

Peter Moormann: Spielberg-Variationen. Die Filmmusik von John Williams

Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft/Edition Reinhard Fischer 2010 (Filmstudien, Bd. 57), 796 S., ISBN 978-3-8329-5355-3, € 59,90

(Zugl. Dissertation an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz 2007)

Differenzierte Untersuchungen zu einzelnen Beispielen, Komponisten oder Werkzusammenhängen der Filmmusik gibt es im deutschsprachigen Raum leider nur sehr vereinzelt, während der Markt mit Analysen über die allgemeinen Funktionen von Filmmusik und auch Handbüchern zur konkreten Praxis der Komposition für den Film mittlerweile fast gesättigt ist. Dies mag vielleicht auch damit zusammenhängen, dass der mit diesem Unterfangen beschäftigte Wissenschaftler sowohl ein differenziertes Instrumentarium zur Untersuchung der Filme wie zugleich auch ein fachwissenschaftlich geschultes Vokabular der Musikwissenschaft mitbringen muss, will er nicht eine der beiden Seiten vernachlässigen, was leider allzu oft geschieht. Peter Moormann, Absolvent der Mainzer Filmwissenschaft, bringt diese beiden Voraussetzungen mit, um sich einem signifikanten Bereich der Filmmusikgeschichte zu nähern, der sogar im englischsprachigen Raum jenseits von Bemühungen auf Fansseite noch unterrepräsentiert ist: Er widmet sich dem Wiedererstarken der großen neuromantischen Orchesterscores in den 1970er und 80er Jahren, eine Zeit, die von der amerikanischen Fachzeitschrift *Film Score Monthly* in Anknüpfung an die erste große Zeit der symphonischen Kompositionen in den 30er und 40er Jahren (Korngold, Steiner) als ‚Silver Age‘ bezeichnet wurde. Neben Figuren wie dem späten Bernhard Herrmann, Maurice Jarre und Jerry Goldsmith

steht vor allem ein Name als Synonym für diese Ära: John Williams. Williams hat nach dem ‚Tod‘ von New Hollywood das Wiedererstarben des Blockbusters in den 70er Jahren mit seinen Musiken zu *Jaws* (1975, Steven Spielberg) und *Star Wars* (1977, George Lucas) wesentlich geprägt und die hier etablierten stilistischen Charakteristika mit Filmen wie *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (2001, Chris Columbus) bis in die Gegenwart weiterverfolgt. Um den Fokus einzuzugrenzen und ein besonderes Schlaglicht zu setzen, hat sich Moormann in seiner Monografie für die seit *Sugarland Express* (1974) andauernde Zusammenarbeit des Komponisten mit dem Regisseur Steven Spielberg entschieden, die – bis auf wenige, kaum signifikante Ausnahmen – das Gesamtwerk des Regisseurs wesentlich kennzeichnet. Der Autor erhält auf diese Weise einerseits eine besondere Eingrenzung (ein Komponist, eine übersichtliche Zeitspanne) und andererseits eine große Diversität von Themen, Motiven und Genres, die sich in Spielbergs spätestens seit *Schindler's List* (1993) zu allen Seiten offenem *Oeuvre* ausdrückt.

Moorman skizziert zunächst die Zwitterstellung der Arbeit, die er im Folgenden konsequent im Auge behält: „Es wird der Versuch unternommen, die filmwissenschaftliche Dimension mit dem Musikologischen zu verbinden. Musikalische Muster werden aus der Perspektive der Filmerzählung untersucht, die Bilddramaturgie aus der Sicht der musikalischen Gestaltung. Hierbei gilt es, Bild, Musik und Ton stets als audiovisuelle Einheit zu begreifen, da davon ausgegangen wird, dass gerade deren komplexes Zusammenspiel für die Gesamtwirkung des Films ausschlaggebend ist.“ (S.9) Dies begründet sich nicht nur im naheliegenden Dualismus Bild/Ton, sondern auch in der konkreten Zusammenarbeit. Wie im vorliegenden Buch nachgewiesen werden kann, war Williams seither in die Arbeit der Produktion des Films eingebunden, hat früh die Drehbücher gelesen und die Musik weit im Voraus geschrieben, wobei die Filmbilder dann teilweise sogar auf die Musik geschnitten wurden. (Vgl. S. 27)

Das Buch gliedert sich in zwei sehr knapp gehaltene allgemeine Teile zu Anfang und am Schluss und einem sehr ausführlichen, fast 700 Seiten umfassenden Analyseteil, der im Zentrum der Arbeit steht. Zunächst werden einige Bemerkungen zum Werdegang Williams', zu seiner Zusammenarbeit mit Spielberg sowie allgemein zu den Funktionen von Filmmusik gemacht, wobei hier auf Thomas Koebner und Zofia Lissa rekurriert wird. Der Analyseteil gliedert sich in einen „Detailanalysen“ überschriebenen Bereich zu den beiden Filmen *Jaws* und *E.T. – The Extraterrestrial* (1982), die beide fast einhundert Seiten Platz erhalten, und in eine Übersicht mit knapperen Analyseskizzen über die anderen Zusammenarbeiten, die jeweils in Genres (Science-Fiction, Abenteuerfilm, Historiendrama, Komödie und Roadmovie) gegliedert werden, so dass tatsächlich alle Kooperationen der beiden Männer erfasst werden. Dabei interessieren den Verfasser fünf Qualitäten der Musik, nämlich die deskriptive (Vertiefung, Unterstützung des bildlich Gezeigten), die affektive (auf die Zuschauerwirkung bezogen), die strukturierende (bezüglich der Dramaturgie des Films), die kommen-

tierende (Erweiterung des bildlich Ausgedrückten) und – hier am Bedeutendsten – die erinnerungssteuernde Funktion. In diesem letzten Faktor ist das enthalten, was man im allgemeinen Sprachgebrauch ‚Leitmotiv‘ nennt, also die Repräsentation von Figuren, Orten, Gegenständen und Situationen mit wiedererkennbaren Tonfolgen. Dieser Begriff, der in Anlehnung an Richard Wagners *Ring der Nibelungen* (UA 1876) entstanden ist, hat jedoch im Film eine andere Funktion als in der klassischen Musik, wie Moormann feststellen kann. Das Leitmotiv habe hier keine „die Form determinierende, absolute Qualität“ (S.32), sondern sei vielmehr „Träger von Erinnerungen“ und werde „gezielt eingesetzt, um bereits bekannte, in der Szene allerdings abwesende Figuren imaginativ heraufzubeschwören.“ (S.33) Die Leitmotive – vom bekannten, unheilvollen Zweitmotiv des Hais in *Jaws* bis zum heroischen „Raiders March“ der *Indiana-Jones-Filme* (1980-2008) – gibt es bei Williams in fast jeder Arbeit, worin sich sein „spätromantisches Kompositionsprinzip“ (S.21) verdichtet widerspiegelt.

Die Arbeit wird im Anschluss an die Analysen durch ein kurzes Fazit abgeschlossen, wobei sowohl die einzelnen Funktionen der Filmmusik in der oben genannten Folge wie auch die unterschiedlichen Genres, die Spielberg bedient hat, Berücksichtigung finden. Hierbei zeigt sich, dass die Science-Fiction- und Abenteuerfilme von besonderem Reiz sind, da sich dort quantitativ viel mehr Musik und auch ein größeres Klanginventar nachweisen lässt als beispielsweise in den Historiendramen. Peter Moormann schlussfolgert, dass auf diese Weise in den realistischen Filmen „die dokumentarische Qualität der Bilder akustisch nicht geschmälert“ (S.759) werden soll. Andere Erkenntnisse, die nach der Analyse von Musik und Bild stehen, sind die Charakteristika von hellen und dunklen Klängen zu dementsprechenden Sinnzusammenhängen in Bild und Handlungsentwurf (beispielsweise Protagonist vs. Antagonist), die der in den Filmen des Regisseurs oft schematisch dichotomisierten Gut-Böse-Differenzierung entgegenkommen, sowie die Beschwörung des „Transzendentalen und Heiligen“ (S.757) von Orten, Personen und Außerirdischen im Gesamtwerk Spielbergs, das auf diese Weise das Mythische, Allgemeinverständliche der gezeigten Konflikte betont und den Filmen „epische, geradezu opernhafte Züge“ (S. 775) verleiht.

Jenseits der gelegentlich zu deskriptiv und zu stark am Handlungsverlauf orientierten Detailanalysen liegt hiermit eine sehr fruchtbare, aufschlussreiche und vertiefte Auseinandersetzung mit dem Zusammenspiel von Bild und Musik im Film vor, die als Markstein für ähnliche Veröffentlichungen in kommender Zeit dienen kann.

Florian Mundhenke (Leipzig)