

**FILM MUSIK**

MUSIK IM  
VORSPANN

GUIDO HELDT > TAREK KROHN >> PETER MOORMANN >>> WILLEM STRANK (Hg.)



et+k

edition text+kritik

# Musik im Vorspann

et+k

---

edition text + kritik

FilmMusik

Herausgegeben von Guido Heldt, Tarek Krohn,  
Peter Moormann und Willem Strank

Musik im Vorspann

ISBN 978-3-86916-717-6

E-ISBN 978-3-86916-718-3

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Screenshot aus *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM*  
(USA 1955, Regie: Otto Preminger), Quelle: DVD.

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2020  
Levelingstraße 6a, 81673 München  
[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

Satz: Claudia Wild, Konstanz

Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42, 72810 Gomaringen

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort 7

*Frank Lehman*

**Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken**

**E. W. Korngolds 11**

*Wolfgang Thiel*

**Hanns Eislers Vorspannmusiken zu Spielfilmen**

**aus drei Jahrzehnten 53**

*Felix Kirschbacher*

**Das Beste kommt zum Anfang**

Episodenbeginn und Vorspann in *THE GOOD WIFE* 78

*Andreas Wagenknecht*

**Immer wenn die Duduk spielt**

Zur Wiederverwendung der Musik aus dem Vorspann  
des Films *THE LAST TEMPTATION OF CHRIST* in Fernseh-  
dokumentationen und Dokumentarfilmen 104

Auswahlbibliografie 128

Autoren 132

Herausgeber 134

Register 136



## Vorwort

Wie die Overtüre in der Oper die Zuschauer im Saal auf das einstimmt, was bevorsteht, so haben auch die Vorspannmusiken in Film und Fernsehen über Jahrzehnte hinweg die Funktion eines Einstimmers übernommen. Dabei gab es im Film von der Stummfilmzeit bis in die 1960er Jahre hinein (und punktuell sogar darüber hinaus) gar eigene Overtüren, die unmittelbar vor der Filmvorführung live und später vom Band eingespielt wurden. Als die Overtüre allmählich vollständig verschwand, etablierte sich in den 1970er Jahren zudem die Praxis, dass der Großteil der Credits im Abspann statt im Vorspann aufgelistet wurde, wodurch die Klammerung durch Vor- und Abspann insbesondere im Mainstream-Film eine neue Dynamik erlangte, die bis heute Bestand hat. Welche Rolle jedoch die Musik in dieser ›zweiten‹ Overtüre oder – weitaus häufiger – im ersten auditiven Eindruck nach dem Erklingen der Produktionsfirmen-Jingles als Begleiterin der Film-Credits spielt, ist bislang nur selten in den Fokus des wissenschaftlichen Interesses gelangt. Eine Konferenz zum Thema *Trailers, Titles, and End Credits*, deren Ergebnisse partiell in eine Sonderausgabe von *Music, Sound, and the Moving Image* einfließen<sup>1</sup>, rückt nicht nur Vorspann- und Abspannmusik zusammen, sondern stellt sie noch an die Seite einer anderen paratextuellen Form, des Trailers und seiner Musik. Dies ist durchaus auch symptomatisch für die Struktur des Vorspanns im mehrgliedrigen Gewebe des Films vom Paratext bis zur Kernerzählung: Wie stark seine Verbindung zum eigentlichen Filmgeschehen ist, unterscheidet sich von Fall zu Fall und von Zeit zu Zeit, was ebenso für seine Musik gilt.

Auch das Fernsehen arbeitet mit dem Vorspann, um Programmstrukturen zu unterstreichen, die Credits zu präsentieren und häufig auch, um in die erzählte Welt einzuführen. Ein Fernsehvorspann ohne ästhetischen oder inhaltlichen Bezug zur Diegese ist selten, und auch der Film tendiert immer stärker dazu, die Grenzen von Vorspann und Diegese und gar noch stärker als Paratexte markier-

1 *Music, Sound and the Moving Image* 8, 2 (2014), hrsg. von Phil Powrie und Guido Heldt.

ten Entitäten wie der Präsentation des Produktionslogos zu vermischen. Reflexive Spiele mit der eigenen Form sind im Bereich des Vorspanns jedoch weder neu noch ausgestorben, wie die große historische Spannweite des vorliegenden Bandes zeigt. In der Eingliederung in eine Vielzahl angelagerter Paratexte von Produktionslogos über Werbung, Trailer und Teaser haben Film- und Fernsehvorspann über die Jahre an Kontur gewonnen, und musikalisch fungieren sie häufig als Präsentationsfläche für das Hauptthema einer Filmmusik-Komposition oder das regelmäßig wiederkehrende Titelthema einer Fernsehserie oder -show. Zwar ist der Vorspann durch den Trend der immer ausgedehnteren *pre-title sequence* immer weiter nach hinten verschoben worden, doch signalisieren die *opening titles* häufig nach wie vor, dass es jetzt, in diesem Moment, losgeht, dass das temporäre Eintauchen in die Fiktion – wenn es noch nicht erfolgt sein sollte – unmittelbar bevorsteht.

Während Film und Fernsehen den Vorspann in seinen frühen Jahren oft zum reinen Paratext herabstufen, ihm keinen besonderen Schauwert zugestanden und ihn nicht einmal visuell an die folgende filmische Welt knüpften, wurde die Vorspannmusik schon früh zur Experimentierfläche von Komponisten, die sich durch die Erfordernisse der eigentlichen Filmmusik oft eingeschränkt fühlten. Max Steiner und Erich Wolfgang Korngold sind zwei der berühmteren Beispiele von Komponisten, die sich zu jener Zeit durch ihre Vorspannmusiken ausprobieren und den notwendigen Paratext somit zu einer Filmphase mit Hörwert machten, ehe Vorspanndesigner wie Saul Bass sich der Aufgabe widmeten, auch den visuellen Schauwert zu erhöhen. Frank Lehman beschäftigt sich im vorliegenden Band mit ebensolcher ›klassischen‹ Zeit des Hollywood-Kinos und seinen Vorspannmusiken am Beispiel Korngolds, über dessen Main-Title-Œuvre er aus musiktheoretischer Sicht einen umfassenden Überblick gibt.

Aus einer musikhistorischen Perspektive widmet sich indessen Wolfgang Thiel in seinem Beitrag den Vorspannmusiken von Korngolds Zeitgenossen Hanns Eisler, dessen filmisches Werk vom europäischen Kino der 1920er und 1930er Jahre über seine Exilzeit beim Hollywood-Kino, dann im Sozialistischen Realismus des DEFA-Films der frühen DDR und schließlich Fernsehproduktionen stilistisch kontrastreiche Kollaborationen und Aufträge umfasst, die Eislers auch ansonsten abwechslungsreiche Karriere aus einer neuen Perspektive lesbar machen.

Das Fernsehen blieb lange konventionell in seiner Insistenz auf markenbildende audiovisuelle Vorspannkombinationen – wie der Jingle im Radio diente

der Vorspann insbesondere als aufmerksamkeitsfordernde Markierung, wann das geliebte Format losging. Mit der selbstbewussten Entwicklung von *Quality*-Formaten seit dem Aufstieg von MTM Enterprises im Zuge des Erfolges ihrer *Mary Tyler Moore Show* (1970) wurden nach und nach nicht nur die Formate selbst häufiger und intensiver strukturellen Experimenten unterzogen, sondern gleichsam ihre Paratexte. Ein spätes, weil fast zeitgenössisches Beispiel für einen Vorspann, der auf die narrative Entwicklung in der Serie nicht nur Bezug oder Rücksicht nimmt, sondern diese gar reflektiert und auch in seiner musikalischen Praxis kommentiert, stellt *The Good Wife* dar. Die Serie und ihre wechselhaften Vorspannkonzptionen stehen im Zentrum von Felix Kirschbachers Analyse in diesem Band.

Der Beitrag von Andreas Wagenknecht fügt der paratextuellen Ebene die intertextuelle hinzu. Musik im Filmvorspann ist oft besonders einprägsam, zum einen, weil Vorspanne der Musik Entfaltungsraum geben, und zum anderen, weil Titelmusiken leicht zum Pars pro toto der Musik ihres Films werden. Diese Einprägsamkeit macht Musik aus Filmvorspannen geeignet für die mediale Zweitverwertung. Als Beispiel dafür untersucht Andreas Wagenknecht die Verwendung eines Tracks aus Peter Gabriels Musik für Martin Scorseses *THE LAST TEMPTATION OF CHRIST* (USA/KA 1988) in Fernsehdokumentationen: sowohl in solchen, die eine zumindest vage thematische Verbindung zum Film haben, genau genommen in erster Linie politischen oder archäologischen Dokumentationen, die sich mit dem Nahen und Mittleren Osten beschäftigen, aber auch in TV-Produktionen über Natur- und Klimaphänomene, Delfine oder Spaniens Extremadura. Der Text folgt den Pfaden der De- und Rekontextualisierung von Elementen der Musik, die ihr in den letzten drei Jahrzehnten den Sprung von einem Thema zum nächsten erlaubt haben.

Wie immer versteht sich der vorliegende Band nicht als umfassendes Kompendium, sondern als abwechslungsreicher Querschnitt, als Auswahl von Zugängen zu einem Forschungsbereich, der noch in vielen Bereichen ausgiebiger Bearbeitung harret.

Die Herausgeber





## Form und thematische Struktur in den Vorspannmusiken E. W. Korngolds

### I Vorspannmusik im klassischen Hollywood-Kino

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

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

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

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

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

2 Formalistische Zugänge zu Vorspannmusiken haben sich häufig auf Bernard Herrmanns Scores konzentriert: siehe z. B. David Cooper: *Bernard Herrmann's Vertigo: A Film Score Handbook*, Westport – London 2001; Scott Murphy: »An Audiovisual Foreshadowing in Psycho«, in: *Terror Tracks: Music, Horror, and Sound Cinema*, hrsg. von Philip Hayward, London – Oakville 2009, S. 47–59; Tom Schneller: »Easy To Cut: Modular Form in the Film Scores of Bernard Herrmann«, in: *The Journal of Film Music* 2012, S. 127–151; und Charity Lofthouse: »Mythic Proportions: Rotational Form and Narrative Foreshadowing in Bernard Herrmann's Psycho«, Vortrag auf der Jahrestagung der *Society for Music Theory*, Charlotte 2013.

3 James Buhler liefert eine nützliche Zusammenfassung zum Thema Formalismus und Neoformalismus in der Filmmusikforschung in: »Ontological, Formal, and Critical Theories of Film Music and Sound«, in: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, hrsg. von David Neumeier, Oxford – New York 2014, S. 188–225.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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