *Casablanca* mit seinen Entscheidungen durch. Schon die Besetzung der Hauptrollen mit Humphrey Bogart, Ingrid Bergmann und Paul

²¹⁶ Vgl. Aljean Harmetz. S. 138 ff.

²¹⁷ Zit. in: Aljean Harmetz. S. 139.

Henreid gestaltete sich aus verschiedenen Gründen schwierig. Letzterer war zu Drehbeginn von *Casablanca* noch in einem anderen Film engagiert, Ingrid Bergmann, von Selznick ausgeliehen, stand unter dessen ständiger Kontrolle und Bogart verwickelte den Produzenten in permanente Diskussionen über die Glaubwürdigkeit des Drehbuchs. Vor allem in der Besetzung von Sam, des Klavier spielenden Freundes des Hauptdarstellers tat sich Wallis sehr schwer. Dooley Wilson in der Rolle von Sam war nicht die erste Wahl des Produzenten. Wallis hatte sich nämlich dazu entschlossen, aus dem farbigen Sänger und Pianisten eine farbige Sängerin und Pianistin zu machen. Am 7. Februar schrieb Steve Trilling, der zu dieser Zeit der *casting director* war, einen Bericht an Hal Wallis, der überschrieben war mit *coloured girl for Casa Blanca*. Trilling hatte Lena Horn, Ella Fitzgerald und Hazel Scott in die nähere Auswahl genommen. Am 9. Februar schrieb Hal Wallis zurück, dass er sich Hazel Scott als weiblichen *crooner* für die Rolle vorstellen könnte.

„I think, from your description of LENA HORN and ELLA FITZGERALD, that HAZEL SCOTT would be our best bet for ‚CASABLANCA‘.“²¹⁸

Warum sich Wallis eine weibliche Darstellerin für die Rolle von Sam ausgedacht hatte, ist heute nicht mehr nachzuvollziehen, außer vielleicht, dass er ein großer Fan von Hazel Scott war. Auch in seiner Autobiografie *Starmaker* erzählt Wallis lediglich, dass er diese drei Sängerinnen in die Auswahl genommen hat. Die Idee wurde relativ schnell wieder fallen gelassen, da es allein aus Zensurgründen schwierig bis unmöglich gewesen sein dürfte, Rick mit einer farbigen Sängerin von Paris bis Casablanca reisen zu lassen, mit allen Implikationen, die sich daraus ergeben hätten. Im Jahr 1942 unterlagen die Filme der Zensur durch die *Production Code Administration*. So musste man auch das Drehbuch für *Casablanca* in seinen diversen Stadien immer wieder einreichen und absegnen lassen. Im Falle von *Casablanca* war es ohnehin schon bemerkenswert für diese Zeit, dass es eine differenzierte Sprechrolle für einen farbigen Schauspieler gab. Da Sam integraler Bestandteil des dem Film zugrunde liegenden Theaterstücks war, musste die Rolle mit einem afroamerikanischen Schauspieler besetzt werden. Dies war auch der Wunsch von Hal Wallis. Aber eine farbige Freundin durfte Rick nicht haben, dafür war die Rassentrennung selbst im liberalen Los Angeles noch zu stark ausgeprägt. So machte am 20. April der Regisseur Michael Curtiz Probeaufnahmen mit Dooley Wilson, der Wallis in dem Musical *Cabin in the Sky* aufgefallen war, und schickte sie an den Produzenten. Am 22. April gab ihm Wallis die Zustimmung, wenn auch mit Einschränkungen:

²¹⁸ Auch dieser Bericht befindet sich im *research annex* im Warner Bros.-Archiv an der USC in Los Angeles.

„Dear Mike: The test of Dooley Wilson is pretty good. He isn't ideal for the part but if we get stuck and can't do any better I suppose he could play it. I didn't particularly like the way the scene was played however, and I think we should have a talk about this ... I didn't like the flip, bouncy manner of that man ...“²¹⁹

Am 29. April gab es eine provisorische Besetzungsliste von Steve Trilling, in welcher plötzlich der Schauspieler Clarence Muse als *Sam, the Rabbit* geführt wurde. Muse war Mitbegründer einer schwarzen Theatergruppe in Harlem und hatte sich seit 1929 in Hollywood einen Namen gemacht, wenn auch nur durch meist unbedeutende Nebenrollen. Er fiel aber beim Castingtest ebenso durch wie unter anderem auch Elliott Carpenter, der Pianist, der später bei den Dreharbeiten die Klavierparts live dazuspielen sollte. So bekam denn doch Dooley Wilson die Rolle. Zu Beginn sollte Wilson zu einem Gesangsspielback die Lippen bewegen, was man dann aber wieder verwarf. So hat man ihm lediglich die Handbewegungen gezeigt, damit er das Klavierspiel simulieren konnte, und ihn live dazu singen lassen. Die Tatsache, dass Wilson als gelernter Schlagzeuger die Handbewegungen eines Pianisten nur mehr schlecht als recht imitieren konnte und diese seine Bewegungen nicht wirklich dem entsprechen, was der Pianist Carpenter gespielt hat, tun der Wirkung der Darbietung Wilsons keinen Abbruch. Das Phänomen Playback spielender Schauspieler ist auch empirisch untersucht worden. Claudia Bullerjahn schreibt über solche Studien:

„... Hans Emons weist darauf hin, dass die Synchronisation der musikalischen Bewegungssillustration mit der Leinwandrealität oft nur eine ungenaue sei. Der Zuschauer justiere allerdings die Mängel in der Synchronisation automatisch nach ... Experimente ... scheinen die Vermutung Emons' zu bestätigen. Tatsächlich registrierte die überwiegende Mehrheit der Testteilnehmer nicht, dass es sich bei den anscheinend musizierenden Personen um im Playback-Verfahren agierende ‚Schauspieler‘ handelte, obwohl die Videos z.T. doch erhebliche Schwächen in der genauen Synchronisation der Klavierspieler bzw. Sänger aufwiesen ... Die Evidenz eines offensichtlich einer musikalischen Tätigkeit nachgehenden Menschen lässt jeden Zweifel verfliegen und führt zu dem Wahrnehmungseindruck einer Synchronität von Bild und Ton.“²²⁰

219 Memo von Hal Wallis an Michael Curtiz vom 22. April 1942. Warner Bros.-Archiv. USC, Los Angeles.

220 Claudia Bullerjahn. S. 183.

Wenn auch Wilsons Mimik den Handbewegungen eines Pianisten ähnelte, war Wallis nicht einverstanden mit dem Timbre von Wilsons Stimme bei den Gesangsnummern. So unternahm er noch während der Dreharbeiten mehrere Versuche, Wilsons Gesang mit Overdubs zu ersetzen. Es gibt ein Memo von Hal Wallis an Leo Forbstein, den Leiter der Musikabteilung von Warner Bros., vom 3. Juli mit der Anweisung, einen Ersatz für Wilson zu finden.

„Dear Leo: Please begin looking immediately for a negro with a good crooning voice to double all of Dooley Wilson's songs in ‚Casablanca‘. I would like to have sound tracks made of two or three so that I can make a selection.“²²¹

Am 11. Juli schrieb Wallis' Assistentin nochmals ein Memo an Forbstein.

„Mr. Wallis would like to know if you have set a double to do Dooley Wilson's songs for ‚Casablanca‘ ... Mr Wallis wants to get this done ...“²²²

Trotz all dieser Versuche blieb es bei Dooley Wilson, sowohl als Schauspieler als auch als Sänger, und Hal Wallis gab später zu, dass Dooley Wilson seine Sache gut gemacht habe.

„Finally it was determined Sam shouldn't be too professional, and we went with Dooley's own voice. It was a lucky decision. His throaty, half-speaking, half singing proved to be a great success with audiences and he was well worth the \$ 3,500 a week Paramount forced us to pay for his services.“²²³

Auch in der Presse hat Wilson sowohl für sein Spiel als auch für seine Gesangseinlagen lobende Kritiken bekommen.

„Mr. Wilson's performance as Rick's devoted friend, though rather brief, is filled with a sweetness and compassion which lends a helpful mood to the whole film ...“ (*New York Times*).

„... and Dooley Wilson creates something joyous as Rick's faithful Negro piano player“ (Hollywood Reporter).²²⁴

221 Memo von Hal Wallis an Leo Forbstein. Warner Bros. Archiv. Los Angeles.

222 Memo von Hal Wallis an Leo Forbstein. Warner Bros. Archiv. Los Angeles.

223 Hal Wallis: *Starmaker*. Macmillan Publishing. New York, 1980. S. 87.

224 Zit. in: Harlan Lebo. S. 206.

Hal Wallis kümmerte sich natürlich nicht nur um die Besetzungsliste, sondern er hatte stets den gesamten Produktionsvorgang seiner Filme unter Kontrolle. So zeigte er beispielsweise sein dramatisches Gespür in einem dreiseitigen Papier, in welchem er dem *Editor* Owen Marks genaue Anweisungen für Schnittänderungen gab.

„... trim a few frames on the two closeups of the refugees who turn around when the Police whistle blows ... take out the scene of Jan and Annina in front of the Police Prefect ... from the Free French insert, in the hand of the man who was shot, make a direct cut instead of a dissolve ... after Ferrari comes into the café, finish the ‚Knock Wood‘ song as quickly as possible. Try and drop eight or twelve bars in there somewhere ... pick her up with the long footage looking at Sam, as long as you can let that run after she turns back ... hold Bogart’s closeup about a foot and a half before he says ‚We’ll always have Paris‘ ... Try to find a take where he drops the Vichy water in the basket and then kicks the basket ...“²²⁵

Hal Wallis hatte auch eine sehr konkrete Vorstellung, wie er in dem Film die Musik einsetzen wollte. Bereits am 21. Mai, also vier Tage vor Drehbeginn, wurde von Wallis ein detaillierter *Music Plot* für *Casablanca* an den Regisseur Michael Curtiz und seinen Assistenten Lee Katz herausgegeben, auf welchem Szene für Szene genau vermerkt ist, welche Form von Musik bereits beim Drehen berücksichtigt werden soll. So heißt es unter anderem:²²⁶

„#2 Sc. 30 Sam does vocal half chorus of ‚It Had To Be You‘ which comes over establishing exterior shot and carries over atmospheric establishing shot on interior, then musical transition into ‚Shine‘ for Sam’s introduction. He again does vocal. Throughout, Sam accompanies himself on piano and six-piece American type orchestra supplies background. At finish of ‚Shine‘ chorus, again picks up ‚It had to be you‘ and continue to score same over gambling room PRERECORD“

„#5 Sc. 42 Sam does vocal of ‚Knock on Wood‘, accompanying himself at piano. Orchestra supplies answers and musical background, and participates with audience in knocking routine. PRERECORD“

„#6 Sc. 71 Orchestral number to be interrupted by Ugarte’s shot. SCORE“

²²⁵ Aus dem Warner Bros.-Archiv an der USC Los Angeles.

²²⁶ Memo von Hal Wallis an Lee Katz und Michael Curtiz vom 21. Mai 1942. Warner Bros. Archiv an der USC Los Angeles.

„#11 Sc. 107 Sam plays ‚As Time Goes By‘ at piano, goes into vocal on lyrics, then starts to hum as retrospect is DISSOLVED IN. STANDARD“

„#12 RETROSPEKT humming and orchestral treatment of ‚As Time Goes By‘ SCORE“

„#13 Sc. 114 Sam sings last 16 bars of chorus of ‚As Time Goes By‘, accompanying himself on piano. Orchestral b.g., (to be SCORED later) gradually diminishes. STANDARD“

In diesen *music notes* hatte Wallis festgelegt, welche Stücke vorher aufgenommen werden sollten (*prerecord*), welche während der Dreharbeiten live gespielt werden sollten (*standard*) und was später von Steiner komponiert werden sollte (*score*).

Bei der Hintergrundmusik im Café Américain wollte Wallis neben zwei Kompositionen der Songwriter M.K. Jerome und Jack Scholl vor allem aktuelle Schlager einsetzen, die nicht nur für das nötige Lokalkolorit sorgen, sondern vor allem den Verkaufserfolg des Films fördern sollten. So wurden, oft medleyartig, die folgenden Stücke verwendet:

- *It had to be You* (Gus Kahn & Isham Jones)
- *Shine* (Lew Brown, Ford Dabney & Cecil Mack)
- *Crazy Rhythm* (Joseph Meyers, Roger Wolfe Kahn & Irving Cesar)
- *The Very Thought of You* (Ray Noble)
- *Baby Face* (Benny Davis, Harry Akst)
- *I'm just wild about Harry* (Noble Sissle & Eubie Blake)
- *Heaven can wait* (Eddie de Lange & Jimmy van Heusen)
- *Speak of Love to me* (Jean Lenoir)
- *Love for sale* (Cole Porter)
- *Avalon* (Al Jolson, Vincent Rose & B. G. Desylva)
- *If I could be with you* (Henry Cramer & Jimmy Johnson)
- *You must have been a wonderful baby* (Johnny Mercer & Henry Warren).

Diese Stücke sind auf dem Musikfolgebogen vom 27. Oktober 1942 vermerkt. Dass sie schon vor den Dreharbeiten festgelegt wurden, hatte auch einen juristischen Grund, denn ohne die Freigabe der entsprechenden Verlage konnten diese nicht verwendet werden.

In einem Memo vom 2. September, welches ebenfalls im Warner Bros.-Archiv aufbewahrt ist, gibt Wallis noch weitere Anweisungen an die Musikabteilung.

„When we leave the Gambling Room and come out and play the scene with Rick at the bar and where Laszlo comes up and says he wants to see him, play that portion with the piano.

In the last reel, the last time that Bogart looks off and we cut to the plane I would like to see a dramatic pause in the music, just before the cut to the plane, emphasize the motor noise and then, when you cut back to the scene, resume the music.“

Hal Wallis verhalf durch seinen Perfektionismus dem Film *Casablanca* zu drei Academy Awards, nämlich für den besten Film, das beste Drehbuch und den besten Regisseur. Nominiert waren zusätzlich Humphrey Bogart als bester Hauptdarsteller, Claude Rains als bester Nebendarsteller, Max Steiner für die Musik, der Chefkameramann Arthur Edeson und Owen Marks für den Schnitt. (Übrigens war auch Ingrid Bergman dieses Jahr für den Oscar nominiert, allerdings für ihre Darstellung der Maria in *For Whom the Bell Tolls*.) Der Film spielte bei Produktionskosten von \$ 1.039.000 innerhalb kurzer Zeit fast das Dreifache ein (\$ 3.015.000) und lag damit an 7. Stelle der Kassenerfolge. Hal Wallis wurde an diesem Abend in *Grauman's Chinese Theater* – übrigens die erste Oscar-Nacht in der Öffentlichkeit, zuvor wurden die Preise unter Ausschluss der Öffentlichkeit in Hotels verliehen – mit seinem zweiten Irving G. Thalberg Memorial Award für eine herausragende Filmproduktion (*distinguished production*) ausgezeichnet. Trotzdem war es diese Oscar-Nacht, wo es zum endgültigen Zerwürfnis zwischen Jack Warner und Hal Wallis kam. Anstelle des Produzenten, wie es Usus war, nahm Jack Warner den Oscar für den besten Film entgegen. Der Bruch wurde öffentlich und am 4. April 1943 kündigte Jack Warner offiziell den Vertrag mit Hal Wallis auf.²²⁷

3.4. DAS DREHBUCH

In dem Buch *Der Produzent* definiert die Autorin Diana Iljine den Unterschied zwischen dem amerikanischen System der Drehbucherstellung und dem französischen. Das amerikanische wird hier als *produzentenfreundlich* dargestellt, das französische als *autorenfreundlich*. Während im europäischen Autorenfilm beispielsweise traditionell mit einem Autor der Filmplot entwickelt wird, arbeitet in Amerika im Regelfall ein Team von Autoren an einem Drehbuch, wobei es für die einzelnen Aspekte des Buches Spezialisierungen gibt. Die einen, die sogenannten *Plotter*, arbeiten an der Stringenz der Handlung. Andere sind gut in der Entwicklung der Charaktere.²²⁸

²²⁷ Vgl. Richard E. Osborne: *The Casablanca Companion – The Movie Classic and its Place in History*. Riebel-Roque. Indianapolis, Indiana, 1997. S. 236.

²²⁸ Vgl. Diana Iljine, Klaus Kreil (Hrsg.): *Filmproduktion – der Produzent*. TR-Verlagsunion. München, 1997. S. 212–214.

Christina Kallas beschreibt das Autorensystem in Hollywood:

„In den Hollywoodstudios wird der Autor so behandelt, als ob er eine Dienstleistung anbieten würde. Oft wird er für eine bestimmte Zeit eingesetzt, um einen Abschnitt des Drehbuchs fertigzustellen.

Äußerst selten gibt ein Autor ein ganzes Werk ab. Die Tradition will, dass das Drehbuch von Autor zu Autor wandert, so dass oft zum Schluss anhand des Geschriebenen der persönliche Stil eines Autors unmöglich zu verstehen ist.“²²⁹

Warner Bros. hatten einen ganzen Stab an festangestellten Drehbuchautoren. Für diese gab es auf dem Studiogelände ein eigenes Gebäude, in dem von 9 bis 17 Uhr Dienst zu tun war. Je nach Bedarf wurden die Autoren dann für Projekte eingeteilt. Am 9. Januar 1942 bekamen Aeneas MacKenzie und Wally Kline den Auftrag von Wallis, das Stück zu lesen, das später einmal der Film *Casablanca* werden sollte. Der Erste von beiden, Wallis' Schwager, war zunächst begeistert von der Geschichte, wenn auch mit Einschränkungen:

„I think we can get a good picture out of the play ... certain characterizations ... need strengthening ... certain basic situations present problems from the censorship angle ... I believe, ... behind the action and its background is the possibility of an excellent theme ...“²³⁰

Nach sechs Wochen wurden zunächst noch Julius und Philip Epstein hinzugezogen, um den Personen und Charakteren mehr Kontur zu verleihen, und schließlich am 6. April auch noch Howard Koch, der jene Handlungsstränge überarbeiten sollte, die nach Meinung des Produzenten immer noch unlogisch waren (so das Ende oder auch der Rückblick nach Paris). Das Drehbuch war noch nicht fertig, als der Film in Produktion gehen sollte. Am 11. Mai schrieb Wallis an Koch:

„I would appreciate anything you can do to speed up the balance of the script. We are starting production next Monday and I am very anxious to get as much script as possible.“²³¹

Es entstand das Problem, dass Koch und die Epstein-Zwillinge sehr verschiedenartige Herangehensweisen an die Geschichte hatten. So schrieb Koch an Wallis:

229 Zit. in: Diana Iljine, Klaus Kreil (Hrsg.): *Filmproduktion – der Produzent*. TR-Verlagsunion. München, 1997. S. 213.

230 Zit. in: Harlan Lebo: *Casablanca – Behind the Scenes*. Simon & Schuster. New York, 1992. S. 42.

231 Zit. in: Harlan Lebo: *Casablanca – Behind the Scenes*. S. 102.

„Although the Epstein script follows in a general way the new story line, I feel it is written in a radically different vein from the work I've just finished on the first half of the picture. They apparently see the situations more in the terms of their comic possibilities, while my effort has been to legitimize the characters and develop a serious melodrama of present day significance, using humour merely as a relief from dramatic tension. I am not presuming to decide which is the better way to attack the picture, but certainly they are different from the ground up.“²³²

Da die Zeit drängte, zog man jetzt, kurz vor Drehbeginn, auch noch die beiden Autoren Casey Robinson und Lenore Coffee hinzu. Am 25. Mai war Drehbeginn und das Buch war immer noch nicht fertig. Die Epsteins hatten ihren Teil drei Tage nach Drehbeginn abgeschlossen, Howard Koch schrieb danach noch zwei Wochen weiter. Alle hatten sich während der Drehzeit für etwaige Änderungen zu Verfügung zu halten. Während der Dreharbeiten wussten die Schauspieler manchmal nicht, wie die Szene am nächsten Tag weitergeht, weil das Buch noch in der Nacht umgeschrieben wurde. Ein Memo von Hal Wallis an Michael Curtiz vom 6. Juli verdeutlicht die schwierige Situation, in der sich Filmteam und Drehbuchautoren befanden.

„Dear Mike, I see that tomorrow you are shooting in the Cafe with Laszlo and Ilsa arriving and with Renault putting Laszlo under arrest. All of this in the new rewrite on which we are working with Koch is the same as in your Revised Final Script, with the exception of scene 245 where Ilsa asks Rick if he had arranged everything. I am attaching the new dialogue to take the place of this scene. Everything else remains the same.

I am also attaching the new ending as Koch and I have finally worked it out. I think you will find that it incorporates all of the changes you wanted made, and I think we have successfully licked the big scene between Ilsa and Rick at the airport by bringing Laszlo in at the finish of it.

It was practically impossible to write a convincing scene between the two people in which Rick could sell Ilsa on the idea of leaving without him. No arguments that Rick could put up would be sufficient to sway her from her decision to remain, and that, I think, is why we always had so much trouble in trying to write such a scene between the two people.

However, by bringing Laszlo in for the additional few lines, it makes it impossible for Ilsa to protest further and in this way the scene can be finished convincingly.

Will you please look over this whole section tonight and I will discuss it with you tomorrow to see if you have any other suggestions.

²³² Zit. in: Harlan Lebo: *Casablanca – Behind the Scenes*. S. 103.

One more thing: do you feel that we have enough dialogue from Ilsa on page I attached? This is the scene where she says ‚We were married three weeks when Victor got word that they needed him in Prague.‘ etc. You will remember that in the different versions from the Epsteins, Casey, and Koch, we used to have Ilsa tell quite a long story, and this has now been boiled down to just a couple of speeches. Do you think that this is enough?²³³

Als der Film fast fertig war, hatte man noch immer keinen zufriedenstellenden Schluss. Am 3. August, nach 59 Tagen – elf Tage über der vorgesehenen Zeit – wurden die offiziellen Dreharbeiten abgeschlossen. Am 7. August gab es ein Memo von Hal Wallis an den Cutter Owen Marks, dass es noch Szenen geben werde, so den berühmten Schlusssatz von Humphrey Bogart („Louis, I think this is the beginning of a beautiful friendship“) und Teile der Einleitungssequenz, die noch am 22. August nachgedreht wurden.

Es waren also insgesamt sieben Drehbuchautoren, die in gemeinsamer Arbeit diesen Film zu Ende brachten. Dass am Ende nur die beiden Epsteins und Howard Koch den Oscar für das beste Drehbuch erhielten, liegt daran, dass nur maximal drei Autoren pro Film nominiert werden konnten.

3.5. DIE MUSIK

Auch in ihrer Musikabteilung hatten Warner Bros. mehrere festangestellte Komponisten. Neben Steiner waren dies zur Entstehungszeit von *Casablanca* unter anderen Erich Wolfgang Korngold und Franz Waxman. Die Komponisten hatten, ähnlich wie die Drehbuchautoren, ständig auf Abruf zu sein, und wurden dann von den Produzenten für die jeweiligen Filme eingeteilt. So musste Korngold beispielsweise gegen sein anfängliches Widerstreben die Musik zu dem Piratenfilm *Captain Blood* (1937) schreiben. Und so bekam Steiner auf spezielle Anfrage von Produzent Hal Wallis am 11. Juli 1942 den Auftrag der Musik zu *Casablanca*. Der Produzent Hal Wallis hatte stets vollstes Vertrauen in die Arbeit von Steiner und ließ ihm mehr oder weniger freie Hand. Steiner genoss bei ihm dieselbe Wertschätzung wie die hoch bezahlten Leinwandstars. „Steiner was as much a part of Warner pictures as our stock company“, so Wallis.²³⁴

Am 24. August begann er mit der Arbeit an der Musik. Besonders die Behandlung des von Max Steiner wenig geliebten Songs *As Time Goes By* verdient hier besondere Würdigung. Bei der Betrachtung des Musikfolgebogens fällt auf, dass Steiner 24-mal das Motiv

²³³ Memo von Hal Wallis an Michael Curtiz vom 6. Juli 1942.

²³⁴ Vgl. Harlan Lebo, S. 176.

von *As Time Goes By* verwendet, daneben sechsmal die *Marseillaise*, viermal *Die Wacht am Rhein* und dreimal das *Deutschlandlied*. Daneben gibt es 43 Kompositionen von ihm selbst. Alle Stücke sind zwischen 0,06 und 2,46 Minuten lang. Wie in Kap. 1.2.5.2. angesprochen, stellt sich für den Filmkomponisten das Problem, keine kontinuierliche Musik schreiben zu können, da er im Wesentlichen von den *cue sheets* geleitet wird, auf denen die Einsätze der Musik festgelegt sind. Max Steiner beschrieb in *Music Notes* dieses spezielle Problem des Filmkomponisten:

„The great problem of composing for the film (is) – to give the score continuity, to keep the audience unconscious of any break ...“²³⁵

Die Leitmotive im Film dienen in diesem Sinne nicht mehr nur rein musikalischen oder dramaturgischen Zwecken. Katryn Kalinak schreibt, dass die Leitmotive vor allem strukturelle Kohärenz schaffen (siehe auch Kap. 1).

„To the sound film score with its piecemeal construction and gaps in musical continuity, the leitmotif offered coherence ... Through repetition and variation, leitmotifs bound a series of temporarily disconnected musical cues into an integrated whole. Further, leitmotifs functioned in interdependence with the visual text. Music responded to the dramatic needs of the narrative and in turn clarified them, sealing music and visual text into mutual dependence. Finally, leitmotifs heightened spectator response through sheer accumulation, each repetition of the leitmotif bringing with the associations established in earlier occurrences.“²³⁶

Das musikalische Geschehen, das sich bei *Casablanca* auf drei Ebenen abspielt, wurde auch in drei Schritten produziert. Die Orchesterpassagen hat Steiner mit dem Warner Bros.-Studioorchester im September 1942 eingespielt. Die Songs mit Gesang und Klavier, darunter *As Time Goes By*, wurden von Dooley Wilson und dem Pianisten Elliot Carpenter dagegen bereits Ende Mai, im Juni und Anfang Juli 1942 während der Dreharbeiten aufgenommen. Wilson war Sänger und Schlagzeuger, konnte aber nicht Klavier spielen. Er mimte also nur die Handbewegungen, der Studiopianist Elliot Carpenter spielte live dazu auf einem Klavier, das hinter der Kamera stand. Die Arrangements für die Band im Nightclub schrieb Frank Perkins.²³⁷ Diese wurden im Vorfeld aufgenommen

²³⁵ Zit. in: Katryn Kalinak, S. 222.

²³⁶ Katryn Kalinak, S. 104.

²³⁷ Frank Perkins hat von 1938 bis 1967 vor allem als Arrangeur gearbeitet. Als Komponist wurde er einmal für den Oscar nominiert – 1962 für den Film *Gypsy*, Regie: Mervyn LeRoy.

und dann während der Aufnahmen als Playback dazugespielt (siehe 3.3). Als Referenz für die musikalische Analyse dienten zum einen die CD mit der Aufnahme des Soundtracks und die DVD mit dem Spielfilm. Da der Film auf der DVD im englischen Original und auch in der deutschen und spanischen Synchronfassung zu sehen ist, wurde hier ein direkter Vergleich vorgenommen. Dabei ist aufgefallen, dass in beiden Synchronfassungen die Musik größtenteils geändert worden ist. Dies liegt daran, dass in den Filmen bis ca. 1944 die Tonspuren sowohl die Dialoge als auch die Musik enthielten. So musste zum Beispiel in der deutschen Fassung ein Großteil der Musik, die als *underscoring* hinter den Dialogen sowieso nicht wirklich deutlich zu hören ist, neu aufgenommen werden. Claudia Bullerjahn empfiehlt in diesem Zusammenhang einmal den Vergleich zwischen der englischen Originalversion des Klassikers *Citizen Kane* von Orson Welles mit der Musik von Bernard Herrmann und der deutschen Synchronfassung, bei der eine völlig andere Musik zu hören sei als die Originalmusik von Herrmann.²³⁸

Eine Anfrage des Autors bei der Synchronabteilung des ZDF ergab keine Antwort auf die Frage, wer die Musik Steiners neu eingespielt hat. In jedem Fall sind Duktus und auch die Instrumentation in einem Maße abweichend vom Original, dass für diese Arbeit nur die englische Originalfassung als Referenz infrage kommt. In den Vierzigerjahren gab es noch keine Filmsoundtracks. Daher hat man sich auch nicht darum bemüht, alle Orchesteraufnahmen extra zu archivieren. 1956 hat Jack Warner alle Aufnahmen der Zeit vor 1950 verkauft. So konnten nur noch etwa 20 Minuten der Originalmusik aufgetrieben werden, als man sich 1997, also über 50 Jahre nach Erstaufführung des Films, bei Time/Warner entschloss, einen Soundtrack des Films *Casablanca* zu veröffentlichen.

Das Kino zu Steiners Zeiten war noch weit weg von den technischen Möglichkeiten, die den Sounddesignern heute zur Verfügung stehen. Heutzutage stellt es natürlich kein technisches Problem mehr dar, reine Musikfassungen oder Fassungen mit O-Tönen als Soundtrack zu produzieren.

Heutzutage wird auch nicht mehr nur unterschieden zwischen O-Ton/Dialog und Musik, wo dann bei jedem gesprochenen Wort die Musik in den Hintergrund gemischt wird. In der heutigen Filmpraxis gibt es die sogenannte emotionale Mischung. Dabei werden alle akustischen Elemente, also Dialog, Originalgeräusche, Ambientgeräusche, Soundeffekte sowie die Musik als gleichberechtigt behandelt. Je nach dramaturgischer Vorgabe werden die einen oder die anderen Elemente hervorgehoben, mal wird von der

²³⁸ Claudia Bullerjahn. S. 138. Ebenso Hansjörg Pauli: *Funktionen von Filmmusik*, in: Helga da la Motte-Haber (Hrsg.): *Film und Musik*. B. Schott und Söhne, Mainz, 1993. S. 16. Pauli schreibt dort: „Im amerikanischen Original, in der italienischen und in der deutschen Synchronfassung sieht man dreimal dieselbe Szene, hört jedes Mal eine andere Musik ...“

persönlichen Erlebnisebene des Protagonisten ausgegangen, mal von der quasi objektiven Perspektive des Zuschauers. Oft wird auch zwischen der emotionalen Mischung und der sogenannten dokumentarischen Mischung gewechselt, bei welcher das Hauptaugenmerk auf eine möglichst realistische Wiedergabe des Originalklangbildes gelegt wird.

Da das Mischungsverhältnis in den älteren Filmen stets zuungunsten der Musik ausfällt, kommt man nicht umhin, sich um die Originalnoten zu bemühen. Zum einen ist das die handgeschriebene Skizze Steiners, die im Archiv der Harold B. Lee Library in Provo/Utah aufbewahrt wird, zum anderen dienen als Analysegrundlage sowohl die ausgefertigte Partitur von Hugo Friedhofer als auch der *Conductor Part*, beides einzusehen im Archiv der Warner Bros. in Los Angeles.

Der *Conductor Part*, auch *Particell* genannt, ist eine reduzierte Version der Partitur in drei oder vier Systemen, die von den Dirigenten üblicherweise im Musiktheater, also bei Operetten und Musicals, verwendet wird. Für einen Dirigenten, der ein Stück nicht kennt, ist es im Normalfall schwer, nur mit dieser gestutzten Partitur eine Aufführung zu leiten. Einem routinierten musikalischen Leiter allerdings, der, wie es damals üblich war, eine Show mehrere Hundert Mal aufführte, half diese auf das Wesentliche reduzierte Partitur, mehr auf das Geschehen auf der Bühne eingehen zu können. Auch für einen Dirigenten von Filmmusik, der bei seiner Arbeit vor allem auf ein exaktes Übereinstimmen von Leinwandaktion und Musik achten muss, ist das Particell eine Arbeitserleichterung.

Max Steiner, der viele Jahre seines Lebens sowohl Operetten als auch Musicals dirigierte hatte, war mit dieser Form der Partitur sicherlich höchst vertraut. Da bei der Filmmusik neben der *Komposition* vor allem die *Interpretation* wichtig für das Funktionieren ist, übernimmt der Komponist, sofern er es kann, das Einspielen der Musik. Norbert J. Schneider schreibt in seinem Buch *Komponieren für Film und Fernsehen*, dass die Notation einer Filmmusik noch nicht viel über den tatsächlichen emotionalen Gehalt aussagt.

„Die traditionelle Kompositionstheorie und auch die Musikwissenschaft haben noch wenig bedacht, dass Musik aus der Dreiheit von Körper-Seele-Geist besteht und auch erst in dieser Dreiheit den Hörer anspricht ... Filmmusik ist in diesem Sinne ganzheitliche Musik ... deshalb kommt nach dem ersten Schritt des ‚componere‘ (des logischen Zusammenfügens notierbarer Töne) sofort der zweite Schritt des Interpretierens. Erst hier erhält Filmmusik ihren wahren Wert: sie braucht – da sie vornehmlich eine expressive und psychologisch beschreibende Musik ist – jene Zwischentöne, jene Spannungen und psychologischen Einfärbungen, jene Feinheiten und Cent-Abweichungen von festgelegten Tonhöhen ...“²³⁹

²³⁹ Norbert Jürgen Schneider. S. 20.



Abb. 15. Max Steiner hat seine Arbeitsweise während seiner gesamten Karriere beibehalten, die Musik auf Skizzenpapier zu schreiben, die dann von den Orchestrirern in Partituren gesetzt wurde.

Als der Komponist der Filmmusik, die er einspielte, hatte Steiner die genauen Orchestrierungen sowieso im Kopf, auch wenn diese von jemandem anderen ausgeführt wurden (vgl. Kap. 1 und 2). Die drei- oder vierzeiligen *Conductor Parts* mit den wichtigsten Stimmführungen und Orchestrierungsvorschlägen kommen den ursprünglichen Skizzen Steiners strukturell sehr nahe.

Wie bereits erwähnt, ist die Musik zu *Casablanca* eine reine Auftragsarbeit Max Steiners. Aber genau deshalb ist die Musik für diesen Film ein lohnender Untersuchungsgegenstand. Vermutlich, weil er die Arbeit an diesem Film weniger künstlerisch-emotional denn handwerklich-technisch sah, machte Steiner hier so beispielhaften, ja geradezu lehrbuchmäßigen Gebrauch seiner Kompositionstechniken. Die Musik zu *Casablanca* ist ein Lehrbuch zu nennen, ein Lehrbuch über den rationalen Einsatz

der zu Gebote stehenden Mittel für eine effektive und dennoch emotional berührende Filmmusik. In *Casablanca* demonstriert Max Steiner auf exemplarische Weise, wie man sich melodischer Motive bedient und mit diesen einen ganzen Film musikalisch-dramaturgisch unterstützt. Daher ist die Musik zu *Casablanca* generell ein Kompendium der musikalischen Sprache und Mittel Max Steiners.

Wenn man sich die Musik zu *Casablanca* anhört und die Art und Weise, wie Steiner diese Motive entwickelt und miteinander verknüpft, auf sich wirken lässt, entsteht allein durch die Musik eine recht genaue Vorstellung der Handlung, sozusagen „Kino im Kopf“.

3.5.1. Die Titelmusik

Schon in der Oper oder Operette hatte die Ouvertüre mehrere Funktionen. Sie sollte das Publikum erst einmal in Stimmung bringen und einstimmen auf die Geschichte. Hansjörg Pauli schreibt dieser Einleitungsmusik auch eine Pufferfunktion zwischen dem Alltag der Zuschauer und dem Geschehen auf der Bühne des Musiktheaters zu. Dieses habe seine Fortsetzung in den Orchesterouvertüren der Stummfilmpaläste gefunden.

„... eröffnete das Kinoorchester die Show mit einem im Glanz der Scheinwerfer auf der Bühne konzertant vorgetragenen Orchesterstück, übrigens meist einer Opern-Ouvertüre. Im Tonfilm wanderte dieses Orchesterstück ein in den Film, wurde zur werkspezifischen Titelmusik. Als solche nimmt es fortan in irgendeiner Form Bezug auf das, was folgt ... die Grundgestimmtheit der Filmerzählung, oder den Charakter der ersten Sequenz; vielleicht exponiert es gleich noch das Material für spätere musikalische Einlassungen – nach wie vor ist die Titelmusik auch, wenn nicht vorab dazu da, den Kinobesucher vom Alltag abzulösen, ihn einzustimmen auf den holden Trug, der seiner harrt.“²⁴⁰

In ähnlicher Weise definierte der Filmkomponist Peer Raben einmal die Funktion der Titelmusik aus der Sicht des Filmmusikschaffenden:

„In der Einleitung ist die Musik exponiert und wird vom Zuhörer bewusst gehört. Hier kann sie zusammen mit dem Bild Gedanken auslösen. Neben der allgemeineren Funktion einer Eröffnungsmusik, nämlich den Zuschauer zu konzentrieren und stark in den Film zu ziehen, ist dieser Gesichtspunkt des Gedanken Auslösens wichtig für mich. Wenn Musik etwas aussagt, das Bild etwas aussagt, ... beides zusammen in einem Spannungsverhältnis steht, – dann wird sich der Zuschauer überlegen, was jetzt hier alles passieren wird.“²⁴¹

Die Titelmusiken der Dreißiger- und Vierzigerjahre folgten meist einem allgemein gültigen Schema. Roy Prendergast weist in seinem Buch *Film Music* darauf hin, dass die Filmmusik dieser Zeit generell den Charakter von Formeln oder Klischees habe.

„Because of the ... speed with which the scores had to be produced, film music in this era developed a large number of habits, formulas, and clichés. These included the brass-blasting Main Title, which often contained a special fanfare, or ‚flare‘, for the producer’s credit, the love theme and the glamorizing of heroines by the use of ‚beautiful‘ string motifs ...“²⁴²

Wie festzustellen war, sah Max Steiner in seiner Arbeit für *Casablanca* kaum mehr als eine lästige Pflichterfüllung. Er machte hier daher ausgiebigen Gebrauch dieser formelhaften Stilmittel.

²⁴⁰ Hansjörg Pauli: *Funktionen von Filmmusik*. In: Helga da la Motte-Haber (Hrsg.): *Film und Musik*. B. Schott und Söhne. Mainz, 1993. S. 9.

²⁴¹ Zit. in: Bullerjahn. S. 246.

²⁴² Prendergast. S. 38.

Den Beginn der Titelmusik hatte Max Steiner schon einmal geschrieben, nämlich für den Film *The Lost Patrol* (1934). Der Autor Rudy Behlmer erkennt in diesem Stück Musik eine noch längere Tradition.

„The Morocco milieu set forth in the main title music was a reorchestration of Steiner’s North Africa desert music composed for *The Lost Patrol* (1934), which in turn is suggestive of Ippolitov-Ivanov’s use of a folk tune in his *Caucasian Sketches*.“²⁴³

Der erste musikalische Block dauert 5:19. Er ist kein durchkomponiertes Stück Musik, wie man es bei einer klassischen Ouvertüre erwarten würde, sondern folgt der Abfolge der Szenen, in denen erst der zeitliche und dann der örtliche Kontext etabliert wird, und endet mit der Einführung der ersten Hauptpersonen, Major Strasser und Captain Renault.

Im Archiv von Warner Bros. in der UCS in Los Angeles befindet sich der Musikfolgebogen vom 27. Oktober 1942. In diesem Musikfolgebogen sind alle Stücke angegeben, die in dem Film verwendet wurden. Bei der Betrachtung dieses Bogens fällt auf, dass die meisten Titel als Medley angegeben sind. Neben Komponist und Verlag wurde auch vermerkt, ob die von Steiner gemeldeten Musiktitel zur Gänze oder nur teilweise verwendet wurden (*entire* oder *partial*), wie sie im Film eingesetzt wurden (*background instrumental*, das bedeutet als *Underscore*, *visual vocal*, also als Gesangsbeiträge, die grundsätzlich im Bild zu sehen sind, oder *visual instrumental* in den Szenen, in denen die Band zu sehen ist), und die zeitliche Länge.

Für diesen ersten Einführungsabschnitt werden auf dem Musikfolgebogen acht Musiktitel angegeben, verteilt auf Filmrolle 1, Teil 1 und 2. Als erstes Stück sieht man den Main Title. Als Main Title bezeichnet man generell den Teil des Vorspanns, bei dem die Namen der Hauptdarsteller genannt werden.

²⁴³ Rudy Behlmer: *Behind the Scenes*. Samuel French. Hollywood, 1990. S. 174. Mikhail Ippolitow-Iwanow (1859–1935), ein Schüler Rimskij-Korsakows, hat sich lange Jahre mit der kaukasischen und georgischen Volksmusik beschäftigt. Seine kaukasischen Skizzen sind eine Verbindung spätromantischer russischer Kompositions- und Orchestrierkunst mit der Melismatik der orientalischen Musik. Diese Verschmelzung von „klassischen“ Formen und Orchestersprache mit Folklorelementen macht diese Musik zu einer Inspirationsquelle für jeden Filmkomponisten, der ein exotisches Ambiente kreieren will.

REEL 1

No.	<u>SELECTION</u>	<u>COMPOSER</u>	<u>PUBLISHER</u>	<u>EXTENT</u>	<u>HOW USED</u>	<u>TIME</u>
1	Medley consisting of					
(a)	MAIN TITLE	MAX STEINER	WITMARK	ENTIRE	BKG.INST.	0.07
(b)	AFRICA	MAX STEINER	WITMARK	ENTIRE	BKG.INST.	0.45
(c)	LA MARSEILLAISE	R. De LISLE	WITMARK	PARTIAL	BKG.INST.	0.56
		Arr. MAX STEINER				
(d)	REFUGE	MAX STEINER	WITMARK	ENTIRE	BKG.INST.	1.35
(e)	STREET SCENE	MAX STEINER	WITMARK	ENTIRE	BKG.INST.	0.14
(f)	ORDERS	MAX STEINER	WITMARK	PARTIAL	BKG.INST.	0.20
(g)	ROUNDUP	MAX STEINER	WITMARK	ENTIRE	BKG.INST.	1.04
(h)	THIEF	MAX STEINER	WITMARK	ENTIRE	BKG.INST.	0.24

Auf Rolle 1, Teil 1 sind die Titel a–f enthalten, auf Rolle 1, Teil 2 die Titel g und h.

Wie weiter oben erwähnt, sind die einzelnen Titel bestimmten Szenen zugeordnet. In der Partitur oder im *Conductor Part* finden sich hierfür keine Referenzen. Das Medley bekommt durchkomponierten Charakter, ist jedoch so klar strukturiert, dass man die einzelnen Kompositionen den jeweiligen Takten der Partitur klar zuordnen kann. Um die Betrachtung der einzelnen Teile verständlicher zu machen, wurden vom Autor dieses Buches Klavierauszüge der zu besprechenden Teile angefertigt und darin die im Musikfolgebogen ausgewiesenen Musiktitel eingefügt. Diese fehlen sowohl in der Partitur als auch im *Conductor Part*. Ebenso wurden etwaige Metronomangaben entsprechend der CD oder DVD neu erstellt. Die Harmonien werden, soweit sie ausgeschrieben wurden, in deutscher Schreibweise dargestellt. Die Akkordsymbole stehen hingegen in amerikanischer Schreibweise (so wird zum Beispiel Cis-Dur zu C#, H-Dur wird zu B, B-Dur wird zu Bb etc.). Dies gilt für alle besprochenen Musikstücke. Die Drehbuchauszüge stammen aus dem Originaldrehbuch, welches in dem Buch *Casablanca – Script and Legend* veröffentlicht wurde.

- a) Den Main Title, die Warner Brothers-Fanfare, hat Max Steiner seit *Tovarich* an jeden Beginn seiner Filmmusiken für Warner gestellt (siehe Kap. 2). Die sieben Sekunden Laufzeit verteilen sich auf die Takte 1–4. Zu sehen ist zu Beginn das *Warner Bros. Shield* und die Namen der Hauptdarsteller. Im Gegensatz zu heute, wo alle Beteiligten des Filmes meist im Abspann aufgeführt werden (aus gewerkschaftlichen Gründen muss jeder Beteiligte genannt werden, das würde am Anfang zu lange dauern),

wurden in den Filmen aus der Zeit von *Casablanca* die Namen der Stars beim Titel präsentiert, wobei vertraglich geregelt wurde, wie groß die Buchstaben zu sein haben und wie lang sie im Bild zu sehen sein werden.

Die Warner Brothers-Fanfane ist ein triolisch nach oben fortgeführtes Motiv, welches in Medianten harmonisiert ist. Die entfernte Terzenverwandtschaft, die Mediantik, spielt seit der Spätromantik eine große Rolle in der harmonischen Sprache der Komponisten. Die Beziehungen der Harmonien können nur noch durch Groß- oder Kleintertzerwandtschaft festgestellt werden. Zwei Beispiele seien hier exemplarisch gezeigt, ein Prelude von Debussy und *Elektra* von Richard Strauss.

Debussy (prelude)



R. Strauss (Elektra)



Nb. 3. Prelude von Debussy und *Elektra* von R. Strauss, die jeweils Mediantenrückungen verwenden

Bei beiden Beispielen wird die Melodie nicht funktionsharmonisch harmonisiert, sondern im Sinne einer affektiven Steigerung werden die Melodietöne als Grundton, Terz oder Quint eines Dreiklangs interpretiert und harmonisiert.

Das gleiche Schema wendet Max Steiner bei seiner Titelmusik an. Die den Triolen unterlegten Akkorde sind $D7-Bb7-D7 / C-Ab-C / Ab-F-Ab / B-G-B$. In Takt drei wird H-Dur enharmonisch in Ces-Dur umgedeutet. Dieser Zielakkord in Ces-Dur liegt über F, hat also seine verminderte Quint als Basston. Dies bewirkt mehrere dissonante Reibungen. Steiner erreicht so maximale Spannung. Der Zuschauer wird in eine Erwartungshaltung verbracht, in der er die nächsten vier Takte verweilen muss. Dies bereitet den nächsten Teil vor, ist also Abschluss und Weiterführung zugleich.

Main Title Takt 1 - 5

The image shows two staves of music. The top staff is labeled 'Piano' and the bottom staff is labeled 'Pno.'. Both staves have a treble clef and a common time signature. The Piano staff has a tempo marking of $\text{♩} = 76$ and a 7-measure rest at the beginning. The Pno. staff has a tempo marking of $\text{♩} = 168$ and a 3-measure rest at the beginning. The Piano staff includes a series of chords: C⁶, D⁷, B⁹, D, C, A⁹, C, A⁹, F, A^b, B, G^{7b9}, B. The Pno. staff includes chords: C⁶/F, Ces Dur, Ges Dur, and F (no 3rd) simile. There are also dynamic markings like **ff** and articulation marks like **||**.

Nb. 4. Die ersten fünf Takte des Main Title von *Casablanca*

In seiner Instrumentierung verwendet Hugo Friedhofer den gesamten Orchesterapparat (siehe Kap. 1). Er setzt hier die Instrumente blockweise gegeneinander. Flöten, Oboe, Klarinetten, Violinen und Violen spielen den ersten Lauf unisono, während das Blech (Hörner in F, Trompeten und Posaunen) die tuschartigen Akkorde und die Triolen spielt, welche ebenfalls in Akkorden gesetzt sind. Die Bassklarinette, die Fagotte (im Englischen *basoon*) und die Tuba spielen zusammen mit den Celli und den Kontrabässen die Basslinie, letztere unisono, von C über H nach F während die Bläser in Ces und F aufgeteilt werden. Durch die Gleichberechtigung von Ces und F wird ein polytonaler Mischklang erreicht.

Main Title Score Takt 1 - 3

The image shows a multi-staff musical score for the first three measures of the Main Title of Casablanca. The instruments listed on the left are Flauto, Flauto, Oboe, Clarinet in Bb, Clarinet in Bb, Bass Clarinet in Bb, Bassoon, and Bass. The score is in common time (C) and features a complex rhythmic pattern with triplets and a tempo of 76. The Flauto and Oboe parts play a melodic line with triplets. The Clarinet in Bb and Bass Clarinet in Bb parts play a similar melodic line. The Bassoon and Bass parts play a bass line with triplets. The score includes various articulations and dynamics.

The image shows a page of a musical score for the film *Casablanca*. It contains the first three measures of the main title. The score is written for a large orchestra, including brass instruments (Horns in F, Trumpet in Bb, Trombone, Tuba), percussion (Timpani, Cymbals), piano, harp, and strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass). The music is in 4/4 time and features a complex orchestration with various instruments playing together. The score is arranged in a standard format with staves for each instrument, and the music is written in a clear, legible font.

Nb. 5. Die ersten drei Takte des Main Title von *Casablanca* in der Partitur Friedhofers

- (b) Mit dem Erscheinen des Filmtitels *Casablanca* wechseln die Textur und die Instrumentierung. Streicher und Holzbläser werden wie im ersten Teil weiterhin in gemeinsamer Textur geführt. Es werden jetzt diverse Perkussionsinstrumente hinzugefügt, Glocken, Snare Drum, Bassdrum, Tomtom, Glocken und großes Xylophon. Die Exotik des Handlungsortes wird durch den Ostinatorhythmus und die orientalisch eingefärbte Melodieführung unterstrichen. Man sieht im Hintergrund den Globus mit dem afrikanischen Kontinent, der sich langsam Richtung Casablanca dreht. Als *arabes*

sieht man die Nebendarsteller und sonstige Beteiligte (u. a. Hugo Friedhofer für seine *orchestral arrangements*). Der Titel *Africa* dauert von Takt 5 bis Takt 30.

Mit einem Zweiunddreißigstel-Lauf in Ges-Dur erreicht Steiner dieses rhythmische Ostinato. Das Ges-Dur würde einem lydischen Ces-Dur entsprechen, wenn wir noch in dieser Tonart verhaften würden. Ges-Dur allerdings bereitet als substituierende Dominante den tonalen Bereich von F vor, in dem sich der folgende Titel befindet und beinhaltet im Gegensatz zu Ces-Dur auch den Ton F. So ist denn diese Passage das perfekte Bindeglied zwischen der Fanfare und dem zweiten Teil. *Africa* hat, von dem rhythmischen Ostinato unterstützt, nur eine zugrunde liegende Harmonie. In der Begleitung wird auf die Terz verzichtet, um der Melodie die Möglichkeit zu geben, zwischen Dur und Moll zu changieren. Zum Ende des Teiles bewegt sich die begleitende Quint einen Halbton tiefer nach E-H und bereitet dominantisch mit einem alterierten Septakkord die Fanfare der *Marseillaise* vor.

Main Title Takt 9 - 28

The image displays a musical score for the 'Main Title' from measures 9 to 28. It consists of four systems of music, each with a piano part and a piano accompaniment (Pno.) part. The piano part is written in treble clef, and the piano accompaniment is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The piano part features a melodic line with a triplet of eighth notes in measures 9, 16, and 23. The piano accompaniment provides a steady rhythmic accompaniment with a pattern of eighth and sixteenth notes. Measure numbers 9, 12, 16, and 20 are indicated at the beginning of their respective systems.

24

Pno.

26

Pno.

Nb. 6. Ostinater Begleitpattern im Titel *Africa*

- (c) Mit der Nennung des Komponisten Max Steiner wechselt die Textur erneut und es erklingt die *Marseillaise* (man beachte hierbei den Sinn für Dramaturgie bei Steiner, dass es bei der Nennung des Komponisten eine Art Fanfare gibt). Auch dies ist im Notenbild klar zu sehen. Es wird für diese fünf Takte (Takte 31–35) ein neues Tempo etabliert. Nach dem harmonischen Schwerpunkt in F des vorausgegangenen Teils ist die *Marseillaise* in A-Dur gesetzt. Das Arrangement Steiners ist im fertigen Film wesentlich kürzer als die gemeldeten 56 Sekunden. Dieser Abschnitt ist zweigeteilt. Ab Takt 34 gibt es einen Bruch. Die letzten beiden Takte bereiten den neuen Teil vor. Denn nach nur vier Takten endet dieses Lied in einem Trugschluss, einen Tritonus entfernt. Dieser Zielakkord ist aber kein definierter Dur- oder Mollakkord, sondern ein übermäßiger Akkord, der mit seinem offenen, schwebenden Charakter das *refuge*-Thema vorbereitet.

Main Title Takt 30 - 35

30

Piano

33

Pno.

Nb. 7. *Marseillaise* mit trugschlussartigem Ende

- d) Nach der Nennung des Regisseurs beginnt der narrative Teil des Films. Mit diesem Teil bringt Steiner das Thema *refuge*. Mit *molto moderato* überschrieben, untermalt eine Streichermelodie die Stimme des Erzählers. Zu sehen ist Footagematerial aus dem Zweiten Weltkrieg. Der *tortuous, roundabout refugee trail* (Originaldrehbuch) wird durch den langsamen, gedrückten Gestus der Musik unterstützt (Takt 36 bis Takt 33). Dieser dokumentarartige Erzählteil über den Flüchtlingsstrom wird die ersten neun Takte harmonisch von einem rhythmisch repetierenden d-Moll-Akkord getragen, der durch eine hinzugefügte übermäßige Quart (add#4) verfärbt ist. Der Akkord wird dabei sukzessive nach unten versetzt, zuerst nach vier Takten, dann nach drei.

Main Title Takt 36 - 44

Nb. 8. Der Titel *Refuge*

Nach den letzten beiden Takten, wenn der Erzähler über die Stadt Oran spricht, die ein wichtiger Fixpunkt für die Flüchtlinge ist, verändert sich die Harmonie nach Es-Dur. Dieser Halbtonschritt nach oben wird verfremdet, indem die Töne D und B als harmonischer Untergrund die Harmonie B-Dur andeuten.

Main Title Takt 40 - 41

Nb. 9. Harmonischer Übergang im Titel *Refuge*

Nach einem $\frac{2}{4}$ -Takt und einem weiteren $\frac{4}{4}$ -Takt verändert sich der obere Teil der Harmonie nach E dim., unten bleibt zunächst B-Dur. Dadurch erreicht der Komponist einerseits Kontinuität, der Unterbau bleibt und die Farben oben ändern sich. Die durch diese Bitonalität erreichte schwermütige Einfärbung bleibt erhalten. Nach drei Takten ändert sich die Harmonik nach D. dim. Über dem Basston C erhält auch dieser Akkord eine dissonante Schärfe. Nach zwei Takten löst sich dieser verminderte Akkord nach a-Moll auf.

Main Title Takt 46-53

The musical score consists of two systems. The first system, labeled 'Piano', covers measures 46 to 49. The second system, labeled 'Pno.', covers measures 50 to 53. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various chord symbols and dynamic markings such as 'Edim', 'Ddim', 'Am', 'no', and 'rd'. The piano part features a complex melodic line with many accidentals and ties, while the bass part provides a harmonic foundation with dense chordal textures.

Nb. 10. Weitere harmonische und melodische Entwicklung von *Refuge*

Die Orchestrierung umfasst nach wie vor den gesamten Orchesterapparat, hinzu kommen zwei Klaviere und Vibraphon. Piccolo, Flöte, Oboe, die zwei Klarinetten und die Fagotte spielen die Melodie, die Bassklarinette setzt aus. Im Vergleich zum vorigen Orchestrierungsbeispiel ist der Holzbläsersatz homogen, in diesem Fall im Oktavunisono. Die Violinen doppeln ebenfalls die Melodie im Oktavunisono, unterstützt von den Bratschen und den Celli. Die Bässe unterstützen das Blech, in diesem Fall die Hörner in F, zwei Trompeten, drei Posaunen und die Tuba, die gemeinsam mit Klavier, Vibraphon und Harfe den harmonischen Unterbau bilden. Den repetierenden Rhythmus unterstützen die beiden Klaviere und die Harfe, indem sie einen Takt auf die erste Zählzeit spielen und den nächsten auf die zweite. Das Vibraphon spielt nur jeden zweiten Takt. Damit erreichen Steiner und Friedhofer einen schimmernden, changierenden und daher nicht ganz zu ortenden Klang.

Main Title Score Takt 36 - 39

Piccolo
 Flute
 Oboe
 Clarinet in Bb
 Clarinet in Bb
 Bass Clarinet in Bb
 Bassoon
 Bassoon
 Horn in F
 Trumpet in Bb
 Trombone
 Trombone
 Tuba
 Timpani
 Gong
 Vibraphone
 Piano
 Piano
 Harp 1

The score is for measures 36-39. The woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Bass Clarinet in Bb, Bassoon) play a melodic line. The brass (Horn in F, Trumpet in Bb, Trombone, Tuba) provides harmonic support. The percussion (Timpani, Gong, Vibraphone) and piano (Piano) provide rhythmic and harmonic accompaniment. The Harp 1 part is also present.

Nb. II. Orchestrierungsbeispiel von *Refuge* in der Partitur Friedhofers

- (e) Nach dem dokumentarartigen Erzählteil wird der Zuschauer in die Örtlichkeit eingeführt. Der orientalische Touch der Szene wird in den Takten 54 und 55 durch die unisono von Flöten und Oboen gespielte Kantilene unterstrichen. Noch in a-Moll spielt die Melodie einerseits mit dem Wechsel von reiner und verminderter Quint. Zusätzlich, durch das As, enharmonisch für Gis, also dem Leitton von harmonisch Moll, bekommt die Passage den exotischen Melos. Dem Timing des Filmschnitts folgend, ist der Takt 55 ein Zweivierteltakt.

Main Title Takt 53 - 57

Nb. II. Der orientalische Melos der Melodie von *Street Scene* schafft das gewünschte Ambiente

- (f) Es folgt ein dramaturgischer Einschnitt. Die dokumentarische Ebene wird verlassen. Die erste dramatische Filmszene mit einem Polizeioffizier, der eine Fahndungsmeldung liest, wird ab Takt 56 von dem Titel *orders* begleitet, der als solches ein Versatzstück der Deutschlandhymne ist. Steiner teilt dem Zuhörer musikalisch mit, dass dieser Polizeioffizier auf der Seite der Deutschen steht. Dieses Versatzstück des *Deutschlandliedes* ist

Note für Note ausharmonisiert. Zunächst wird der Bass als Gegenbewegung geführt, von D über Cis nach H, während sich die Melodie über Fis und Gis aufwärts nach A bewegt. Der Melodieton Gis behält seine Harmonie. So erhalten wir die Harmoniefolge D-Dur – Cis-Dur – H-Moll – Cis-Dur. Die Melodie wird im nächsten Takt trugschlussartig nach G-Dur geführt, also eine Auflösung in den Tritonus.

Main Title Takt 56 - 57

The image shows a piano score for two measures, 56 and 57. Measure 56 is marked with a box labeled 'orders'. The chords for measure 56 are D, C#, Bmi, and C#. The chord for measure 57 is G. The score is in 4/4 time and includes a 'Piano' label on the left.

Nb. 13. Reharmonisierung des *Marseillaise*-Motives

Diese eineinhalb Takte wirken wie ein Tusch mit einer ungewöhnlichen Auflösung. Der gelesene Text des Polizisten beginnt nach dem Trugschluss. Dies ist ein Spannungsmoment, das auch beibehalten wird. Während der Polizeioffizier seine Fahndungsmeldung herausgibt, bleibt der Akkord in einem Schwebезustand liegen. So wird die Dramatik der nächsten Szene noch gesteigert, weil diese abrupt einsetzt.

(g) Der zweite Teil dieser Filmrolle (*reel one, part two*) hat die Verhaftungswelle zum Inhalt. Schon zu Stummfilmzeiten gab es einen umfangreichen Fundus an Musik für Actionszenen. So weist das *Handbook of Film Music* von Erdmann, Beccs und Brav verschiedenen Grundstimmungen (*dramatic expression*) wie *Tension – Misterioso* oder *Tension – Agitato* bestimmte szenische Ereignisse zu. Unter *Agitato* finden sich zum Beispiel *persecut, flight, hurry, disturbance* oder *tumult*.²⁴⁴ Max Steiner hat einige Jahre Stummfilmorchester geleitet, diese Musiken zusammengestellt und arrangiert. So war er äußerst vertraut mit dieser Art von Genremusik. Er hat denn auch diese Szene mit effektvoller Musik versorgt, punktgenau, einerseits mit *Mickey Mousing*-Effekten, aber auch mit subtiler Harmonisierung. Das Drehbuch beschreibt die Szene wie folgt:

„A street in the old Moorish section. An officer blows the whistle several times. Native guards are rounding up people. Others are trying to escape. There is pandemonium. A police car full of officers screams through the street and stops in the market.“

²⁴⁴ Vgl. Prendergast, S. 6, 7.

Die Verfolgungen werden von wilden Streicherlinien begleitet, unterbrochen immer dann, wenn die Aktion ruht und die Verhafteten abgeführt werden.

Max Steiner setzt die erste aufsteigende Linie so ein, dass auf die Pause der nächsten ersten Zählzeit der erste Pfiff des Polizisten fällt. Noch zweimal kommt eine aufsteigende Linie, die jäh unterbrochen wird. So bekommt der französisch redende Polizist, der einen Flüchtigen stellt, mehr Gewicht.

Reel 1 Part 2 Takt 1-4

The musical score consists of two systems. The first system is labeled 'Piano' and the second 'Pno.'. Both systems show four measures of music. The tempo is marked as 150 and the mood as 'Roundup Agitato'. The music is in 3/4 time. The piano part features a chromatic descending bass line and a melodic line with triplets. The pno. part features a similar chromatic descending bass line and a melodic line with triplets. The key signature is one flat (B-flat).

Nb. 14. Die Verhaftungswelle wird von Steiner im Titel *Roundup* perfekt umgesetzt

Zweimal ist der Bass in Gegenbewegung geführt (Takt 2 und 4), wobei beide Bewegungen chromatisch sind. Die nächste längere Passage untermalt das Herankommen des Polizeiwagens. Der Bass bewegt sich chromatisch abwärts, von A über Gis nach G, mit den harmonischen Feldern von d-Moll, E7 und Gm6. Dagegen setzt Steiner eine Kaskade an Sechzehnteltriolen, die sich als chromatische Wechselnoten kontinuierlich abwärts bewegen. Aus der Verbindung der Basslinie mit den Harmonien und der Melodielinie ergeben sich die unterschiedlichsten Spannungsfelder, die sich erst in Takt 10 auflösen, wenn aus der chromatischen eine diatonische Leiter wird, G Dorisch (über Gm6). Der musikalische Fluss wird am Ende von Takt 10 unterbrochen, in dem Moment, in dem die ersten Verhafteten abgeführt werden.

Reel 1 Part 2 Takt 8 - 11

Nb. 15. Die expressiven Streicherlinien unterstreichen das Chaos in der Szene

Erneut setzen Streicherlinien ein, diesmal in einer Mischung aus chromatischen und diatonischen Läufen, diesmal in Cis-Moll. Die Passage beginnt mit einem auskomponierten *Accelerando*. Aus Achteln, die sämtlich *marcato*, also sehr akzentuiert zu spielen sind, werden Sechzehntel. Diese sind zunächst chromatisch, dann wird der Akkord cis-Moll abwärts arpeggiert. Die Akkordtöne werden chromatisch oder diatonisch von oben angespielt. Die letzten zwei Sechzehntel des $\frac{3}{4}$ -Taktes sind wiederum chromatisch. Eine rhythmische Überlagerung aus jeweils sechs Noten, ausgehend von C, dann von A und schließlich von G, landet im Zielakkord c-Moll.

Reel 1 Part 2 Takt 12 - 18

Nb. 16. In einem überraschenden c-Moll kommt das musikalische Geschehen zum Ruhen

Dieses c-Moll kommt als Zielakkord sehr überraschend. Man sieht die Polizisten einzelne Männer abführen. Dann hört man das erste Mal Dialog. Zwei Polizisten kontrollieren einen Zivilisten. Diese Szene erhält von Steiner einen bedrohlich ruhenden Unterbau, der sich explosionsartig mit der Flucht des Mannes entlädt. Eine sich stetig aufbauende Linie wird begleitet von ebenfalls aufwärts geführten alterierten Akkorden. Zuerst wird ein C-Dur-Dreiklang mit einer übermäßigen Quint verfarbt, eine ebenfalls erhöhte Sexte wird zu einer kleinen Septim, welche dann in eine große Septim verändert wird. Diese alterierten Majorakkorde (große Terz – übermäßige Quint – große Septim) werden chromatisch bis zum Gbmaj7#11 geführt, wo Melodie und Begleitung sich das erste Mal treffen. Die Melodie wird autark geführt, sodass sich aus diesem quasi bitonalen Verhältnis maximale Spannungsmomente erzielen lassen. Die Erschießung des Flüchtenden wird von Steiner musikalisch so genau erfasst, dass mit dem Niedersacken des Opfers die Musik, der Bewegung folgend, abreißt.

Reel 1 Part 2 Takt 18 - 42

18 Männer werden abgeführt

23 Polizisten befragen Mann

29

33 Mann flüchtet

36

38

40 Flüchtiger wird getroffen

Flüchtiger sackt zu Boden

Flüchtiger liegt am Boden

Nb. 17. Perfekt setzt Steiner die schnelle Szenenfolge in Musik um.

Das Drehbuch beschreibt folgende Szene:

„A shot rings out, and the man falls under a large poster of Marshal Petain which reads: *Je tiens mes promesses, meme celles des autres*. The policemen frantically search the body merely to find Free France literature against the Vichy government.

An inscription, *Liberté, Egalité, Fraternité* is carved in a marble block along the roofline of a building. The camera pans down the facade...to the high vaulted entrance over which is inscribed, *Palais de Justice*. The camera pans down to the entrance, where the arrested suspects are being led in by the police.

A sidewalk café on one side of the square. A middle-aged English couple are sitting at a table observing the commotion in front of the prefecture.“

In dem Moment, in dem die Polizisten das Flugblatt aus der Hand des Erschossenen nehmen, ertönt die Marseillaise. Allerdings nicht als Fanfare wie vorhin, sondern langsam, in a-Moll, von tiefen Streichern getragen. Die Szene wechselt. Während man nun aus dem Blickwinkel des Cafés das Ankommen der Verhafteten sieht, moduliert Steiner die Marseillaise nach es-Moll, gespielt in einer noch tieferen Lage. Dies ist allerdings keine Modulation im klassischen Sinne. Es fehlt die Kadenz. Zunächst bringt Steiner den ersten Teil des Motivs in zwei Takten, dann setzt er die Melodie fort, beginnend auf der kleinen Sexte. Es folgt ein Es-vermindert-Akkord, der eine Auflösung nach e-Moll, g-Moll, b-Moll oder des-Moll erwarten lässt. Stattdessen kommt das Thema in es-Moll.

Es gibt nun einen Dialog dieses älteren Paares mit einem Mann, der ihnen erklärt, warum diese Leute verhaftet wurden. In dem Moment, in dem die Verhafteten in das Polizeigebäude kommen, lässt Steiner diesen Teil mit einer melancholischen Melodie beenden. Diese Melodie besteht aus langsamen, breit gespielten Viertelnoten. Die Tonart ist weiterhin es-Moll, die Melodie, die sich nach zwei Takten wiederholt, beginnt wiederum auf der kleinen Sexte der Molltonleiter, also der größtmöglichen Dissonanz. Diese Melodie bekommt hier den Gestus eines Trauermarsches, dem Bild von verzweifelten, sich in ihr Schicksal ergebenden Menschen angemessen.

Reel 1 Part 2 Takt 45 - 57

Nb. 18. Reharmonisation der Marsellaise

Der letzte Titel dieses Anfangs ist *Thief*. Steiner macht mit seiner Musik einen *Crossfade*, da der betreffende Szenenwechsel schon vorher stattgefunden hat. Jetzt, mitten in der Szene des Ehepaars, wechselt Steiner mit dem neuen Titel komplett den Gestus. Die Szene bekommt eine entscheidende Wende, denn der zunächst so hilfsbereite Mann entpuppt sich als raffinierter Taschendieb. Hier gibt es zwei echte *Mickey Mousing*-Stellen, nämlich zum einen, als der Ehemann merkt, dass er keine Brieftasche dabei hat, und dann, als es ihm dämmert, dass er bestohlen worden ist. Den Moment, als der Blick des Mannes sich verdunkelt, greift Steiner geschickt auf und bringt noch einmal das *refuge*-Thema. Im gleichen Moment hören alle auf dem Platz ein Flugzeug kommen. Kurz darauf erfährt der Zuschauer, dass sich ein Nazi-offizier an Bord des Flugzeuges befindet. Die Veränderung im Blick des Ehemannes, verbunden mit der perfekt getimten Änderung der Musik, stellt im Wagner'schen Sinn eine Vorausahnung des Kommenden dar. Eine dunkle Vorausahnung, die durch das Erscheinen des Majors bestätigt wird. Dem Thema liegt wiederum ein alterierter Mollakkord zugrunde, der zusätzlich die verminderte Quint enthält, diesmal ein a-Moll-Akkord. Am Ende löst es sich nach A-Dur auf. Mit dem Einsatz der eigentlichen Filmhandlung beendet Steiner die Eröffnungsmusik.

Reel 1 Part 2 Takt 57 - 74

57 $\text{♩} = 126$

Thief Text "full of vultures"

Piano

62

Mann vermisst Brieftasche

Flugzeug

Pno.

67

Pno.

71

Pno.

Nb. 19. Schlussequenz der Szene

Nachfolgend die gesamte Einleitung als Klavierauszug.

Main Title

Max Steiner

Main Title
♩ = 76

Piano

Africa
♩ = 168

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

19

Pno.

23

Pno.

27

Pno.

La Marseillaise

31

Pno.

Refuge

35

Pno.

39

Pno.

43

Pno.

Measures 43-47. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 45-47. The left hand provides a steady accompaniment of chords.

48

Pno.

Measures 48-52. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 50-52. The left hand provides a steady accompaniment of chords.

53 **Street Scene**

Pno.

Measures 53-54. Measure 53 is marked "Street Scene". The right hand features a melodic line with a triplet and a sextuplet. The left hand provides a steady accompaniment of chords.

55 **Orders**

Pno.

Measures 55-58. Measure 55 is marked "Orders". The right hand features a melodic line with a triplet. The left hand provides a steady accompaniment of chords.

Reel 1 Part 2

Roundup
♩ = 150 *Agitato*

The score is written for Piano and Pno. (Piano) and consists of eight systems of music. The first system is for the Piano, with a tempo of 150 and the marking *Agitato*. It features a melodic line with triplets and a bass line with chords. The subsequent systems are for the Pno. (Piano) and feature a complex rhythmic accompaniment with many triplets and slurs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score ends with a final chord in the eighth system.

Piano score for measures 18 to 42. The score is written for piano (Pno.) and consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). Measure numbers 18, 24, 30, 34, 37, 39, and 42 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A tempo marking "slowly = 88" is present above measure 42. The key signature changes from one flat to two flats between measures 30 and 34.

The image displays a piano score for the piece '3. Casablanca'. It consists of six systems of music, each labeled 'Pno.' on the left. The systems are numbered 48, 52, 57, 62, 67, and 71. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. A specific tempo marking 'Thief' with a quarter note equal to 126 is present above the system starting at measure 57. Measure numbers 48, 52, 57, 62, 67, and 71 are placed at the beginning of their respective systems. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Nb. 20. Klavierauszug der gesamten Einleitung, Reel I Part I und Reel I Part 2

Frühere Versionen der Warner Bros.-Fanfare

In den großen Studios war es in den Dreißigerjahren Usus, dass ihre Filmproduktionen durch eine Erkennungsmelodie eingeführt wurden. Alfred Newman hatte die Fanfare für 20th Century Fox komponiert, Franz Waxman die Fanfare für MGM. Steiners Fanfare für Warner Bros. kam in über hundert Filmen zum Einsatz. Im Archiv der Brigham Young University in Utah sind sämtliche erhaltenen Handschriften Steiners verwahrt. So auch die Skizzen für den Film *First Lady* (Regie: Stanley Logan) aus dem Jahr 1937. Man sieht darin bereits die Idee der Warner Bros.-Fanfare, aber noch nicht in der fertigen Form. Die Harmonik beschränkt sich im Wesentlichen auf den Dominantseptakkord G7. Im zweiten Takt wird eine von der Akkordterz abwärts führende Basslinie ausharmonisiert, allerdings noch nicht in Mediantensprüngen wie in den späteren Fassungen, sondern in den Ausweichungen F und C#7.

First Lady

Rec July 1937
MAIN TITLE

Nb. 21. Main Title von *First Lady*, in welchem bereits in Grundzügen die spätere Warner Bros.-Fanfare zu erkennen ist

Kurz darauf, in dem Film *Gold Is Where You Find It* (Regie: Michael Curtiz), gleicht die Fanfare bereits derjenigen, die Steiner auch im Film *Casablanca* eingesetzt hat. Die Rhythmik des ersten Blechbläserakkords ist die Zweiunddreißigstelrhythmik. Die Harmonik des aufwärts geführten Bläsersatzes ist nun die bekannte Mediantenrückung. Allein die Auflösung im dritten Takt ist eine andere (in diesem Beispiel löst sich das ganze Geschehen nach C-Dur auf, in *Casablanca* ist der Zielakkord ein Ces über F). Die harmonische Textur ist ebenfalls etwas anders. Steiner gibt den Melodiestimmen (Flöten, Holzbläser und Streicher) in Takt 2 ein anderes Metrum, nämlich einen 12/8-Takt.

Gold Is Where You Find It

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

MAIN TITLE

W.BR. SHIELD

pico gliss. added
w.w.
str.
pianos
harp

brass
horns etc.

timp. roll

2 poco rall
gliss. added

etc.

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

Nb. 22. Main Title von *Gold Is Where You Find It*

3.5.2. Diegetische und nicht-diegetische Musik

Im *Grove Dictionary of Music* wird Filmmusik in zwei Bereiche unterteilt, nämlich die Musik, deren Quelle im Bild zu sehen ist, und die, deren Quelle nicht zu sehen ist. Für den ersten Typus werden die Begriffe *diegetic music*,²⁴⁵ *source music*, *on-screen music*, *intrinsic music* oder *realistic music* verwendet. Der zweite ist das *underscoring*, auch *extradiegetic* oder *extrinsic music* genannt. Die Autorin Kathryn Kalinak erklärt in ihrem Buch *Setting The Score*, dass in der klassischen Ära Hollywoods vornehmlich mit dem zweiten Typus, von ihr *non-diegetic music* genannt, gearbeitet wurde.

²⁴⁵ Diegese (griech.) bedeutet Erzählung.

„... the classical Hollywood film score ... can be defined as an institutional practice for the regulation of nondiegetic music in film. By nondiegetic music here I mean the music which does not emanate from or occur within the world posited by the film. (It is the music heard by the spectators but not experienced by the actors.)“²⁴⁶

Wenn auch zu Beginn der Tonfilmzeit Wert auf die ausnahmslose Verwendung von *diegetischer* Musik gelegt wurde (siehe Kap. 1) und mit Max Steiner als Pionier des *underscoring* die Loslösung oder Befreiung von dieser Reglementierung stattgefunden hat, bedeutet dies aber nicht, dass man infolgedessen auf die sogenannte *source music*, Musik also, deren Quelle (engl. *source*) im Bild zu sehen ist, verzichtet hätte.

Im *Grove Dictionary of Music* wird darauf hingewiesen, dass tatsächlich oft eine bewusste Vermischung beider Musiktypen stattfindet.

„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.“²⁴⁷

Alfred Hitchcock zum Beispiel war ein Regisseur, der sich immer wieder Gedanken darüber gemacht hat, wie man die Musik auf beide Arten nutzen kann. In einem Gespräch mit François Truffaut erklärt er, wie er sich die Musik zu dem Film *Rear Window* (1954) vorgestellt hat:

„Auf der anderen Seite des Hofs gab es einen Musiker, der sich betrank. Ich wollte, dass man hörte, wie er sein Lied komponiert, es entwickelt, und den ganzen Film hindurch sollte man die Entwicklung des Liedes verfolgen können, bis es schließlich in der Schlussszene mit Orchester von einer Platte kommt.“²⁴⁸

Auf geradezu geniale Weise verquickt er beide Typen ein Jahr später in seinem Film *The Man Who Knew Too Much*. In einer Schlüsselszene des Films soll in der Royal Albert Hall in London während eines Konzertes eine hohe Persönlichkeit ermordet werden. Der Mord soll präzise mit dem musikalischen Höhepunkt zusammenfallen, indem der Schuss während eines Beckenschlages abgegeben wird. Die musikalische Entwicklung

²⁴⁶ Kathryn Kalinak: *Settling The Score*. S. XIV.

²⁴⁷ The Grove Dictionary of Music. S. 797.

²⁴⁸ François Truffaut: *Mr Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* Wilhelm Heyne Verlag. München, 1999. S. 214.

und das filmische Geschehen streben gemeinsam dem Höhepunkt zu. Bühnenmusik wird zur Filmmusik und dann wieder Bühnenmusik. In der Szene vor der Halle sieht man ein Plakat, das Bernard Herrmann (1911–1975) als Dirigenten für diesen Abend ankündigt. Herrmann ist der Komponist der Filmmusik für diesen Film. So spielt Hitchcock doppelt mit der filmischen und musikalischen Realität. Auf kunstvolle Weise werden diegetische und nicht-diegetische Musik miteinander verschmolzen. Übrigens dirigiert Herrmann hier keine eigene Musik, sondern die Kantate *Storm Clouds* von Arthur Benjamin (1893–1960). Benjamin hatte diese Kantate für seine Filmmusik der ersten Version des Films (1934, Regie ebenfalls Alfred Hitchcock) geschrieben.

Aber auch Max Steiner verwendete oftmals beide Musiktypen nebeneinander. So nennt denn der Autor Bill Whitaker in einem Covertext für eine CD aus dem Jahr 2000 mit Steiners Musik zu den Filmen *The Son Of Kong* und *The Most Dangerous Game* die kunstvolle Verquickung von *source music* und *underscoring* „Casablanca technique“, die für spätere Filmmusiken Modellcharakter habe.

Sämtliche Musik in *Casablanca*, die im Nachtclub auf der Bühne gespielt wird, ebenso die Klavier- und Gesangseinlagen von Sam sind diegetisch, da sie von den Akteuren offensichtlich gehört wird und sie in die Handlung eingebaut ist. Die Musik, die Max Steiner komponiert hat und die von Hugo Friedhofer orchestriert wurde, ist nicht-diegetisch.

Der Reiz für den Produzenten liegt eben in der Mischung aus beiden. Hal Wallis ging bei seiner Musikplanung zu *Casablanca* sehr detailliert vor. Es sollten die modernsten Schlager dieser Zeit im Nightclub zu hören sein, so z. B. *Perfidia* oder *Avalon*. Zusätzlich wurden M.K. Jerome (eigentl. Maurice Jerome, 1893–1977) als Komponist und Jack Scholl (1903–1988) als Texter engagiert, um zusätzlich noch zwei zeitgemäße Songs komponieren zu lassen. Von den beiden Songs, die sie Wallis anboten, schaffte es einer, nämlich *Knock on Wood*, in den Film, der andere, *That's What's Noah Done* fiel dem Schnitt zum Opfer.

Hal Wallis hat, lange bevor sich der Komponist Max Steiner an die Arbeit machte, in seinem *music plot* vom 21. Mai (siehe Kap. 3.1) genaue Angaben gemacht, wo *diegetic* bzw. *source music* zu hören sein sollte und wo die Musik später komponiert werden sollte. An einigen Stellen des Films wird von *diegetic* in *nondiegetic music* übergeleitet. Dies hat praktische Gründe.

3.5.2.1. Reel 4 Part 7

So ist in der Szene, in der Rick Ilsa wiedertrifft, der Auslöser der dramatischen Zuspitzung das von Sam gespielte Stück *As Time Goes By*. Dieses Stück muss von den Protagonisten gehört werden. Dies ist dramaturgisch unerlässlich. Rick hört Sam dieses Stück spielen, obwohl er es ihm verboten hat. Warum, weiß der Zuschauer noch nicht. Rick unterbricht Sam also. Dieser verweist ihn mit einer Kopfbewegung auf den Grund dieser offensichtlichen Regelverletzung. Im dem Moment, in dem Rick Ilsa sieht, setzt das Orchester ein. Es muss hier nicht-diegetische Musik verwendet werden. Nur sie kann in einem einzigen Moment klarmachen, dass das Wiedersehen von Rick und Ilsa problematisch ist. Die Dramatik der Szenerie wird durch den Einsatz der Musik sofort greifbar. Die anderen Protagonisten der Szene wissen nichts von dieser Vorgeschichte, daher ist der Musiktypus, den die Akteure nicht hören, die richtige Wahl.

Diese Verdeutlichung einer psychologischen Situation, die sich im Normalfall unter der Wahrnehmungsebene befindet, kann so nur von der Musik verwirklicht werden.

Der amerikanische Komponist Aaron Copland schrieb in einem Artikel für die *New York Times* vom 6. November 1949:

„Music can be used to underline or create psychological refinements – the unspoken thoughts of a character or the unseen implications of a situation.“²⁴⁹

Der Filmkomponist Leonard Rosenman bezeichnet diese psychologische Ebene als die der eigentlichen Wahrheit. Diese steht in Kontrast zu der im Film zu sehenden, also der, die die Protagonisten offensichtlich erleben.

„... film music has the power to change naturalism (in films) into reality. Actually, the musical contribution to the film should be ideally to create a supra-reality, a condition wherein the elements of literary naturalism are perceptually altered. In this way the audience can have the insight into different aspects of behaviour and motivation not possible under the aegis of naturalism. Film music must thus enter directly into the ‚plot‘ of the film, adding a third dimension to the images and words.“²⁵⁰

249 Zit. in: Roy Prendergast. S. 216.

250 Zit. in: Roy Prendergast. S. 217. Leonard Rosenman, geb. am 7. September 1924, ist selber ein bekannter Filmkomponist. Er begann seine Karriere als Komponist für Konzertmusik, zu der er auch immer wieder zurückkehrte. Der Film *Savage Eye* wurde auf seine Musik hingeschnitten, die später als *Chamber Music No. 1* konzertant aufgeführt wurde. Für seine Musik zu *Barry Lyndon* und *Bound for Glory* wurde er mit dem Oscar ausgezeichnet.

Roy Prendergast sieht dies als den eigentlich wichtigsten Beitrag der Musik zum Film:

„The ability of music to make a psychological point in a film is a subtle one, and perhaps its most valuable contribution ... music can and does serve just this function better than any other element of film.“²⁹

Im Musikfolgebogen ist für diese Stelle lediglich der Titel *A Time Goes By* vermerkt, mit einer Gesamtlaufzeit von 2 Min. und 34 Sek. Schon in der Musikplanung vom Mai 1942 gibt es die Idee von Hal Wallis, in dieser Szene den Song zunächst nur von Klavier begleiten zu lassen, um dann in die Orchesterbegleitung überzugehen („to be scored later“, siehe Kap. 3.3. Der Produzent). Steiner arbeitet hier fast ausschließlich mit Versatzstücken des Grundmotivs von *As Time Goes By*, das durch seine melodische Struktur sehr gut geeignet ist, der Filmdramaturgie angepasste Permutationen mit den motivischen Bausteinen durchzuführen.

As Time Goes By



Nb. 23. Der motivische Grundbaustein von *As Time Goes By*

Die ersten acht Takte des Themas von *As Time Goes By* in dieser Sequenz entsprechen dem Original, hier in F-Dur. Nun erscheint der zweite A-Teil im Dreivierteltakt. Dies bewirkt eine gefühlte Beschleunigung des Tempos, ohne das tatsächliche Tempo erhöhen zu müssen. Steiner nimmt das Motiv und führt es sequenzartig zunächst eine kleine Terz weiter. Die Melodie wird durch 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 einsetzt, beginnt hier in einer kurzen harmonischen Ausweichung eine kleine Terz höher. Angespielt wird diese durch drei Achtel, von denen das erste noch in der Originaltonart ist. Die anderen beiden Achtel sind in der Tonart der harmonischen Ausweichung. Wenn das Motiv zum dritten Mal kommt, 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 eine Oktave höher und rhythmisch verzogen. Durch die halbe Note wird die motivische

²⁹ Roy Prendergast, S. 216/217.

Entwicklung aufgehalten, gleichsam gestaut, und entlädt sich in den folgenden drei Achteln, bevor sie in der Zielnote D₂ zum Ruhen kommt. Im folgenden Beispiel wird die melodische Entwicklung der ersten 18 Takte gezeigt.

Reel 4 Part 7 Takt 1 - 18

Nb. 24. Entwicklung des Motive von *As Time Goes By* in den ersten 18 Takten von Reel 4 Part 2

Nach einer kurzen Überleitung taucht das Motiv wieder auf. Diesmal erscheint das Motiv in der Originaltonart Es-Dur. 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 wie ein auskomponiertes Ritardando.

Reel 4 Part 7 Takt 26 - 36

Nb. 25. Fortsetzung des Motive 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 Steiner hier die normale harmonische Progression verwendet hätte, wäre dieses Spannungsmoment verloren gegangen.

Im vierten Takt verdichtet sich die Instrumentierung, es kommen zunächst die Violinen dazu, dann die tiefen Streicher, der Klang breitet sich subtil nach oben und unten aus. Im siebten Takt wird die Melodie mit *As-Dur*, *g-Moll* und *A-Dur* ausharmonisiert. Dieser Trugschluss in *A-Dur* entspricht einer Helligkeitszunahme von +4. Der Zuschauer wird völlig im Unklaren gelassen, was als Nächstes kommt.

Anschließend ein Vergleich dieser acht Takte mit den ersten acht Takten des Originallead sheets.

Reel 4 Part 7 Takt 10-18

slowly

Piano

Original: Gm1 C7 Am7(b9) C7 F C7(b9) F6

Steiner: Gm13 Gm13 Gm13 Gm13

Pno.

F6 G7 C7(sus4) C7 Gm7 C7 Fmaj7

Gm13 Gm13 Ab Gm A

Nb. 26. Originalharmonien von *As Time Goes By* im Vergleich zur reduzierten Version von Max Steiner

Das musikalische Geschehen ruht für zwei Takte. Mit dem Einsatz des Dialoges (Ilsa: „How nice. You remembered.“) wechselt das Metrum (ab Takt 11) für die nächsten drei Takte in einen $\frac{3}{4}$ -Takt. Wie schon angedeutet, bewirkt dies eine gespürte Verschnellerung. Nun wird das Motiv ausharmonisiert, und zwar von *Gm6* über *Em7b5* nach *Dbm6*. Ab Takt 14 wird der musikalische Fluss unterbrochen, harmonisch wird die Melodie in einen offenen Halbschluss geführt. Steiner lässt nun collagenartig neben dem Motiv von *As Time Goes By* auch das Deutschlandmotiv erscheinen („... the day the Germans marched into Paris“).

Reel 4 Part 7 Takt 10-18

The score consists of three systems of staves. The first system is labeled 'Piano' and covers measures 10-12. The second system is labeled 'Pno.' and covers measures 13-15. The third system is also labeled 'Pno.' and covers measures 16-18. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score includes various chords such as Gmi7, Em7b9, Dm7/Bb, Cb7, and others. Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and mezzo-piano (mp). There are also fermatas and slurs over certain passages.

Nb. 27. Harmonisierung

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

Reel 4 Part 7 Takt 19 - 26

The score consists of two systems of staves. The first system is labeled 'ob + fl.' and 'violins' and covers measures 19-22. The second system is labeled 'horns' and 'w.w.soli' and covers measures 23-26. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score includes various chords such as Cm7, Fm7/Ab, Fm7, F#m6, Em7/G, Am, F#m7, Eb7, Ab/C, Bb7, G#7, Eb7/G, F#7, Fm7 Cm/Eb, and Bbm7(b9). Dynamics include *grazioso*, *rall.*, and *rit.*. There are also slurs and fermatas over certain passages.

Nb. 28. 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 Viertel zu dem Motiv, die so den melodischen Duktus der Überleitungspassage weiterführen. Zunächst beginnt er über einem Sextakkord von *As-Dur*. Dieses *As-Dur* bleibt nur für drei Taktschläge, dann führt Steiner über *Db7* in einer Mediantenrückung nach *Bb7*. Über diesem schwebenden *Bb7* sequenziert er das Thema zunächst einen Ganzton und dann eine große Terz nach oben. Nach drei chromatisch nach unten geführten Mollseptakkorden – *Fm7 Em7 Ebm7* – endet die Passage trugschlussartig in *C-Dur*, einer Medianten. Der Grundton von *es-Moll* entspricht der Mollterz von *C-Dur*, also liegt hier Veränderung 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 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 wiederum zu *des-Moll* wird.

Reel 4 Part 7 Takt 26 bis Ende

The musical score is divided into three systems, each with a Piano (Piano) part and a Pno. (Piano) part. Measure numbers 26, 30, and 33 are indicated at the start of each system.

- System 1 (Measures 26-29):**
 - Piano:** Melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes.
 - Pno.:** Chord progression: *Ab/Eb*, *Db7*, *Bb7*.
- System 2 (Measures 30-32):**
 - Piano:** Melodic line with eighth and sixteenth notes.
 - Pno.:** Chord progression: *Bb7*, *Fm9*, *Em9*, *Ebm9*, *Cmaj9*.
- System 3 (Measures 33-36):**
 - Piano:** Melodic line with quarter notes.
 - Pno.:** Chord progression: *Fmaj7*, *Ebm7*, *Db*, *Dbmi*.

Nb. 29. Fortsetzung des Motivs

Nachfolgend wird zuerst der Klavierauszug dieser Szene gezeigt. Dieser Klavierauszug enthält bereits die wichtigsten Orchestrierungsvorschläge, wie sie im *Conductor Part* ste-

hen, der in seiner Konstruktion den Skizzen Steiners sehr nahe kommt. Nach diesem Klavierauszug folgen die ersten acht Takte der Originalpartitur. Man sieht gut, wie die Orchestrierung noch einmal den motivischen Aufbau unterstützt und die harmonischen Farben gut zum Ausdruck bringt. Das Thema wird zunächst in der ungewöhnlichen Kombination Oboe und Vibraphon gespielt. Die restlichen Holzbläser, außer dem Englischhorn, und die Hörner legen, unterstützt von einem zweiten Vibraphon, Harfe, Klavier und Celeste, den klanglichen Unterbau. Gut ist auch zu sehen, wie sich vor allem durch den Einsatz der Streicher der Klang nach oben und unten ausbreitet, bevor in den letzten beiden Takten die Kadenz in den Trugschluss nach A-Dur geführt wird.

Reel 4 Part 7

The musical score for Reel 4 Part 7 is presented in five systems, each with a piano part and an orchestral part. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs). The orchestral part is written in a single staff with various instrument markings.

- System 1 (Measures 1-4):** The piano part is marked *slowly* and *mf p*. The orchestral part includes *oboe* and *violins*. The piano part is also marked *espresso*.
- System 2 (Measures 5-8):** The piano part is marked *molto espressivo*. The orchestral part includes *e. horn* and *harp*.
- System 3 (Measures 9-12):** The piano part is marked *dolce* and *lento*.
- System 4 (Measures 13-15):** The piano part is marked *trba (felt)*.
- System 5 (Measures 16-18):** The piano part is marked *mp*.

Nb. 30. Klavierauszug der gesamten Szene

Reel 4 Part 7 Score Takt 1 - 8

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet in Bb, Bass Clarinet in Bb, Bassoon, Horn in F (two parts), Trombone (two parts), Tuba, Tympani, Violophone (two parts), Harp I, Piano, Celesta, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score shows the first eight measures of the piece. The Oboe and Violophone parts feature prominent melodic lines. The strings provide a steady accompaniment, and the woodwinds have various rhythmic and melodic contributions. The score is written in common time (C) and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Nb. 31. Partiturbeispiel der ersten acht Takte von Reel 4 Part 7

3.5.2.2. Die Wacht am Rhein/La Marseillaise

Es gibt einen weiteren wichtigen Moment in dem Film, in welchem Produzent und Komponist auf höchst effektive Weise Gebrauch von der Verquickung von diegetischer und nicht-diegetischer Musik machen. Es ist die Stelle, an der die deutschen Offiziere eine Art Sängerkrieg gegen die Franzosen durchführen. Die Deutschen verlieren diesen Wettstreit gegen die Franzosen, die, angeführt von Viktor Laszlo, in laute *Vive la France*-Rufe einstimmen. Diese Szene hat einerseits einen sehr starken Symbolgehalt, andererseits markiert sie auch einen dramaturgischen Wendepunkt in dem Film, nämlich den, dass Rick nun aktiv in das Widerstandsgeschehen eingreift. Daher entschied der Produzent, dass die Wichtigkeit dieser Szene durch den Einsatz des Orchesters unterstrichen werden sollte. Zunächst gab es aber Schwierigkeiten bei der Auswahl des Liedes für die Deutschen. Für die Deutschen war nämlich ursprünglich das *Horst Wessel-Lied* vorgesehen. Es konnte jedoch keine Freigabe erzielt werden. Als nächstes Lied hatte man dann *Die Wacht am Rhein* ausgesucht, auch wenn es bei diesem Lied historische Bedenken gab. So schrieb Wallis an den Regisseur Michael Curtiz am 27. Mai:

„Lee Katz has notified that the Nazi Party does not approve of the singing of the ‚Wacht am Rhein‘ so, if we want to be technically correct, we should not use this. I doubt if many people know this song is not in favour with the Nazi Party but, if you feel that we should be accurate, I would suggest that we use ‚Deutschland Uber Alles‘. Even though this is a hymn which is sung here also, I think the group of German officers singing it with German lyrics will give us the effect we want. I am satisfied to use either on of the two.“²⁵²

Die Idee, diese Szene von Steiner für Orchester bearbeiten zu lassen, hatte Wallis mit Sicherheit schon während der Dreharbeiten. Die genaue Anweisung bekam Steiner von Wallis am 2. September, also nach Beendigung der Dreharbeiten, aber bereits mitten während der Arbeit an der Musik, welche am 11. September abgeschlossen wurde.

„On the Marseillaise, when it is played in the Café, don't do it as though it was played by this small orchestra. Do it with a full scoring orchestra and get some body to it. You should score the piece where the Gendarmes break the door in and carry that right through to the dissolve to the Police station.“²⁵³

252 Memo von Hal Wallis an Michael Curtiz vom 27. Mai. Warner Bros.-Archiv an der USC Los Angeles.

253 Memo von Hal Wallis an Max Steiner vom 27. Mai. Warner Bros.-Archiv an der USC Los Angeles.

1992 hat eine Gruppe von Studenten an der Yale University School of Music den Film *Casablanca* und die Musik dazu untersucht. Max Steiner hat diese Szene so subtil orchestriert, dass den Studenten erst beim zweiten Mal aufgefallen ist, dass ein großes Orchester spielt und nicht die Nightclubband, die im Bild zu sehen ist.²⁵⁴ So haben Wallis und Steiner einen sehr effektiven dramaturgischen Höhepunkt durch die subtile Transformation von diegetischer zu nicht-diegetischer Musik erreicht.

3.5.2.3. Vergleich der motivischen Arbeit und harmonischen Konzeption Steiners mit der von Richard Wagner

Die Passage von Reel 4 Part 7 zeigt exemplarisch, wie mit einfachen Mitteln der Motivvariation sowie durch eine geschickte Orchestrierung das dramaturgische Timing der Filmszene unterstützt wird. Die Mediantenrückungen ergeben wechselnde Schattierungen von hell nach dunkel. Es gibt keine definierten Grundtonarten. Die Harmonik ist suggestiv, nicht funktional. In seiner Behandlung der Motive und der Harmonik erinnert diese Passage stark an die Gestaltungsprinzipien Richard Wagners. Daher lohnt es sich, an dieser Stelle einen Vergleich anzustellen mit der motivischen Arbeit und dem harmonischen Unterbau eines Werkes von Richard Wagner.

Richard Wagner – *Das Rheingold* (UA 1869)

Die Oper *Der Ring des Nibelungen* ist mit Sicherheit eine der bedeutendsten wenn nicht die bedeutendste Oper Richard Wagners. In dieser Oper gibt es an die 100 Leitmotive, die Oper ist aber auch knapp 19 Stunden lang. Der Ringtetralogie hat Wagner einen sogenannten Vorabend, *Das Rheingold*, vorangestellt. 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

Nb. 32. Richard Wagner: Alberichs Motiv

²⁵⁴ Vgl. Aljean Harmetz, S. 260.

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 wiedererkennen und richtig zuordnen können. Daher gibt Wagner diesem Motiv den entsprechenden Raum.

Was nun folgt, ist keine wörtliche Wiederholung des Motivs, aber auch keine Modulation oder 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 für diese Passage keine dieser beiden Möglichkeiten zutrifft, ist es gut, sich dieser Stelle zunächst beschreibend zu nähern. Das Motiv erscheint in einer Rückung viermal über einer absteigenden Basslinie und den Harmonien über D-G-Eb. Die Rückung, für Wagner hier das musikalische Mittel der Wahl, ist ein abrupter Wechsel der Tonalität. In der Klassik noch wegen eventueller Quintparallelen eher verpönt, wurde dieses Stilmittel vor allem in der Spätromantik häufig verwendet.

Entwicklung des Ringmotivs



Nb. 33. Entwicklung des Ringmotivs

Um kurz die Handlung zu erläutern – der Nibelung Alberich hat den Rheintöchtern den Ring der Macht entrisen und taucht damit in den Rhein hinab. Dieses Herabtauchen wird deutlich durch den absteigenden Bass und die Harmonien symbolisiert. Es sind vier Septakkorde, die sich alle nicht auflösen. Es sind D7b9, D7/G und G7, eine Akkordprogression, die den Quintenzirkel erahnen lässt. Diese Akkordfolge wird aber in einer Mediantenrückung von G nach Eb7/9 weitergeführt. Die Quint von Es, das B, ist die Molterz von G. Der Effekt ist die Verdunklung von G-Dur nach g-Moll.

Ringmotiv Septakkorde



Nb. 34. Der motivischen Entwicklung zugrunde liegende Septakkorde

Es kündigt sich etwas an, der Effekt des Wartens auf diesen letzten Akkord erhöht die Spannung, was da jetzt kommt. Der Klang der Hörner weist den richtigen Weg, Wagner bringt 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 statt zwischen der ersten und zweiten Szene des *Ring des Nibelungen*. 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. 35. Das neue Motiv: Walhall

Dieses zweite Motiv ähnelt dem ersten, was insofern naheliegend ist, weil sie beide das Gleiche symbolisieren: die Macht. Wie der Zuhörer später erfährt, soll der Ring als Lohn für die Errichtung der Festung dienen. Immer, wenn Wagner auf diese Verbindung hinweisen will, bringt er das Motiv.

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 einander noch einmal gegenübergestellt.

Alberichs Ring



Walhall



Nb. 36. 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 angeht, 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.

Überleitung der Motive

Two musical staves showing the transition of motifs. The top staff is for the first transition, with instruments listed as 'Cl, C.A.', 'Clb.', and 'Vcl.Cb.'. The bottom staff is for the second transition, with instruments listed as 'Fg' and 'Cor, Timp.'. Both staves show a sequence of chords and notes in 4/4 time, with a triplet of notes (G4, A4, B4) in the right hand of each staff.



Nb. 37a-c. Umwandlung des Ringmotivs

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.



Nb. 37d. 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. 38. Walhallamotiv

Das heißt, die Akkordfolge ist Es7 – Des. 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 Walhallamotiv 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

The musical score consists of two systems for Piano. The first system shows the initial motif (A4-B4-C5) and its first statement (F.S.) with chords Db/Ab and D4. The second system shows further statements (F.S.) with chords D4 and G4, followed by 'etc.' with G4. The second system starts at measure 7 and shows the motif (A4-B4-C5) and its first statement (F.S.) with chords Bb/F, Bb/F, F, Fm, Ebm, and A4, followed by 'etc.'

Nb. 39. Entwicklung des Wälhallmotivs

Zunächst nimmt Wagner also nur den zweiten Teil des Motivs und führt von Des nach Ges (SD), 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 einmal einen Takt und färbt sich nach f-Moll. Der aufmerksame Zuhörer merkt, dass der ganze strahlende Glanz dieses Schlosses einen tragischen Beigeschmack haben wird, eine Vorahnung, die sich später auch bewahrheitet. 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) hält 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.

Diese beiden musikalischen Gestaltungsmittel, zum einen die Verwendung von Leitmotiven und zum anderen die suggestiv-dramaturgische harmonische Gestaltung, gepaart mit einer raffinierten, die Handlung offensichtlich oder unterschwellig illustrierenden Orchestrierung, machen das Musiktheater Wagners zum archetypischen Vorbild für den Filmkomponisten Steiner

3.5.2.4. Flashback/Paris Montage

Es gibt in dem Film eine Szene mit einem Rückblick. Auch in dieser Szene werden die-gietische und nicht-diegetische Musik verknüpft. Der Name dieser Sequenz, *Paris Montage*, erklärt bereits ihren Inhalt und ihre Machart. Für die Macher von *Casablanca* war dieser Rückblick notwendig, um die Vorgeschichte der Hauptdarsteller zu erklären, ohne dass dadurch die Stringenz und das Timing der Handlung unterbrochen werden. Der

ganze Rückblick wird als Handlungscollage mit mehreren Zeit- und Ortssprüngen gezeit. Daher der Titel der Szene – die Montage. Hal Wallis hatte bereits in seinem *music plot* vom 21. Mai den musikalischen Ablauf dieser Sequenz vorgegeben (siehe Kap. 3.3). Sam spielt auf dem Klavier *As Time Goes By*, dies wird im Orchester fortgeführt. Daraus entwickelt sich das Stück *Paris Montage*.

Die naturalistische Ebene ist das „live“ von Sam gespielte Klavier. Mit dem Einsatz des Orchesters beginnt der Rückblick. Steiner verquickt hier mehrfach *source music* und *underscoring*. So hört man die Musik während der Fahrtsequenz und während der Dialoge als *underscoring*. Nur während der Tanzszene im Nachtclub wird sie zu *source music*. Der Song *Perfidia* ist wie die gesamten Ensemblesummern im Café Américain von Frank Perkins arrangiert und mit einer typischen kleinen Showband eingespielt worden (Standardbesetzung: Trompete, Saxofon, Klarinette, Posaune, Akkordeon, Piano, Gitarre, Bass und Schlagzeug). Hal Wallis hatte bereits am 11. Juli den Song *Perfidia* als *source music* vorgeschlagen, einen Song, an dem Warner Bros. die Rechte hatten und der bereits in den Filmen *The Mask of Dimitrios*, *Dark Passage* und *Now, Voyager* eingesetzt worden war.

„I want to use the song ‚Perfidia‘, a great deal in the scoring of ‚Casablanca‘, particularly through the retrospect.“²⁵⁵

Am Ende des Rückblicks der *Montage* wird der Zuschauer musikalisch wieder in das Hier und Jetzt geführt, man hört und sieht Sam wieder Klavier spielen. Die ganze Montage ist naturgemäß eine rasche Szenenfolge mit diversen Ort- und Zeitebenen. Hier muss vornehmlich nicht-diegetische Musik eingesetzt werden, die für Kontinuität sorgt.

Der Komponist Virgil Thomson hat in seinem Aufsatz *A Little about Movie Music* die Bedeutung der Musik als Kontinuum beschrieben.

„The cinema is naturally a discontinuous medium ... (Music) should envelop and sustain a narrative, the cinematographic recounting of which is after all only a series of very short incidents seen from different angles.“²⁵⁶

Dieselbe Meinung vertrat Aaron Copland in einem Artikel für die *New York Times*:

„Music can help build a sense of continuity in a film.“²⁵⁷

²⁵⁵ Memo von Hal Wallis vom 11. Juli an Leo Forbstein; Warner Bros.-Archiv, Los Angeles.

²⁵⁶ Zit. in: Katryn Kalinak. S. 80.

²⁵⁷ Aus seinem Aufsatz für die *New York Times*. Zit. in: Roy Prendergast. S. 221.

Kathryn Kalinak schreibt über die regulativen Möglichkeiten der Musik für derartig montierte Sequenzen:

„The montage made even greater demands on the music. Quick cuts seldom matched superimpositions of sometimes three or four images including overlays of text and graphics, and the absence of dialogue, diegetic sound, or both, taxed the conventions of narrative construction, particularly the representation of time. Music lent its rhythmic temporality to such sequences, regulating the flow of images ... it was almost impossible to allow a montage to exist without accompaniment.“²⁵⁸

Roy Prendergast ist ebenfalls der Auffassung, dass der Film ein Medium ist, welches ohne die Musik als Bindeglied leicht auseinanderfallen könnte.

„Music can tie together a visual medium that is, by its very nature, continually in danger of falling apart. A film editor is probably most conscious of this particular attribute of music in films. In a montage, particularly, music can serve an almost indispensable function. It can hold the montage together with some sort of unifying musical idea. Without music the montage can, in some instances, become nearly chaotic. Music can also develop a sense of continuity on the level the film as a whole.“²⁵⁹

Steiner hat sich viel Gedanken gemacht, wie er als Komponist das Problem der schnellen Bilderfolge eines Filmes angeht und die Aufgabe, Handlung und Musik zu synchronisieren, löst. Er hat dies immer wieder in Interviews oder Artikeln erklärt. So auch im folgenden Abschnitt aus seinem Aufsatz *Scoring the Film*:

„The great difficulty lies in the many cuts (sections, locations) which make up a modern motion picture. For example: The first two minutes on my imaginary cue sheet consist of the arrival of a train in some little town. I would write music that conforms with the pounding of the locomotive, a train whistle or the screeching of the brakes, and perhaps some gay music to cover the greetings of the people getting on and off the train ... After these two minutes the picture cuts directly to the death of the father in a little attic in an outlying farmhouse, the scene lasting three minutes in all. I must, therefore, devise some method of modulating quickly and smoothly from the gay music in the station to the silence and tragedy in the death room. These two scenes would consume five minutes of the

²⁵⁸ Kathryn Kalinak. S. 82.

²⁵⁹ Roy Prendergast. S. 222.

ten-minute reel, and at the point of the father's death we might cut directly to a cabaret in New York where the daughter is singing, not knowing that her father is dead. Here is a transition where I would not modulate at all. Instead, it would be very effective to let a hot jazz band bang right in as soon as the cut, or short fade, to the cabaret was completed.²⁶⁰

Interessant ist an diesem Punkt der Begriff *modulate*. Steiner meint hier nicht das *Modulieren* im funktionsharmonischen Sinne, sondern filmmusikalisch das organische Changieren von einer Stimmung in die nächste. Der musikalische Verlauf wird nicht von musikimmanenten Parametern bestimmt, sondern von außermusikalischen Faktoren, der Handlung oder dem Bild. Hiermit hat Steiner auch erklärt, warum es sich für ihn verbietet, in großen musikalischen Formen zu komponieren, auch wenn er für sich in Anspruch genommen hat, als Schüler Gustav Mahlers durchaus formgewandt zu sein (vgl. Kap. 2).

„... motion picture music ... is written only to fit the moods and action of the picture. Because of this it is impossible to obtain a symphonic form ... how can I have it if I have a two-minute love scene followed immediately by a brawl in a bar and then back to the love scene. Which do I develop – the love scene or the *agitato* which accompanies a bar fight?“²⁶¹

Eben aufgrund der Kürze der Szenen und der vielen dramaturgisch bedingten Wechsel sowie der Schnitte macht es in den Augen Steiners auch keinen Sinn, bekannte Werke anderer Komponisten zu übernehmen, wenn diese größere Formen haben.

„For example, if I were to use a funeral march from the *Eroica*, however well it might fit the scene and mood, if the picture cut on the twelfth bar to a cabaret in the Bronx, what would I do with the funeral march by Beethoven?“²⁶²

Steiner hat dieses Problem der Filmkomponisten mit den raschen Szenenfolgen, oftmals im Wechsel von nur wenigen Sekunden, mehrfach angesprochen. Mit seiner Musik zu *Casablanca* demonstriert Steiner nicht nur wie man die Anforderungen der schnellen Schnittfolge meistert, sondern auch wie man viele kurze Musiktitel in schneller Folge zu einer homogenen Musik verschmelzen kann, die, wie bereits erwähnt, wie aus einem Guss wirkt.

²⁶⁰ Max Steiner. *Scoring the Film*. Max Steiner Music Society Newsletter #38. Frühling 1974.

²⁶¹ Max Steiner. *Scoring the Film*. Max Steiner Music Society Newsletter #39, Sommer 1974.

²⁶² *Notes To You*. S. 201.

Im Archiv von Warner Bros. in Los Angeles befindet sich der Musikfolgebogen vom 27. Oktober 1942. Bei der Betrachtung dieses Bogens fällt auf, dass die meisten Titel für die Montage als Medley angegeben sind. Diese Titel sind oft sehr kurz, zwischen etwa 7 Sekunden und etwas über einer Minute. Dies entspricht in etwa den Längen einiger Szenen. Andere Szenenfolgen werden durch längere musikalische Bögen verbunden. So hat es der Komponist in der Hand, dem Timing des Schnittes zu folgen oder nicht. Diese Sequenz hat er fast durchgehend in einem Tempo geschrieben, aber durch den Wechsel der Taktarten ergeben sich wechselnde Schwerpunkte.

REEL 5²⁶³

No.	<u>SELECTION</u>	<u>COMPOSER</u>	<u>PUBLISHER</u>	<u>EXTENT</u>	<u>HOW USED</u>	<u>TIME</u>
18	PIANO IMPROVISATION	FRANK PERKINS	WITMARK	ENTIRE	VIS.INST.	0.44
19	Medley consisting of					
(a)	AS TIME GOES BY	HERMAN HUPFELD	HARMS	PARTIAL	VIS.INST.	0.37
(b)	LA MARSEILLAISE	R. De LISLE	WITMARK	PARTIAL	BKG.INST.	0.05
		Arr. MAX STEINER				
(c)	ROMANCE	MAX STEINER	WITMARK	ENTIRE	BKG.INST.	1.02
(d)	PERFIDIA	MILTON LEEDS	SOUTHERN	PARTIAL	BKG.INST.	0.30
		ALBERT DOMINGUEZ				
(e)	GRACIOSO	MAX STEINER	WITMARK	ENTIRE	BKG.INST.	0.12
(f)	AS TIME GOES BY	HERMAN HUPFELD	HARMS	PARTIAL	BKG.INST.	0.37
20	Medley consisting of					
(a)	AS TIME GOES BY	HERMAN HUPFELD	HARMS	PARTIAL	BKG.INST.	0.16
(b)	NAZI SPY	MAX STEINER	WITMARK	ENTIRE	BKG.INST.	0.16
(c)	MENACE	MAX STEINER	WITMARK	ENTIRE	BKG.INST.	0.37
(d)	AS TIME GOES BY	HERMAN HUPFELD	HARMS	PARTIAL	VIS.VOC.	0.43
21	Medley consisting of					
(a)	AS TIME GOES BY	HERMAN HUPFELD	HARMS	PARTIAL	BKG.INST.	0.37
(b)	VOICE	MAX STEINER	WITMARK	ENTIRE	BKG.INST.	0.10
(c)	DIE WACHT AM RHEIN	M. SCHRECKEN				
		BURGER	WITMARK	PARTIAL	BKG.INST.	0.20
		C. WILHELM				
		Arr. MAX STEINER				
(d)	INSTRUCTIONS	MAX STEINER	WITMARK	ENTIRE	BKG.INST.	0.19

²⁶³ Aus dem Musikfolgebogen für Casablanca vom 27. Oktober 1942.

(e) AS TIME GOES BY	HERMAN HUPFELD	HARMS	PARTIAL	BKG.INST.	0.22
(f) THE STATION	MAX STEINER	WITMARK	ENTIRE	BKG.INST.	0.37
(g) LA MARSEILLAISE	R.De LISLE	WITMARK	PARTIAL	BKG.INST.	0.30
	Arr. MAX STEINER.				
(h) AS TIME GOES BY	HERMAN HUPFELD	HARMS	PARTIAL	BKG.INST.	0.37
(i) ILSA RETURNS	MAX STEINER	WITMARK	ENTIRE	BKG.INST.	0.06

Diese Stücke verteilen sich auf Reel 3 Parts 3, 4 und 5. Allein anhand dieses Bogens sieht man, wie Max Steiner die durch die Handlung vorgegebenen Leitmotive, nämlich *As Time Goes By*, die *Marseillaise* und das Motiv der Deutschen mit seinen eigenen Kompositionen verknüpft. Der Titel *Die Wacht am Rhein* wurde übrigens an dieser Stelle gar nicht verwendet, sondern das von Steiner als Leitmotiv für die deutschen Besatzer verwendete *Deutschländerlied*. *Die Wacht am Rhein* kommt alleinig in der oben angesprochenen Szene des Sängerwettstreits der Deutschen und Franzosen vor. Der Musikfolgebogen gibt für den Rückblick als erstes die Klavierimprovisation von Frank Perkins an. Sam unterhält sich mit Rick, spielt währenddessen am Klavier. Rick fragt ihn, was er da spielt, und Sam antwortet: „Just something of my own.“ Hier wird direkt auf die diegetische Musik eingegangen. Dieses Reagieren auf die szenische Musik ist im Übrigen eine Besonderheit dieses Films. Manchmal wird das Ganze auch umgedreht. Dann wird diese *source music* direkt von den Protagonisten gewünscht (wie auch von Ilsa in Reel 4 Part 7). So auch hier: Rick fordert von Sam, *As Time Goes By* zu spielen, was dieser denn nach kurzem Zögern auch tut. In der Partitur und im Particell ist eine Klavierbearbeitung der ersten acht Takte des Songs notiert. Gespielt hat diesen Klavierpart Elliott Carpenter während des Drehs, das ist auch der Grund, warum das real gespielte Klavier nicht der Notation entspricht. Nachstehend die Klavierbearbeitung aus Partitur und *Conductor Part*.

Paris Flashback Takt 1 - 7

moderato
piano solo
espress.

As Time Goes By



Nb. 40. Für die ersten acht Takte des Rückblicks gibt die Partitur eine Klavierfassung von *As Time Goes By* wieder, gespielt hat diesen Teil der Pianist Elliott Carpenter während des Drehes.

Jetzt gibt es keinen Dialog mehr, das innere Erleben von Rick, die Reminiszenz, wird vorbereitet. Hier beginnt Titel 19 des Musikfolgebogens. Im Drehbuch steht folgende Anweisung für die Szene:

„Sam starts to play *As Time Goes By*. The camera closes in on Rick. From his expression we know that he is thinking of the past. Slowly the sounds of an orchestra join into Sam's playing as the scene dissolves.“²⁶⁴

Im siebten Takt (entsprechend dem siebten Takt des ersten A-Teils von dem Song *As Time Goes By*) setzen die Violinen und im achten Takt die Celli ein. Der Einsatz des Orchesters erfolgt also sehr dezent und graduell über die Mittelstimmen. Der zweite A-Teil ist nur vier Takte lang. Das Thema wird sequenzartig fortgeführt. Die Kamera führt als *Close Up* an das Gesicht von Rick heran. Steiner bereitet nun mit den Violinen den eigentlichen Rückblick im vierten Takt des zweiten A-Teils vor (Auftakt zu Takt 12). Auf die Überblendung zum Triumphbogen moduliert Steiner zur *Marseillaise*, die fanfarenartig erklingt. Die Musik wird hier als sogenannte *Paraphrasierung* des Bildes eingesetzt.²⁶⁵

²⁶⁴ Diese und alle anderen Drehbuchstellen sind dem Buch *Script and Legend* entnommen, in dem das Originaldrehbuch enthalten ist.

²⁶⁵ Vgl. Bullerjahn, S. 37 f.

Paris Flashback Takt 7 - 16

The score shows the transition from piano accompaniment to orchestral accompaniment. The first system (measures 7-10) features piano accompaniment with a cello part and a violas part. The second system (measures 11-12) shows the piano part continuing while the violins enter with a 'tutti' and 'cresc' marking. The third system (measures 13-16) features the piano part playing 'La Marseillaise' with a 'rit' marking at the end.

Nb. 41. Steiners Überleitung vom Klavier zum Orchester wird vor allem von den Streichern getragen.

Um dem fanfarenartigen Einsatz der *Marseillaise* Glanz zu verleihen, moduliert Steiner von Es-Dur nach Fis-Dur. Entsprechend der Lehre der Helligkeitsstufen ist dies eine Zunahme von +9. Steiner gibt also dem Erinnern eine strahlende Note. Der fanfarenartige Charakter des Einsatzes der *Marseillaise* wird zusätzlich noch dadurch bestärkt, dass diese nur kurz zu hören ist, etwa fünf Sekunden von Takt 13 bis Takt 16. Andererseits bekommt die Fanfare etwas von einer Momentaufnahme. Der provisorische Charakter der *Marseillaise* entsteht dadurch, dass das Fis-Dur nicht den Grundton im Bass hat, sondern seine Quint, das Cis.

Paris Flashback Takt 12 - 16

The score shows the piano accompaniment for measures 12-16. The score includes a 'cresc' marking and a series of chords: F#m7, E7, F#C#, C#, F#C#, and F#C#.

Nb. 42. Überleitung zur *Marseillaise*

Im 16. Takt fordert Steiner ein *Ritardando* und ein *Big Arpeggio*, um das mit der Musizieranweisung *Grazioso* überschriebene nächste Stück zu beginnen. Die Reminiszenz beginnt.

„It is Paris in spring. A shot of the Arc de Triomphe is followed by one of Rick driving a small, open car slowly along the boulevard. Close behind him, with her arm linked in his, sits Ilsa.“

Wenn man nun Rick und Ilsa im Auto fahren sieht, beginnt dieses neue Stück mit dem Titel *Romance*. Wie gesehen, hat Steiner die *Marseillaise* zuvor in der Überleitung in Fis-Dur gebracht, allerdings ohne einen Tonartwechsel durch Änderung der Vorzeichen zu manifestieren (es gibt also keine Vorzeichnung von Fis-Dur). Nun lässt Steiner die Vorzeichen komplett weg. Es kommt allerdings nicht C-Dur, sondern D-Dur. Das Fis, das in der *Marseillaise* noch Grundton war, wird als Melodieton die Terz der neuen Harmonie. Es wirkt durch den Basstonschritt Cis – D wie eine weitere Modulation einen Halbton höher, in Wirklichkeit ist der neue Teil eine große Terz tiefer. Steiner nimmt hier also auf sehr subtile Weise den hellen, strahlenden Glanz der *Marseillaise* wieder etwas zurück. Die Begleitung der gesamten Sequenz wird in Achtelnoten unterteilt, um das Tempo der Autofahrt musikalisch zu untermalen.

Paris Flashback Takt 16 - 19

Nb. 43. Mit dem Stück *Romance* beginnt der eigentliche Rückblick. Man beachte den Übergang von Fis-Dur nach D-Dur.

Schon Mozart hat in seiner *Fantasie e-Moll* die keine Vorzeichnung hat, Gebrauch von dieser höchst effektiven Mediantenmodulation gemacht. Auch er beendet einen Teil in Fis-Dur mit dem Fis als Melodienote, die zur Terz des nächsten Teils in D-Dur ist.

Fantasie c-moll (W.A. Mozart)

The image shows a short musical excerpt from Mozart's Fantasia in C minor. It consists of two measures. The first measure is in F# major (Fis-Dur) and features a treble clef with a melody and a bass line. The second measure is in D major (D-Dur) and features a treble clef with a melody and a bass line. The bass line in the second measure is marked with a piano (*p*) dynamic and the instruction *(legato)*. The word "etc." is written at the end of the second measure.

Nb. 44. *Fantasie c-Moll* von Mozart mit dem Übergang von Fis-Dur nach D-Dur

Dass Steiner hier auf eine Tonartvorzeichnung verzichtet, liegt auch daran, dass er, wohl um dem raschen Wechsel der Umgebung, durch die Rick und Ilsa fahren, zu entsprechen, die Harmoniefelder taktweise changiert. Im ersten Takt ist es eben das D7 mit den üblichen harmonischen Durchgängen D7 – C9/E – Fdim7 – D7/Fis. Im nächsten Takt setzt die Melodie einen Halbton tiefer ein. Der Bass ist nun die Quint von Bb7, was bedeutet, dass die Harmonie wiederum eine große Terz tiefer ist. Die Basslinie geht nun chromatisch nach oben. Im folgenden Takt ist die Harmonie wieder D, allerdings nicht als Septakkord, sondern als reiner D-Dur-Dreiklang über einen Quintpedalton. Das gesamte Stück hat den Charakter eines stetigen melodischen und harmonischen Flusses. In großem Gestus wechselt Steiner die harmonischen Felder. Nachfolgend sei diese gesamte Fahrtsequenz in ihrer harmonischen Entwicklung gezeigt.

Paris Flashback Takt 17 - 41

The image shows a musical score for "Paris Flashback" in 4/4 time, marked "Romance" and "grazioso". It covers measures 17 to 41. The score is written for piano and includes harmonic analysis. The key signature has one flat (B-flat). The tempo and mood are indicated as "Romance" and "grazioso". The score is divided into two systems. The first system starts at measure 17 and ends at measure 23. The second system starts at measure 24 and ends at measure 41. The harmonic analysis includes chords such as D7, C9/E, D7/F#, Eb/F, Gmi, Eb7/G#, D, A7mi, A, and D. The bass line in the second system is marked with "Eb pedal".

The image shows two systems of a piano score. The first system, starting at measure 31, features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic accompaniment. Chord symbols above the bass line include A^b, E^b, A^b, D^{♭7}, E^b/D^b, and E^b/D^b. The second system, starting at measure 37, is marked 'tempo di barcarole' and includes chord symbols A^b/C, E^b/B, E^b/B^b, E^b/B^b, and F^{em} etc. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Nb. 45. *Romance*

Auch wenn dieses Stück im Musikfolgebogen als Eigenkomposition von Max Steiner mit dem Titel *Romance* ausgewiesen ist, so verwendet er trotzdem Versatzstücke des Themas von *As Time Goes By*. Zuerst, in Takt 21 bis 23, erscheint dieses neue Thema als rhythmische Abwandlung von *As Time Goes By* und wird in Takt 25 bis 27 eine Tonstufe höher wiederholt.

Paris Flashback Takt 21 - 29

This image shows a single system of a musical score in 4/4 time, starting at measure 21. It features a treble clef and a melodic line with various rhythmic patterns and accidentals.

Nb. 46. Das Motiv von *Romance* beinhaltet Versatzstücke von *As Time Goes By*

Nun spaltet Steiner den zweiten Teil, also Takt 21, ab, führt es sequenzartig absteigend fort.

Paris Flashback Takt 29 - 35

This image shows a single system of a musical score in 4/4 time, starting at measure 29. It continues the melodic line from the previous system with similar rhythmic and harmonic elements.

Nb. 47. Fortsetzung des Motivs von *Romance*

Takt 38 beinhaltet einen typischen *Mickey Mousing*-Effekt. Mit der aufsteigenden Sechzehntellinie erwischt Steiner auf der Zielnote g₂ den Moment, in dem Rick kurz nach oben sieht. Ohne das absolute Tempo verändern zu müssen, verlangsamt Steiner dann den gefühlten musikalischen Puls, indem er in Takt 41 in eine Barkarole im 6/8-Takt wechselt.

Paris Flashback Takt 40 - 44

Nb. 48. Fortsetzung von *Romance als Barcarole*

Eine Barkarole (ital. *barcarola*: Schifferlied) ist eine grundsätzlich im 6/8- oder 12/8-Takt gehaltene Vokal- oder Instrumentalkomposition im Charakter des venezianischen Gondelliedes. Steiner greift mit der Barkarole die Szenerie auf, denn die beiden Protagonisten befinden sich jetzt auf einem Seine-Schiff.

„On an excursion boat on the Seine. At the rail of the boat stand Rick and Ilsa. They are transported by each other. Ilsa laughs.“

Das Lachen von Ilsa ist in der Musik deskriptiv eingefangen durch den Wechsel von f-Moll nach A-Dur. Beide harmonischen Felder stehen nicht als reine Dreiklänge da. Einerseits bekommt das f-Moll durch den As-Dur-Dreiklang eine gewisse Unschärfe, er wird Fm7. A-Dur wird durch den darüberliegenden e-Moll-Akkord zu A⁷. Wenn man die Grundfortschritung und die sogenannten *Upper Structures* nebeneinanderstellt, so ergibt sich eine Gegenbewegung. Es gibt einerseits einen Terzsprung nach oben (die große Terz von F nach A), zum anderen beinhaltet die obere Struktur einen Medianenschritt abwärts, nämlich auch die große Terz von As-Dur nach e-Moll. Die Szene auf dem Boot ist nur kurz. Steiner hat die musikalische Begleitung so austariert, dass er nach genau vier Takten das Metrum mit dem Wechsel der Szene ein weiteres Mal wechselt, diesmal in Takt 45 in einen 4/4-Takt, mit *moderato* überschrieben. Der gefühlte Puls verlangsamt sich noch einmal, obwohl das Tempo des Klicks gleichbleibt. Man sieht die beiden in einer Wohnung.

„Inside Rick's Paris apartment. Ilsa fixes flowers at the window. Rick opens champagne. Ilsa joins him.“

Diese vier Takte dienen ebenso der Überleitung. Melodisch sind sie eine Fortsetzung des 6/8-Teiles. Der erste Akkord ist ein A7sus, im nächsten ein A7. Harmonisch wird eine Kadenz angedeutet, die Melodie ist einmal durch einen Quintsprung aufwärts und dann durch einen Sextsprung aufwärts bestimmt, an den sich jeweils abwärts geführte Akkordbrechungen anschließen. Es wirkt wie ein musikalisches Auspendeln der bewegten musikalischen Momente davor. Dieses sukzessive Beruhigen wird durch den Wechsel einen Halbton tiefer nach Ab7sus noch verstärkt. Hat die Melodie in den beiden Takten zuvor durch die Aufwärtssprünge noch einmal versucht, Energie und Fahrt aufzunehmen, pendelt sie nun (Takt 47) aus und kommt im nächsten Takt zum Ruhen.

Paris Flashback Takt 44 - 49

Nb. 49. Entsprechend der neuen Szene ändert sich auch der Duktus der Musik

Hier setzt erstmals in dem Rückblick Dialog ein. Der Takt wechselt in ein 3/4-Metrum (Takt 49). Der Zuschauer erfährt, dass die beiden nicht wirklich viel von einander wissen. Bogart sagt zum ersten Mal seinen berühmten Satz „Here's looking at you, kid“. Die Szene wechselt in einen Pariser Nachtclub (*inside a swank Paris café*). Bei dieser Tanzszene hört man das von Frank Perkins arrangierte *Perfecta*. Es beginnt in Takt 54. In Takt 68, in dem Moment, wo in das Appartement von Ilsa überblendet wird, setzt auch wieder Steiners *underscoring* mit dem Titel *Guzioso* ein. So langsam wird die Geschichte in eine konkretere Richtung geführt. Der Zuschauer wird in Kürze eine wichtige Information über Ilsa's Vorleben erhalten. Die Musik leistet subtil eine Vorahnung. Während einer an sich romantischen Szene verfährt Steiner den harmonischen Unterbau von

D-Major über e-Moll nach d-Moll. Er löst dies im nächsten Takt nach Db7 auf. Nach zwölf Sekunden, in Takt 74, mit Ilsa's Satz „I'm willing to be overcharged“, wird die Musik wieder in *As Time Goes By* übergeleitet. Steiner ändert für diese vier Takte nicht die generelle Vorzeichnung von C-Dur, auch wenn sie in Es-Dur sind. Dies gibt ihnen einen vorübergehenden Charakter.

Paris Flashback Takt 68 - 74

68 dissolve

Gracioso
grazioso(Rubato)

dolce

71

As Time Goes By

rall.

Nb. 30. Nach Perkins' Arrangement von *Perfidia* übernimmt wieder das Orchester.

Ilsa möchte jetzt wissen, was Rick wirklich denkt. Rick bringt dem Gespräch eine Wendung, nämlich die Frage, warum Ilsa ausgerechnet mit ihm zusammen sei. Ilsa erklärt ihm, dass es schon einmal einen Mann gegeben habe, der aber nicht mehr lebe. „That's easy. There was. He is dead.“ Die Musik, die auch hinter dem Dialog zu hören ist, wird nun, in Takt 78, mit einer Generalpause unterbrochen. Damit leistet die Musik einen wichtigen dramaturgischen Beitrag. Diese Information, nämlich, dass es einen Mann gab, der aber nicht mehr lebt, ist wichtig für den Zuschauer, um das Verhalten Ilsa im weiteren Film zu verstehen. Daher wird hier die Pause bewusst gesetzt.

Paris Flashback Takt 74 - 78

Nb. 51. Sehr effektiv ist die Generalpause in Takt 78

Dann setzt die Musik, überschrieben mit *triste*, wieder ein. In dem Moment, in dem Ilsa Rick küsst, setzt eine dramatische Änderung der Szene ein. Man sieht Archivaufnahmen des deutschen Einmarsches in Frankreich. Steiner hat den folgenden Titel *Nazi Spy* genannt und folgt mit dem abrupten Einsatz dieser völlig neuen Orchestertextur auch hier der Filmdramaturgie. Ab diesem Takt 83, der die Originalaufnahmen begleitet, hat die Partitur zwei Metren, nämlich 6/8 und 2/4.

Paris, Flashback Takt 83-88

Nb. 52. Die beiden Metren von *Nazi Spy*

Nach diesen Szenen mit den Footagebildern, wenn der Film wieder zur gespielten Handlung wechselt, ändert Steiner die Textur. Das Metrum ist wieder 4/4, das Tempo wird langsamer. Dieser nächste Musiktitel, ab Takt 89, trägt hier den bezeichnenden Titel *menace*. Bestimmt wird dieser Teil von einem durchgehenden dumpfen Trommelostinato. Das Drehbuch beschreibt die folgenden Szenen.

„Newsreel footage of the German occupation of France. A man sells newspapers to people crowded around him. Rick and Ilsa, sitting in a café, buy the newspaper and read it. Nearby, a group of frightened French people cluster around a loudspeaker wagon. A harsh voice is barking out the tragic news of the Nazi push toward Paris.“

Rick erklärt, dass er fliehen müsse, da er von den Deutschen gesucht werde. Während des Schwenks über die Straßenszene, in der die französischen Zeitungsverkäufer ihre Blätter mit den dramatischen Neuigkeiten verteilen, ist die Musik entsprechend ebenso dramatisch.

Paris Flashback Takt 89 - 92

Nb. 53. Das Stück *Menace*

Mit der Lautsprecherdurchsage, dass die Franzosen aufgegeben hätten und die Deutschen am nächsten Tag in Paris sein würden, wird die Musik auf einmal ganz leise, das Unheil subtil ankündigend. Während des Dialogs bleibt fast nur das dumpfe Trommeln übrig. Die Stille in dieser dramatischen Situation ist äußerst effektiv und durch die Trommeln, die das Marschieren der deutschen Soldaten andeuten, ist das heranziehende Unheil subtil, aber intensiv spürbar.

Paris Flashback Takt 98 - 105

Nb. 54. Das Ende des ersten Teils des Rückblicks

Nachfolgend der Klavierauszug der *Montage*.

Paris Flashback

moderato espress. piano solo **As Time Goes By**

The score is divided into five systems, each with a piano solo part and an orchestral part. The piano solo part is written in treble and bass clefs, while the orchestral part is written in a single staff with various instrument labels.

- System 1:** Piano solo (mf), *moderato espress.* The title **As Time Goes By** is indicated in a box above the staff.
- System 2:** Piano solo (p), *violins*. Measure 4 is marked with a '4' above the staff.
- System 3:** Piano solo, *violins*. Measure 8 is marked with an '8' above the staff.
- System 4:** Piano solo (*tutti cresc.*), *La Marseillaise*. Measure 12 is marked with a '12' above the staff.
- System 5:** Piano solo (*rit.*), *Romance grazioso*. Measure 16 is marked with a '16' above the staff.

Other markings include *mf*, *p*, *cresc.*, *rit.*, and various articulation marks like slurs and accents.

Pno.

Measures 22-26. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Pno.

Measures 27-31. The right hand continues the melodic line with slurs, and the left hand maintains the accompaniment pattern.

Pno.

Measures 32-37. The right hand has a more active melodic line with slurs, and the left hand accompaniment includes some rests.

Pno.

tempo di barcarole

Measures 38-41. The tempo changes to "tempo di barcarole". The right hand has a slower, more lyrical melodic line with slurs, and the left hand accompaniment is simpler.

Pno.

Measures 42-45. The right hand continues the barcarole-style melodic line with slurs, and the left hand accompaniment is consistent.

45

Pno.

45 46 47 48

49

Pno.

49 50 51 52 53

54

Pno.

Perfidia(arr. Frank Perkins)

54 55 56 57

58

Pno.

58 59 60 61 62

63

Pno.

63 64 65 66

67 *dissolve* **Gracioso** *grazioso(Rubato)* *dolce*

no. *regular orch.*

71 **As Time Goes By** *rall.*

75 *g.p.*

79 *g.p.*

82 **Nazi Spy** *Allegro(marcia con brio)*

86 Menace
slower

Pno.

90

Pno.

96

Pno.

101

Pno.

Nb. 55. Der Klavierauszug von Reel 5 Part 2



Abb. 16. Max Steiner in den späten Dreißigern

3.5.2.5. La Belle Aurore/Reel 5 Part 3

La Belle Aurore ist der zweite Teil des Rückblicks. Im Drehbuch steht:

„A small café in the Montmartre. A shadow on the floor reflects the café sign La Belle Aurore. Rick is at the bar getting glasses and a bottle of champagne. He walks over to Ilsa and Sam at the piano. Sam is playing *As Time Goes By*. Ilsa's attitude, as she listens, is very distraught. There is evidently something on her mind, and it isn't all concerned with the war ...“

Im Film sieht man Sam singen und spielen. Da die Musik an dieser Stelle direkt während der Dreharbeiten entstanden ist (die quasi live gespielten Klavierparts hat, wie bereits erwähnt, während des Drehs der Studiopianist Elliott Carpenter auf einem Klavier gespielt, das hinter der Kamera stand, und Dooley Wilson hat nur die Handbewegungen gemimt), hat diese keinen Einfluss auf die Filmmusik von Max Steiner, die ja erst danach verfasst worden ist. Daher gibt der *Conductor Part* für diese Passage nur eine stilisierte Klaviersoloverision wieder. Man hört nicht den ganzen Song. Die Szene setzt ein in der Bridge von *As Time Goes By* und endet mit dem dritten A-Teil (vgl. Kap. 3.1). Eine Generalpause in der Partitur gibt Raum für den nun folgenden Dialog. Rick, Ilsa und Sam stoßen mit Champagner an. Die Szene hat nichts Romantisches an sich. Die drei wollen den letzten Champagner trinken, damit für die kurz vor Paris stehenden Deutschen nichts bleibt („Henri ... wants us to water the garden with champagne before he'll let the Germans drink any of it.“). Mit dem Satz „Here's looking at you, kid“ setzt wieder das Thema von *As Time Goes By* ein. Steiner hat es jetzt in einem $\frac{3}{4}$ -Takt arrangiert. Die Vortragsbezeichnung ist *Valse Grazioso*. Das Tempo ist jetzt schneller als das vorhergehende. Dies unterstützt die Dramaturgie der Szene. Alles ist auf einen schnellen Aufbruch aus.

Dann stellen wir uns das gleiche Thema im Dreivierteltakt vor:

La Belle Aurore Takt 18 ff



Nb. 58. Das Thema von *As Time Goes By* in Des-Dur, im 3/4-Takt

Dann spaltet Steiner die Fortsetzung des Motivs, also Takt 2, ab und sequenziert es einen Ganzton aufwärts. Zu beachten ist allerdings, dass er sich der melodischen Intervallverhältnisse des ersten Teiles bedient. Dort endet die Melodie mit einem diatonischen Ganztonschritt aufwärts. Im zweiten Teil wäre es in der Originalmelodie ein diatonischer Terzschritt nach oben, ist aber hier eben nur ein Ganztonschritt. Dann kommt die Motivabspaltung ein drittes Mal, allerdings eine Quart höher. Steiner durchbricht damit das Grundprinzip der Sequenzierung, die als Stufensequenz auf benachbarter Stufe weitergeführt werden sollte oder als Akkordsequenz in einen Akkord eingebettet wäre. Ein Sprung nach oben, sei es in die Quart oder Quint, ist stets ein besonderes musikdramatisches Moment.

La Belle Aurore Takt 18 ff



Nb. 59. Motivabspaltung von *As Time Goes By*

Diese beiden sequenzartigen Wiederholungen verbindet Steiner, indem er den jeweils nächsten Anfangston anspielt. Das g im zweiten Takt wirkt wie ein chromatischer Durchgangston, ist aber Bestandteil der Tonart des folgenden Teils. Dies bedeutet, dass die Sequenz keine diatonische Sequenz in Des-Dur ist, sondern eine absolute Sequenz. Die Tonart der zweiten Folge wäre folgerichtig Es-Dur. Daher die Note g. Daher auch die Note a im nächsten Takt, die eben auf F-Dur hinweisen würde. Diese Hörerwartung wird durch den Quartensprung nicht erfüllt.

Ein weiterer Kunstgriff Steiners besteht nun darin, dass er dieser Sequenzierung durch harmonische Umdeutungen mehr Gewicht verleiht. Der Song beginnt im Original mit Fm7, also seiner zweiten Stufe, der dann die fünfte kadenzartig folgt. Auch dieses Beispiel beginnt mit der zweiten Stufe, hier also Ebm7. Allerdings folgt im nächsten Takt bereits die vermeintliche Tonika. Vermeintlich deshalb, weil Steiner harmonisch einen

ganz anderen Weg einschlägt. Zunächst ist festzuhalten, dass durch das Verhältnis Melodieton-Harmonie neue Spannungsverhältnisse entstehen, die der Dramatik der Szene unterschwellig mehr Bedeutung verleihen. Das *as* in der Originalmelodie ist die Terz des Akkordes *Fm7*. Das *as* in dieser Sequenz ist die Quart des Akkordes *Ebm7*.

Nachstehend einmal die Originalmelodie, im $\frac{3}{4}$ -Takt, dann Steiners Variante mit dem *Ebm7*-Akkord. Um besser vergleichen zu können, wurde die Originalmelodie ebenfalls in *Des-Dur* notiert.

La Belle Aurore Takt 18 ff

Nb. 60. Original und Variation, beides in *Des-Dur*

Im dritten Takt bringt Steiner die Harmonie *Gm7b5* mit der Melodienote *b*, also der Terz des Akkordes. Dieser Akkord taucht im Original auch auf, wenn auch schon einen Takt früher. In der Originaltonart *Es-Dur* ist *Gm7b5* ein Akkord der dritten Stufe, hier in *Des-Dur* bedeutet er einen Akkord der verminderten Quint. Diesem lässt Steiner im nächsten Takt mit *C7* einen Kadenzakkord folgen. Allerdings bringt er den zu erwartenden Zielakkord dieser Kadenz, sei es *f-Moll* oder *F-Dur*, nicht, sondern führt in einen harmonischen Trugschluss. Er unterlegt den Melodieton *es* im nächsten Takt mit dem Akkord *Ebm6*. Der Grundton auf die erste Zählzeit gibt diesem einen finalen Charakter. Somit hat er dem Akkord *Gm7b5* rückwirkend doch die Funktion einer dritten Stufe verliehen. Das Ganze wirkt wie ein harmonisches Täuschungsmanöver. Die unklare Situation der Protagonisten in dieser Szene wird durch die harmonische Uneindeutigkeit verstärkt. Der Abschnitt bekommt dann wenigstens einen plagalen Schluss auf *Ab7* – also nicht als fünfte Stufe von *Des-Dur*, wo wir gerade noch glaubten zu sein, sondern als vierte Stufe von *es-Moll*. Allerdings passiert hier etwas Befremdliches, denn der Basson ist ein *F*, was dem Akkord etwas Unstetes, Ungewisses verleiht. Heraus kommt ein Hybrid, denn die Harmonie ist nämlich einerseits *F7*, andererseits *Ab7*. Wie in einem Crossfade schiebt Steiner das Ende der vorangehenden Passage (*Ab7*) und den Beginn der nächsten (*F7*) übereinander. In der folgenden Abbildung sehen wir den harmonischen Ablauf dieser Sequenz.

La Belle Aurore Takt 18 - 23

valse grazioso

18 $\text{♩} = 124$

Piano

$E^b m_7$ $D^b m_7$ $G m_7^9$ C^7_9

22

Pno.

$E^b m_7^9$ A^7/F A^7/F

Voice $\text{♩} = 100$ slowly

Nb. 61. Mit einem harmonischen Kunstgriff schafft Steiner den Übergang zum Deutschlandmotiv

Mit dem Beginn der Lautsprecherdurchsage, die in der Handlung ebenso abrupt einsetzt wie die doppeldeutige Harmonie in diesem Takt, verbindet er die harmonische Ungewissheit dieses Überganges. Die Absicht der Besatzer offenbart sich aber bald. Der finstere A-ve mindert-Akkord im nächsten Takt, der sich über diesen Basston F schiebt und das musikalische Szenario gleichsam verdunkelt, gibt dem Zuschauer wiederum eine dunkle Vorahnung. Im Anschluss noch einmal die Sequenz und wie sie in das nächste Stück, *voice*, überleitet wird, und wie sich das Stück weiterentwickelt.

La Belle Aurore Takt 18-29

Valse Grazioso

18 $\text{♩} = 124$

Piano

22

Pno.

Voice $\text{♩} = 100$ slowly

Nb. 62. Übergang in das Stück *voice*

Der Titel *voice* besteht nur aus zwei Takt, die abrupt einsetzen. Dies entspricht dem plötzlichen Wechsel in der Szene, musikalisch sind diese zwei Takte Vorbereiter des darauf folgenden *Deutschlandliedes*.

La Belle Aurore Takt 22 - 27

Nb. 63. Das Stück *voice* als Übergang zum Deutschlandmotiv

Die folgende Szene hat Steiner mit dem *Deutschlandlied* unterlegt.

„A loudspeaker is heard in the street. Rick and Ilsa look at each other, then hurry to the window. The loudspeaker is blaring in German.“

Auch dieses Thema hat Steiner der Dramaturgie der Szene entsprechend bearbeitet. Der Duktus ist sehr schwerfällig, unterstützt durch die Notenwerte. Diese gefühlte Langsamkeit deutet den langsamen, aber unaufhaltsamen Vormarsch der deutschen Truppen an. Diese Langsamkeit ist perfekt von Steiner inszeniert. Das Tempo entspricht dem des Anfangs der Szene, ist also Tempo 100. Das Gefühl der Langsamkeit wird also eher durch

die Notenwerte und die interpretierte Schwere erreicht. Steiner hat die Notenwerte der Hymne verdoppelt, also aus der punktierten Viertelnote des ersten Taktes macht er eine punktierte Halbe, aus den Achteln macht er Viertel. Im Verhältnis zum vorangehenden Dreivierteltakt zieht er in etwa einen gleichbleibenden Grundpuls durch, da die Viertel des Dreivierteltaktes in Tempo 124 ungefähr den Vierteltriolen in Tempo 100 entsprechen. Es liegen lediglich tempomäßig „gefühlte“ Welten zwischen diesen drei Teilen; technisch-musikalisch sind sie nahe beieinander. Damit dieser Höreindruck der quälenden Langsamkeit entsteht, ist es wichtig, *wie* die geschriebene Partitur interpretiert wird. Da ist der Dirigent gefragt. So entsteht aus einer scheinbar einfach konstruierten musikalischen Logik ein dramaturgisch überzeugendes Stück Musik.

Die Melodie unterlegt Steiner mit verminderten Akkorden, und zwar zunächst E vermindert, dann G vermindert und zum Schluss B vermindert. Sie verliert dadurch alles Glanzvolle, das einer Hymne eigentlich innewohnt, und bekommt etwas Ungewisses, Bedrohliches. Dieses Ungewisse wird dadurch verstärkt, dass auch hier nur ein kleiner Abriss des ganzen Themas kommt. Diesen sequenziert Steiner um einen Ganzton nach oben. Er erhält so eine achttaktige Passage.

Da diese verminderten Akkorde dieselben Töne enthalten, bekommt diese Folge den Charakter von Umkehrungen. Der Bass jedoch folgt nicht dem harmonischen Rhythmus der Harmoniestimme, der zunächst zweitaktig und dann zweimal eintaktig ist. Zunächst bleibt das F in der Bassstimme, als Pedalton. Im vierten Takt jedoch haben wir ein Fis, was ein überraschendes Spannungsmoment bedeutet. Die gleiche Idee verwendet Steiner auch in der Sequenz einen Ganzton höher, also mit den Harmonien F#, A und C vermindert.

Im zweiten Takt beugt er die Melodie wegen des verminderten Akkordes nach B. Das C im nächsten Takt ist bereits ein Spannungston (*tension*) in Bezug auf den Akkord Gdim. Das Gleiche im nächsten Takt. Das A ist ein Spannungston von Bbdim. Dies, verbunden mit der chromatischen Bassfortschritung, die den Charakter eines Vorhaltes bekommt, bedeutet im energetischen Sinn eine wachsende Spannung im Verlauf der Melodie.

La Belle Aurore Takt 26 - 34

Nb. 64. Harmonisierung des Deutschlandmotivs

Das nächste Stück, *Instructions*, ist eine Weiterführung des Deutschlandmotivs. Dieses neue Thema wird von Steiner genauestens auf den Dialog angepasst. Ilse übersetzt die deutsche Lautsprecherdurchsage:

„It's the Gestapo. They say they expect to be in Paris tomorrow ...“

Dann wechselt Steiner zum Thema von *Instructions*.

„They are telling us how to act when they come marching in.“

Nachfolgend sei im Notenbild gezeigt, wie genau Steiner den Wechsel an die Szene angepasst hat:

La Belle Aurore Takt 30 - 34

33

Pno.

"They say they expect to be in Paris tomorrow"

"They are telling us how to act when they come marching in"

Instructions

Nb. 65. Wiederum genaue Synchronisation von Handlung und Musik

Dies geschieht perfekt auf den Satz von Ilse angepasst, der Zuhörer nimmt keinen Bruch wahr, sehr wohl jedoch einen Wechsel in der Textur. Die Musik wird treibender, dramatischer, erscheint als logische Folge des Deutschlandmotivs. In dem Stück *Instructions* greift Steiner den aufwärts geführten Halbtonschritt auf, der charakteristisch für die Themenvariation ist (von Takt 1 nach Takt 2 des *Deutschlandliedes*). Rhythmisch um ein Viertel von der Begleitung verschoben, wird die Melodie viermal chromatisch nach oben geführt. Im vierten Takt nimmt die Melodie quasi einen Halbton nach unten Anlauf, um danach in einer Passage in A-Dur das Motiv von *As Time Goes By* vorzubereiten, das zwei Takte später folgen wird. Die harmonische Kolorierung wechselt von den düster wirkenden verminderten Akkorden zu Mollakkorden, die, dem Gestaltungsprinzip der Melodie folgend, in Halbtonschritten nach oben verschoben werden, und zwar c-Moll, cis-Moll, d-Moll, es-Moll. Nachdem die Bassstimme in einem anderen harmonischen Rhythmus geführt wird, ergeben sich ständig changierende Spannungsverhältnisse zwischen Melodie, Harmonie und Bass. So bringt Steiner in Takt 35, der chromatischen Linie der Bassstimme folgend, nach A und B das *Ces*. Darüber liegt der Akkord *es-Moll*. Dieser Mollakkord ist also über seiner kleinen Mollsexta, dem *Ces*, aufgebaut. Nachdem die Bassstimme dann den umgekehrten Weg nimmt, enthält dieser Mollakkord an dieser Stelle seine Quint als Basston. Steiner greift dann das *Ces* auf, diesmal als Harmonie. Da das B als Basston noch steht, ergibt sich daraus, dass der Akkord ein *Ces-Dur* über seiner großen Septim ist. Man sieht an diesen Beispielen den bewussten Wechsel zwischen harmonischer Spannung und Entspannung, die sofort wieder in einen Spannungszustand geführt wird. Steiner deutet den *Ces-Dur*-Akkord im Folgetakt enharmonisch in einen H-Dur-Akkord um, die Akzidenzien wechseln also von b-Vorzeichen zu #-Vorzeichen. Wenn man die harmonischen und farblichen Helligkeitsstufen betrachtet, erkennt man eine wohlgedachte harmonische Dramaturgie: in kleinen Terzen aufwärts geführte verminderte Akkorde, das Gleiche noch einmal, nur einen Ganzton höher. Dann aufwärts geführte Mollakkorde (dies ergibt eine Helligkeitszunahme, da sich die Struktur

der Akkorde von zwei kleinen Terzen – bei den verminderten Akkorden – zu kleiner und großer Terz, der des Mollakkordes, entwickelt), diesmal chromatisch, der Melodieführung folgend. Und das Ganze mündet dramaturgisch wirkungsvoll in einen Durakkord. Das Motiv von *As Time Goes By* wird hier vom Komponisten auch harmonisch in einen scharfen Kontrast zu dem düsteren Motiv der deutschen Besatzer gebracht. Zunächst einmal die Melodie von *Instructions* im kontrastierenden Zusammenspiel mit den Harmonien und der Basslinie:

La Belle Aurore Takt 34 - 39

The image shows a musical score for two piano parts. The top part, labeled 'Piano', has a treble clef and a box labeled 'Instructions' above the first few notes. The bass line for this part includes chords: Cm/A, C#mi, Dm/Bb, Ebmi, Ebm/Cb, Ebm/Bb, and Cb. The bottom part, labeled 'Pno.', has a bass clef and includes chords: C#A, B, A-Dur, A/G#, F#mi7, and Emi7. The score includes triplets and a fermata at the end.

Nb. 66. *Instructions*

Die Unterstimme folgt zunächst der Melodie in Halbtonschritten nach oben, nimmt aber dann ab dem dritten Takt die Gegenrichtung an und wird in Gegenbewegung zur Melodie chromatisch nach unten geführt. Die Amplitude zwischen Ober- und Unterstimme erweitert sich und erreicht im letzten Takt von *Instructions* ihr Maximum. Auch dieser Spannungsaufbau führt in Richtung *As Time Goes By*.

La Belle Aurore Takt 34 - 39

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '34' and 'Instructions', shows a piano accompaniment with a treble and bass staff. The second system, labeled '37' and 'Pno.', shows a piano accompaniment with a treble and bass staff, including a triplet in the treble staff.

Nb. 67. Oberstimme und Unterstimme von *Instructions*

Vor das Thema von *As Time Goes By* setzt Max Steiner noch zwei Überleitungstakte. Der 6/8-Puls sorgt für eine gefühlte Beschleunigung, die sich in dem sehr breit und *rubato* gespielten Thema entlädt. Mit der enharmonischen Vertauschung der Versetzungszeichen, also dem Wechsel von *Ces-Dur* nach *H-Dur*, wurde in der Mitte von *Instructions* ja angedeutet, dass das nächste Thema in einer \sharp -Tonart notiert ist. So ist denn die Harmonisierung *A-Dur*, *fis-Moll*, *e-Moll* sowie *cis-Moll* und *E7* im 6/8-Takt. Es gibt jedoch eine neue Wendung. *E7* wird nämlich wie eine Dominantsubstitution von *Bb7* eingesetzt und löst sich nach *Es-Dur* auf. Mit diesen beiden 6/8-Takten bereitet Steiner also die nächste Einstellung vor. In Takt 37, während noch das vom Blech dominierte Thema von *Instructions* klingt, kommen in die gehaltene Note die Violinen dazu. Sie spielen, den enharmonischen Umschwung nach *A-Dur* vorwegnehmend, ein *fis*, während das Blech noch das *ges* des Akkordes *Ces-Dur* hält. Die zwei Überleitungstakte sind dann von den Streichern dominiert.

La Belle Aurore Takt 38 - 42

The image shows a system of musical notation for measures 38-42. The treble staff has a triplet and the bass staff has a triplet. The chords are labeled A-Dur, A/G#, F#m7, and Em9.

The image shows a piano score for three measures. Measure 40 is in C#m9. Measure 41 is in E7. Measure 42 is in Eb and contains the title 'As Time Goes By' with the instruction 'rubato'. The bass line in measure 42 is marked 'etc'.

Nb. 68. Nach der gefühlten Beschleunigung im 6/8 Takt folgt in breitem Duktus das Thema von *As Time Goes By*

„Pause. Ilsa looks at him tenderly. Rick takes her in his arms, and kisses her hungrily.“

Natürlich hat Steiner den Einsatz von *As Time Goes By* direkt auf den im Drehbuch beschriebenen Kuss angepasst. Aber auch hier erscheint das Einsetzen des Themas nicht als platt paraphrierende Musik, sondern sie ist subtil in einen logischen musikalischen Kontext eingebettet. Im Vergleich zur vorangegangenen Stelle, als noch ein unsicherer, zur Eile mahnender Duktus die Melodie vorangetrieben hatte, sind es jetzt Halbe und Viertelnoten. Das absolute Tempo bleibt in etwa gleich, nämlich etwa 120 bis 124. Steiner beherrschte das agogische Dirigieren perfekt, mit nur minimalen Temposchwankungen. Durch seine Arbeit mit dem Click konnte er die Entwicklung der Spannungsbögen, die sich allein aus den metrischen Wechseln und dem Augmentieren und Diminuieren der Melodienoten ergeben, perfekt auf den Film anpassen und dabei einen relativ gleichbleibenden Puls durchziehen. Das Thema von *As Time Goes By* beginnt nun mit einem breit angelegten Akkord der Tonika Es-Dur (allerdings ohne Generalvorzeichnung). Die Harmonien wechseln entsprechend den vergrößerten Notenwerten der Melodie alle zwei Takte. Es-Dur bleibt erst einmal zwei Takte liegen. So auch c-Moll, welches die neue Harmonie in den nächsten beiden Takten ist. Dann verarbeitet Steiner den harmonischen Unterbau taktweise, ohne den tatsächlichen harmonischen Rhythmus von zwei Takten zu verändern, da der Gm7b5-Akkord im zweiten Takt über seiner Terz erscheint und der C7-altertierte Akkord im nächsten Takt über der Note Es, die eine altertierte Farbe dieses Akkordes ist und von Steiner auch sofort weitergeführt wird. Diese absteigende Basslinie führt nach Takt 50, wo der Melodierhythmus wieder halbiert wird. Nach dem kurzen Innehalten mahnt die Musik also wieder zur Eile an, wenn sie auch kurz noch einmal in F-Dur zum Stehen kommt.

La Belle Aurore Takt 42 - 53

42 rubato

Piano

46

Pno.

Nb. 69. Harmonisierung von *As Time Goes By*

Die Musik nimmt jetzt tempomäßig Fahrt auf: Das Metrum ist wieder ein 4/4-Takt. Der melodische Rhythmus wird noch einmal halbiert. Die Melodie wird der Sequenz angepasst, d. h., im zweiten Takt (also Takt 53) endet die Melodie ebenfalls mit einem Ganztonschritt nach oben. Es-Dur als gedachte Tonika (es gibt noch immer keine Vorzeichnung) ist der Ausgangspunkt. Steiner harmonisiert die Sequenz nun viertelweise. Die Harmoniefolge ist erst einmal Eb – Cm – F7 (dieser Akkord hat als Einziger die Dauer von einer halben Note). Im Bass gibt es ein G und ein F, was bedeutet, dass hier gleichzeitig auf Eb und Cm und auf F7 Bezug genommen wird. Diese melodische Sequenz wird angetrieben von der konsequent aufsteigenden Basslinie. Die Linie steigt chromatisch auf von F nach H und wird abrupt beendet durch einen Ganztonschritt nach unten zum A. Die Melodie verharrt über dem Dominantseptakkord B7, der als Grundton eben seine Septim hat, das A.

La Belle Aurore Takt 53 - 57

53

Piano

54

56 *con moto*

Pno. F⁹/A F^{#9}/A B B⁷/A

Nb. 70. Überleitung, die das Grundmotiv von *As Time Goes By* aufgreift.

Die nächste längere Passage bereitet Steiner mit zwei Taktten vor. Der erste von diesen beiden Taktten hat wieder einen Septakkord mit seiner Septim als Basis, diesmal ist die Septim allerdings eine große. Der Akkord ist ein Cbmaj7. Im nächsten Takt wird die Bassnote einen Halbtonschritt nach unten geführt. Die Oberstimme wird enharmonisch vertauscht und der Akkord ist ein h-Moll. Steiner wechselt also die Farbe von Dur nach Moll und bereitet gleichzeitig durch die enharmonische Vertauschung den nächsten Teil vor. Interessant, dass die drei Takte (57–59) *con moto* überschrieben sind, obwohl sie nur aus langen Notenwerten bestehen. Steiner schafft damit eine gespannte Erwartungshaltung auf das, was als Nächstes folgt.

La Belle Aurore Takt 57 - 59

57 *con moto*

Piano B⁷/A C^bmaj⁷/B^b B^bm⁷/A

Nb. 71. Ende der Überleitung

Im folgenden Abschnitt schafft Steiner noch einmal kurz eine musikalische Verbindung zum Anfang dieser Szene. Er zitiert Takt 38 und bereitet mit dem melodischen Aufschwung über die Triolen und die motivische Abspaltung der punktierten Viertel wieder den 6/8-Takt vor, der diesmal allerdings einen Halbton höher einsetzt.

La Belle Aurore Vergleich Takt 38 ff und 60 ff

The image shows two systems of musical notation for piano. The top system, labeled 'Piano', begins at measure 38. The bottom system, labeled 'Pno.', begins at measure 60. Both systems feature a treble clef with a 6/8 time signature and a bass clef. The music consists of a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat and E-flat) between the two systems. The bottom system includes the instruction '(hier einen Halbton höher)' (here one half tone higher).

Nb. 72. Vergleich der beiden 6/8-Passagen in Takt 38 ff. und Takt 60 ff.

Während die zwei 6/8-Takte bei der ersten Stelle direkt in das Thema von *As Time Goes By* überführten, zögert Steiner jetzt die Auflösung noch hinaus. Wenn auch durch das Zitat dieser 6/8-Passage eine Verbindung zum Anfang hergestellt wird, stellt Steiner durch den Einsatz einen Halbton höher die Weichen für die Weiterentwicklung. So ist diese Stelle jetzt anders harmonisiert. Während sich in der ersten Stelle eine substituierte Dominante in das Es-Dur des Themas von *As Time Goes By* auflöst, führt diese Passage in den Überleitungsteil in Takt 64.

La Belle Aurore Takt 62 - 64

The image shows a system of musical notation for piano, labeled 'Piano', starting at measure 62. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Chord symbols are provided: D7(b9), E7(b9), Fmi7(b9), and E7(b9)mi7(b9).

Nb. 73. Harmonik der 6/8-Passage in Takt 62 ff.

Die unaufhaltsam chromatisch nach unten ziehende Melodielinie mit ihrer chromatischen Gegenstimme in Verbindung mit den aufwärts strebenden Septakkorden erinnert in ihrer melodischen Zügrkraft beispielsweise an die *Toccata Opus II* von Sergej Prokofjew, der in diesem Stück, wie es der russische Kommentator Assafjew ausdrückte, die „Kinetik

in der Musik ... die Gestaltung der Bewegung ...“ und „die Aufdeckung der rein dynamischen Natur des Klangmaterials ...“ umgesetzt hat.²⁶⁶

Tocatta op. 11 (S. Prokofjew)



Nb. 74. Die *Tocatta Opus 11* von Sergej Prokofjew gilt als modellhaft für die musikalische Umsetzung von kinetischer Bewegung.

Durch den Wechsel des Metrums in einen 4/4-Takt verlangsamt sich der gespürte metrische Puls, die melodische Entwicklung wird aufgehalten. Die Motivabspaltung, d. h. die punktierte Viertel mit der angehängten Achtel, wird aufwärts sequenziert, und zwar zuerst eine kleine Terz nach oben von F nach As. Dann beginnt Steiner im nächsten Takt wieder auf As, führt dies dann aber nur einen Ganzton nach oben weiter, von As nach B. Es ergeben sich unterschiedliche Spannungsfelder, weil die Harmonien nicht parallel zur melodischen Sequenz geführt werden, sondern sich zunächst abwärts bewegen. Nach Fm7 kommt Ebm7. Dann, im zweiten Takt, wenn die Melodie auf demselben Ton, dem As, beginnt, macht die Harmonie einen Quartsprung nach oben, nach Abm7. Dann, wenn sich die Melodie einen Ganzton nach oben bewegt, führt Steiner das harmonische Geschehen eine kleine Terz tiefer. Die Akkordqualität ändert sich. Steiner setzt hier einen sehr dissonanten Klang. Dissonanzen entstehen zum Beispiel, wenn sich eine Stimme weiterbewegt und eine andere liegen bleibt. So hat die Unterstimme einen F7b9-Akkord, der als oberste Stimme das Ges des vorangegangenen Abm7 behält. Andererseits bekommt die Oberstimme als konsequente Weiterführung der Binnenstruktur ein C7b5. Diese Dissonanz löst sich in einen D79-Akkord auf, wenn das Motiv von *As Time Goes By* erscheint.

²⁶⁶ Zit in: Werner Oehlmann (Hrsg.): *Reclams Klaviermusikführer*. Philipp Reclam Jun. Stuttgart, 1986. S. 829.

La Belle Aurore Takt 64 - 66

Piano

64

Fmi^{7b9} Ebmi^{7b9} Abmi^{7b9} C7b⁹/F7(b⁹) D⁷

Nb. 75. Weiterführung

Nun kommt ein wahrlich meisterhafter Beweis für die Fähigkeit Max Steiners, die Mittel der Motivvariation konsequent für die musikdramatischen Erfordernisse der Szene einzusetzen. (Man muss sich dabei immer vor Augen führen, dass Steiner den Song *As Time Goes By* nicht wirklich geschätzt hat.)

Zunächst gibt er dem Motiv zwei Takte Zeit. Harmonisch gibt er der Sequenz Zusammenhalt, da nach dem D7 ein Bm7 kommt. Der Akkord bekommt lokrischen Charakter, da die Melodie den Durchgangston C hat und die Zwischenstimmen von D nach F wechseln. Hier ist ein Mollakkord, der gleichzeitig die reine Quint und die verminderte Quint hat. Steiner greift immer wieder zu dem Mittel, Akkorde mit Sekundreibungen zu alterieren. Er bringt gleichzeitig Akkordton *und* Alteration. In der Eröffnungssequenz kommt z. B. ein Mollakkord mit reiner Quint und gleichzeitiger übermäßiger Quart (vgl. Main Title Takt 36 ff.). Hier liegen die reine Quint und die verminderte Quint eine große Septim auseinander, der Effekt ist der gleiche.

Diese beiden Takte münden wieder in die schon bekannte 6/8-Sequenz, die allerdings diesmal um einen Takt verlängert ist. Steiner braucht diesen einen Takt mehr, um die musikalische Entwicklung mit dem Leinwandgeschehen zu synchronisieren. Er will das Thema *As Time Goes By* nämlich erst jetzt bringen, in Takt 71.

La Belle Aurore Takt 66 - 73

Nb. 76. Steiner zögert den Beginn von *As Time Goes By* noch etwas heraus

Nun gibt Steiner dem Motiv von *As Time Goes By* mehr Raum. Er führt die Melodie in breitem Gestus zuerst durch den $\frac{3}{4}$ -Takt und beschleunigt subtil im $\frac{4}{4}$ -Takt, um dann auf den Szenenwechsel am Bahnhof überzuleiten. Steiner setzt das tragische Moment dieses Abschiedes von Ilsa und Rick („He ... kisses her as though it were the last time“) musikalisch auf eine Weise um, die Hugo Friedhofer einmal *Wall-to-Wall-Music* genannt hat, eine Art großflächige musikalische Untermalung, wie sie die Filmbosse immer wieder von Steiner hören wollten.²⁶⁷

Nachfolgend wird die melodische Führung des Themas gezeigt.

²⁶⁷ Vgl. Tony Thomas: *The View from the Podium*. S. 65.

La Belle Aurore Takt 71 - 87

71 tenderly

80

84

The image shows a musical score for three staves. The first staff starts at measure 71 with the instruction 'tenderly'. It contains a melodic line with various notes and rests. The second staff starts at measure 80 and the third at measure 84. Both the second and third staves feature chords and some melodic fragments.

Nb. 77. Melodische Linienführung von *As Time Goes By*

Im Prinzip ist dies eine variierte Wiedergabe eines ganzen A-Teils des Songs *As Time Goes By*. Das folgende Beispiel illustriert, wie Steiner das Thema, das ebenso wie das Original in Es-Dur ist, seiner Komposition anpasst. Es fällt auf, dass die Melodie mit einem G beginnt, der Terz des Akkordes Eb. Im Original beginnt die Melodie mit einem As, der Terz des ersten Akkordes Fm7. Im zweiten und dritten Teil folgt Steiner der Originalstruktur. Am Schluss verändert Steiner die Melodie wieder, um den Höhepunkt dieser Passage noch mehr auszukosten.

La Belle Aurore Takt 71 - 87

71 Steiner:

Original:

79

84

The image shows a comparison of two musical versions of 'La Belle Aurore' measures 71-87. The top part shows measure 71 with two staves: 'Steiner:' and 'Original:'. The 'Steiner' version starts with a G note, while the 'Original' starts with an A note. Below this, measures 79 and 84 are shown for both versions, with the Steiner version having a different melodic line than the original.

Nb. 78. Vergleich der Linienführung von *As Time Goes By* mit dem Original

Zum besseren Verständnis des Vergleichs wurde der Duktus der Originalmelodie diesem Beispiel angepasst.

Auch harmonisch entwickelt Steiner das Thema weiter.

La Belle Aurore Takt 71 - 87

71 Steiner:

Chords for Steiner's version:

- Measure 71: E^b
- Measure 72: Cm
- Measure 73: G^{#7}
- Measure 74: G^{#7}/B^b
- Measure 75: C⁷alt
- Measure 76: C⁷/B^b
- Measure 77: Fm⁷
- Measure 78: B^{b7}
- Measure 79: G^{#7}
- Measure 80: B^{b7}

Original:

79

Chords for Original version:

- Measure 79: Cm⁶/A
- Measure 80: Cm⁶
- Measure 81: Fm/E^b
- Measure 82: D^{#7}
- Measure 83: C⁷(b9)/D^b
- Measure 84: F/C
- Measure 85: E^bma⁷
- Measure 86: B^{b7}
- Measure 87: E^bma⁷
- Measure 88: F⁷

Nb. 79. Harmonische Bearbeitung von *As Time Goes By*

In diesem Notenbeispiel ist zu sehen, dass Steiner die harmonische Struktur des Originals übernimmt, wo er die Melodie belassen hat, und dass er die Harmonien angepasst hat, wo er auch die Melodie geändert hat. In Takt 79 vertauscht er Es-Dur mit c-Moll. Ab dort geht er harmonisch einen anderen Weg. Über f-Moll, dessen Verwandte Dm7b5 und C7b9 erreicht Steiner mit Erreichen des 4/4-Taktes die anvisierte Tonart F-Dur, welche aber die Quint im Bass hat. Steiner strebt keinen finalen Charakter dieses F-Dur an, denn bereits im nächsten Takt haben wir F07. Ähnlich der Entwicklung des Walhallamotivs im *Ring* (siehe Kap. 3.5.2.3), bei welcher Wagner eine Auflösung nach F-Dur im Folgetakt zunichtemacht, endet auch diese Passage in f-Moll. Auch Steiners Schluss in Moll hat seine szenische Entsprechung. Ilsa sagt: „Kiss me as if it were the last time.“ Auf der Silbe „last“ setzt der f-Moll-Akkord ein.

In der nächsten Szene gibt es einen musikalischen Bruch. Steiner verarbeitet jetzt das Motiv der *Marseillaise*. Der musikalische Bruch geht einher mit dem Wechsel der Szene. Das Drehbuch beschreibt die Szene:

„In the Gare de Lyon, there is a hectic, fevered excitement evident in the faces we pass. This is the last train from Paris! Rick appears in the crowd. He stops in front of the clock and puts his suitcase down. He glances at his watch. It is two minutes before train time. Rain is pouring over his head and shoulders, but he seems not to notice. He checks his watch. Suddenly Sam appears.“

Den düsteren, verzweifelten Charakter dieser Szene deutet Steiner bereits mit dem Ende von *As Time Goes By* an, wo er den f-Moll-Akkord mit der abwärts geführten Zwischenstimme zunehmend dunkler verfärbt. Die drängende Ungewissheit des wartenden Rick setzt Steiner in dem neuen Titel *The Stationer* musikalisch mit den pochenden Zweiunddreißigstelnoten in Szene. Die Harmonik ist sehr dissonant, mit aufsteigenden Akkorden, zuerst einem alterierten F vermindert, dann einem as-Moll über dem gleichblei-

benden Baston F. Das musikalische Geschehen kommt in Takt 92 zum Stehen, um dem Auftakt zur *Marseillaise* Raum zu geben.

La Belle Aurore Takt 86 - 93

Piano

86

The Station
maestoso

90

Pno.

La Marseillaise

Nb. 80. *The Station*

Die drängende, dramatische Situation des Wartens auf dem Bahnhof hat Steiner als Grundlage seiner Bearbeitung der *Marseillaise* genommen. Er arbeitet wiederum mit Versatzstücken des Themas. So nimmt er den ersten Teil des Themas, teilt es und arbeitet dann mit diesen Motivabsplattungen.

La Belle Aurore Takt 92 ff

Piano

92

La Marseillaise

Teil A

Teil B

ganzes Motiv

Nb. 81. Motiv und Abspaltung zweier Motivteile der *Marseillaise*

Takt 92 ist der Abschluss des vorigen Stückes und gleichzeitig der Auftakt zu der Passage, in der Steiner nun die beiden Motivstücke A und B musikdramaturgisch verwertet.

La Belle Aurore Takt 92 ff

Nb. 82. Die *Marseillaise* in der Bahnhofsszene

Diese Verknüpfung der beiden Motivteile erhält ihr spannungsvolles Moment vor allem durch die Harmonisierung, die Steiner ihr zugrunde legt: Steiner übernimmt die Dissonanzen aus dem vorigen Stück und bringt über den liegenden verminderten Akkorden das ganze Motiv bitonal in $a\text{-Moll}$. Das F im Bass wird zu Fes (um es einfacher zu machen, nennen wir den Akkord in Takt 94 $e\text{-Moll}$). Über diesem $e\text{-Moll}$ -Akkord liegt ein As vermindert, der zwar den Grundton As noch mitnimmt, allerdings aufgrund seiner anderen Akkordqualität dem Thema in $a\text{-Moll}$ größtmögliche Dissonanzreibung verleiht. Diese Schärfe nimmt im nächsten Takt wieder ab, weil Steiner nun wieder das F in den Bass gibt, als Harmonie darüber Ces vermindert, und darüber, enharmonisch vertauscht, das Gis vermindert, welches als Zwischendominante zum Am des nächsten Taktes führt. Die Quint des Akkordes Am, mit der in Takt 96 der Motivteil B weitergeführt wird, wird im nächsten Takt zur $ma\text{7}$ von F. Die Melodie wird nämlich in diesem Takt (97) eine Oktave tiefer wiederholt. Die Fortentwicklung wird hier durch den Harmoniewechsel getragen. Nun nimmt Steiner noch einmal das E, um damit erneut mit dem Motiv zu starten, beugt aber diesmal die Melodie, indem er erst einmal den Ton E nicht verlässt, um dann den überraschenden Sprung zum C₂ (Takt 99) dramaturgisch pointiert zu setzen. Diesen Motivteil B sequenziert er jetzt einen Halbton höher, über der Harmonie F $\#m6$. In der Mitte des Taktes setzt im Bass ein G ein, einen neuen Motiveinsatz andeutend. In Takt 101 kommt noch einmal Motivteil A, aber nur rudimentär, melodisch als vermindelter Akkord.

La Belle Aurore Takt 92 -101

92 La Marseillaise Melodie: as-Moll agitato subito

Piano

97

100

Nb. 83. Harmonisierung der *Marseillaise*

Es ist schon mehrfach darauf hingewiesen worden, dass Steiner oft auf Musik aus anderen Filmen zurückgegriffen hat. Nachfolgend eine Passage aus dem Film *The Life Of Emile Zola* (Regie: William Dieterle), die Steiner als Vorbild für diese Szene genommen hat.

Zola Reel 3 Part 2

The image shows a musical score for 'Zola Reel 3 Part 2'. It consists of three systems of music, each with three staves (treble, alto, and bass clefs). The first system starts at measure 53. The second system starts at measure 57. The third system starts at measure 61. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. The bass line features several instances of triplets and sustained chords.

Nb. 84. Passage aus *Zola*, die Steiner für *Casablanca* übernommen hat.

Es fällt auf, dass Steiner die komplette Struktur übernommen hat. Nur die letzten beiden Takte unterscheiden sich. In seinen Skizzen hat Steiner lediglich die Melodie angegeben, verbunden mit der Anweisung an Hugo Friedhofer, die entsprechende Stelle aus *Zola* zu übernehmen. Es finden sich die Takte der jetzigen Partitur und die Takte aus *Zola* (in den Kästchen) (siehe dazu auch 1.2.5.1).

Reel 5 Part 3

(hugo, strenghten
this please) *agitato* (subito)

from "Zola" reel 3 part 3
orig. key

Nb. 85: Abschrift der Originalskizze Steiners mit dem Hinweis, aus dem Film *Zola* die entsprechenden Takte zu übernehmen

Auch an diesem Beispiel sieht man, dass Steiner die Kunst beherrschte, Musik, die einerseits eine rasche Szenenfolge begleitet, und dazu noch Musik, die aus vielen einzelnen Bausteinen besteht, zu einem organischen Musikstück zu verschmelzen. Eine besondere Bedeutung kommt naturgemäß immer den Stellen zu, wo ein Stück zum nächsten führt. So ist denn hier die Überleitung zu *As Time Goes By* der wichtige Punkt, an dem sich eines zum anderen nicht nur fügt, sondern, dem Film entsprechend, auf einen dramatischen Höhepunkt hinstrebt. Der Zuschauer erfährt, dass Rick ohne Ilsa abreisen muss. Sam hat ihm nämlich einen Brief überbracht, in welchem sie ihm erklärt:

„Richard: I cannot go with you or ever see you again. You must not ask why. Just believe that I love you. Go, my darling, and God bless you. Ilsa.“

Entsprechend der Verzweiflung des versetzten Hauptdarstellers hat Steiner dem nun wieder erscheinenden Thema von *As Time Goes By* ebenso einen tragischen Anstrich gegeben. Er beginnt hier mit dem zweiten Teil des Themas, er steigt also mitten im Stück ein. Auch hier hat Steiner die Musik perfekt dem Bild angepasst, denn genau an der Stelle, an der der Lauf in Takt 101 in das Thema von *As Time Goes By* mündet, sieht der Zuschauer den Brief von Ilsa.

La Belle Aurore Takt 100 - 112

The musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system, labeled 'Piano', covers measures 100 to 103. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line features a prominent pedal point on G. A box labeled 'As Time Goes By' is placed above the right-hand staff. The second system, labeled 'Pno.', covers measures 104 to 107. The third system, also labeled 'Pno.', covers measures 108 to 112. This system is marked 'slowly' and ends with a dynamic marking of 'mf'. The key signature changes to two flats (Bb) in the final measures.

Nb. 86. Überleitung zum Thema von *As Time Goes By*

Wiederum gibt Steiner der Melodie im $\frac{3}{4}$ -Takt einen breiteren Duktus, während er sie im $\frac{4}{4}$ -Takt beschleunigt. Er beginnt diesen Teil in cis-Moll, über dem Pedalton Gis. Die Dominante G#7 im dritten Takt löst sich in das einen Tritonus entfernte g-Moll auf. Diese Tonalität verlässt er dann nicht mehr. Nach Bb07 – Am6 etabliert sich diese harmonische Ebene. Die abwärts geführte Mittelstimme gibt diesem Schluss etwas sehr dezidiertes. Rickts Scheitern in diesem Moment wird auch musikalisch manifestiert.

La Belle Aurore Takt 102 - 112

As Time Goes By

102

Piano

107

Pno.

slowly

Nb. 87. Harmonisierung von *As Time Goes By*

Und weiter im Drehbuch:

„The raindrops pour down the water, smudging the writing. A whistle blows ... Sam pulls a stunned, reluctant Rick to the train. He looks back. The train starts to move just as he boards. From the steps, he looks off into the distance, then crumbles the letter and tosses it away as the steam from the engine clouds over the scene.“

Das Ende des Rückblicks und den Übergang in die Jetztzeit beschreibt das Drehbuch: „*when the haze clears, there is a close-up of a glass on the table in the cafe*“. Man sieht wieder Rick und hört wieder Sam spielen. Die Musik wechselt abermals in diegetische Musik.

Vor allem dieser zweite Teil des Rückblicks zeigt eindrucksvoll das Können des Filmkomponisten Max Steiner, der vor allem mit den Mitteln der Motivvariationen und suggestiv eingesetzter Harmonik in bester Wagner'scher Manier das Leinwandgeschehen nicht nur illustriert, sondern künstlerisch erhöht. Auffallend ist, wie Steiner nebeneinander homophone und polyphone Satzweisen verwendet. So setzt er während der Szenen zwischen Ilsa und Rick die etwas plakativere homophone Geigenführung in Kontrast zu den harmonisch kühneren und satzmäßig polyphonen Passagen, die das äußere Geschehen und die Dramatik der Szene betonen sollen (siehe auch Kap. 1.2.4).

Nachfolgend der gesamte Klavierauszug des zweiten Teils.

Medley La Belle Aurore (Reel 5 Part 3)

As Time Goes By
♩ = 100

Piano

5

Pno.

9

Pno.

13

Pno.

Valse Grazioso
♩ = 124

17

G.P.

Pno.

G.P.

21

Pno.

24 Voice $\text{♩} = 100$ Deutschlandlied

Pno.

29

Pno.

34 Instructions

Pno.

39

Pno.

As Time Goes By
rubato

Pno.

42

Pno.

48

Pno.

54

57 con moto

Pno.

61

Pno.

64

Pno.

67

The image shows a piano score for the song 'As Time Goes By'. It consists of seven systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts at measure 42 and is marked 'rubato'. The second system starts at measure 48. The third system starts at measure 54. The fourth system starts at measure 57 and is marked 'con moto'. The fifth system starts at measure 61. The sixth system starts at measure 64. The seventh system starts at measure 67. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and triplets.

69

Pno.

71 *tenderly*

Pno.

75

Pno.

79

Pno.

83 *molto appass.*

Pno.

The Station
maestoso

88

Pno.

92 **La Marseillaise**

Pno.

96 *agitato subito*

Pno.

100

Pno.

101

Pno.

As Time Goes By

102

Pno.

107 *slowly*

Pno.

As Time Goes By

112 *piano solo*

Pno.

Nb. 88. Klavierauszug von Reel 5 Part 3

4. Zusammenfassung

Max Steiner ist einer der großen Pioniere der Filmmusik. Man nennt ihn zusammen mit Erich Wolfgang Korngold und Alfred Newman das Triumvirat der goldenen Ära der Filmmusik in Hollywood. Das vorliegende Buch zeigt, wie Max Steiner die sinfonische Filmmusik in Hollywood etabliert hat. Die Vorgehensweise beim Erstellen einer Filmmusik hat sich in ihren Grundzügen bis heute nicht geändert, auch wenn sie heute natürlich technisch modifiziert ist.

Max Steiner ist einer der herausragenden Protagonisten einer Generation von europäischen Einwanderern, die zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts das kulturelle Leben in den USA nachhaltig geprägt haben. Steiner wurde in Wien geboren, wie auch Korngold. Er galt bereits in seiner Geburtsstadt als musikalisches Wunderkind. Seine Entwicklung wurde durch den Umstand begünstigt, dass er in eine Künstlerfamilie hineingeboren wurde und von frühester Kindheit an Berührung mit dem Theater hatte. Sein Vater Gabor war ein bedeutender Theaterimpresario, wie auch sein Großvater Maximilian, dem das Verdienst zukommt, Johann Strauss zum Schreiben von Operetten überredet zu haben. Dieser Umstand, dass Max Steiner in der Welt des Theaters aufwuchs, hat seinen Werdegang zuerst als Theatermusiker und dann als Filmkomponist mit Sicherheit stark geprägt. Er hatte zwar von früh an regen Kontakt zu Musikerpersönlichkeiten wie Richard Strauss oder Gustav Mahler, der einer seiner Lehrer war, dennoch hat er nie, mit ganz wenigen Ausnahmen, für den Konzertsaal komponiert. Im Gegensatz zu Korngold, der ebenso in jungem Alter auf sich aufmerksam machen konnte, auch ein Protegé von Mahler war und sich von Anfang an als Konzert- oder Opernkomponist begriff. Steiner dagegen kann als der Prototyp des musikalischen Dienstleisters bezeichnet werden, der seine Musik den Gesetzmäßigkeiten des Filmes unterwarf und sich auch immer wieder kritisch über Komponisten äußerte, die das anders sahen.

Ersten Kontakt mit dem Medium Film hatte Steiner, als er in den Filmpalästen New Yorks Stummfilmorchester leitete. Er machte sich einen Namen als geschickter Arrangeur, der durch raffinierte Orchestrierungen und die dadurch erreichte Vielschichtigkeit den Eindruck erweckte, die Orchester seien größer, als sie in Wirklichkeit waren. So war es nur eine Frage der Zeit, dass man in Hollywood auf ihn aufmerksam wurde. 1929 wurde Steiner von RKO (Radio-Keith-Orpheum) nach Hollywood gerufen, um das Musical *Rio Rita* von Harry Tierney, welches er am Broadway dirigiert hatte, nun für die

Filmversion zu arrangieren und zu leiten. Der Tonfilm war noch ein sehr junges Medium. Nachdem 1927 der erste Tonfilm *The Jazz Singer* gelaufen war, verlangte das Publikum nun vor allem nach Filmmusicals, die in großer Menge auf den Markt gebracht wurden. Kurz nachdem Steiner in Hollywood eintraf, war dieser Markt allerdings bereits wieder übersättigt und man entließ fast alle Musiker. Steiner behielt seinen Job, weil die Bosse von RKO seine überragenden Fähigkeiten richtig einschätzten. Man verlegte sich allerdings jetzt, nachdem die Musicals nicht mehr gefragt waren, auf das Verfilmen von dramatischen Stoffen und sah dabei die Rolle der Musik als eine sehr nebensächliche an. So beschränkte sich Steiners Tätigkeit zunächst vor allem auf das schnelle Produzieren von Titel-, Schluss- und Überleitungsmusiken.

Als 1932 der Produzent David O. Selznick bei RKO anheuerte, sollte sich die Situation für die Filmmusik in Hollywood grundlegend ändern. *Symphony of Six Million* war einer der ersten großen Spielfilme, die Selznick für RKO produzierte. Selznick wollte für diesen Film eine Musik, die über die üblichen kurzen musikalischen Einsätze hinausging. Er wollte Musik, die die Entwicklung der Geschichte voranbringt und die Zeichnung der Charaktere verstärkt. In Max Steiner fand er den richtigen Verbündeten, denn auch dieser dachte schon länger in diese Richtung nach. So wurde *Symphony of Six Million* der erste Hollywoodfilm mit richtigem *underscoring*. Dies bedeutet, dass der Komponist einer bestimmten Szene oder einem Dialog eine musikalische Begleitung oder Untermalung unterlegt, ohne darauf zu achten, ob man die Quelle der Musik im Bild sieht oder nicht. Dabei sollte man den Begriff Begleitung nicht zu eng fassen, denn die Musik sollte gerade nicht nur das Leinwandgeschehen quasi tautologisch wiedergeben, sondern sie sollte genau jene psychologischen Zwischenebenen erfassen und dem Publikum nahebringen, die nicht durch Dialog oder Handlung offensichtlich sind.

Steiners visionärer Kraft ist es zuzuschreiben, dass sich die sinfonische Filmmusik in Hollywood schnell durchsetzte und die Komponisten ihren festen, gleichberechtigten Platz in der Studiehierarchie bekamen. Das Studiosystem von Hollywood war ein Garant dafür, dass Jahr für Jahr eine enorme Zahl an qualitativ guten bis hochwertigen Filmen produziert wurde und angestellte Komponisten wie Steiner im Schnitt sechs bis acht Filme pro Jahr mit Musik versorgten. Das System förderte eine hoch spezialisierte Form der Arbeitsteilung in allen Produktionsbereichen zutage. So hatten die Komponisten gar nicht mehr die Zeit, fertig ausgearbeitete Partituren zu liefern, sondern sie notierten die Musik in drei oder vier Systemen mit Stimmführungen und Orchestrierungsvorstellungen. Dann übergaben sie diese ihren Orchestratoren, die die fertigen Partituren herstellten, die die Komponisten dann wiederum mit den Orchestern einspielten. Hierbei ist es wichtig festzustellen, dass diese Orchestratoren reine Instrumentierer waren und keine Arrangeure. Denn anders als ein Arrangeur, der ein Musikstück verändert,

ist der *orchestrator* als der verlängerte Arm des Komponisten anzusehen, der nur dessen Ideen umzusetzen hat. Aufgrund der großen Menge an Filmen, die er mit Musik zu versehen hatte, und des großen Zeitdrucks, unter dem er etliche Jahre stand, hat Steiner seine Vorgehensweise stets optimiert und weiterentwickelt.

Wenn Steiner mit einer Filmmusik begann, war es ihm zunächst wichtig, sich den Film erst dann anzusehen, wenn er fertig geschnitten war. So konnte er sich sofort an die Arbeit machen, ohne fürchten zu müssen, dass der Film noch umgeschnitten würde. Nachdem er den Film also erst einmal alleine ansah, um ihn ungestört auf sich wirken lassen zu können, und danach erste Themen entwarf, sah er ihn ein zweites Mal zusammen mit Regisseur und Produzent bei der sogenannten *spotting session* an, bei der die Einsätze und Längen der Musik festgelegt wurden. Wenn diese musikalischen Einsatzpunkte geklärt waren, ging Steiner den Film ein drittes Mal durch, diesmal Rolle für Rolle. Zusammen mit seinem *Musical Editor* legte er dann framegenau die Musik an. Danach wurde ein sogenanntes *Click Sheet* angefertigt, in etwa eine Szenenfolge mit Metronomangaben. Steiner hat im Gegensatz zu Korngold und Newman seine meisten Filmmusiken mit Klick eingespielt, ein Prinzip, welches er perfektionierte. Durch seine konzentrierte, rationelle Arbeitsweise schaffte er es stets, die engen Zeitpläne der Studios einhalten zu können.

Ein sehr guter Film, um die Arbeitsweise Steiners zu demonstrieren, ist *Casablanca*. Steiner als Festangestellter von Warner Bros. *musste* diese Musik schreiben, ohne dabei den persönlichen Ehrgeiz dahinterzusetzen, den er beispielsweise bei *King Kong* oder *Gone With the Wind* hatte. Die Musik für *Casablanca* hat formelhafte Strukturelemente, man sieht hier die musikalischen Methoden Steiners in ihrer reinen, destillierten Form.

Seinen rationellen Arbeitsstil sieht man sofort in seinen Skizzen für die Musik zu *Casablanca*. Gleich zu Beginn gibt es die Anweisung von Steiner: *copy from reel xx bar xx to bar xx*. Dies bedeutet, dass der Orchestrierer Hugo Friedhofer von der entsprechenden Filmrolle diese Takte zu kopieren hatte und diese in die orchestrale Textur einpassen sollte. An mehreren Stellen gibt es dazu noch die Angabe, von anderen Filmen entsprechende Takte zu kopieren, eventuell auch noch transponiert. Es waren die Filme *Now, Voyager, Confessions of a Nazi Spy, The Charge of the Light Brigade, The Life of Emile Zola* und *Tovarich*. Da jedoch die orchestrale Textur stringent ist und der Duktus der Musik dem des Filmes folgt, bekommt der Zuhörer in keinem Moment den Eindruck eines musikalischen Fleckenteppichs. Die Musik wirkt wie aus einem Guss.

Dies sind Steiners wichtigste musikalische Stilmittel:

Als erstes und wichtigstes ist das Prinzip der Leitmotivik zu nennen. Der Komponist, der am stärksten mit diesem Gestaltungsprinzip in Verbindung gebracht wird, ist Richard Wagner. Steiner hat sich selber einmal direkt auf dieses Vorbild berufen:

„If Richard Wagner would have lived in this century he would be the number one film composer“. Im *Ring des Nibelungen* zum Beispiel gibt es an die hundert Leitmotive, die Wagner allerdings selbst *melodische Momente* genannt hatte. Das Leitmotiv gibt dem Komponisten die Möglichkeit, durch die musikalisch-thematische Arbeit, also durch Permutationen, Variationen, Modulationen, Sequenzen etc., die verschiedenen situativen oder emotionalen Momente aufzugreifen und pointiert umzusetzen. Dies ist natürlich ein wertvolles Werkzeug für den Filmkomponisten, der in sehr viel kürzerer Zeit dieselben dramaturgischen Vorgaben zu erfüllen hat: innere Vorgänge sichtbar zu machen, innere und äußere Veränderungen zu verdeutlichen, Verbindungen zu schaffen, Assoziationen hervorzurufen. Auch der harmonische Unterbau dient als musikalischer Katalysator dramaturgischer Vorgaben. Wagner nannte den steten musikalischen Fluss, den er seiner Handlung unterlegte, *unendliche Harmonie*. Die Harmoniewechsel waren nicht mehr funktionsharmonisch, sondern suggestiv. Dies bedeutet, dass es nun die wichtigste Aufgabe der Akkorde war, durch ihre Farbe oder Helligkeit die emotionalen Wechselwirkungen sicherzustellen. Auch dies ist ein hervorragendes Werkzeug. Auch dies ist ein hervorragendes Werkzeug für den Filmkomponisten, der in kürzester Zeit auf emotionale Veränderungen zu reagieren hat. So hat Max Steiner in dem Film *Casablanca* beispielsweise das Motiv der *Marseillaise* metrisch verzogen und verändert, in Moll harmonisiert, in Medianten trugschlussartig aufgelöst und mit dem Motiv des *Deutschlandliedes* collagenartig verquickt. Neben diesen beiden genannten Leitmotiven, die den zeitlichen, politischen und geschichtlichen Kontext verdeutlichen, ist der Song *As Time Goes By* das Leitmotiv für die Personalisierung der Geschichte. Max Steiner war zeitlebens nicht überzeugt von dem Lied. Allerdings hat erst dieser Song die emotionale Identifizierung des Publikums mit der Geschichte und damit den Erfolg des Filmes ermöglicht. Über zwanzigmal taucht das Motiv in der Filmmusik von *Casablanca* auf, Steiner unterzieht es jeder denkbaren musikalischen Veränderung. Allein durch das Hören der diversen Variationen dieses Motivs kann sich der Hörer das Geschehen plastisch vorstellen. Die Musik schafft es, dass die Handlung, losgelöst vom Bild, im Kopf der Hörer zum Leben erweckt wird („Kino im Kopf“). In der Filmmusik unterscheidet man zwischen sogenannter diegetischer Musik, deren Quelle im Bild zu sehen ist, und nicht-diegetischer Musik. Der Reiz besteht in der Mischung zwischen der Musik, die die Protagonisten hören können, und solcher, die nur der Zuhörer hört. In der Montagesequenz von *Casablanca*, in der mittels eines Rückblicks die Vorgeschichte erzählt wird, wechselt Steiner mehrmals von sogenannter *source music* (diegetisch) zum *underscoring* (nicht-diegetisch) und zurück. *Underscoring* wird hier benutzt, um dem Zuschauer momentane emotionale Regungen eines oder mehrerer Protagonisten nahezubringen, die der oder die anderen Beteiligten der Szene nicht wissen können, wäh-

rend die *source music* oftmals der Auslöser dieser Emotion ist. Die Protagonisten müssen sie also hören.

Neben der konsequenten Verwendung der Leitmotive, die in einen orchestralen Background verwoben werden, der steten Vermischung von *source music* und *underscoring* und dem Verwenden von Versatzstücken früherer Arbeiten sind die genaue Synchronisation von Leinwandaktion und Musik (*Mickey Mousing*) sowie der bewusste Einsatz und das Abgrenzen von homophonen gegenüber polyphonen Satzstrukturen wichtige Stilmittel von Max Steiner.

Max Steiner hat trotz dieser formelhaften Kompositionsweise eine sehr persönliche Musiksprache entwickelt. Und doch ist die Bewertung seiner Musik heutzutage unterschiedlich. Manche kritisieren sie als rein deskriptiv, die Leinwandaktion lediglich widerspiegelnd, ohne wirklich in die Tiefe zu gehen. Andere erkennen die dramaturgische Qualität der Arbeit Steiners durchaus an. Die Schauspielerin Bette Davis sagte einmal: „*Max understood more about drama than any of us.*“ Vor allem für seine Vorreiterrolle bei der Etablierung der sinfonischen Filmmusik ist er der Wertschätzung seiner Kollegen bis heute sicher und wird immer noch von vielen zeitgenössischen Filmkomponisten als Vorbild genannt. Auch seine Arbeits- und Vorgehensweise wird bis heute im Großen und Ganzen immer noch so gehandhabt, auch wenn die Komponisten heute nicht mehr festangestellte Dienstleister der Studios sind, wie es Steiner einen Großteil seiner Karriere war, sondern freischaffende Künstler. Mit dem Niedergang des Studiosystems war übrigens auch Steiner gezwungen, freiberuflich zu arbeiten, und die Zahl seiner Filmmusiken nahm merklich ab. Dies lag zum großen Teil auch daran, dass man die großen sinfonischen Filmmusiken, abgesehen von einigen Nischensparten wie den Historienfilmen, die in den Fünfziger- und Sechzigerjahren erfolgreich liefen, nunmehr als nicht mehr zeitgemäß erachtete. Erst in den Siebzigerjahren begannen Komponisten wie John Williams oder James Horner, wieder in der Tradition von Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold oder Alfred Newman zu schreiben.

5. Summary

This book deals with the film composer Max Steiner, his professional career, and his personal life in Vienna, London, New York and Hollywood. Through an analysis of his music for the film *Casablanca*, Steiner's working methods and the most important characteristics of his music will be shown.

Max Steiner was one of the great pioneers of film music. Along with his colleagues Erich Wolfgang Korngold and Alfred Newman, he was part of Hollywood's so called "triumvirate of the golden era of film music". While Newman was an American native, both Steiner and Korngold were born in Vienna, Austria.

Steiner came from a family with a long musical tradition. His grandfather, Maximilian Steiner, was the managing director of the Theatre-an-der-Wien and was responsible for convincing Johann Strauss Jr. to write operettas. Steiner's father, Gabor, was a famous impresario. Max Steiner grew up in Vienna at the Fin de Siècle. His family counted as friends almost every well-known composer and musician of that time. Richard Strauss was Max's godfather and Gustav Mahler one of his teachers. Early on Max Steiner was marked as a musical "Wunderkind". At the age of twelve, he was already conducting at one of his father's theatres, and by age fifteen, his first operetta was debuted. In 1904 he enrolled at the Imperial Conservatory. He completed this in only one year, earning a gold medal for his distinguished work. At sixteen, he became a freelance musician. Soon afterwards he moved to England where he began to focus on musicals.

In 1914 at the beginning of the First World War he was expelled from Great Britain under the British policy which considered German and Austrian citizens as *alien enemies*. Instead of returning to Vienna, Max moved to New York where he found work arranging and conducting musical shows, and conducting cinema orchestras for the silent movies of the time. These big movie theatre orchestras had one hundred or more musicians, and it was in these venues that Steiner first worked in this new movie medium. In 1929 Steiner received a call from RKO (Radio-Keith-Orpheum) in Hollywood to arrange and conduct a film version of the musical *Rio Rita* by Harry Tierney, which Max had already done for the Broadway theatrical version. Thus at 41, Max Steiner began his film career after twenty-five years in live theatre. In 1927 the first so-called "talkie" film, *The Jazz Singer* had made its debut and with its success the demand for film musicals had skyrocketed. By the time Steiner moved to Hollywood, however, audiences'

interest in the genre of movie musicals had waned and most musicians were looking for work. Steiner managed to stay employed as the bosses of RKO recognized his exceptional musical abilities. With the demise of film musicals, Steiner's primary work during this period was to write opening and ending sequences and some intermediate music for dramatic movies. It is interesting to note that the tradition at this time was that the source of the music was to be seen on the screen because the audiences were used to the orchestras playing musicals or accompanying silent movies in the film theatres.

When in 1932 David O. Selznick was hired by RKO, the situation for film composers in Hollywood changed dramatically. For one of his first big RKO movies, *Symphony of Six Million*, Selznick wanted a musical score which would provide more than the usual incidental music. He wanted the music to enhance the development of the story and to clarify the characters. In Max Steiner Mr. Selznick found the ideal partner, and *Symphony of Six Million* became the first Hollywood movie completely underscored with music. The composer provided music for any scene where it was deemed necessary, not just music solely to accompany the movie tautologically. Underscoring functioned to clarify those psychological spheres which were not explained by dialogue or action.

With his visionary energy, Steiner managed to establish the concept of symphonic film music in Hollywood. As a result, composers were treated as creative equals with producers, directors or writers. The studio system of the day provided an enormous output of films of good or excellent quality which, in turn, provided composers like Max Steiner with a workload of six to eight movies per year.

The principle of the studio system led to a high degree of work specialization. With the large output of films the composers no longer had time to work out complete scores themselves. Instead, they just wrote "sketches" with three or four systems with the important voice leadings and orchestral suggestions. These sketches were transformed into full scores by the orchestrators and were then conducted and recorded by the composers. It is important to understand that the orchestrators did not *arrange* the music. An *arranger* changes a piece of music whereas an *orchestrator* just fulfils the ideas of the composer. Since he was under constant time pressure, this composer-orchestrator system provided Max Steiner with the perfect working structure.

It was important to Max Steiner to begin his work only after the final cut of the movie was completed, so that he would not be faced with the possibility of further changes of the film. At this first viewing, he wanted to be alone and undisturbed. His second viewing was the so-called *spotting session* with the director and the producer. After this, Steiner would view the film one reel at a time. During this third viewing, with his music editor, he would begin the musical cues. This system produced a *click sheet* on which they combined the cues with metronome marks. Finally, the film was marked into mi-

minutes, seconds and frames. Steiner conducted most of his music with a click whereas other famous composers of the day, such as Newman and Korngold, conducted without a click. Because of his organized work, Steiner managed to deliver his music on time even with the tightest studios' schedules. Looking through his sketches (typically 200 to 400 pages) one gets a deeper insight into Steiner's way of working. The first note on the *Casablanca* music sketch says "copy from reel xx bar xx to bar xx". This was an instruction to Steiner's orchestrator, Hugo Friedhofer, to copy these bars and to fit them into the orchestral texture, sometimes transposed. Using the same procedure, in other sections, Steiner wrote instructions to copy music from other films, such as *Now, Voyager*, *Confessions of a Nazi Spy*, *The Charge of the Light Brigade*, *The Life of Emile Zola* and *Tovarich*. Since the orchestral structure and the musical flow of Steiner's work are continuous and convincing, the audience never considers it as what it is, a musical patchwork. They hear a completely composed work of art as can be heard on the Warner Brothers CD of the music of *Casablanca*, published more than fifty years after the movie's debut.

Casablanca has been chosen as the exemplar of Steiner's art for this book because in this assignment one can see the working method and the musical patterns of Steiner in a purified form. This is because Steiner, as an employee under contract with Warner, had to write the music for the film without being as ambitious as he had been in scoring *King Kong* or *Gone With The Wind*.

His most important stylistic device was the leitmotif. Leitmotifs had been used in European music, both on stage and in concert music. The idea was to provide structural clarity and to convey dramatic ideas. Richard Wagner, for example, used the leitmotif as one of his main composing tools. With this in mind, Steiner once said in an interview, "If Richard Wagner would have lived in this century he would be the number one film composer." In *Der Ring des Nibelungen* there are roughly one hundred leitmotifs, which Wagner had named *melodic moments*. Since the leitmotif helps the composer to call out all of the dramatic and emotional developments by using variation, sequences, modulations, permutations, etc., it is also the perfect tool for the film composer who has to do the same in a few minutes or seconds. The leitmotif also allows the film composer to show the viewer the inner movements, to explain internal or external changes, to help the audience to connect and to associate.

The harmonic basis is as important as the leitmotifs. Wagner provided his dramas with a permanent musical flow which he called *eternal harmony*. The harmonic changes were now used according to the dramatic development; the brightness of the chords (from dark to bright tonalities) was used to react promptly to the change of emotions. Also the film composers use the suggestive change of tonalities to help the dramatic needs of the story.

In *Casablanca*, Max Steiner worked out the motif of the *Marseillaise* in numerous variations. He did this by changing the meter and the tonality from major to minor, by resolving it into minor or major thirds (deceptive cadenzas) or by melting it into a collage with the *Deutschlandlied*. In addition to these two motifs, which represent the date and the political and historical context, the song *As Time Goes By* is used to personalize the plot. Max Steiner was never convinced of the quality of that song, but it was this song that helped the audience to identify with the story and helped to make the movie a great success. Steiner used this motif more than 20 times throughout the movie. Steiner gives it many permutations and by just hearing these permutations, moviegoers recall the whole story. It is like “cinema in the mind”. In film music there is a distinction between diegetic music, which is the music whose source can be seen, and non-diegetic music, which is the music that can be heard only by the audience but not by the characters. It is always interesting for the film maker to mix these two film music types. In *Casablanca* there is a *montage* with a flashback where Steiner switches several times from *source music* (diegetic) to *underscoring* (non-diegetic) and back. Steiner uses the *underscoring* to show the audience how the characters feel at a certain moment. This information is only for the viewers, not for the other characters. *Source music*, on the other hand, is very often the reason for a character’s emotional reaction and therefore must be heard by the character.

The music for *Casablanca* has clear formulaic structures. These are the consistent use of leitmotifs, woven into an orchestral background, the use of *source music* and *underscoring*, the use of fragments of former works, the exact synchronisation of action and music (*mickey mousing*), and the use of homophone and polyphone structures in the score. Even as his composition tools are formulaic, Max Steiner’s musical language is very specific and personal.

There are many opinions about Steiner’s music. Some critics dismiss it as simply descriptive, while others praise its dramatic quality. The actress Bette Davis once said: “Max understood more about drama than any of us”. Steiner was a pioneer of symphonic film music and many of his contemporary colleagues consider his music as the model for modern film music. Today film composers freelance, whereas Steiner was a staff composer for most of his career. With the decline of the studio system, Steiner was forced to freelance. But whether as a freelancer or staffer, Steiner approached his work the same way. As the style of movies changed in the 1950’s and 1960’s, Steiner’s workload declined.

In the 1970’s, composers such as John Williams or James Horner again began to compose in the tradition of Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold or Alfred Newman and, in so doing, have created a renaissance of the golden era of film music.

6. Anhang

6.1. VERGLEICH DER MUSIKALISCHEN BESONDERHEITEN VON MAX STEINER MIT ERICH WOLFGANG KORNGOLD, ALFRED NEWMAN, FRANZ WAXMAN UND HUGO FRIEDHOFER

Max Steiner ist zweifelsohne ein Pionier der Filmmusik, aber auch die anderen Komponisten in den Hollywoodstudios arbeiteten auf diese oder ähnliche Weise. Das war strukturimmanent. Da die Einschätzung des Wirkens einer Persönlichkeit durch einen Vergleich mit Zeitgenossen oftmals noch an Tiefe gewinnt, sei auch hier eine Gegenüberstellung Steiners mit vier anderen wichtigen Filmkomponisten der Dreißiger- und Vierzigerjahre vorgenommen.

Erich Wolfgang Korngold

Korngold ist der Erste, der sich zu einem Vergleich mit Steiner geradezu aufdrängt. Zu sehr gleichen sich beider Biografien auf den ersten Blick. Beide stammen aus Wien, wobei Korngold fast zehn Jahre jünger war als Steiner. Beide galten als musikalische Wunderkinder, beide wurden von Gustav Mahler gefördert. Aber da enden bereits die Gemeinsamkeiten. Steiners Welt war die des Theaters, der Operette, des Musicals. Korngolds Vater war ein angesehener Musikkritiker, der von Brahms über Hugo Wolf bis hin zu Mahler die wichtigsten Komponisten zu seinem Bekanntenkreis zählte. Korngolds Kompositionen, die ihn als frühreifes musikalisches Genie ausweisen, waren Instrumentalwerke oder Opern. Steiners Weg über London und New York nach Hollywood führte ihn über das Musiktheater. Korngold kam nach Hollywood als Komponist sogenannter „ernster“ Musik und hatte nie die Absicht, dort zu bleiben. Während Steiner ein Vollblutfilmkomponist mit Leib und Seele war, so erkannte Korngold dieses Genre nie als vollwertig an. So schrieb er an den Produzenten Hal Wallis, als dieser ihn für den Film *Robin Hood* verpflichten wollte:

„Robin Hood is no picture for me ... I am a musician of the heart, of passions and psychology; I am not a musical illustrator for a 90 % action picture.“²⁶⁸

268 Kathryn Kalinak: *Settling The Score*. The University of Wisconsin Press, 1992. S. 84.

Steiner wäre es im Traum nicht eingefallen, auf derartige Weise einen Auftrag abzulehnen. Korngold nahm diesen Auftrag denn doch an, weil sich im Jahr 1938 die Situation in Österreich dramatisch verschlechterte (so wurde beispielsweise von den Nazis die Aufführung seiner Oper *Die Kathrin* verboten) und ihm nichts anderes übrig blieb, als in Hollywood zu bleiben. Übrigens schafften es sowohl Korngolds als auch Steiners Vater 1938, nach Hollywood auszureisen. Als sich die politische Situation für Korngold nach 1945 wieder geändert hatte, kehrte er der Filmindustrie den Rücken. So schrieb er 1946:

„Nächsten Mai werde ich 50. Ich fühle, das ist ein Wendepunkt. 50 ist sehr alt für ein Wunderkind. Ich meine, ich habe mich jetzt zu entscheiden, wenn ich nicht bis an mein Lebensende ein Hollywood-Komponist bleiben möchte.“²⁶⁹

Steiner hingegen hatte seine Erfüllung in der Filmmusik gefunden, er war kein Exilant auf Zeit. Als Opernkomponist schuf Korngold großartige, ausladende Filmpartituren, die in ihrer klanglichen und orchestralen Fülle mitunter umfangreicher waren als die von Steiner. Man muss hierbei natürlich in Betracht ziehen, dass Steiner einen völlig anderen Arbeitsrhythmus als Korngold hatte, der insgesamt nur 22 Filme vertonte. Das war Steiners durchschnittliche Ausbeute von etwa zweieinhalb Jahren. In einem Artikel, der erstmals 1940 in dem Buch *Music and Dance in California* erschien, schrieb Korngold, dass er sich erfolgreich der Vereinnahmung durch eine Filmindustrie widersetzen konnte:

„... I am fully aware of the fact that I seem to be working under much more favourable conditions than my Hollywood colleagues who quite often have to finish a score in a very short time and in conjunction with several other composers. So far, I have successfully resisted the temptations of an all-year contract because, in my opinion, that would force me into factory-like mass production. I have refused to compose music for a picture in two or three weeks or in an even shorter period. I have limited myself to compositions for just two major pictures a year.“²⁷⁰

Während Steiner seine Musik minutiös plante, ging Korngold sehr intuitiv an die Sache heran. So schrieb er in demselben Artikel:

²⁶⁹ Zit. in: Julius Korngold: *Die Korngolds in Wien*. Edition Musik und Theater Verlag AG. Zürich/St. Gallen, 1991. S. 350.

²⁷⁰ Zit. in: Tony Thomas: *Film Score – The View from the Podium*. A.S. Barnes & Co. New York, 1979. S. 88.

„... if the picture inspires me, I don't even have to measure or count the seconds or feet. If I am really inspired, I simply have luck. And my friend, the cutter, helps my luck along...“²⁷¹

Dieser Artikel war im Übrigen der einzige, in dem sich Korngold über Filmmusik äußerte. Trotz aller Unterschiede gleichen sich die Gestaltungsprinzipien der Filmmusik dieser beiden Komponisten. Auch Korngold wartete mit dem Komponieren, bis der Film fertig geschnitten war. Auch Korngold arbeitete mit Leitmotiven und auch er unterlegte sowohl Dialoge als auch Actionszenen mit Musik. Dieses *underscoring* hatte Steiner allerdings bereits in Hollywood etabliert, als Korngold noch als klassischer Komponist in Europa weilte. Auch die deskriptiv genannte Technik, die die Musik genau auf die Bildfolge abstimmt, wurde von beiden Komponisten angewendet.

Die Autorin Kathryn Kalinak nennt denn auch die Musik Korngolds als beispielhaft für die Musik des Goldenen Zeitalters in Hollywood:

„One of the most influential ... was Erich Wolfgang Korngold whose first original score for Warner Brothers' *Captain Blood* (1935) was regarded, along with the work of Max Steiner and Alfred Newman, as the apex of musical achievement in Hollywood during the crucial first decade of sound production.“²⁷²

Alfred Newman

Im Gegensatz zu Steiner und Korngold war der 1901 geborene Alfred Newman gebürtiger Amerikaner. Aber auch er machte schon als achtjähriges musikalisches Wunderkind von sich reden. Auch Newman arbeitete wie Max Steiner lange Jahre als musikalischer Leiter von Broadwayshows und hat diese Tätigkeit in Hollywood fortgesetzt, indem er eine Menge Filmmusicals dirigierte. Ähnlich Steiner hat er eine imposante Filmografie mit über 250 Filmen. Und ähnlich Steiner schaffte er es immer wieder, in Rekordzeit – oft hatte auch er nur wenige Wochen – qualitativ hochwertige Partituren zu verfassen. Er wurde 45-mal für den Oscar nominiert. Insgesamt neunmal erhielt er die begehrte Auszeichnung. Wie Max Steiner war er *Head of Music Department*. Steiner war dies bei RKO, Newman bei 20th Century Fox. Max Steiner wurde 1934 in seiner Funktion als Musikchef von RKO zweimal für den Oscar nominiert, was ihn nach eigener Einschätzung um die Trophäe brachte. Newman passierte 1939 dasselbe. Er war für vier Filmmusiken nominiert, für *The*

²⁷¹ Zit. in: Tony Thomas: *Film Score – The View from the Podium*. S. 88.

²⁷² Kalinak. S. 79.

Hunchback of Notre Dame, *They Shall Have Music*, *The Rains Came* und *Wuthering Heights*. Die Auszeichnung ging weder an ihn noch an Steiner, der ja mit *Gone With the Wind* angetreten und, wie bereits erwähnt, leer ausgegangen war. Übrigens vertrat Newman ebenso wie einige anderen Kollegen die Ansicht, dass Steiner in diesem Jahr den Oscar verdient hätte.²⁷³

Gleich Max Steiner hat es Newman in seinen Partituren immer wieder geschafft, *source music* kunstvoll mit seiner eigenen zu vermischen. So wie Steiner die Erkennungsmelodie für Warner schrieb, so komponierte Newman die berühmte Fanfare für Fox. Wie Steiner und Korngold gilt auch Newman als begabter Melodiker, der ebenso wie die anderen beiden in Leitmotivtechnik den Personen seiner Filme entsprechende Motive zuwies und diese verarbeitete. Allerdings hat Newman neben seiner Verwendung von Leitmotiven eine spezielle Filmmusiktechnik etabliert, die sogenannte *mood technique*. Er hat sein Verständnis, wie man Filmmusik im Sinne der Moodtechnik einsetzt, anhand seiner Musik zu dem Film *The Song of Bernadette* (1943) folgendermaßen erläutert:

„I ... wrote music I thought would describe this extraordinary experience of a young girl ... And it was important that it expresses her reaction, not ours.“²⁷⁴

Oft werden Steiner und Newman als Protagonisten der jeweiligen Schule genannt, Steiner als Vertreter der Leitmotivtechnik, Newman als Vertreter der Moodtechnik, wobei beide hierbei quasi als Antipoden gelten.²⁷⁵ Die Autorin de la Motte-Haber hingegen spricht die Urheberschaft der Moodtechnik Korngold zu, da sich diese auf ein Prinzip der Oper gründe, dem „Prinzip komponierter Affektsituationen“.²⁷⁶ Fritz Güttinger erklärt diese, indem er auf den Stummfilm verweist, da er dort und in der Oper Parallelen in der wechselseitigen Beziehung von Handlungsebene und Musikebene sieht.

„Wie in einer Oper löst auch beim Stummfilm ein Stimmungsmoment das andere ab, ohne dass man allzu sehr auf einen Zusammenhang achtet. Stimmungen werden aneinandergereiht, als solche ausgekostet und ohne den Umweg über das Wort verstanden; der Zuschauer lässt sich ganz vom Gefühl tragen.“²⁷⁷

²⁷³ Vgl. Tony Thomas: *Film Score – The View from the Podium*. S. 130.

²⁷⁴ Zit. in: Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Wißner Verlag, Augsburg, 2001. S. 87.

²⁷⁵ Vgl. Georg Maas/Achim Schudack: *Musik und Film – Filmmusik*. Schott Verlag, Mainz, 1994. S. 275, 276 oder Bullerjahn, S. 74 ff. und S. 83 ff.

²⁷⁶ Emons und la Motte-Haber. Zit. in: Bullerjahn. S. 84.

²⁷⁷ F. Güttinger. Zit. in: Bullerjahn. S. 84.

Auch Hansjörg Pauli sieht die Moodtechnik eher als ein Erbe der Stummfilmzeit an, während „Steiners Verfahren“ nur durch die Innovationen des Tonfilms möglich seien.²⁷⁸ Gemeint ist hier vor allem die Möglichkeit der sekundengenauen Synchronisierung von Bild und Musik. Dabei verwendet Steiner in seiner Musik durchaus viele Elemente der *mood technique*. Allein die Verarbeitung des Themas von *As Time Goes By* enthält die verschiedensten Stimmungsnuancen, allerdings stets in perfekter Übereinstimmung mit dem Bild bzw. mit der Handlung. Aber auch bei Newman sind Elemente des *Mickey Mousing* vorhanden. Während Steiner allerdings fast ausschließlich mit Klick arbeitete, um so die Musik tatsächlich sekundengenau an das Bild anpassen zu können, spielte Newman, wie übrigens auch Korngold, die Musik am liebsten ohne Klick ein. David Raksin nennt Alfred Newman auf seiner *Americancomposers*-Website den Meister des Rubatodirigierens. Im Gegensatz zu Steiner betätigte sich Newman auch außerhalb der Filmwelt, nahm sowohl Easy-Listening-Musik auf als auch klassische Konzerte. So produzierte er die berühmte Ersteinspielung der Schönberg-Streichquartette durch das Kolisch-Quartett.

Franz Waxman

Waxman war kein öffentlich bestauntes Wunderkind wie Steiner oder Korngold. Er hat gegen den anfänglichen Willen seiner Eltern in Dresden und Berlin Musik studiert. Er verdiente sein Geld als Jazzpianist mit einer der berühmtesten Gruppen jener Zeit, mit den *Weintraub Syncopators*. Friedrich Holländer brachte ihn mit Musikern wie Bruno Walter zusammen, da Wachsmann (so war sein ursprünglicher Name) ein großes Interesse an konzertanter Musik hatte. Bevor er nach Amerika kam, arbeitete er in Berlin als Arrangeur für die UFA. So lieferte er die Orchestrierung für Sternbergs *Blauen Engel* (1930). 1933 schrieb er seine erste Filmpartitur für den Film *Liliom* von Fritz Lang, die durch viele moderne Ideen, wie die Verwendung von Elektronik und menschlicher Stimmen auffällt. Anders als Korngold und Steiner war Waxman ein tatsächlicher Flüchtling. Nachdem er 1934 auf offener Straße zusammengeschlagen worden war, floh er aus Deutschland. Seine erste große Filmmusik in den USA war 1935 für *The Bride Of Frankenstein*. Diese Musik, ein Novum, schaffte es, über zehn Jahre als musikalische Matrix für dutzende ähnlicher Genrefilme zu dienen. Auch Waxman konzipierte seine Musik in Leitmotiven. Seine sinfonische Sprache ist, wie bei den anderen, also Steiner, Korngold und Newman, die der europäischen Spätromantik. Allerdings begann er als Jazzpianist schon bald, unter dem Einfluss von Gershwin, jazzige Elemente zu verarbeiten.

²⁷⁸ Vgl. Maas/Schudack. S. 275.

Ähnlich Steiner hat auch Waxman eigene Musik in anderen Filmen wiederverwertet, so in Hitchcocks Film *Rear Window*, 1954, wo er Musik aus *Elephant Walk* und *A Place In The Sun* verarbeitete. Auch er war Head Of Music Department, bei Universal, auch er komponierte eine Fanfare, die von MGM. Wie Newman hatte auch Waxman, anders als Steiner, noch andere Aktivitäten neben der Arbeit als Filmkomponist. So rief er 1947 das Los Angeles International Music Festival ins Leben. Er schrieb konzertante Bühnenerwerke, unter anderem ein Oratorium für seine verstorbene Frau. Während Steiner in seinen letzten Lebensjahren darunter litt, dass man seine Musik nicht mehr wollte, starb Waxman im Alter von 60 Jahren auf dem Höhepunkt seiner schöpferischen Kraft.

Hugo Friedhofer

Hugo Wilhelm Friedhofer hat sich vor allem als Instrumentierer einen großen Namen gemacht. Er setzte 15 Filmmusiken von Korngold in Partitur und über 50 von Max Steiner. Er war so erfolgreich als *orchestrator*, dass er keine Angebote bekam, eigene Filmmusiken zu komponieren, obwohl er sich selber in erster Linie als Komponist verstand. Durch Empfehlung von Alfred Newman schrieb er 1937 seine erste große Filmmusik zu dem Film *The Adventures of Marco Polo*. Newman stellte ihn 1942 als Komponist bei 20th Century Fox ein. An diesem Punkt beschloss Friedhofer, nur mehr als Komponist zu arbeiten. Nur für Steiner und Korngold machte er Ausnahmen und orchestrierte weiterhin deren Filmmusiken. Abgesehen von seinen Instrumentationsfähigkeiten gilt er als Komponist, der für alle Genres schreiben konnte. So finden sich in seiner Musik ebenso Merkmale der europäischen Spätromantik, Tonmalerisches und Impressionistisches wie Elemente der amerikanischen Symphonik, die auf eine stilistische Nähe zu Aaron Copland weisen. Seine Arbeitsweise war der Steiners oder Korngolds sehr ähnlich. Auch er schrieb nach mehrmaligem Betrachten des Films seine Musik auf drei- bis fünfzeilige Skizzen, wobei seine Skizzen so detailliert waren, dass man sie, nach seinen eigenen Worten, nur noch abzuschreiben brauchte.²⁷⁹ Ähnlich wie Max Steiner litt Friedhofer am Ende seiner Karriere darunter, dass die großen sinfonischen Filmmusiken nicht mehr gefragt waren. Als 1974 die Musik zu dem Film *Shaft* den Oscar für die beste Musik bekam (*best score*), stellte Friedhofer die provozierende Frage: „What score?“²⁸⁰

²⁷⁹ Vgl. dazu: Marko Ikonik: *Hugo Friedhofer – ein Gigant unter Zwergen*, Teil 2 unter www.cinemusik.de

²⁸⁰ Vgl. Tony Thomas: *The View from the Podium*. S. 69.

6.2. PREISE UND AUSZEICHNUNGEN

6.2.1. Oscars

6.2.1.1. Score

- *The Informer* (1935, Regie: John Ford)
(die Auszeichnung ging an das RKO Music Department)

6.2.1.2. Score Of A Dramatic Or Comedy Picture

- *Now, Voyager* (1942, Regie: Irving Rapper)
- *Since You Went Away* (1944, Regie: John Cromwell)

6.2.2. Oscar-Nominierungen

6.2.2.1. Original Score

- *Dark Victory* (1939, Regie: Edmund Goulding)
- *Gone With The Wind* (1939, Regie: Victor Fleming)
(Gewinner: Herbert Stothart mit *The Wizard Of Oz*)
- *The Letter* (1940, Regie: William Wyler jr.)
(Gewinner waren Leigh Harline, Paul J. Smith und Ned Washington für *Pinocchio*;
in der Kategorie *Score* war dies Alfred Newman mit *Tin Pan Alley*.)

6.2.2.2. Score

- *The Gay Divorcee* (1934, Regie: Mark Sandrich)
Gewonnen haben für diesen Film Con Conrad (Musik) und Herb Madgison (Text) mit *The Continental* in der Kategorie *Original Song*, Gewinner in der Kategorie *Score* waren Gus Kahn und Victor Schertzinger mit *One Night Of Love*.
- *The Lost Patrol* (1934, Regie: John Ford)
Gewonnen hat für diesen Film Jack Sullivan (*Assistant Director*), Gewinner in der Kategorie *Score* war Erich Wolfgang Korngold mit *Anthony Adverse*.
- *The Charge Of The Light Brigade* (1936, Regie: Michael Curtiz) Gewonnen hat für diesen Film Jack Sullivan (*Assistant Director*), Gewinner in der Kategorie *Score* war Erich Wolfgang Korngold mit *Anthony Adverse*.
- *The Garden Of Allah* (1936, Regie: Richard Boleslawski)
Gewonnen haben für diesen Film W. Howard Greene und Harold Rosson (*Cinematography-Color*).
- *The Life Of Emile Zola* (1937, Regie: William Dieterle)
Gewonnen haben für diesen Film Henry Blanke/Warner Bros. (*Picture*), Joseph



Abb. 17. Max Steiner in seiner Wohnung in der Laurel Avenue in Los Angeles. Hinter ihm sind die beiden Oscarstatuen für *Now, Voyager* und *Since You Went Away* zu sehen. An der Wand sieht man das Zertifikat für seinen ersten Oscar, den er für *The Informer* erhalten hatte.

Schildkraut (*Actor In Supporting Role*) und Heinz Herald, Geza Herceg und Norman Reilly Raine (*Screenplay*), gewonnen in der Kategorie *Score* hat der Film *100 Men and a Girl*, eingerichtet (*supervised*) von Charles Previn für das Universal City Studio Music Department.

6.2.2.3. Score Of A Dramatic Picture

- *Sergeant York* (1941, Regie: Howard Hawks)

6.2.2.4. Score Of A Dramatic Or Comedy Picture

- *Casablanca* (1943, Regie: Michael Curtiz)
Gewonnen haben für diesen Film Hal Wallis/Warner Bros. (*Picture*), Michael Curtiz (*Director*) sowie Julius J. Epstein, Philipp G. Epstein und Howard Koch (*Screenplay*), den Oscar für den besten *Score* bekam Alfred Newman für *The Song Of Bernadette*.
 - *The Adventures Of Mark Twain* (1944, Regie: Irving Rapper)
Den Oscar für den besten *Score* bekam Max Steiner für *Since You Went Away*.
 - *Life With Father* (1947, Regie: Michael Curtiz)
Den Oscar für den besten *Score* bekam Miklos Rozsa für *A Double Life*
 - *Johnny Belinda* (1948, Regie: Jean Negulesco)
Gewonnen hat für diesen Film Jane Wyman (*Actress In A Leading Role*), den Oscar für den besten *Score* bekam Brian Easdale für *The Red Shoes*.
 - *Beyond The Forest* (1949, Regie: King Vidor)
Den Oscar für den besten *Score* bekam Aaron Copland für *The Heiress*.
 - *The Flame And The Arrow* (1950, Regie: Jacques Tourneur)
Den Oscar für den besten *Score* bekam Franz Waxman für *Sunset Boulevard*.
 - *The Miracle Of Our Lady Of Fatima* (1952, Regie: John Brahm)
Den Oscar für den besten *Score* bekam Dimitri Tiomkin für *High Noon*.
 - *The Caine Mutiny* (1954, Regie: Edward Dmytryk)
Den Oscar für den besten *Score* bekam Dimitri Tiomkin für *The High And The Mighty*.
 - *Battle Cry* (1955, Regie: Raoul Walsh)
Den Oscar für den besten *Score* bekam Alfred Newman für *Love Is A Many-Splendored Thing*.
- #### 6.2.2.5. Scoring
- *Jezebel* (1938, Regie: William Wyler)
Gewonnen haben für diesen Film Bette Davis (*Actress In A Leading Role*) und Fay Bainter (*Actress In A Supporting Role*), den Oscar für den besten *Score* bekam Ernst Wolfgang Korngold für *The Adventures Of Robin Hood (Original Score)* und Alfred Newman für *Alexander's Ragtime Band (Scoring)*.

6.2.2.6. Scoring Of A Musical Picture

- *Rhapsody in Blue* (1945, Regie: Norman Taurog)
(mit Ray Heindorf)
Gewonnen hat George E. Stoll mit *Anchors Aweigh*.
- *Night And Day* (1946, Regie: Michael Curtiz)
(mit Ray Heindorf)
Gewonnen hat Morris Stoloff mit *The Jolson Story*.
- *My Wild Irish Rose* (1947, Regie: David Butler)
(mit Ray Heindorf)
Gewonnen hat Alfred Newman mit *Mother Wore Tights*.
- *Jazz Singer* (1952, Regie: Michael Curtiz)
(mit Ray Heindorf)
Gewonnen hat Alfred Newman mit *With A Song In My Heart*.

6.2.3. Laurel Awards

- April 1933 für *King Kong*
- November 1936 für *The Charge of the Light Brigade*
- Oktober 1944 für *Arsenic and Old Lace*
- 1948 *Leading Composer*
- 1949 *Leading Composer*
- 1952–1953 *Composer-Director of the Year*
- 1953–1954 *Best Composer-Conductor of the Industry*
- 1954–1955 *Topliner Composer-Director*
- 1955–1956 *Best Composer*
- 1956 *Top Music Composer*
- 1957 *Best Composer* für *Marjorie Morningstar*
- 1960 *Best Motion Picture Score of the Year* für *A Summer Place*
- 1961 *Top Five Composer*
- 1962 *Topliner Composer*
- 1963 *Top Five Composer*
- 1964 *Top Five Composer*
- 1965 *Top Five Composer*
- 1966 *Top Five Composer*

6.2.4. Weitere Auszeichnungen

- Preis des belgischen Königs für *The Informer* (1935)
- *World Cinema Medal* beim Filmfest Venedig (August 1936)
- *National Federation of Music Clubs Special Award* für *Symphonie Moderne* (Mai 1940–Mai 1941)

- *Italian Medal* für *So this is Paris* (1936)
- *Golden Globe Award by the Hollywood Foreign Correspondants for the best musical score* für *Life With Father* (1947)
- *Statuette Award by the Cinema Exhibition in Venice* für *The Treasure of the Sierra Madre* (1948)
- *Screen Composers Association First Honorary Award* (1958)
- *Limelight Award* für *A Summer Place* (1960)
- *Limelight Award* für *The Dark at the Top of the Stairs* (1961)
- 1966 wurden von Dr. Samuel Sternberg und seiner Tochter Hagith Sternberg für ihn fünf Bäume in Israel gepflanzt.
- Ehrennadel von Hagith Sternberg (Mai 1967)
- Ehrennadel der Max Steiner Music Society (1968)
- *Jewish National Fund Golden Book Certificate* zu Ehren seines 83. Geburtstages am 10. Mai 1971
- *Motion Picture Hall of Fame-Medaille* (2. März 1973)
- *Max Steiner Hollywood Star* auf dem *Hollywood Walk of Fame* (19. November 1975)
- Ehrenmedaille als *Officier* der *Academie Francaise*
- *Wisdom Award of Honour*



Abb. 18. Eine weitere Auszeichnung, die Max Steiner zuteil wurde, ist, dass er 1934 durch den damaligen Gouverneur von Kentucky, Ruby Laffoon, zum Kentucky Colonel ernannt wurde.

6.3. KOMPLETTE FILMOGRAFIE

(Quellen: International Movie Data Basa IMDB; The Max Steiner Collection)

Wo K.N. (keine Nennung) steht, ist der Name von Max Steiner weder im Vor- noch im Nachspann erwähnt. *Stock music* bedeutet, dass man die Musik oder Teile der Musik aus einem früheren Film oder einer bereits veröffentlichten gedruckten Version übernommen hat (sogenannte Repertoirestücke). Die englische Abkürzung *aka (also known as)* bedeutet, dass dieser Film auch unter diesem anderen Namen bekannt wurde. *Reissue Title* bedeutet, dass der Film unter diesem Namen neu herausgegeben wurde. M.L. bedeutet *Musikalischer Leiter*, im Englischen *musical director*. Vor allem zu Beginn seiner Zeit bei RKO hat Steiner bei etlichen Musicalverfilmungen lediglich die musikalische Leitung gehabt, ohne eigene Musik dazu beizutragen.

1965

- *Two on a Guillotine*

1964

- *A Distant Trumpet*
- *Youngblood Hawke*
- *FBI Code 98* (Musik von Howard Jackson, aufbauend auf Motiven von Steiners Musik zu *The FBI Story*)
- *Those Callows*
- *77 Sunset Strip* (203 Episoden, 1958–1964)
 - Dial ,S' for Spencer (1964) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - Queen of the Cats (1964) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - Dead as the ,Dude' (1964) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - The Target (1964) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - Not Such a Simple Knot (1964) TV Episode (stock music) (K.N.)
 (noch 198 weitere Folgen)

1963

- *Spencer's Mountain*
- *Hawaiian Eye* (133 Episoden, 1959–1963)
 - Passport (1963) TV Episode (K.N.)
 - The Sisters (1963) TV Episode (K.N.)
 - Gift of Love (1963) TV Episode (K.N.)
 - Blow Low, Blow Blue (1963) TV Episode (K.N.)

- Two Million Too Much (1963) TV Episode (K.N.)
(noch 128 weitere Folgen)

1962

- *Rome Adventure ... aka Lovers Must Learn*
- *The Chapman Report*
- *Maverick* (124 Episoden, 1957–1962)
 - One of Our Trains Is Missing (1962) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - Mr. Muldoon's Partner (1962) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - The Money Machine (1962) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - The Troubled Heir (1962) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - Marshal Maverick (1962) TV Episode (stock music) (K.N.)
 (noch 119 weitere Folgen)
- *House of Women* (1962) (stock music) (K.N.)
- *Adventures in Paradise* (88 Episoden, 1959–1962)
 - Blueprint for Paradise (1962) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - The Baby Sitters (1962) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - The Dream Merchant (1962) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - A Bride for the Captain (1962) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - The Secret Place (1962) TV Episode (stock music) (K.N.)
 (noch 83 weitere Folgen)
- *Merrill's Marauders* (1962) (stock music) (K.N.)

1961

- *The Sins of Rachel Cade*
- *Portrait of a Mobster* (Musik aus *White Heat* und anderen Filmen, von Howard Jackson zusammengestellt)
- *Parrish*
- *Susan Slade*
- *A Majority of One*
- *The Lawless Years* (47 Episoden, 1959–1961)
 - Ike, the Novelty King (1961) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - Romeo and Rose (1961) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - The Jonathan Wills Story (1961) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - Triple Cross (1961) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - Artie Moon (1961) TV Episode (stock music) (K.N.)
 (noch 42 weitere Folgen)
- *Assignment Underwater* (38 Episoden, 1960–1961)
 - The Deadly Game (1961) TV Episode (stock music) (K.N.)

- Partners in Death (1961) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - No Escape (1961) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - Ordeal at Forty Fathoms (1961) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - Rescue at Diamond Shoal (1961) TV Episode (stock music) (K.N.)
- (noch 33 weitere Folgen)

1960

- *Cash McCall*
 - *Ice Palace*
 - *The Dark at the Top of the Stairs*
 - *The Alaskans* (36 Episoden, 1959–1960)
 - The Devil Made Fire (1960) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - The Ballad of Whitehorse (1960) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - White Vengeance (1960) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - Sign of the Kodiak (1960) TV Episode (stock music) (K.N.)
 - Calico (1960) TV Episode (stock music) (K.N.)
- (noch 31 weitere Folgen)
- *Comanche Station* (stock music) (K.N.)
 - *The Rise and Fall of Legs Diamond* (K.N.)

1959

- *The Hanging Tree*
- *John Paul Jones*
- *The FBI Story*
- *A Summer Place*
- *Sugarfoot* (1. Episode)
 - ... aka *Tenderfoot* (UK)
- *The Trial of the Canary Kid* TV Episode (Themenmusik)
- *Up Periscope* (stock music) (K.N.)

1958

- *Fort Dobbs*
- *Darby's Rangers...* aka *The Young Invaders* (UK)
 - ... aka *William A. Wellman's Darby's Rangers* (USA: kompletter Titel)
- *Home Before Dark* (stock music) (K.N.)
- *Marjorie Morningstar*
- *The World Was His Jury* (stock music) (K.N.)

1957

- *China Gate* (zusammen mit Howard Jackson. Thema von Victor Young)
- *Band of Angels*

- *Escapade in Japan*
- *All Mine to Give*
... aka *The Day They Gave Babies Away* (UK)
- *Run of the Arrow* (K.N.)
... aka *Hot Lead* (USA: Videotitel)
- *20 Million Miles to Earth* (stock music) (K.N.)
... aka *The Beast from Space*
... aka *The Giant Ymir*
- *The Giant Claw* (stock music) (K.N.)
- *Hellcats of the Navy* (stock music) (K.N.)
- *The Guns of Fort Petticoat* (stock music) (K.N.)
- *Utah Blaine* (stock music) (K.N.)
- *Duel at Apache Wells* (stock music) (K.N.)

1956

- *Helen of Troy* ... aka *Elena di Troia* (Italien)
- *The Searchers*
- *Bandido*
- *Death of a Scoundrel*
... aka *Diary of a Scoundrel*
... aka *Loves of a Scoundrel*
... aka *The Loves and Death of a Scoundrel*
- *7th Cavalry* (stock music) (K.N.)
- *Come Next Spring*
- *Battle Stations* (stock music) (K.N.)
- *Kings Row* (7 Episoden, 1955–1956)
 - *Carnival* (1956) TV Episode (Schlussthema)
 - *Wedding Gift* (1955) TV Episode (Schlussthema)
 - *Introduction to Erica* (1955) TV Episode (Schlussthema)
 - *Mail Order Bride* (1955) TV Episode (Schlussthema)
 - *Ellie* (1955) TV Episode (Schlussthema)
 (2 mehr)

1955

- *Battle Cry*
- *The Last Command* ... aka *San Antonio de Bexar* (USA)
- *The Mc Connell Story* ... aka *Tiger in the Sky* (UK)
- *Illegal*
- *The Violent Men*

... aka *Rough Company* (UK)

... aka *The Bandits* (USA)

- *Hell on Frisco Bay*

1954

- *The Boy from Oklahoma*
- *The Caine Mutiny*
- *King Richard and the Crusaders*

1953

- *The Jazz Singer*
- *This Is Cinerama* (K.N.) (weitere Komponisten: Roy Webb, Paul Sawtell, Leo Shuken, Sidney Cutner)
- *Trouble Along the Way ...* aka *Alma Mater*
- *By the Light of the Silvery Moon* (Musik adaptiert)
- *The Desert Song*
- *House of Wax* (nur Trailerkomposition. Musik von David Buttolph)
- *The Charge at Feather River*
- *So This Is Love ...* aka *The Grace Moore Story* (UK)
- *So Big*
- *Douglas Fairbanks, Jr., Presents* (1 Episode, 1953)
- ... aka *Rheingold Theatre* (USA)
- *The Red Dress* TV Episode (stock music) (K.N.)

1952

- *I'll See You in My Dreams* (K.N.) (zusätzliche Kompositionen zusammen mit Howard Jackson. Filmmusik von Ray Heindorf)
- *This Woman Is Dangerous* (K.N.) (zusätzliche Kompositionen. Filmmusik: David Buttolph)
- *Room for One More*
- ... aka *The Easy Way*
- *The Lion and the Horse*
- *The Iron Mistress*
- *Mara Maru*
- *The Miracle of Our Lady of Fatima* (Filmmusik und Adaptation)
- *Springfield Rifle*
- *Big Jim McLain* (stock music) (K.N.)
- ... aka *Jim McLain*

1951

- *Operation Pacific*

- *Lightning Strikes Twice*
- *Raton Pass ...* aka *Canyon Pass* (UK)
- *I Was a Communist for the FBI* (K.N.)
- *On Moonlight Bay*
- *Jim Thorpe – All American ...* aka *Man of Bronze* (UK)
- *Force of Arms ...* aka *A Girl for Joe* (USA: reissue title)
- *Come Fill the Cup* (zusätzliche Kompositionen. Filmmusik: Ray Heindorf; zusätzlich stock music)
- *Close to My Heart*
- *Distant Drums*
- *Storm Warning* (K.N.)
- *Sugarfoot ...* aka *Swirl of Glory* (USA: reissue title)

1950

- *Dallas*
- *Rocky Mountain*
... aka *Rocky Mountain Trail* (USA: reissue title)
- *The Breaking Point* (K.N.) (weitere Musik: Ray Heindorf)
- *The Glass Menagerie*
- *The Flame and the Arrow*
- *Bright Leaf* (K.N.)
- *Caged*
- *Return of the Frontiersman* (K.N.)
- *The Damned Don't Cry* (K.N.)
- *Young Man with a Horn* (K.N.) (Thema: Ray Heindorf)
... aka *Young Man of Music* (UK)
... aka *Young Man with a Trumpet* (Australien)
- *Backfire* (K.N.) (zusätzliche Kompositionen. Filmmusik: Daniele Amfitheatrof)
- *Home, Tweet Home* (from *It Can't Be Wrong*) (uncredited)

1949

- *Mrs. Mike* (weitere Musik: William Lava)
- *The Lady Takes a Sailor*
- *Without Honor*
... aka *Woman Accused* (USA: reissue title)
- *Beyond the Forest*
- *White Heat*
- *The Fountainhead*
- *Flamingo Road*

- *Homicide* (K.N.)
- *A Kiss in the Dark*
- *Little Women* (Thema aus dem früheren Film *Little Women*) (K.N.)
- *South of St. Louis*

1948

- *The Decision of Christopher Blake*
- *Adventures of Don Juan*
... aka *The New Adventures of Don Juan* (UK)
- *Fighter Squadron*
- *Johnny Belinda*
- *Key Largo*
- *Silver River*
- *The Woman in White*
- *Winter Meeting*
- *April Showers* (Zwischenmusik) (K.N.) (zusammen mit Ray Heindorf)
- *My Girl Tisa*
- *The Treasure of the Sierra Madre*

1947

- *The Voice of the Turtle*
... aka *One for the Book* (USA: TV title)
- *My Wild Irish Rose*
- *Catch as Cats Can* (from *It Can't Be Wrong*) (K.N.)
- *Dark Passage* (K.N.) (zusätzliche Kompositionen. Filmmusik: Franz Waxman)
- *Life with Father*
- *Deep Valley*
- *Cheyenne*
... aka *The Wyoming Kid* (USA: reissue title)
- *The Unfaithful*
- *Love and Learn*
- *Pursued*
- *The Man I Love*

1946

- *The Beast with Five Fingers*
- *Cloak and Dagger*
- *The Big Sleep*
- *A Stolen Life*
- *Night and Day*

- *One More Tomorrow* (Haupttitel: Hugo Friedhofer)
- *Her Kind of Man* (K.N.) (andere Komponisten: Franz Waxman, Adolph Deutsch, Paul Dessau, William Lava)
- *My Reputation*
- *Tomorrow Is Forever*

1945

- *San Antonio*
- *Saratoga Trunk* (weitere Musik: William Lava)
- *Mildred Pierce*
- *Rhapsody in Blue* (Zwischenmusik)
- *Back to Bataan* (stock music) (K.N.)
... aka *The Invisible Army*
- *The Corn Is Green*
- *Roughly Speaking* (Zwischenmusik)

1944

- *Arsenic and Old Lace*
... aka *Frank Capra's 'Arsenic and Old Lace'* (USA: gesamter Titel)
- *Plane Daffy* (from *It Can't Be Wrong*) (K.N.)
- *Crime by Night* (music *Theme from Now, Voyager (1942)*) (K.N.)
- *Since You Went Away*
- *Hare Ribbin'* (aus *It Can't Be Wrong*) (K.N.)
- *Swooner Crooner* (aus *It Can't Be Wrong*) (K.N.)
- *The Adventures of Mark Twain*
- *Uncertain Glory* (Hintergrundmusik) (K.N.)
- *Up in Arms* (Zwischenmusik) (K.N.) (weiterer Komponist: Howard Jackson)
- *Passage to Marseille*
- *The Conspirators* (weitere Musik: Hugo Friedhofer)

1943

- *The Home Front* (aus *It Can't Be Wrong*) (K.N.)
- *Wagon Wheels West* (stock music) (K.N.)
- *Fin n' Catty* (aus *It Can't Be Wrong*) (K.N.)
... aka *Fin'n Catty* (USA: reissue title)
- *Adventure in Iraq* (K.N.)
- *Murder on the Waterfront* (K.N.)
- *Oklahoma Outlaws* (stock music) (K.N.)
- *Hiss and Make Up* (aus *It Can't Be Wrong*) (K.N.)
- *Watch on the Rhine*

- *This Is the Army* (K.N.) (anderer Komponist: Ray Heindorf)
- *Yankee Doodle Daffy* (aus *We Watch the Skyways*) (K.N.)
- *Jack-Wabbit and the Beanstalk* (from *It Can't Be Wrong*) (K.N.)
- *Mission to Moscow*
- *The Gorilla Man* (K.N.)
- *The Battle of Britain* (1943) (K.N.) (andere Komponisten: William Lava, Howard Jackson)
- ... aka *Why We Fight, 4* (USA: Serientitel)

1942

- *Casablanca*
- *Seven Miles from Alcatraz* (stock music) (K.N.)
- *Army Surgeon* (stock music) (K.N.)
- *Now, Voyager*
- *Desperate Journey*
- *Busses Roar* (stock music) (K.N.)
- *The Gay Sisters*
- *Escape from Crime* (themes) (K.N.)
- *Spy Ship* (K.N.)
- *Juke Girl* (K.N.)
- *In This Our Life*
- *The Tuttles of Tahiti* (stock music) (K.N.)
- *Larceny, Inc.* (K.N.)
- *Murder in the Big House* (K.N.)
- ... aka *Born for Trouble* (USA: reissue title)
- ... aka *Human Sabotage* (UK)
- *I Was Framed* (stock music) (K.N.)
- *Captains of the Clouds*
- *Wild Bill Hickok Rides* (stock music) (K.N.)
- *All Through the Night* (K.N.)
- *Joan of Paris* (stock music) (K.N.)

1941

- *They Died with Their Boots On*
- *One Foot in Heaven*
- *Dive Bomber*
- *The Bride Came C.O.D.*
- *Kisses for Breakfast* (K.N.)
- *Sergeant York*

- *Out of the Fog* (K.N.)
- *Shining Victory*
- *Citizen Kane* (stock music: *newsreel*) (K.N.)
- *The Great Lie*
- *North from the Lone Star* (main title) (K.N.)
- *The Case of the Black Parrot* (K.N.)
- *Four Mothers* (K.N.)

1940

- *Santa Fe Trail*
- *She Couldn't Say No* (stock music) (K.N.)
- *The Letter*
- *Father Is a Prince* (K.N.)
 - ... aka *Big-Hearted Herbert*
 - ... aka *Father Knows Best*
- *South of Suez* (K.N.)
- *A Dispatch from Reuter's*
 - ... aka *This Man Reuter* (UK)
- *Tugboat Annie Sails Again* (stock music) (K.N.)
- *City for Conquest*
- *River's End* (stock music) (K.N.)
 - ... aka *Double Identity* (USA: TV title)
- *All This, and Heaven Too*
- *Gambling on the High Seas* (stock music) (K.N.)
- *The Man from Tumbleweeds* (theme) (K.N.)
- *An Angel from Texas* (stock music) (K.N.)
- *King of the Lumberjacks* (K.N.)
- *Virginia City*
- *Little Orvie* (stock music) (K.N.)
- *Dr. Ehrlich's Magic Bullet*
 - ... aka *The Story of Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (UK)
- *Granny Get Your Gun* (K.N.)
- *British Intelligence* (K.N.)
 - ... aka *Enemy Agent* (UK)

1939

- *Four Wives*
- *Gone with the Wind*
- *We Are Not Alone*

- *Sued for Libel* (stock music) (K.N.)
- *Smashing the Money Ring* (K.N.)
... aka *Queer Money*
- *Three Sons* (stock music) (K.N.)
- *No Place to Go* (K.N.)
- *Intermezzo: A Love Story* (Filmmusik und Adaption) (K.N.)
... aka *Escape to Happiness* (UK)
... aka *Intermezzo* (USA: Kurztitel)
- *Dust Be My Destiny*
- *The Day the Bookies Wept* (stock music) (K.N.)
- *The Old Maid*
- *Each Dawn I Die* (K.N.)
... aka *Killer Meets Killer*
- *Daughters Courageous*
... aka *A Family Affair*
... aka *American Family*
... aka *Family Reunion*
- *Code of the Secret Service* (K.N.)
- *Confessions of a Nazi Spy* (K.N., „music by staff“)
- *Dark Victory*
- *Dodge City*
- *The Oklahoma Kid*
- *Secret Service of the Air* (K.N.)
- *Made for Each Other* (stock music) (K.N.)
- *They Made Me a Criminal*
... aka *I Became a Criminal*
... aka *They Made Me a Fugitive*
- *Devil's Island* (stock music) (K.N.)
... aka *Song of Hell* (USA)

1938

- *The Dawn Patrol*
- *Angels with Dirty Faces*
- *The Sisters*
- *Valley of the Giants*
- *Painted Desert* (stock music) (K.N.)
- *Four Daughters*
- *The Amazing Dr. Clitterhouse* (K.N.)

- *Crime Ring* (stock music) (K.N.)
- *Blond Cheat* (stock music) (K.N.)
- *The Saint in New York* (stock music) (K.N.)
- *Blind Alibi* (stock music) (K.N.)
- *Gun Law* (stock music) (K.N.)
- *Crime School*
- *Condemned Women* (stock music) (K.N.)
- *Jezebel*
- *Bringing Up Baby* (stock music) (K.N.)
- *The Adventures of Tom Sawyer* (K.N.)
- *Gold Is Where You Find It*
- *Double Danger* (stock music) (K.N.)
- *White Banners*
- *Crashing Hollywood* (stock music) (K.N.)

1937

- *We Who Are About to Die* (stock music) (K.N.)
- *She's Got Everything* (stock music) (K.N.)
... aka *She's Got That Swing* (UK)
- *Wise Girl* (stock music) (K.N.)
- *Tovarich*
- *Hitting a New High* (K.N.)
- *There Goes the Groom* (stock music) (K.N.)
- *Quick Money* (stock music) (K.N.)
... aka *Taking the Town*
- *First Lady*
- *Submarine D-1*
- *Nothing Sacred* (stock music) (K.N.)
- *Danger Patrol* (stock music) (K.N.)
- *Fight for Your Lady* (stock music) (K.N.)
- *Saturday's Heroes* (stock music) (K.N.)
- *That Certain Woman*
- *Flight from Glory* (stock music) (K.N.)
- *Hideaway* (stock music) (K.N.)
- *The Life of Emile Zola*
- *The Toast of New York* (stock music) (K.N.)
- *You Can't Beat Love* (stock music) (K.N.)
- *Slim* (K.N.)

- *Border Café* (stock music) (K.N.)
- *Kid Galahad* (K.N.)
 - ... aka *The Battling Bellhop* (USA: TV title)
- *Behind the Headlines* (stock music) (K.N.)
- *You Can't Buy Luck* (stock music) (K.N.)
 - ... aka *Borrowed Time*
- *A Star Is Born*
- *The Soldier and the Lady* (stock music) (K.N.)
 - ... aka *Michael Strogoff* (UK)
 - ... aka *The Adventures of Michael Strogoff* (UK)
 - ... aka *The Bandit and the Lady* (USA: reissue title)
- *The Man Who Found Himself* (stock music) (K.N.)
- *China Passage* (stock music) (K.N.)
- *Sea Devils* (stock music) (K.N.)
- *Green Light*
- *We're on the Jury* (stock music) (K.N.)
- *They Wanted to Marry* (stock music) (K.N.)
- *Racing Lady* (stock music) (K.N.)
- *Criminal Lawyer* (stock music) (K.N.)
- *God's Country and the Woman*

1936

- *Night Waitress* (stock music) (K.N.)
- *Smartest Girl in Town* (stock music) (K.N.)
- *Make Way for a Lady* (stock music) (K.N.)
- *A Woman Rebels* (stock music) (K.N.)
- *Without Orders* (stock music) (K.N.)
- *The Charge of the Light Brigade*
- *The Big Game* (stock music) (K.N.)
- *Mummy's Boys* (stock music) (K.N.)
- *Don't Turn 'em Loose* (stock music)
- *The Last of the Mohicans* (stock music) (K.N.)
- *Second Wife* (stock music) (K.N.)
- *M'Liss* (stock music) (K.N.)
- *Mary of Scotland* (stock music) (K.N.)
- *The Bride Walks Out* (stock music) (K.N.)
- *The Last Outlaw* (stock music) (K.N.)
- *High Beer Pressure* (stock music) (K.N.)

- *Special Investigator* (stock music) (K.N.)
- *The Witness Chair* (stock music) (K.N.)
- *Murder on a Bridle Path* (stock music) (K.N.)
- *Two in Revolt* (stock music) (K.N.)
- *Little Lord Fauntleroy*
- *Silly Billies* (stock music) (K.N.)
- *Follow the Fleet* (Zwischenmusik) (K.N.)
- *The Lady Consents* (stock music) (K.N.)
- *Muss 'em Up* (stock music) (K.N.)
- ... aka *Sinister House* (UK)
- ... aka *The House of Fate* (UK)
- *Chatterbox* (stock music) (K.N.)
- *Two in the Dark* (stock music) (K.N.)

1935

- *We're Only Human* (stock music) (K.N.)
- *I Dream Too Much* (Zwischenmusik) (K.N.)
- *Another Face* (stock music) (K.N.)
- ... aka *It Happened in Hollywood* (UK)
- *Annie Oakley* (stock music) (K.N.)
- *The Last Days of Pompeii* (stock music) (K.N.)
- *The Three Musketeers*
- *His Family Tree* (stock music) (K.N.)
- *Freckles* (stock music) (K.N.)
- *Top Hat* (Zwischenmusik) (K.N.)
- *Metropolitan Nocturne*
- *Hot Tip* (stock music) (K.N.)
- *Alice Adams* (K.N.)
- ... aka *Booth Tarkington's Alice Adams* (USA: gesamter Titel)
- *She*
- *The Arizonian* (stock music) (K.N.)
- *Becky Sharp* (stock music) (K.N.)
- ... aka *Lady of Fortune* (USA: reissue title [geschnittene Version])
- *Sock Me to Sleep* (stock music) (K.N.)
- *Break of Hearts* (Zwischenmusik)
- *Chasing Yesterday* (stock music) (K.N.)
- *The Informer*
- *Star of Midnight* (K.N.)

- *Strangers All* (stock music) (K.N.)
- *A Dog of Flanders* (stock music) (K.N.)
- *Laddie* (stock music) (K.N.)
- *Roberta* (Zwischenmusik) (K.N.)
- *Captain Hurricane* (stock music) (K.N.)
- *Murder on a Honeymoon* (stock music) (K.N.)
- *Enchanted April* (stock music) (K.N.)
- *Romance in Manhattan* (stock music) (K.N.)
- *Grand Old Girl* (stock music) (K.N.)
- *David O. Selznick: 'Your New Producer'* (aus diversen RKO-Filmen) (K.N.)

1934

- *The Little Minister* (Filmmusik und Adaption)
- *West of the Pecos* (stock music) (K.N.)
- *Lightning Strikes Twice* (stock music) (K.N.)
- *Dangerous Corner* (stock music) (K.N.)
- *The Silver Streak* (stock music) (K.N.)
- *Anne of Green Gables* (stock music) (K.N.)
- *By Your Leave* (stock music) (K.N.)
- *Gridiron Flash* (stock music) (K.N.)
 - ... aka *Luck of the Game* (UK)
- *Wednesday's Child* (stock music) (K.N.)
- *The Gay Divorcee* (Zwischenmusik) (K.N.)
 - ... aka *The Gay Divorce* (UK)
- *The Richest Girl in the World* (stock music) (K.N.)
- *The Age of Innocence* (K.N.)
- *The Fountain*
- *Their Big Moment* (stock music) (K.N.)
 - ... aka *Afterwards* (UK)
- *Hat, Coat, and Glove* (stock music) (K.N.)
- *Bachelor Bait* (stock music) (K.N.)
- *His Greatest Gamble* (stock music) (K.N.)
- *We're Rich Again* (stock music) (K.N.)
- *Of Human Bondage*
- *Murder on the Blackboard* (K.N.)
- *The Life of Vergie Winters*
- *Stingaree*
- *Strictly Dynamite* (stock music) (K.N.)

- *Finishing School* (stock music) (K.N.)
- *Success at Any Price* (stock music) (K.N.)
- *Kentucky Kernels* (stock music) (K.N.)
... aka *Triple Trouble* (UK)
- *Sing and Like It* (stock music) (K.N.)
- *Where Sinners Meet* (stock music) (K.N.)
... aka *The Dover Road* (UK)
- *This Man Is Mine* (stock music) (K.N.)
- *The Crime Doctor* (stock music) (K.N.)
- *Spitfire* (stock music) (K.N.)
- *Keep 'Em Rolling* (stock music) (K.N.)
- *The Lost Patrol*
- *Hips, Hips, Hooray!* (stock music) (K.N.)
- *Two Alone* (stock music) (K.N.)
- *So This Is Harris!* (stock music) (K.N.)
- *Man of Two Worlds* (stock music) (K.N.)
- *The Meanest Gal in Town* (stock music) (K.N.)

1933

- *Flying Down to Rio* (Zwischenmusik) (K.N.)
- *The Son of Kong*
- *If I Were Free* (stock music) (K.N.)
... aka *Behold We Live* (UK)
- *The Right to Romance* (K.N.)
- *Little Women*
- *Chance at Heaven* (stock music) (K.N.)
- *After Tonight* (stock music) (K.N.)
... aka *Sealed Lips* (UK)
- *Headline Shooter* (stock music) (K.N.)
... aka *Evidence in Camera* (UK)
- *Ace of Aces* (stock music) (K.N.)
- *Ann Vickers* (stock music) (K.N.)
- *Midshipman Jack* (stock music) (K.N.)
- *One Man's Journey* (stock music) (K.N.)
- *Rafter Romance* (stock music) (K.N.)
- *Blind Adventure* (stock music) (K.N.)
- *Morning Glory*
- *No Marriage Ties* (stock music) (K.N.)

- ... aka *The Public Be Sold*
- *Before Dawn* (stock music) (K.N.)
- *Flying Devils* (stock music) (K.N.)
- ... aka *The Flying Circus* (UK)
- *Double Harness* (stock music) (K.N.)
- *The Cheyenne Kid*
- *Bed of Roses* (stock music) (K.N.)
- *Emergency Call* (stock music) (K.N.)
- *Melody Cruise* (Zwischenmusik) (K.N.)
- *The Monkey's Paw*
- *The Silver Cord*
- *Son of the Border* (stock music) (K.N.)
- *Diplomaniacs*
- *Sweepings*
- *Scarlet River* (stock music) (K.N.)
- *King Kong*
- ... aka *The Eighth Wonder*
- ... aka *The Eighth Wonder of the World*
- *The Great Jasper* (stock music) (K.N.)
- *Topaze* (stock music) (K.N.)
- *Lucky Devils* (K.N.)
- *The Past of Mary Holmes* (stock music) (K.N.)
- *No Other Woman* (stock music) (K.N.)
- 1932**
- *The Animal Kingdom* (K.N.)
- ... aka *The Woman in His House* (UK)
- *The Half Naked Truth* (K.N.)
- *Penguin Pool Murder* (K.N.)
- ... aka *The Penguin Pool Murder* (USA: review title)
- ... aka *The Penguin Pool Mystery* (UK)
- *Secrets of the French Police* (stock music) (K.N.)
- *Rockabye* (stock music) (K.N.)
- *Renegades of the West* (stock music) (K.N.)
- *The Conquerors*
- ... aka *Pioneer Builders* (USA: reissue title)
- *The Sport Parade* (stock music) (K.N.)
- *Little Orphan Annie* (stock music) (K.N.)

- *The Phantom of Crestwood* (stock music) (K.N.)
- *Hell's Highway* (stock music) (K.N.)
- *Hold 'Em Jail* (stock music) (K.N.)
- *Thirteen Women*
- *The Most Dangerous Game*
... aka *The Hounds of Zaroff* (UK)
- *The Age of Consent* (stock music) (K.N.)
- *Bird of Paradise*
- *Roar of the Dragon* (K.N.)
- *What Price Hollywood?*
- *Is My Face Red?*
- *Westward Passage* (stock music) (K.N.)
- *Ghost Valley* (stock music) (K.N.)
- *State's Attorney* (K.N.)
... aka *Cardigan's Last Case* (UK)
- *The Roadhouse Murder* (stock music) (K.N.)
- *Symphony of Six Million*
... aka *Melody of Life*
- *Young Bride* (stock music) (K.N.)
... aka *Love Starved*
... aka *Veneer* (USA)
- *Girl Crazy* (Zwischenmusik) (K.N.)
- *Carnival Boat* (stock music) (K.N.)
- *The Lost Squadron* (Filmmusik und Adaptation) (K.N.)
- *Lady with a Past* (stock music) (K.N.)
... aka *Reputation*
- *Ladies of the Jury* (K.N.)
- *Way Back Home* (K.N.)
... aka *Old Greatheart* (UK)
... aka *Other People's Business*
- *Girl of the Rio*
... aka *The Dove*

1931

- *Men of Chance*
- *Peach-O-Reno* (K.N.)
- *Secret Service* (K.N.), *Are These Our Children* (erste Nennung von Steiner als Komponist *Music by Max Steiner*)

- *Fanny Foley Herself*
... aka *Top of the Bill* (UK)
- *Friends and Lovers* (stock music) (K.N.)
- *The Gay Diplomat*
- *The Runaround*
... aka *Lovable and Sweet*
... aka *Waiting at the Church*
... aka *Waiting for the Bride* (UK)
- *High Stakes*
- *Traveling Husbands* (stock music) (K.N.)
- *The Public Defender* (K.N.)
... aka *Million Dollar Swindle*
... aka *The Reckoner*
- *Transgression* (K.N.)
- *Young Donovan's Kid* (K.N.)
... aka *Donovan's Kid*
- *Cracked Nuts*
- *Bachelor Apartment*
- *The Sin Ship* (stock music) (K.N.)
- *Kept Husbands* (K.N.)
- *Cimarron* (K.N.)
- *Beau Ideal* (K.N.)
- *The Royal Bed* (stock music) (K.N.)
... aka *The Queen's Husband* (UK)

1930

- *Check and Double Check* (Zwischenmusik) (K.N.)
- *The Case of Sergeant Grischa* (Vorspann und stock music)

1929

- *The Delightful Rogue* (1930 Auslandsfassung, mit Roy Webb)
- *Rio Rita* (K.N.)
- *Side Street* (1930 Auslandsfassung, mit Roy Webb) (K.N.)
... aka *Three Brothers*
- *The Bondman*

7. Personenregister

Anmerkung: Für manche Namen gibt es eine deutsche und eine englische Schreibweise. So wurde aus dem deutschen Geburtsnamen von Bernhard Kaun das amerikanische Bernard Kaun. Ebenso ändert sich die Schreibweise des Komponisten Strawinsky (deutsch) in Stravinsky (englisch). Der Authentizität willen wurde in den englischsprachigen Zitaten die englische Schreibweise belassen, während im eigentlichen Text die deutsche Schreibweise verwendet wurde. (Gilt auch für Andrej Tarkovskij). Johann Strauss schrieb seinen Nachnamen mit zwei s, allerdings wird er in vielen Quellen auch mit „ß“ geschrieben. Daher finden sich hier beide Schreibweisen.

A

Adorno, Theodor W. 13, 15, 18, 39, 55, 291
Alwyn, William 50
Astaire, Fred 94, 97, 113

B

Bach, Johann Sebastian 14, 35
Beccia, Giuseppe 14, 155
Beethoven, Ludwig van 14, 35, 37, 44, 57, 66, 190
Behlmer, Rudy 52, 101, 103, 104, 168, 122, 144
Bender, Alfred 113, 114
Benjamin, Arthur 172
Bergman, Ingrid 62, 99, 121, 129, 130, 135
Berlioz, Hector 32, 38, 47, 49
Bernstein, Elmer 113, 114
Bernstein, Leonard 20, 113, 293
Bogart, Humphrey 62, 108, 109, 129, 130, 133, 135, 138, 199
Boyer, Charles 98
Brahms, Johannes 60, 66, 253,
Brown, Richard 121
Bullerjahn, Claudia 21, 43, 45, 48, 49, 50, 55, 56, 58, 60, 62, 64, 122, 131, 140, 143, 193, 256
Burnett, Murray und Allison, Joan 120, 127

C

Carpenter, Elliot 123, 131, 139, 192, 193, 209
Chaplin, Charlie 16, 29
Cocteau, Jean 62
Coffee, Lenore 137
Conrad, William 113
Cooper, Merian C. 89, 90, 91, 94, 111, 114
Copland, Aaron 20, 30, 173, 188, 258, 261
Curtiz, Michael 119, 130, 131, 133, 137, 138, 169, 181, 259, 261, 262
Cutter, Murray 20, 32, 33,

D

Daves, Delmar 110
Davis, Bette 41, 94, 95, 247, 251, 261
de Havilland, Olivia 99, 106
de la Motte-Haber, Helga 55, 64, 112, 256, 291, 293
de Packh, Maurice 102
Debussy, Claude 30, 32, 36, 66, 67, 146
Deutsch, Adolphe, 30, 92, 102 109, 115, 116, 272
Dieterle, William 232, 259
Dietrich, Marlene 98
Dirkens, Annie 72
Discant, Mark 104
Disney, Walt 61

E

Einstein, Albert 113
 Eisler, Hanns 13, 14, 15, 18, 39, 40, 45, 49, 55,
 62, 74, 291
 Ellington, Duke 123,
 Epstein, Julius und Philip 136, 137, 138, 261
 Eysler, Edmund, 72

F

Fairbanks senior, Douglas 95
 Fairbanks junior, Douglas 269
 Fitzgerald, Ella 130
 Fleming, Victor 106, 259
 Flynn, Erroll 99
 Ford, John 22, 95, 96, 97, 259
 Forbstein, Leo 100, 101, 107, 132, 188,
 Fox, William 80, 81
 Friedhofer, Hugo 32, 33, 40, 41, 42, 43, 102,
 109, 117, 141, 147, 148, 149, 152, 154, 172, 226,
 233, 245, 250, 253, 248, 272, 294

G

Gable, Clark 106
 Gershwin, George 34, 115, 257, 293
 Goethe, Johann Wolfgang von 57
 Goldsmith, Jerry 30, 113, 117
 Goodman, Benny 20
 Gottsleben, Ludwig 72
 Gould, Glenn 56, 291,
 Grabner, Hermann 40, 291
 Grofé, Ferdy 34

H

Haden, Charlie 116
 Hammerstein, Arthur 85
 Hammerstein, Oscar 85
 Hanslick, Eduard 45
 Harling, Franke 85, 89, 106
 Harnetz, Aljean 54, 122, 128, 129, 182, 291
 Harris, Phil 98
 Hawks, Howard 60, 261
 Henreid, Paul 129
 Hepburn, Katherine 89
 Herbert, Victor 91

Herman, Woody 123
 Herrmann, Bernard 11, 31, 45, 112, 113, 115, 140,
 172, 294
 Heuberger, Richard 12, 72
 Hitchcock, Alfred 11, 60, 112, 171, 172, 258, 292
 Hofmannsthal Hugo von 57
 Hoffmann, E.T.A. 37
 Holländer, Friedrich, 60, 257
 Horn, Lena 13
 Horner, James 21, 28, 247, 251
 Howard, Leslie 95, 100
 Howard, Sidney 106
 Hughes, Howard 82, 109
 Hupfeld, Herman 119, 120, 121, 123, 191, 192
 Hurst, Fanny 87

I

Iljine, Diana 128, 135, 136, 291
 Ippolitow-Iwanow Mikhail 144

J

Jackson, Howard 111, 113, 265, 266, 267, 269,
 272, 273,
 Jannings, Emil 16
 Jerome, M.K. 121, 134, 172
 Jolson, Al 15, 262

K

Kabal, Irving 120
 Kahane, Benjamin B. S.90
 Kalinak, Kathryn 25, 31, 50, 51, 54, 55, 62, 63,
 97, 115, 116, 139, 170, 171, 188, 189, 253, 255,
 291, 294
 Kaper, Bronislau 97
 Karloff, Boris S.95
 Katz, Lee 133, 181
 Kaun, Bernhard oder Bernard 31, 32, 33, 102,
 109, 289
 Kern, Hal C. 104, 106
 Kern, Jerome 81, 97
 Kershner, Irvin 33
 Khatchaturian, Aram 20
 Kline, Wally 136
 Koch, Howard 121, 136, 137, 138, 261, 291

- Korngold, Erich Wolfgang 12, 19, 25, 32, 45, 65, 66, 67, 102, 109, 113, 115, 116, 138, 243, 245, 247, 248, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 293
- Korngold, Julius 12, 254, 291
- Kubrick, Stanley 20
- L**
- La Cava, Gregory 18
- Le Baron, William 82, 83, 85, 86
- Lebo, Harlan S. 29, 121, 122, 132, 136, 137, 138, 292
- Lee, Irene 127
- Lehar, Franz 72
- Leigh, Vivien 106, 113
- LeRoy, Mervin 128
- Ligeti, György 20
- Logan, Stanley 169
- London, Kurt 13, 14,
- Lumière, Gebrüder 14
- M**
- Maas, Georg und Schudack, Achim 15, 16, 17, 62, 256, , 257, 292
- MacKenzie, Aeneas 136
- Mahler, Gustav 12, 36, 66, 67, 74, 190, 243, 248, 254
- Majewski, Hans-Martin 21
- Mancini, Henry 115
- Mark, Laurence 128
- Marks, Owen 133, 135, 138
- Massary, Fritzie 72
- Mast, Gerald 109
- Matthieson, Muir 110
- Mayer, Louis B. 95
- McDaniel, Hattie 106
- McLaughlin, Victor 97
- Mercer, Johnny 123, 134
- Miller Marks, Martin 64
- Monteverdi, Claudio 34
- Morley, Angela 33
- Morton, Arthur 33
- Morton, Lawrence 29, 30
- Mozart, Wolfgang Amadeus 14, 35, 44, 66, 195, 196
- Muse, Clarence 131
- N**
- Negri, Pola 16
- Newman, Alfred 19, 29, 34, 45, 65, 67, 115, 123, 169, 243, 245, 247, 248, 250, 251, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 262
- Nichols, Dudley 97
- North, Alex 20
- O**
- Offenbach, Jacques 69, 70, 71
- Orff, Carl 37
- P**
- Pauli, Hansjörg 42, 49, 64, 112, 140, 142, 143, 257
- Perkins, Frank 139, 188, 191, 192, 199, 200
- Petersen, Wolfgang 21
- Preminger, Otto 113, 123
- Prendergast, Roy 14, 29, 30, 41, 53, 54, 60, 65, 66, 68, 94, 109, 111, 143, 155, 173, 174, 188, 189, 292, 294
- Price, Vincent 113
- Prokofjew, Sergej 223, 224
- Puccini, Giacomo 65
- R**
- Raben, Peer 143
- Rainger, Ralph 68, 96
- Rains, Claude 62, 135
- Raksin, David 29, 30, 59, 60, 68, 114, 122, 123, 257, 294
- Ravel, Maurice 30, 32, 37, 66
- Reinhardt, Max 12,
- Rimskij-Korsakow, Nicolai 49, 144, 294
- Robinson, Casey 137
- Roemheld, Heinz 102, 109
- Rogers, Ginger 94, 97,
- Rosenman, Leonard 173
- Rosza, Miklos 45, 112

Rota, Nino 113, 116, 117
 Rothafel, Samuel 15, 80
 Rubens, Peter Paul 34
 Runge, Philipp Otto 37

S

Salter, Hans Jürgen 66
 Schneider, Norbert Jürgen 28, 38, 49, 49, 58,
 141, 292
 Scholl, Jack 121, 134, 172
 Schönberg, Arnold 36, 67, 68, 257, 292
 Schostakowitsch, Dmitri 37, 68
 Scott, Hazel 130
 Scott, Ridley 34
 Selznick, David O. 9, 21, 52, 87, 88, 89, 98, 99,
 100, 101, 102, 103, 104, 106, 108, 130, 244,
 249, 279, 291
 Shilkret, Nathaniel 41, 97
 Shubert 79, 81, 119, 120
 Skinner, Frank 58
 Skrjabin, Alexandr 30, 37
 Spencer, Herbert 33
 Spielberg, Steven S.11
 Stalling, Carl 61
 Steiner, Frederick 64
 Steiner, Eduard 73
 Steiner, Gabor 69, 70, 72, 73, 75, 79, 243, 248,
 297
 Steiner, Leonette 114
 Steiner, Louise 52, 98, 120, 297
 Steiner, Maria 73
 Steiner, Maximilian 69, 70, 71, 243, 248, 297
 Stokowski, Leopold 95
 Stözl, Heinrich 35
 Stothart, Herbert 32, 102, 103, 104, 106, 259
 Strauss Jr., Johann 12, 20, 35, 69, 70, 71, 72, 73,
 243, 248
 Strauss, Richard 20, 30, 36, 38, 39, 40, 57, 65,
 66, 73, 146, 243, 248, 292
 Strawinsky, Igor 37, 40, 67, 68, 96
 Suppé, Franz von 69

T

Tarkovsky, Andrej 58, 292
 Thalberg, Irving 89, 135
 Thiel, Wolfgang 9, 12, 46, 49, 51, 292, 299
 Thomas, Tony 43, 53, 54, 66, 67, 74, 75, 78, 82,
 86, 90, 95, 102, 107, 113, 226, 254, 255, 256,
 258, 292, 293
 Thomson, Virgil 188
 Tierney, Harry 82, 243, 248
 Tiomkin, Dimitri 34, 99, 100, 113, 115, 122, 261,
 297
 Toeplitz, Jerzy 15
 Trilling, Steve 130, 131
 Truffaut, Francois 171, 292

V

Van Dyck, Anton 34
 Villa-Lobos, Heitor 96, 97
 Verdi, Giuseppe 14, 47, 65

W

Wagner, Richard 14, 36, 38, 46, 47, 48, 49, 50,
 51, 54, 55, 56, 57, 60, 62, 65, 66, 67, 116, 161,
 182, 183, 184, 187, 229, 236, 245, 246, 250, 294
 Wallis, Hal B. 94, 119, 120, 121, 127, 128, 129,
 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 172,
 174, 181, 182, 188, 253, 261, 292
 Walter, Bruno 57
 Warner, Jack 101, 102, 108, 109, 114, 129, 135,
 140
 Warner, Sam 15, 108
 Waxman, Franz 60, 102, 103, 109, 115, 138, 169,
 253, 257, 258, 261, 271, 272
 Wayne, John 113, 128
 Webb, Roy 41, 84, 85, 92, 111, 269, 283
 Weber, Carl Maria von S.38, 46, 47, 49, 51,
 Webern, Anton 36
 Weill, Kurt 29, 30, 37, 40, 291
 Whitney, John 102, 103, 104
 Wilder, Billy 115
 Williams, John 11, 21, 33, 37, 45, 67, 115, 116,
 247, 251, 294

Wilson, Dooley 99, 121, 123, 130, 131, 132, 139,
209

Wolf, Hugo 74, 253

Y

Yared, Gabriel 20, 21

Youmans, Vincent 94, 96

Young, Victor 92, 267

Z

Zemlinsky von, Alexander 74

Ziegfeld, Florenz 79, 82,

Zimmer, Hans 33, 34

Zwerenz, Mizzi 72

8. Literatur

8.1. BÜCHER

8.1.1. Im Text direkt verwendete Literatur

- Adorno, Theodor W. und Eisler, Hanns: *Komposition für den Film*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main, 2006
- Behlmer, Rudy (Hrsg.): *Memo from David O. Selznick*. Samuel French Publishing. Hollywood, 1984
- Behlmer, Rudy: *Behind the Scenes*. Samuel French Trade. Hollywood, 1990
- Bullerjahn, Claudia: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Wißner Verlag. Augsburg, 2001
- d'Arc James V. (Publisher): *The Max Steiner Collection*. Film Music Archives Special Collections and Manuscripts, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, 1996
- Das große Lexikon der Musik. Herder Verlag. Freiburg, 1978/1987
- de la Motte-Haber, Helga (Hrsg.): *Film und Musik*. B. Schott und Söhne. Mainz, 1993
- Gould, Glenn: *The Glenn Gould Reader*. Faber and Faber Ltd. London, 1984
- Grabner, Hermann: *Allgemeine Musiklehre*. Bärenreiter Verlag. Kassel, 1994
- Harmetz, Aljean: *Round up the usual suspects – the making of Casablanca*. Hyperion. New York, 1992
- Hinton, Stephen und Schebera, Jürgen (Hrsg.): Kurt Weill: *Musik und Theater*. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin, 1990
- Iljine Diana und Kreil, Klaus (Hrsg.): *Filmproduktion – der Produzent*. TR-Verlagsunion. München, 1997
- Jourdain, Robert: *Das Wohltemperierte Gehirn*. Spektrum Akademischer Verlag GmbH. Heidelberg, 2001
- Kalinak, Kathryn: *Settling the score*. The University of Wisconsin Press. Madison, Wisconsin, 1992
- Koch, Howard: *Casablanca – Script and Legend*. The Overlook Press, New York. 1992.
- Korngold, Julius: *Die Korngolds in Wien*. M&T Verlag. Edition Musik und Theater. Zürich, 1991

- Lebo, Harlan: *Casablanca – Behind the Scenes*. Simon & Schuster. New York, 1992
- Maas, Georg und Schudack, Achim: *Musik und Film – Filmmusik*. Schott Verlag. Mainz, 1994
- Nestler, Gerhard: *Geschichte der Musik*. Serie Musik Piper Schott. B. Schott's Söhne Mainz, 1988 (aus dem Musikfolgebogen für *Casablanca* vom 27. Oktober 1942)
- Oehlmann, Werner (Hrsg.): *Reclams Klaviermusikführer*. Philipp Reclam Jun. Stuttgart, 1986
- Osborne, Richard E.: *The Casablanca Companion – the Movie Classic and its Place in History*. Riebel - Roque Publishing Company. Indianapolis, Indiana, 1997
- Prendergast, Roy: *Film Music – a neglected art*. W.W. Norton & Company. New York, 1992
- Schneider, Norbert Jürgen: *Komponieren für Film und Fernsehen*. Schott Musik International. Mainz, 1997
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*. Universaledition. 1986
- Steiner, Max: *Notes To You*. Unpublished Autobiography. Max Steiner Collection. L. Tom Perry Special Collections Library. Harold B. Lee Library. Brigham Young University. Provo, Utah
- Steiner, Max: *Scoring the Film*. Aus: *We make the Movies*. Norton Press, 1967. Zit. in: Max Steiner Music Society Newsletter #36. Herbst 1973
- Steiner, Max: *Scoring the Film*. Aus: *We make the Movies*. Norton Press, 1967. Zit. in: Max Steiner Music Society Newsletter #37. Winter 1973
- Steiner, Max: *Scoring the Film*. Max Steiner Music Society Newsletter #38. Frühling 1974
- Steiner, Max: *Scoring the Film*. Max Steiner Music Society Newsletter #40. Herbst 1974
- Strauss, Richard: *Berlioz-Strauss Instrumentationslehre*. Edition Peters. Frankfurt/M., 1986
- Tarkovsky, Andrej: *Sculpting in Time*. University of Texas Press. Austin, 2000
- Thiel, Wolfgang: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft. Berlin, 1981
- Thomas, Tony: *The View from the Podium*. A.S. Barnes and Co. New Jersey, 1979
- Thomas, Tony: *Max Steiner: Vienna, London, New York and Finally Hollywood*. In The Max Steiner Collection. James V. d'Arc, Publisher. Film Music Archives Special Collections and Manuscripts, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, 1996
- Truffaut, François: *Mr Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* Wilhelm Heyne Verlag. München, 1999
- Wallis, Hal: *Starmaker*. Macmillan Publishing. New York, 1980
- Woods, Paul A. (Hrsg.): *King Kong Cometh*. Plexus Publishing Limited. London, 2005

8.1.2. Weiterführende Literatur, die im Text nicht direkt zitiert wurde

- Baxter, John: *Hollywood in the Thirties*. 4th international Film Guide Series. Paperback Libraries. New York, 1970
- Berlioz, Hector: *Instrumentationslehre*. Edition Peters. Leipzig, 1898
- Bernstein, Leonard: *Musik, die offene Frage*. Wilhelm Goldmann Verlag. München, 1985
- Cooke, Mervyn: *A History of Film Music*. University Press. Cambridge, 2008
- de la Motte Haber, Helga: *Handbuch der Musikpsychologie*. Laaber Verlag. Laaber, 1985
- Erpf, Hermann: *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*. Schott Musik International. Mainz, 1959
- Feurstein-Prasser, Michaela und Haas, Michael (Hrsg.): *Die Korngolds, Klischee, Kritik und Komposition*. Ausstellungskatalog des jüdischen Museums. Wien, 2007
- Goossens, Leon/Roxburgh, Edwin: *Die Oboe*. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main, 1983
- Grun, Bernard: *Kulturgeschichte der Operette*. Albert Langen – Georg Müller Verlag München, 1961
- Handschin, Jacques: *Musikgeschichte im Überblick*. Florian Noetzel Verlag. „Heinrichshofen Bücher“. Wilhelmshaven, 1990
- Hempel, Gunter: *Stichwort Musik*. Deutscher Verlag für Musik. Leipzig, 1977
- Hirsch, Ferdinand: *Das große Wörterbuch der Musik*. Verlag Neue Musik. Berlin, 1984
- Miller, Frank: *Casablanca, As Time Goes By*. Turner Publishing Inc. Atlanta, 1992
- Nestico, Sammy: *The Complete Arranger*. Fenwod Music Co, Inc., 1993
- Nestler, Gerhard: *Geschichte der Musik*. Serie Musik Piper Schott. Mainz, 1988
- Palmer, Christopher und Boyes, Susan: *The Composer in Hollywood*. Rizzoli International, 1990
- Pettitt, Stephen: *Oper*. Prestel Verlag. München, 1999
- Russell, Mark und Young, James: *Filmkünste – Filmmusik*. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Reinbeck bei Hamburg, 2001
- Schwinger, Wolfram: *George Gershwin*. B. Schotts Söhne. Mainz, 1983
- Stratenwerth, Irene und Simon, Hermann (Hrsg.): *Pioniere in Celluloid*. Henschel Verlag. Berlin, 2004
- Thomas, Tony: *Music for the Movies*. A.S. Barnes, 1993
- Wierzbicki, James: *Film Music: A History*. Routledge. New York, 2009
- Wilk, Max: *They're Playing Our Song – Conversation with America's Classic Songwriters*. Da Capo Press. New York, 1997
- Wölfer, Jürgen und Löper, Roland: *Das große Lexikon der Filmkomponisten*. Schwarzkopf & Schwarzkopf. Berlin, 2003
- Ziegenrucker, Wieland: *ABC Musik*. Deutscher Verlag für Musik. Leipzig, 1977

8.2. INTERNET

Eine Auswahl der Internetseiten, die besucht wurden und die Hintergrundinformationen lieferten:

www.americancomposers.org/raksin

www.bernardherrmann.org

www.best-of-filmmusic.at

www.byu.edu

www.cinemusic.de Marko Ikonic: *Hugo Friedhofer – ein Gigant im Schatten von Zwergen*

www.cosmopolis.ch *Casablanca Cosmopolis*

www.csub.edu New Grove Dictionary of Music. Artikel über Filmmusik.

www.ellisland.com

www.filmscoremonthly.com

www.filmkomponisten.de

www.filmmusicsociety.org

www.filmsite.org Tim Dirks: *The Jazz Singer*

www.filmsite.org/casa Tim Dirks: *Casablanca*

www.germanhollywood.com *The Casablanca Connection*

www.imdb.com International Movie Data Base

www.imdb.com Leonard Maltin: *Biography for John Williams*

www.maxsteiner.com

www.moderntimes.com

www.nfo.net Composers-Lyricists Database

www.rhino.com

www.scoretrack.net Fábio Massaine Scrivano: *Max Steiner*

www.thecolumnists.com John Stanley: *Preserving Steiner*

www.thescl.com

www.uib.no John Steven Lasher: *About the Composer*

www.uib.no Matt Williams: *The Trouble with Benny – the Life and Music of Bernard Herrmann*

www.uni-leipzig.de : Abram Akimowitsch Gosenpud: *Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch von Nikolai Rimskij Korsakow und Parsifal von Richard Wagner*

www.vincasa.com

www.wastor.com George Wastor's Film Music Page

www.web.archive.org Kathryn Kalinak: *John Williams and „The Empire Strikes Back“*

www.web.archive.org/web Roy A. Prendergast: *The Aesthetics of Film Music*

www.prater.at

www.wikipedia.com

8.3. WEITERE MEDIEN

Folgende Medien wurden für die Analyse der Filmmusik zu *Casablanca* verwendet:

CD: *Casablanca Original Sound Track Recording*. TCM (Turner Classic Movies) Manufactured and marketed by Rhino Entertainment Company. Los Angeles, 1997. Serial Number: 7243 8 23502 2 4

DVD: *Casablanca*. Der Film. Warner Brothers Classics, 1999

Aus folgenden CD-Booklets oder Plattentexten wurde direkt zitiert bzw. darauf indirekt eingegangen:

Max Steiner: The RKO Years. A Brigham Young Film Music Archives Production, 2002. FMA.MS110

Max Steiner: The Son of Kong and The Most Dangerous Game. Marco Polo, 2001. 8.225166

Max Steiner: The Adventures of Don Juan. A Brigham Young Film Music Archives Production, 2002. FMA.MS106

Max Steiner: The Treasure Of The Sierra Madre. Marco Polo, 2000. 8. 225149

Max Steiner: LP Gone With The Wind. 1961. Warner Brothers. W1322

9. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:* Max Steiner bei der Arbeit im Studio, S. 27
Abb. 2: Max Steiner bei der Arbeit mit Skizze und Clicksheet, S. 68
Abb. 3: Karikatur von Maximilian Steiner, S. 71
Abb. 4: Gabor Steiner, S. 73
Abb. 5: Passagierliste der MS Lapland, S. 78
Abb. 6: Max Steiner 1927, S. 82
Abb. 7: Max Steiner mit seiner dritten Frau Louise Elian, S. 98
Abb. 8: Max Steiner und Dimitri Tiomkin, S. 99
Abb. 9: Bei den Aufnahmen der Musik zu *Gone With The Wind*, S. 105
Abb. 10: Bei den Aufnahmen der Musik zu *Gone With The Wind*, S. 105
Abb. 11: Sheetmusicausgabe von *A Summer Place*, S. 110
Abb. 12: Legung des Sterns für Max Steiner in Hollywood, S. 114
Abb. 13: Max Steiners Stern in der Vine Street in Hollywood, S. 114
Abb. 14: Briefmarke mit Steiners Abbildung, S. 117
Abb. 15: Max Steiner bei der Arbeit, S. 142
Abb. 16: Max Steiner in den späten Dreißigern, S. 208
Abb. 17: Max Steiner mit seinen Oscartrophäen, S. 260
Abb. 18: Max Steiner als Kentucky Colonel, S. 264

Abbildungsnachweis:

- Abb. 1:* Max Steiner Collection, Perry Special Collections, Brigham Young University
Abb. 2: Max Steiner Collection, Perry Special Collections, Brigham Young University
Abb. 3: Die Karikatur (Abb. 3) stammt von der Website der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.
Abb. 4: Max Steiner Collection, Perry Special Collections, Brigham Young University
Abb. 5: wurde der Website www.ellisland.com entnommen.
Abb. 6: Max Steiner Collection, Perry Special Collections, Brigham Young University
Abb. 7: Max Steiner Collection, Perry Special Collections, Brigham Young University
Abb. 8: Courtesy Academy of Motion Picture Arts and Sciences
Abb. 9: entstammt dem Buch *Memo from David Selznick* (siehe Literaturverzeichnis).
Abb. 10: Max Steiner Collection, Perry Special Collections, Brigham Young University

Abb. 11: Max Steiner Collection, Perry Special Collections, Brigham Young University

Abb. 12: Max Steiner Collection, Perry Special Collections, Brigham Young University

Abb. 13: Abb. 13 wurde vom Autor dieses Buches aufgenommen.

Abb. 14: wurde der Webseite www.filmzoid.com entnommen.

Abb. 15: Max Steiner Collection, Perry Special Collections, Brigham Young University

Abb. 16: Courtesy Academy of Motion Picture Arts and Sciences

Abb. 17: Max Steiner Collection, Perry Special Collections, Brigham Young University

Abb. 18: Max Steiner Collection, Perry Special Collections, Brigham Young University

Sollte es trotz sorgfältiger Recherchen nicht in allen Fällen gelungen sein, den Rechteinhaber einer in diesem Buch gedruckten Abbildung zu ermitteln, so bitten wir diesen, sich mit dem Verlag in Verbindung zu setzen.

Epilog

An dieser Stelle möchte ich mich bei all jenen bedanken, die mich auf die eine oder andere Weise bei der Erstellung dieses Buches unterstützt haben.

Zuerst bei meinen Eltern, Armin und Lisa Wegele, die mir den Zugang zur Musik ermöglicht haben,

bei meiner Frau Tatjana Živanović-Wegele für ihre geduldige Unterstützung bei diesem langjährigen Vorhaben,

bei Prof. Dr. Franz Kerschbaumer, Graz, sowie

bei der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung in Graz, die mich finanziell bei meiner Studienreise unterstützt hat,

bei Sanni Ziersch, die mir den Weg nach Los Angeles geebnet hat,

bei Carol Liffand und Daniel Giesberg für die großzügige und warmherzige Aufnahme in Los Angeles,

bei Matti Klemm, der mir bei der Studienreise tatkräftig zur Seite stand, vor allem bei der Auffindung des Sternes von Max Steiner auf dem Hollywood Walk of Fame,

bei Noelle Carter vom Warner Bros. Archiv, Los Angeles,

bei James d'Arc und Janet Bradford von der Brigham Young University in Provo,

bei Prof. Dr. Wolfgang Thiel, Potsdam,

bei Manfred Fabricius, Dirigent in Berlin,

bei Frau Dr. Eva Reinhold-Weisz vom Böhlau Verlag, Wien,

bei Frau Dr. Evelyn Deutsch-Schreiner, Graz

bei Nizza Thobi, die mich ermunterte, in der jüdischen Vergangenheit Steiners zu recherchieren, und dabei wichtige Anstöße gab,

bei Matthias Ring und Andreas Leyendecker und der Firma GRAFIX, München,

beim österreichischen FWF Fonds für die Förderung dieses Buches,

und natürlich bei Max Steiner für seine großartige Musik.

München, im Februar 2012
Peter Wegele

