

## Musik im Vorspann

# **FilmMusik**

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

# 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

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

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

*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 Ouvertüre 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 Ouvertüren, die unmittelbar vor der Filmvorführung live und später vom Band eingespielt wurden. Als die Ouvertüre 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‹ Ouvertüre 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 Titelhema 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 ebenjener ›klassischen‹ Zeit des Hollywood-Kinos und seinen Vorspannmusiken am Beispiel Korngolds, über dessen Main-Title-Ceuvre 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 Vorspannkonzeptionen 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



## Autoren

*Felix Kirschbacher* ist wissenschaftlicher Studienleiter für Wirtschaft, Medien und Ethik an der Evangelischen Akademie der Pfalz in Landau. Er studierte Filmwissenschaft, französische Romanistik und Evangelische Theologie in Mainz und schließt zurzeit seine Dissertation zur *Post-Apokalypse in Film und Serie* ab. Zu seinen Forschungsinteressen gehören außerdem Filmtheorie, Fernsehgeschichte und gegenwärtige Distributionsformen audiovisueller Medien.

*Frank Lehman* ist Professor für Musik an der Tufts University und promovierte an der Harvard University. Seine Monografie über die Analyse von Filmmusik – *Hollywood Harmony: Musical Wonder and the Sound of Cinema* – wurde 2018 bei der Oxford University Press veröffentlicht. Einige seiner Veröffentlichungen erschienen in *Music Theory Spectrum*, *Music Theory and Analysis*, *Music Theory Online* sowie dem *Journal of the Society of American Music*.

*Wolfgang Thiel*, geb. 1947 in Berlin, studierte in seiner Heimatstadt Musikwissenschaft und Komposition. Zwischen 1975 und 1990 arbeitete er freiberuflich als Komponist (u. a. zwei Sinfonien, Chorsinfonik, Klavier-, Orgel- und Kammermusik, Lieder, 50 Filmmusiken) sowie als Musikwissenschaftler mit den thematischen Schwerpunkten: Ästhetik und Geschichte der Filmmusik. 1981 erschien in Ost-Berlin sein Buch: *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*. Des Weiteren veröffentlichte er historische und ästhetische Studien zu Problemen einer filmspezifischen Musik, zur Filmmusik im NS-Staat, zur Geschichte der europäischen Filmmusik und zu Hanns Eislers Filmmusiken nach 1948. Von 1990 bis 2010 war Thiel Direktor der Städtischen Musikschule Potsdam und zugleich von 1992 bis 2013 Honorarprofessor für Filmmusik und Kompositionslehrer im Studiengang Medienmusik an der Berliner Musikhochschule »Hanns Eisler«.

*Andreas Wagenknecht* ist Akademischer Rat am Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaft (Universität Mannheim) und neben Forschung und Lehre in der Geschäftsführung des Instituts tätig. Er promovierte im Bereich Film- und

Medientheorie an der Universität Mannheim und studierte im Magisterstudien-  
gang Kommunikationswissenschaft, Philosophie und Psychologie an der TU  
Dresden. Seine Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Musik und  
Film in der Populärkultur, Film- und Medientheorie sowie qualitative Metho-  
den der Medien- und Sozialforschung. In der Lehre unterrichtet er v. a. qualita-  
tive Methoden der Medien- und Sozialforschung und gibt Seminare zu Medien-  
theorie und -geschichte sowie zu Themen aus dem Bereich der Populärkultur.

## Herausgeber

*Guido Heldt* ist Senior Lecturer in Music an der University of Bristol. Studium in Münster, am King's College London und in Oxford. Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der FU Berlin (1997–2003) und Gastdozent an der Wilfrid Laurier University, Waterloo/Kanada (2003). Mitherausgeber von *Plurale. Zeitschrift für Denkversionen* (2001–2010) und der *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (seit 2008). Veröffentlichungen u. a. zur britischen Musik im 20. Jahrhundert, zur Filmmusiktheorie (z. B. Monografie *Music and Levels of Narration in Film. Steps across the Border*, 2013), zu Komponistenfilmen und zum Musikfilm im »Dritten Reich«.

*Tarek Krohn* studierte Musikwissenschaft, Psychologie und Soziologie an der Christian-Albrechts Universität zu Kiel. Er ist Mitherausgeber der *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* und Autor verschiedener Publikationen zum Thema Filmmusik. Daneben wirkt er seit mehreren Jahren als Kurator an der Koordination zahlreicher Konzerte, Festivals und Meisterklassen zur zeitgenössischen ernsten Musik im Mittleren Osten und Europa mit.

*Peter Moormann* ist Juniorprofessor für Medienästhetik mit dem Schwerpunkt Musik an der Universität zu Köln. Studium der Angewandten Medienwissenschaft, Publizistik und Filmwissenschaft an den Universitäten von Ilmenau und Mainz. 2007 Promotion mit einer Arbeit über die Filmmusik von John Williams (*Spielberg-Variationen. Die Filmmusik von John Williams*, Nomos 2010), ausgezeichnet mit dem Johannes-Gutenberg-Preis der Universität Mainz 2008. 2008–2013 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin innerhalb der SFB *Kulturen des Performativen und Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste*. 2018 Habilitation im Fach Musikwissenschaft mit *Gustavo Dudamel. Repertoire – Interpretation – Rezeption* (Steiner 2019). Zu seinen Forschungsgebieten zählen die Musik in Film, Fernsehen und Computerspielen sowie die Interpretations- und Aufführungsanalyse. Mitherausgeber der *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*. Zahlreiche Publikationen zur Filmmusik, u. a. *Klassiker der Filmmusik* (Reclam 2009).

*Willem Strank*, Studium der Medien- und Musikwissenschaft in Kiel. 2013 Fertigstellung der Dissertationsschrift über *Twist Endings. Umdeutende Film-Enden*. Mit-herausgeber der E-Journale *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* und *Rock and Pop in the Movies*. Derzeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Neuere deutsche Literatur und Medien der CAU Kiel beschäftigt.