

---

**„The crazy dance“  
Bernard Herrmanns Filmmusik zu  
„North by Northwest“**

**Bernhard Hess**

---



München 2009

---

**„The crazy dance“  
Bernard Herrmanns Filmmusik zu  
„North by Northwest“**

**Bernhard Hess**

---

Dissertation  
an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften  
der Ludwig-Maximilians-Universität  
München

vorgelegt von  
Bernhard Hess

Erstgutachter:

Prof. Dr. phil. Hartmut Schick

Zweitgutachter:

Prof. Dr. phil. Wolfgang Rathert

Tag der mündlichen Prüfung:

24.07.2006

*Meiner Familie*

# INHALT

<b>1</b>	<b>EINLEITUNG.....</b>	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>MOTIVIK UND THEMATIK .....</b>	<b>17</b>
2.1	CELLULAR UNITS .....	17
2.2	SYNTAX.....	20
2.2.1	<i>Hauptthema</i> .....	20
2.2.2	<i>Streetsthema</i> .....	22
2.2.3	<i>Kidnappedthema</i> .....	23
2.2.4	<i>Interludethema</i> .....	24
2.3	ENTWICKLUNG .....	29
2.4	EROSION .....	36
2.5	KOHÄRENZ .....	43
2.6	SCHEINBARE SIMPLIZITÄT .....	50
<b>3</b>	<b>SEMANTIK .....</b>	<b>53</b>
3.1	ZUR BEDEUTUNG DER THEMEN .....	53
3.1.1	<i>Zur Bedeutung des Kidnappedthemas</i> .....	60
3.1.2	<i>Zur Bedeutung des Streetsthemas</i> .....	63
3.1.3	<i>Exkurs: Exemplifikation</i> .....	67
3.1.4	<i>„The crazy dance“. Zur Bedeutung des Hauptthemas</i> .....	72
3.1.5	<i>Klischeeproblematik. Zur Bedeutung des Interludethemas</i> .....	78
3.1.6	<i>Themendisposition</i> .....	90
3.2	MOTIVISCHE BEZUGNAHME .....	93
3.3	SEMANTISCHE INSTABILITÄT .....	102
3.4	AUSDRUCKSÖKONOMIE .....	109
3.5	VERWEIGERUNG FIXER BEDEUTUNGSZUWEISUNGEN.....	113
3.6	OFFENHEIT .....	123

<b>4</b>	<b>FORM.....</b>	<b>129</b>
<b>5</b>	<b>FILMMUSIK UND NARRATIVER DISKURS.....</b>	<b>147</b>
5.1	ZEITGESTALTUNG.....	149
5.1.1	<i>Ordnung.....</i>	<i>149</i>
5.1.2	<i>Dauer.....</i>	<i>154</i>
5.2	FOKALISIERUNG.....	159
5.2.1	<i>Nullfokalisierung.....</i>	<i>160</i>
5.2.2	<i>Externe Fokalisierung.....</i>	<i>163</i>
5.2.3	<i>Interne Fokalisierung.....</i>	<i>164</i>
5.2.4	<i>Dominante Perspektivenstruktur.....</i>	<i>167</i>
<b>6</b>	<b>DIE STIMME DES ERZÄHLERS.....</b>	<b>169</b>
<b>7</b>	<b>LITERATUR.....</b>	<b>174</b>

# 1 Einleitung

Die Vorstellung davon, was gute und was schlechte Filmmusik sei, hat sich seit den Jahren der „goldenen Ära“ Hollywoods grundlegend gewandelt. Bewunderte man die Scores eines Max Steiner, Erich Wolfgang Korngold oder Dimitri Tiomkin noch dafür, dass sie neben einer phantasievollen und suggestiven Ausdeutung des Leinwandgeschehens auch thematischen Reichtum, vielgestaltige Motivbeziehungen, klangfarbliche Nuanciertheit, innermusikalische Kohärenz etc. vorweisen konnten – Qualitäten also, die v.a. nach traditionellem Verständnis als kompositorische Tugenden gelten – so ist es heute eben jenes klassisch-romantische Erbe, welches im filmmusikalischen Zusammenhang suspekt erscheint. In die Kritik geraten ist nicht nur die exzessive Verwendung unzeitgemäßer tonsprachlicher Klischees, sondern auch die mit ihnen verknüpfte Aura des Symphonischen. Seit dem harschen Verdikt, welches Theodor W. Adorno und Hanns Eisler 1947 in „Composing for the films“ über die anachronistische Musikpraxis Hollywoods sprachen,<sup>1</sup> und seit avancierte Filmmusikkonzepte zunehmend erfolgreich unter Beweis stellen konnten, dass Fragmentarisches, spontan Assoziiertes und nicht zu Ende Komponiertes bisweilen befriedigendere Resultate zeitigen kann als jede noch so opulent ausgearbeitete symphonische Partitur, haben die handwerklichen und ästhetischen Normen von Konzertsaal und Opernbühne ihre Verbindlichkeit für die Filmmusik weitgehend eingebüßt. Aus der Tradition autonomer Musik stammende Konzepte wie Entwicklung und motivisch-thematische Arbeit stehen nicht länger im Zentrum filmmusikalischen Arbeitens und treten zunehmend hinter dramaturgische Problemstellungen zurück – eine Tendenz, welche sich auch in der Filmmusikliteratur niederschlägt, wenn dort nicht Tragfähigkeit und innere Folgerichtigkeit der musikalischen Konstruktion eingefordert wird, sondern – ganz im Gegenteil – eine klare Distanzierung von diesen Grundanliegen traditionellen Komponierens:

„Komponieren für den Film steht [...] in einer Art Widerspruch zum Komponieren der Kunstmusik [...]. Das ‘componere’ des abendländischen Musikers ist seit den

---

<sup>1</sup> THEODOR W. ADORNO/HANNS EISLER: *Composing for the Films*. New York 1947. Deutsch: *Komposition für den Film*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1996.

Anfängen der schriftlichen Ausarbeitung ein rationales Ordnen geworden. Beim kognitiven Zusammenfügen standen vorwiegend der Formprozess, das Entwickeln, die Logik der Entfaltung und der Durchführungscharakter im Vordergrund. Nicht von ungefähr sind in ‚Fuge‘ und ‚Sonate‘ als den beiden repräsentativsten Formtypen unserer Musikgeschichte die ‚Durchführungs‘-Teile der Gradmesser für die kompositorische Qualität. Für eine Filmmusik sind solche Kriterien allenfalls spielerische Zutaten“.<sup>2</sup>

Teilt man Schneiders Einschätzung, derzufolge in Kunst- und Filmmusik zwei von Grund auf wesensverschiedene Schaffensbereiche vorliegen, so hat das zwangsläufig Konsequenzen für die an den Komponisten gestellten Erwartungen: Von größerer Bedeutung als die virtuose Beherrschung des Tonsatzes erscheint nun der Besitz eines fein entwickelten Sensoriums für die dramaturgischen Belange des Films. Einfühlungsvermögen in die Intentionen des Autorenkollektivs und die Gabe, mit einfachen Mitteln komplexe Wirkung zu erzielen, gelten heute ebenso als spezifisch filmmusikalische Tugenden wie eine ökonomische Arbeitsweise und die Bereitschaft, kompositorische Entscheidungen bedingungslos den Erfordernissen des augenblicklichen Leinwandgeschehens zu unterwerfen.

Wohl kein prominenter Filmkomponist des vergangenen Jahrhunderts wurde und wird mit dem neuen Typus des bescheidenen, „dienenden“ Filmmusikers derart identifiziert wie Bernard Herrmann. Mit seinem Namen verbindet die Fachwelt einen einschneidenden „[change of] the very nature of film composing“<sup>3</sup> weg von den unzeitgemäßen Attitüden des klassischen Hollywoodkinos, hin zu einer modernen filmmusikalischen

---

<sup>2</sup> NORBERT JÜRGEN SCHNEIDER: *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*. Mainz/London/Madrid u.a.: Schott 1997. S. 79

<sup>3</sup> ESA-PEKKA SALONEN. Zit. in: STEVEN C. SMITH: *A Heart at Fire's Center. The Life and Music of Bernard Herrmann*. Berkley/Los Angeles/London: University of California Press 1991. Covertext. Vgl. auch Miklos Rosza „Herrmann war der Gulliver unter den Liliputanern der Filmmusik. Er war ein Meilenstein in der Geschichte des Films.“ MIKLOS ROSZA. Zit. in: TONY THOMAS: *Film Score. The Art and Craft of Movie Music*. Burbank, California 1991. Deutsch: „Filmmusik. Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik.“ München: Heyne 1995. S. 184. Vgl. auch Thomas: „Herrmanns Platz in der Geschichte der Filmmusik ist heute ziemlich leicht festzulegen. Es ist nicht zu hoch gegriffen, wenn man ihn als den bedeutendsten aller amerikanischen Filmkomponisten bezeichnet [...]“ Ebda., S. 184.

Schreibweise im oben skizzierten Sinne.<sup>4</sup> Sein Œuvre gilt als mustergültige Realisierung all dessen, was man von einer gelungenen, dem Medium Film angemessenen Musik heute gemeinhin erwartet. Und so überrascht es nicht, dass die Eigenschaften, über die sein Stil in der einschlägigen Literatur definiert wird, weitestgehend mit den von ihr selbst propagierten Idealen zur Deckung kommen.<sup>5</sup> Dazu zählen

- eine gemäßigt moderne, deutlich von der Hollywood-Tradition abgelöste Ton-  
sprache und eine unkonventionelle, gelegentlich ins Experimentelle neigende  
und für den Einbezug avancierter tontechnischer Errungenschaften aufge-  
schlossene Instrumentationspraxis. (Vgl. dazu Schneider: „Im Wiederentde-  
cken und im Weitergestalten der ‚physischen Klanglichkeit‘ liegt das eigentli-  
che Kernstück des filmmusikalischen Komponierens. Denn nicht das Vorfüh-  
ren kontrapunktischer oder anderer Verknüpfungskunststücke ist das Anliegen  
des Filmkomponisten, sondern das Zur-Schau-Stellen der direkten Sinnlichkeit  
von musikalischem Material [...]!“<sup>6</sup>)
- ein fragmentarischer, auf knappen, meist uncharakteristischen und beliebig ad-  
dierbaren Motiven aufbauender musikalischer Satz, welcher in seiner Redu-

---

<sup>4</sup> Graham Bruce erkennt die Bedeutung Herrmanns u.a. darin, die etablierten filmmusikalischen Kon-  
ventionen Hollywoods herausgefordert zu haben, besonders deren Melodienseligkeit, die üppige  
Orchestrierung und die arbeitsteilige Instrumentationspraxis. GRAHAM BRUCE: *Bernard Herrmann.  
Film Music and Narrative*. Michigan: UMI Research Press (1982) 21985. S. 4ff., S. 32.

<sup>5</sup> Die im Folgenden aufgelisteten Merkmale kehren in vergleichbarer Zusammenstellung in nahezu  
allen Literaturbeiträgen zu Herrmanns Musik wieder. Vgl. etwa den Charakterisierungsversuch von  
Jan Titel: „In den folgenden dreißig Jahren wurde der Name Bernard Herrmann Synonym für den mo-  
dernen Klang Hollywoods. Schon früh etablierte er konsequent Kompositionsweisen wie den Minima-  
lismus in der Filmmusik, brachte die elektronische Musik als Ausdrucksmittel ein und bewies sowohl  
mit unkonventionellen Besetzungen als auch mit klassischen Orchesterkonfigurationen höchste Krea-  
tivität und Ausdruckskraft. Legendär sind seine langjährigen Kollaborationen mit Alfred Hitchcock  
und Ray Harryhausen. Für die Thriller des Briten Hitchcock etablierte Herrmann eine nachdrückliche,  
modernistische und ungemein soghafte Kompositionsweise, die noch bis heute in diesem Genre  
nachwirkt. Für die fantasylvollen [sic!] Filme mit Puppenanimationen von Harryhausen brachte der die  
minimalistische Kompositionsweise zu nie erreichter Farbigkeit, indem er Ideenreichtum bei der In-  
strumentation und haarsträubenste Klangkombinationen und Besetzungen aufbot. Dazwischen bear-  
beitete er mit Alfred Newman den Monumentalfilm und begab sich erstmals farbig unter die Wasser-  
oberfläche („The Egyptian“ und „Beneath the 12-Mile Reef“). JAN TITEL: *Bernard Herrmann*. Einge-  
sehen am 11.01.2008 im Internet: [http://www.original-score.de/index.php/site/komponist/  
bernard\\_herrmann/](http://www.original-score.de/index.php/site/komponist/bernard_herrmann/) Die vorliegende Übersicht orientiert sich am Herrmann-Artikel der MGG. Vgl.  
LOTHAR HEINLE: *Bernard Herrmann*. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *MGG. Die Musik in Geschichte und  
Gegenwart*. Personenteil Bd. 8. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter/Metzler 2002. Sp. 1425f.

<sup>6</sup> SCHNEIDER 1997, S. 8.

ziertheit und Ausdrucksökonomie in starkem Kontrast zu den üppigen Partituren der Hollywood-Symphonik steht. An die Stelle melodischer Entfaltung und formaler Entwicklung treten einfache ostinatoartige „Patterns“, der pathetische Tonfall der Hollywood-Ära wird von einer „affecting simplicity of expression“ abgelöst.<sup>7</sup> (Vgl. Schneider: „Eine formal abgerundete und musikimmanent geschlossene Komposition ist in der Regel eine schlechte Filmmusik, weil in der Geschlossenheit kein Platz mehr für Bild, Dialog oder Geräusche ist [...]. Es war für mich eine wichtige Entdeckung, daß eine fragmentarische Musik [...] immer die funktionierendste Filmmusik war: Je offener der musikalische Text bleibt, desto besser können Bild, Dialog und Geräusche Bestandteil der definitiven „Komposition“ werden.“<sup>8</sup>)

- eine akribische Planung der klanglichen Umsetzung, erkennbar an den minutiösen Vortragsanweisungen im Notenbild und an der hohen Bedeutung, die Herrmann der künstlerischen Überwachung des Aufnahmeprozesses beimisst. (Vgl. Schneider: „Deshalb kommt nach dem ersten Schritt des ‚componere‘ [...] sofort der zweite Schritt des Interpretierens. Erst hier erhält Filmmusik ihren wahren Wert: Sie braucht [...] jene Zwischentöne, jene Spannungen und psychologischen Einfärbungen, jene Feinheiten und Cent-Abweichungen von festgelegten Tonhöhen usw.“<sup>9</sup>)

Es fällt auf, dass in Charakterisierungen dieser Art spezifisch kunstmusikalische Konzepte wie Ausdifferenzierung und Komplexität der musikalischen Struktur, Motiventfaltung, Durchformung, Kohärenzstreben etc. weitgehend fehlen. Dies suggeriert, Herrmann messe der innermusikalischen Dimension seines Tuns kaum Bedeutung bei – eine Annahme, für die auch jene berüchtigten Filmsequenzen zu sprechen scheinen, welche ihrer kompositorischen Radikalität wegen zum Inbegriff für Herrmanns Stil geworden sind: die Duschszene aus *PSYCHO* (1) und die Cropduster-Sequenz aus *NORTH BY NORTHWEST* (2).

---

<sup>7</sup> SMITH 1991, S. 264.

<sup>8</sup> SCHNEIDER 1997, S. 21.

<sup>9</sup> Ebd., S. 20.

*ad (1)*: Mit geringstmöglichem kompositorischem Aufwand (starre, einen einzigen Notenwert repetierende Rhythmik; minimaler Tonvorrat *e, f, ges*; simple, wenngleich durch Bogenführung, exzessive Glissandi und extreme Dynamik charakteristisch eingefärbte Streicherinstrumentierung) gelingt Herrmann in der Duschszene eine Musik von einzigartig schockhafter Wirkung. Genial mutet diese Stelle nicht aufgrund der Organisation der Tonbeziehungen an, sondern aufgrund der instinktsicheren Wahl des „Sounds“, welcher in vortrefflicher Weise geeignet scheint, die emotionale Wirkung des Gezeigten zu intensivieren. Die besondere Leistung Herrmanns besteht darin, unter den unendlich zahlreichen Möglichkeiten der Vertonung diese eine gleichermaßen simple wie dramaturgisch überzeugende

The image shows a musical score for the shower scene in the film Psycho. It consists of two systems of staves. The first system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Va. I). The second system includes Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Va. I). The music is characterized by a repetitive rhythmic pattern of eighth notes, primarily using the notes E, F, and G. The dynamics are marked as *sf* (sforzando) and *simile*. The score is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

NB. 1: Musik zur Duschszene in PSYCHO

Lösung heraus zu spüren. Die Tätigkeit des Komponisten gleicht hier weniger der eines Tonsetzers im klassischen Sinne als der eines Dramaturgen, welcher das erzählte Geschehen – mit musikalischen Mitteln – inszeniert und dabei in Kauf nimmt, dass die Musik selbst, ohne den auf der Leinwand sichtbaren Inhalt, völlig substanzlos bleibt.

*ad (2)*: In der Cropduster-Sequenz verzichtet Herrmann auf Musik gänzlich – eine spektakuläre Entscheidung nicht nur wegen des Konventionsbruches, eine achtminütige dialogfreie Passage musikalisch unkommentiert zu lassen, sondern auch wegen der außerordentlichen Dramatik des Leinwandgeschehens, die den Einsatz von Filmmusik regelrecht provoziert. Fraglos zeugt die von Herrmann getroffene Wahl für ein ausgeprägtes dramaturgisches Einfühlungsvermögen. Denn es lässt sich kaum eine Musik denken, welche die Szene in vergleichbarer Weise mit Spannung aufladen könnte wie das „auskomponierte Schweigen“ des Orchesters. Teilt man die in der Literatur mehrheitlich vertretene Ansicht, Herrmann ordne alles innermusikalische Gestalten-Wollen konsequent dem Dienst am Leinwandge-

schehen unter, so begegnet in der Cropduster-Sequenz die denkbar radikalste Realisierung, die ultimative Konsequenz dieser Haltung.

Das traditionelle Kernanliegen kompositorischen Denkens – die kunstvoll-ästhetische Organisation der Töne – wird in der Duschszene zur Nebensache degradiert und verliert in der Cropduster-Sequenz vollends jede Relevanz. Es besteht kein Zweifel, dass Herrmann in beiden Fällen alles innermusikalische Gestalten-Wollen kompromisslos dem Gebot dramaturgischer Wirksamkeit unterordnet. Das landläufige Herrmann-Bild meint in dieser Schwerpunktverlagerung indes einen allgemeinen Wesenszug der Musik Herrmanns zu erkennen. Es geht davon aus, dass seine filmmusikalische Ästhetik eine differenzierte Arbeit an Form, Motivid usw. *prinzipiell* ausschließt und sich damit bewusst den Normvorstellungen traditioneller Kunstmusik verweigert. Diese Annahme stellt sich bei genauerer Betrachtung als äußerst fragwürdig heraus. Denn jeder Versuch, die an der Dusch- und der Cropduster-Szene konstatierte Vernachlässigung des Innermusikalischen zu generalisieren, gerät unweigerlich in Konflikt mit einer Reihe von Äußerungen des Komponisten selbst:

”Wether you write occasionally for television, for films, or for symphony, I don’t see that they’re any different. It’s all part of the life of being a composer. Pardon me, I don’t think that even a great man like Mozart, a great genius like that, thought he was not being a composer when he wrote some ballroom music.”<sup>10</sup>

”If film music is subordinate, so is music in the theatre and the opera house.”<sup>11</sup>

”America is the only country in the world that has so-called ‘film composers’. Every other country has composers who sometimes do films.”<sup>12</sup>

An den Zitaten wird deutlich, dass Herrmann Kunst- und Filmmusik durchaus nicht als wesensverschiedene Tätigkeiten betrachtet. Statt sie gegeneinander abzugrenzen, marginalisiert er die zwischen ihnen bestehenden Unterschiede. Statt sich von überkommenen Kompositionsvorstellungen zu distanzieren, will er das eigene Werk ausdrücklich in der Kontinuität abendländischen Kunstmusikschaffens verstanden wissen. Vor dem Hintergrund des bisher Gesagten muss diese überraschend konservative Positionierung

---

<sup>10</sup> BERNARD HERRMANN. Zit. in: SMITH 1991, S. 305.

<sup>11</sup> Ders. Zit. in: Ebd., S. 122.

<sup>12</sup> Ders. Zit. in: Ebd., S. 295.

irritieren. Als unvoreingenommener Leser könnte man meinen, nicht einen Pionier der Filmmusik, sondern einen Vertreter alter Hollywood-Schule zu vernehmen. Es liegt nahe, eine Erklärung hierfür in Herrmanns kapriziöser Persönlichkeit zu suchen: Zeit seines Lebens um Anerkennung als „ernsthafte“ Komponist bemüht, konnte er weder im Konzertsaal noch auf der Opernbühne nachhaltige Erfolge verbuchen. Auch eine ambitioniert eingeschlagene Laufbahn als Dirigent brachte nicht den erhofften Ruhm, und so sah er sich – getrieben vom Gefühl, nicht in gebührender Weise von der Musikwelt ernst genommen zu werden – bei jeder sich bietenden Gelegenheit bemüht, auf die Ebenbürtigkeit seines Wirkens als Filmmusiker hinzuweisen.<sup>13</sup>

Die vorliegende Arbeit verfolgt indessen eine andere Hypothese: Sie geht davon aus, dass Herrmann weitaus seriösere und sachbezogenere Beweggründe hatte, der inneren Nähe von Filmmusik, Oper, Theatermusik und Synchronmusik das Wort zu reden. Anstoß zu dieser Vermutung gab eine gründliche Auseinandersetzung mit der Partitur zu *NORTH BY NORTHWEST*, in deren Verlauf sich Anzeichen mehrten, dass Herrmanns Filmmusikkonzept *de facto* weit stärker an kunstmusikalischen Traditionen partizipiert, als gemeinhin angenommen. Zwar suggerierte das unspektakulär-schlichte Notenbild auch hier zunächst eine nur rudimentär entwickelte innermusikalische Struktur, doch entpuppte es sich letztendlich als Resultat eines überraschend disziplinierten und vielschichtigen kompositorischen Denkens. Die Analyse förderte ein komplexes Netz von Motivbeziehungen zu Tage, in dem Aspekte wie Entwicklung, Formgebung, Durchführung usw. allen gegenteiligen Annahmen zum Trotz eine durchaus gewichtige Rolle spielen. Eine detaillierte Darstellung dieser kompositionstechnischen Verfahrensweisen wird Gegenstand des zweiten Kapitels unserer Untersuchung sein. Es wird sich zeigen, dass die innermusikalischen Qualitäten des Scores, seine konstruktive Dichte, seine Kohärenz und seine stringente motivische Entfaltung nicht nur die gängigen Herrmann-Klischees brüskieren, sondern auch den heute von der Literatur vertretenen Idealen „guter“ Filmmusik von Grund auf zuwiderlaufen.

---

<sup>13</sup> Vgl. THOMAS 1985, S. 184.

Das überraschend hohe Maß an innermusikalischer Strukturierung erschiene weniger frappierend, ließe es sich schlüssig aus den Vorgängen auf der Leinwand begründen. Doch der Nachweis, dass die Motiv- und Themengestalten von den Figuren und Ereignissen der Erzählung inspiriert wurden und dass sich ihre Entfaltung strikt am Gang der Handlung orientiert, mag – wie die Untersuchung der semantischen Verhältnisse in *Kap. 3* zeigen wird – nicht lückenlos gelingen. Eine konsequente Koppelung der musikalischen Gestalten an bestimmte Erzählmomente begegnet in *NORTH BY NORTHWEST* nur sporadisch, sodass es mitunter erhebliche Schwierigkeiten bereitet, den jeweils symbolisierten Gegenstand widerspruchsfrei zu identifizieren. Wer eine Musik erwartet, die sich in eindeutiger und unmissverständlicher Weise auf den Erzählkontext bezieht und in allen Details bedingungslos in das Diktat der Leinwand fügt, wird enttäuscht. Gemessen an der Akribie, mit der sich viele Kollegen Herrmanns um eine Übersetzung des erzählten Geschehens in die „Sprache“ der Musik bemühen, mutet dessen Semantik jedenfalls merkwürdig blass an.

Um eine Antwort auf die Frage formulieren zu können, weshalb sich diese inhaltliche Unbestimmtheit nicht nachteilig auf die Rezeption der Filmmusik Herrmanns auswirkt (dass sie „funktioniert“, beweist schon allein die bis heute ungebrochene Popularität des Filmes), ist es zunächst nötig, die in ihr wirksamen Zeichenprozesse in grundsätzlicher Weise verstehbar zu machen. Dazu erfolgt in Kapitel 3.1.3 eine kritische Auseinandersetzung mit dem verbreiteten Vorurteil, Filmmusik nehme ausschließlich dann auf etwas Außermusikalisches Bezug, wenn dieses begrifflich klar benannt werden könne und in einem fixen Zuordnungsverhältnis zu der entsprechenden musikalischen Figur stehe. Mit Hilfe der Symboltheorie Nelson Goodmans soll gezeigt werden, dass es neben diesem „denotativen“ Modus noch eine weitere Art der zeichenhaften Bezugnahme gibt, welche gerade dort wirksam wird, wo eine sprachliche Übersetzung des von der Musik Bezeichneten unmöglich scheint. Goodman spricht in diesem Zusammenhang von „Exemplifikation“, und dieser in der Filmmusikforschung bisher wenig beachtete semiotische Mechanismus ermöglicht es uns zu verstehen, weshalb Herrmanns Musik nicht inhaltsleer bleibt, sondern – ganz im Gegenteil – eine Fülle vielgestaltiger und fein differenzierter Bedeutungen evoziert. Im selben Maße, wie sie dabei auf klar entzifferbare Zeichenbildungen verzichtet, öffnet sie sich einer variablen Interpretierbarkeit

durch den Rezipienten, welcher nun aktiver als je zuvor in der Filmmusikgeschichte an der Lenkung der semantischen Prozesse beteiligt wird.

In *Kap. 4* fragen wir nach dem Sinn, welcher sich hinter der aufwendigen innermusikalischen Konstruktion in *NORTH BY NORTHWEST* verbirgt. Stellen Motivarbeit, Formgebung und Entwicklung nichts weiter als eingeschliffene kompositorische Verhaltensweisen dar, die sich automatisiert abspulen und die ausschließlich innermusikalischen Bedürfnissen Genüge leisten? Handelt es sich bei ihnen – um mit Schneider zu sprechen – also nur um „spielerische Zutaten“, die mit der eigentlichen Bestimmung der Filmmusik wenig zu tun haben, oder tragen nicht vielleicht auch sie substantiell zum Gelingen der Interaktion von Musik und filmischem Kontext bei?

Die Filmmusiktheorie erachtet konventionelle Gestaltungsmuster wie Periodenbau, kontrapunktische Manieren, motivisch-thematische Arbeit etc. in der Regel als „unfilmisch“, weil sich die ihnen zugrunde liegenden musikalischen Ordnungsprinzipien scheinbar nur schwer mit der arhythmisch-zufälligen Gliederung des Leinwandgeschehens vereinbaren lassen. Zu Unrecht wird dabei unterschlagen, dass die Musik im Film nie einer erzählten Ereignisfolge allein gegenübersteht, sondern stets auch einem Erzählvorgang (dem „Erzählakt“ oder „narrativen Diskurs“). Dieser kann seinerseits in artifizierlicher Weise, unter Einbezug nicht minder unnatürlich anmutender Gliederungsprinzipien gestaltet sein. Selbst eine völlig chaotisch-regellose Ereignisfolge schließt eine gleichsam „musikalisierte“ Darbietung mittels rhythmisierter Schnitte, symmetrischem Bildaufbau, Parallelmontagen usw. nicht aus. Rationales Ordnen und strenge Formgebung sind dem Film also keinesfalls fremd, und dies gilt in besonderem Maße für das Filmschaffen Hitchcocks, welcher bekanntlich eine ausgeprägte Vorliebe für minutiös durchorganisierte Erzählarrangements besaß. Mag das dichte Ordnungsgefüge von Herrmanns Score auch in denkbar starkem Kontrast zu den konfusem Geschehnissen um Roger Thornhill stehen, so erscheint es doch auf der Ebene des Diskurses als völlig plausible Fortführung des von Hitchcock vorgezeichneten Weges.

Mehr noch: Herrmanns Musik *harmoniert* nicht nur mit der Art, wie die Geschichte in *NORTH BY NORTHWEST* mit filmischen Mitteln erzählt wird, sie hat an der Gestaltung des Erzählvorganges selbst aktiven Anteil. Indem sie sich nur dem Publikum mitteilt, für die Figuren selbst aber unhörbar bleibt, stellt sie wie die visuellen Informationskanäle

le der Kameraführung, Montage, Bildkomposition, Einstellung etc. zwangsläufig einen Teil der Erzählinstanz dar. Als solcher übernimmt sie spezifisch narrative Funktionen, wie sie traditionell dem literarischen Erzähler zugeschrieben werden: Sie beeinflusst das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit, sie entscheidet mit darüber, in welcher Perspektive das erzählte Geschehen dem Zuschauer dargeboten wird und sie gewährt Einblick in die innerseelischen Vorgänge der Figuren. Dies alles würde freilich auch jede beliebige, dem Bild zufällig unterlegte Musik in der einen oder anderen Art leisten. Die Untersuchung der narrativen Strukturen des Scores in *Kap. 5* zeigt jedoch, dass die Herrmanns Musik in bemerkenswert konsistenter und bewusst kalkulierender Weise in den Erzählvorgang eingreift: Indem sie aus der Fülle erzähltechnischer Möglichkeiten gezielt auswählt, formuliert sie eine in sich geschlossene Sicht auf die Ereignisse; statt die auf Bild- und Dialogebene bereits vorangelegten Erzählstrukturen einfach zu verdoppeln, macht sie sich stets dort vernehmbar, wo Hitchcocks visuelles Erzählen Leertellen offen lässt; und indem sie in ihrer homogenen und kohärenten innermusikalischen Strukturierung einen zwar vielfältig schattierten, in den Grundzügen jedoch konstanten Tonfall ausprägt, gewinnt man den Eindruck, die Stimme eines mit individuellen Zügen ausgestatteten „musikalischen Erzählers“ zu vernehmen.

Die in der vorliegenden Studie gewonnenen Einsichten offenbaren Qualitäten der Filmmusikkonzeption Herrmanns, welche das von der Literatur gezeichnete Bild teils in Frage stellen, teils komplettieren und somit das Exzeptionelle seines Wirkens unter veränderten Aspekten verstehbar werden lassen. So zeigt sich, dass seine Reputation als Überwinder des filmmusikalischen Konventionen Hollywoods zu Recht besteht. Doch entgegen gängiger Meinung ist es nicht das im Laufe der Musikgeschichte kultivierte kompositorische Denken, welches er hinter sich lässt; sein Verdienst besteht vielmehr darin, die im industrialisierten Filmbetrieb zu Klischees, schablonenartigen Verfahrensweisen und formelhaften Idiomen verflachten Errungenschaften der Kunstmusik aus der Erstarrung gelöst und in innovativer und für die spezifischen dramaturgischen Belange sensibler Weise dem Medium Film erneut dienstbar zu gemacht zu haben. Herrmanns Weg führt nicht von den Idealen der Kunstmusik weg, sondern zu ihnen zurück. Er verleiht seinen Filmmusiken jene Vieldeutigkeit, jenen Implikationsreichtum, jene Offenheit und gleichzeitig jene Komplexität, die sie im Sinne der Kunsttradition überhaupt erst einer ästhetischen Rezeptionsweise zugänglich machen. Und dies lässt uns

verstehen, weshalb er so eigensinnig darauf insistiert, ein Komponist und kein Filmmusikkomponist zu sein.

\*\*\*\*\*

Der Film NORTH BY NORTHWEST, dessen Musik Herrmann in knapp zwei Monaten vom 10. Januar bis zum 2. März 1959 zu Papier brachte, zählt nicht nur zu den beliebtesten sondern auch zu den repräsentativsten Werken Alfred Hitchcocks. In ihm kommen die besonderen Qualitäten des Ausnahme-Regisseurs in idealtypischer Weise zur Geltung. Der alptraumhafte und gleichzeitig humorvolle Zuschnitt der Handlung, die ungewöhnliche Kompilation des Drehbuchs aus zunächst nur visuell imaginierten, zusammenhangslosen Einzelepisoden, die konzentrierte, hoch-expressive Bildsprache, der untrügliche Instinkt für Spannungsbögen u.v.m. geben François Truffaut Recht, wenn er in alldem die Summe des amerikanischen Werkes Hitchcocks zu erblicken meint.<sup>14</sup> Zweifellos hat Herrmanns Musik am immensen Erfolg des Filmes beträchtlichen Anteil. Dass er mit seinem Score eine nicht minder reife Leistung als der Regisseur selbst vorweisen konnte, verdankt sich u.a. einer Zusammenarbeit, die als einzigartig in der Geschichte der Filmmusik gilt: Obwohl nach eigenem Bekunden völlig unmusikalisch, brachte Hitchcock der Musik ein hohes Maß an Wertschätzung entgegen. Er betrachtete sie nicht als akzidentielles Beiwerk, sondern als höchst bedeutsamen Beitrag zum filmischen Gesamttext. Entsprechend fand Herrmann, als er 1954 seinen ersten Hitchcockfilm vertonte, ideale Arbeitsbedingungen vor: Er wurde nicht nur früh in die Planung einbezogen, sondern behielt in aller Regel auch das letzte Wort, was den Stil und die dramaturgische Zielsetzung seiner Musik betraf. In einer Atmosphäre gegenseitiger Achtung entstand so jene Reihe von Spielfilmen, die heute ausnahmslos zu den Höhepunkten im Schaffen beider Männer gezählt werden: THE TROUBLE WITH HARRY, THE MAN WHO KNEW TOO MUCH, THE WRONG MAN, VERTIGO, NORTH BY NORTHWEST, PSYCHO, THE BIRDS und MARNIE.

Trafen sich Herrmann und Hitchcock v.a. in ihrem romantisch-morbiden Hang zum Obskuren und Abgründigen, so zeigten sie sich in NORTH BY NORTHWEST von einer

---

<sup>14</sup> FRANÇOIS TRUFFAUT: *Le cinéma selon Hitchcock*. Paris: Edition Robert Laffont 1966. Deutsch: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Hanser <sup>20</sup>1998. S. 245.

ausgesprochen humorigen Seite, die sonst nur noch in *THE TROUBLE WITH HARRY* begegnet. Die Geschichte um den trocken-sarkastischen Werbekaufmann Roger Thornhill, der aufgrund einer unglücklichen Verwechslung ins Fadenkreuz eines Spionagerings gerät, auf der Flucht halb Nordamerika durchquert, eine Reihe aberwitziger Situationen zu bestehen hat und am Ende die ebenso attraktive wie undurchsichtige Doppelagentin Eve Kendall ehelicht, ist nicht zuletzt dank der gelungenen Symbiose, die Musik und Handlung darin eingehen, zum Prototyp des Thrillers mit komödiantischen Zügen geworden. Wenngleich *NORTH BY NORTHWEST* von der Literatur als Meilenstein der Filmgeschichte ausgiebig gewürdigt wird und nur in den wenigsten Filmmusik-Publikationen unerwähnt bleibt, mangelt es doch an umfangreicheren Studien, die sich speziell mit Herrmanns Score auseinandersetzen. Von David Bondelevitchs Aufsatz „North by Northwest. A Case Study of the Bernard Herrmann Style“<sup>15</sup> abgesehen liegen bisher nur al-fresco-artige, verhältnismäßig oberflächliche Analysen vor. Gewöhnlich finden sie sich im Rahmen allgemeinerer Themenstellungen. So besticht die umfangreiche und gründlich recherchierte Herrmann-Biographie von Steven C. Smith zwar durch eine lückenlose Besprechung aller Filmmusiken Herrmanns, bleibt aber aufgrund der großen Stofffülle naturgemäß einer knappen Darstellungsweise verpflichtet.<sup>16</sup> Etwas ausführlichere Kommentare begegnen in den Untersuchungen von Eva Rieger<sup>17</sup> und Josef Kloppenburg.<sup>18</sup> Roy M. Prendergast<sup>19</sup> widmet einige Seiten der Filmmusik zu *PSYCHO*, während *NORTH BY NORTHWEST* nur am Rande Beachtung findet. Eher beiläufiger Art sind auch diverse Anmerkungen in dem grundlegenden Kompendium „Filmmusik. Eine systematische Beschreibung“ von Helga de la Motte-Haber und Hanns Emons.<sup>20</sup> In Graham Bruce's „Bernard Herrmann. Film Music and Narrative“ schließlich

---

<sup>15</sup> BONDELEVITCH, DAVID: *NORTH BY NORTHWEST. A Case Study of the Bernard Herrmann Style*. Eingesehen am 30.08.2005 im Internet: [www.hitchcock.tv/essays/herrmann/herrcase1.html](http://www.hitchcock.tv/essays/herrmann/herrcase1.html)

<sup>16</sup> Vgl. SMITH 1991.

<sup>17</sup> Vgl. EVA RIEGER: *Alfred Hitchcock und die Musik; Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht*. Bielefeld: Kleine 1996.

<sup>18</sup> JOSEF KLOPPENBURG: *Die dramaturgische Funktion der Musik in Filmen Alfred Hitchcocks*. München: Wilhelm Fink Verlag 1986.

<sup>19</sup> ROY M. PRENDERGAST: *Film Music: A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*. New York/London: WW Norton & Co (1977), <sup>2</sup>1992.

<sup>20</sup> HELGA DE LA MOTTE-HABER/HANS EMONS: *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München: Carl Hanser Verlag 1980.

liegt eine detaillierte Studie zu Herrmanns Gesamtschaffen vor, die mehrere eingehende Analysen der Scores zu VERTIGO, PSYCHO und MARNIE enthält, die aber ihrerseits die Filmmusik zu NORTH BY NORTHWEST nur stichprobenartig abhandelt.<sup>21</sup>

Vielfach ist angezweifelt worden, dass sich filmmusikalische Phänomene angemessen mit den Arbeitstechniken konventioneller musikwissenschaftlicher Forschung ergründen lassen. Daran (und an der leidigen Schwierigkeit, Zugang zu einschlägigem Notenmaterial zu erhalten) mag es liegen, dass die hier aufgeführten Untersuchungen auf den eigentlichen Notentext nur wenig eingehen. Im vorliegenden Zusammenhang erscheint uns die Anwendung musikwissenschaftlicher Terminologie und Methodik jedoch nicht nur legitim, sondern angesichts der Ausgangsproblematik, welche die Frage nach der Bedeutsamkeit traditioneller kunstmusikalischer Vorstellungen in Herrmanns Filmmusik aufwirft, geradenach geboten: Dessen musikalische Sozialisierung vollzog sich in einem bildungsbürgerlichen Milieu, welches der klassisch-romantischen Musiktradition einen hohen Stellenwert beimaß. Kindheit und Jugend waren von einer intensiven Auseinandersetzung mit Kunst- und Gedankenwelt des 19. Jh. geprägt: „[...] we were nineteenth-century people. And if you are a nineteenth-century person, where does your root of art take hold but with nineteenth-century people?“<sup>22</sup> Sein kompositorisches Handwerkszeug erwarb sich Herrmann z.T. autodidaktisch, z.T. verdankt es sich einer fundierten akademischen Ausbildung an der New Yorker Juilliard School of Music. Zeit seines Lebens fühlte er sich als Komponist wie als Dirigent nicht nur zu Hörfunk und Film, sondern in besonderem Maße auch zum Konzertsaal hingezogen.<sup>23</sup> All dies lässt erwarten, dass Herrmanns filmmusikalischen Arbeiten in einer Art und Weise strukturiert sind, welche sie auch im Sinne konventioneller musikwissenschaftlicher Theoreme analysierbar macht. Dabei versteht es sich von selbst, dass die Untersuchung jene Aspekte, die über die musikalisch-strukturelle Ebene hinaus in die Ebene der Interaktion von Musik und Leinwandgeschehen reichen, eine weiter gefasste Methodik erfordert. Hier erhält die Arbeit notwendigerweise einen interdisziplinären Zug, indem ein Rück-

---

<sup>21</sup> GRAHAM BRUCE: *Bernard Herrmann. Film Music and Narrative*. Michigan: UMI Research Press (1982) <sup>2</sup>1985.

<sup>22</sup> Herrmanns Bruder LOUIS HERRMANN. Zit. in: SMITH 1991, S. 13.

<sup>23</sup> Vgl. SMITH 1991.

griff auf das Beschreibungsvokabular benachbarter Forschungsgebiete wie Zeichen- und Erzähltheorie unumgänglich wird.

Die Thesen und Argumentationsgänge unserer Untersuchung wurden vorwiegend anhand des Films selbst entwickelt wie auch anhand des Notentextes, der uns in Form einer Reproduktion des Mikrofilms 87/20, 037 <Mus> der „Bernard Herrmann Papers Collection“, University of California, Santa Barbara, vorlag. Um die Nachvollziehbarkeit der Detailanalysen zu erleichtern und ein mühsames Aufsuchen der Referenzstellen zu vermeiden, schien die Erstellung eines Klavierauszugs geboten, dem die im Textteil abgedruckten Notenbeispiele entstammen. Wo die Übersichtlichkeit Vorrang vor der Präzision der Notentextwiedergabe hatte, wurden gelegentlich Stimmverdoppelungen durch oktavierende Instrumente, Dynamik- und Artikulationsbezeichnungen sowie Instrumentationsangaben weggelassen. Zur Vergegenwärtigung von Handlung und Bildinhalten sei die Ansicht der bei Warner Bros. erschienenen ausgezeichneten DVD „North by Northwest“ empfohlen, die nicht nur durch ihre gute Bildqualität, sondern auch durch den Luxus einer qualitativ hochwertigen, ausschließlich den Soundtrack führenden Tonspur besticht. Um Herrmanns Musik in ihren filmmusikgeschichtlichen Kontext einordnen, bzw. ihre spezifischen Qualitäten gegenüber anderen Konzeptionen sichtbar machen zu können, erscheint es gelegentlich nötig, weitere Hitchcock-Filme – namentlich REBEKKA (Musik: Franz Waxman) und TO CATCH A THIEF (Musik: Lyn Murray) – in die Betrachtungen mit einzubeziehen. Wo das geschieht, gehen die zum Verständnis notwendigen Zusammenhänge aus dem Text hervor. Eine detaillierte Kenntnis des Gesamtfilmes ist hier nicht erforderlich.

Die vorliegende Publikation entstand auf Grundlage einer Dissertationsarbeit am Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Begleitet wurde sie von meinem Doktorvater Prof. Dr. phil. Hartmut Schick mit konstruktiver Kritik und wertvollen Anregungen v.a. im Bereich der musikalischen Analyse. Ihm sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Besonderer Dank ergeht auch an meine Eltern, die mir den Promotionsstudiengang ermöglichten, sowie an meine Frau und meine Kinder, ohne deren Unterstützung und Rücksichtnahme diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre.

# 2 Motivik und Thematik

## 2.1 Cellular Units

Handwritten musical score for measures 26-41. The score includes parts for 3 Flutes (Fl.), Clarinet (Clar.), 2 Oboes (Ob.), Horns (Hr.), Harp I and II (Harp I, II), Violins I and II (V. I, V. II), Viola (V.), Cello (Cb.), and Double Bass (C.B.). The notation is dense with many notes and rests, some marked with 'pp' (pianissimo) and 'arco' (arco). The measures are numbered 26 through 41. At the bottom of the page, it says "PARCHMENT BRAND N219 - 24 lines", "Printed in U.S.A.", and "Belwin Inc. New York, U.S.A."

Handwritten musical score for measures 42-61. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horns (Hr.), Harp I and II (Harp I, II), Violins I and II (V. I, V. II), Viola (V.), Cello (Cb.), and Double Bass (C.B.). The notation is dense with many notes and rests, some marked with 'pp' (pianissimo) and 'arco' (arco). The measures are numbered 42 through 61. At the bottom of the page, it says "NB. 2: Fragmentarisches Notenbild in THE HOUSE".

NB. 2: Fragmentarisches Notenbild in THE HOUSE

Bereits bei oberflächlicher Durchsicht der Partitur zu NORTH BY NORTHWEST fällt jener markante Zug ins Auge, der gemeinhin als Herrmanns Markenzeichen gilt: Statt sich organisch zu entwickeln, scheint das musikalische Geschehen in eine Reihe knapper, modulartig aufgereihter und wenig charakteristischer Tongruppen zu zerfallen. In ihrer Ausdehnung streng auf ein von den Taktstrichen vorgegebenes Grundmaß begrenzt fügen sie sich zu einem stereotyp parzellierten, statischen Notenbild. Der Eindruck des Gleichförmig-Schematischen wird zudem noch gesteigert durch die häufige Verwendung von Abkürzungen und eine eigentümliche, schablonenhafte Instrumentierungspraxis:

In *NB. 2* (unteres System) teilt Herrmann den Horn-Part in zwei alternierende Untergruppen auf (Hörner I/II bzw. Hörner III/IV). Analog dazu lösen sich in der Folge die beiden Harfen, dann die beiden Violinstimmen ab. Der wiederholte Übergang von einem Instrument zum anderen Instrument gleicher Gattung, der streng genommen nicht mit einem klangfarblichen, sondern nur einem räumlichen Effekt einhergeht, ist dabei für den Hörer kaum wahrnehmbar. Es scheint, als liege Herrmann weniger an einer subtilen Ausdifferenzierung des Klangbildes, als daran, auch über das Partiturbild zu verstehen zu geben, dass das musikalische Geschehen statt in einer übergeordneten Vier- oder Achttaktigkeit in Zweitaktgruppen zu begreifen sei.

Es liegt nahe, in der engmaschigen Rasterung, der Kleinteiligkeit und der Uniformität der Abschnittsbildung ein leitendes, wenn nicht gar *das* zentrale kompositionstechnische Prinzip Herrmanns vermuten zu wollen. Graham Bruce wähnt diese Annahme legitimiert durch eine Bemerkung des Komponisten selbst: „Ideally film music should be based on phrases no longer than a second or two.“<sup>24</sup> Doch genau genommen schildert Herrmann hier lediglich den Ausgangspunkt seiner kompositorischen Arbeit, und es wäre verfehlt zu meinen, das betont einfache Denken, aus dem die knappen, simpel konzipierten Tongruppen – die „Cellular Units“<sup>25</sup> – hervorgehen, präge auch den gesamten verbleibenden Kompositionsprozess. Die musikalische Konstruktion Herrmanns erschöpft sich nicht in elementaren Operationen wie der bloßen parataktischen Aufreihung des motivischen Grundmaterials. Eben dies aber suggerieren Schlagwörter wie „baukastenartig“, „ostinat“ bzw. „minimalistisch“ – Begriffe, die sich im Zusammen-

---

<sup>24</sup> HERRMANN. Zit. in: BRUCE 1985, S. 32.

<sup>25</sup> BRUCE 1985, S. 32.

hang mit der Beschreibung seiner Filmmusiken fest etabliert haben. Den tatsächlichen Verhältnissen werden sie nicht gerecht, denn sie unterschlagen den Facettenreichtum eines Tonsatzes, der entgegen aller äußerlichen Mechanik und Simplizität weitaus vielgestaltiger und differenzierter ausfällt, als es auf den ersten Blick scheinen mag.

So sucht man auch in NORTH BY NORTHWEST Passagen, die formal restlos in einer Folge sich selbst genügender, beziehungslos neben einander stehender Einzelereignisse aufgehen, vergebens. Selbst hinter so primitiv anmutenden Cues wie THE DOOR (s. NB. 3) wirken syntaktische Mechanismen, welche die vermeintlich isolierten Motiveinheiten zu übergreifenden Sinnzusammenhängen verschmelzen:

NB. 3: THE DOOR

Der regelmäßige Wechsel einer statischen, aus symmetrischen Akkordblöcken geformten Motivgestalt *a*) und eines schlichten Terzganges *b*) verheißt dem Hörer in den ersten vier Takten zunächst eine in sich ausgewogene, geradtaktige Phrase. Diese Erwartung wird durch einen überzähligen Takt (T. 5) hintertrieben, in dem sich ein fallender Halbtonschritt zwischen die alternierenden Motive drängt und die anfängliche Balance der Taktgruppen zerstört. Die unvermutete Verlagerung des Pendelmotivs in die Klangregionen der tiefen Streicher (T. 8) und die stetige Modifikation des Motivs *a*) (Oktavversetzung in T. 2f., Einarbeitung des Terzmotivs in T. 6f., Verschränkung von Umkehrungsgestalt und transponierter Grundgestalt in T. 10f.) tragen ihrerseits zu einer Schwächung des anfänglich dominierenden Eindrucks von Symmetrie und Geschlossenheit bei. Sie unterlaufen die Wahrnehmung des Cues als intakte, unteilbare Einheit und begünstigen im Gegenzug das Gefühl, eine lockere Abfolge mehr oder minder gleichwertiger Einzelereignisse zu vernennen. Der Cue lässt sich somit einerseits als formal offenes Gebilde verstehen, das man sich genauso gut verlängert oder verkürzt denken könnte, ohne dass seine musikalische Substanz Schaden nähme. Gleichzeitig gestattet er eine Rezeptionsweise, die mehr wahrnimmt als nur die Summe einer Hand voll hintereinander geschalteter Cellular Units. Denn die angedeutete Achttaktphrase, die Symmetriebildungen und das offensichtliche Bestreben, mittels durchführungsartiger Modifikationen Beziehung zwischen den Motivgestalten zu stiften, offenbaren eine der Fragmentierung entgegenwirkende Tendenz, welche das musikalische Geschehen zu einer kohärenten Gesamtgestalt zusammenzwingt.

Ein kleinschrittiges, baukastenartiges Denken und ein Denken in übergreifenden syntaktischen Zusammenhängen durchdringen sich hier in einer Art, die es schwer macht zu entscheiden, welche Hörweise Herrmann eigentlich intendiert: Ob er die einzelne „cellular unit“ *additiv*, d.h. als isoliertes Glied einer Sukzession ebenbürtiger Ereignisse aufgefasst wissen will oder *divisiv*, als Teil eines stets „mitgehörten“ Ganzen, lässt sich dem Notentext nicht mit Bestimmtheit entnehmen. Diese Uneindeutigkeit als Ausdruck kompositorischer Indifferenz zu deuten, wäre allerdings verfehlt. Denn dieselbe fragile Balance konkurrierender syntaktischer Prinzipien kehrt in zahlreichen Cues von NORTH BY NORTHWEST wieder, so dass man annehmen möchte, Herrmann fordere ambivalente Hörweisen geradezu vorsätzlich heraus – ein Eindruck, der durch die Analyse der folgenden vier Passagen noch bestärkt wird, welche innerhalb des Scores als zentrale Bezugsgestalten fungieren und deshalb als dessen Grundthemen bezeichnet werden sollen.

## 2.2 Syntax

### 2.2.1 Hauptthema

Trotz seiner unerbittlichen Motorik und seiner stereotypen zweitaktigen Abschnittsbildung kann auch im Falle des gleich zu Beginn der Partitur exponierten Hauptthemas (ALLEGRO VIVACE E CON BRAVURA, s. NB. 4) von einem rein additiven Verkettungsprinzip keine Rede sein. Unschwer lassen sich in den ersten acht Takten Züge des klassischen Periodenschemas erkennen:

Die rhythmisch ( $\frac{3}{8}$ -Takt vs. Hemiöle), harmonisch (*a-moll* vs. *B-Dur*) und intervallisch (engschrittige vs. sprunghafte Diastematik) zueinander deutlich kontrastierenden Motive *a* und *b* formieren sich in den ersten acht Takten zu der Folge *a/b/a/b*, die im zweiten System des Notenbeispiels analog wiederkehrt. Mit der sich hierbei einstellenden metrischen Korrespondenz von Vorder- und Nachsatz ist ein für die Periode konstitutives Merkmal gegeben. Hinzu kommt das harmonisch komplementäre Verhältnis der beiden Achttaktphrasen. Zwar lösen sie nicht buchstäblich die Norm einer *T-D/D-T*-Vertauschung ein (Herrmann meidet in seiner gemäßigt modernen tonsprachlichen Idiomatik gewöhnlich die authentische Kadenzwendung), doch spielt sich ein zumindest annähernd vergleichbares harmonisches Geschehen ab: Gegenüber dem tonikalen *a-moll*-Dreiklang mit hinzugefügter kleiner Sext wirkt die halbtönige Rückung nach *B-Dur* destabilisierend, was einem Öffnen der Harmonik entspricht, während die *VI-V*-Progression  $es^6 - D^7$ , die klanglich an eine Subdominant-Dominant-Fortschreitung erinnert, einen eher schließenden Charakter – wenn auch nur den eines Halbschlusses – aufweist. Bezieht man die unteren beiden Notensysteme mit ein, so lässt sich das Hauptthema zudem als Satz lesen.

The musical score is divided into two main sections, 'a' and 'b'. Section 'a' (measures 25-32) features a piano introduction with 'ff' dynamics for flutes, violins, and piccolo, and 'f' dynamics for timpani and violas. Section 'b' (measures 33-40) features woodwinds and harp glissandos. Measures 41-48 show a piano introduction with 'ff' dynamics for timpani, oboes, clarinets, and xylophone, and 'sff' dynamics for violins and flutes. Measures 49-51 show a piano introduction with 'sff' dynamics for timpani, xylophone, and horns, and 'sff' dynamics for violins, flutes, and piccolo. The score includes various performance instructions such as 'cast., tamb., snaredr.', '+ winds', '+ harp gliss.', and 'low windwood and strings'.

## NB. 4: Hauptthema

Die eben beschriebene Periode bildet darin den Vordersatz, dem sich als Nachsatz eine 16-taktige Fortentwicklung gleicher Ausdehnung anschließt. Auch hier treffen alle Merkmale des konventionellen Modells zu: Nach einer anfänglichen Motivwiederholung – als Motive müssen in dieser Lesart nun die Takte 25-32 und die Takte 33-40 gelten – spinnt Herrmann die exponierten Gedanken sequenzartig fort und macht sie zum Gegenstand motivischer Arbeit (vgl. die Umkehrung der Dreiklangsbrechungen und die Variierung des Repetitionsgedankens in T. 41f. oder die Variierung des Motivs *b* in den Takten 43f. bzw. 51f.).

Es wird deutlich, dass die „cellular unit“ als Ausgangspunkt der Filmkomposition Herrmanns keineswegs die Ausbildung konventioneller symmetrisch-ebenmäßiger Syn-

tagmen wie Periode bzw. Satz ausschließt. Man könnte einwenden, die Verwendung dieser orthodoxen Modelle legitimiere sich im Hauptthema nur ausnahmsweise durch dessen Positionierung im Maintitle, jenem der Opernouvertüre vergleichbaren Residuum absolut-musikalischen Komponierens, welches der Handlung vorgelagert ist und daher nicht mit deren Prosastrukturen in Konflikt geraten kann. Doch diese Annahme wird sogleich hinfällig, nimmt man zur Kenntnis, dass auch der nächste Cue THE STREETS, welcher in der Partitur den eigentlichen Handlungsbeginn markiert, aus einer Folge völlig regelmäßiger Achttaktgruppen besteht.

### 2.2.2 Streetsthema

NB. 5: Streetsthema

In seinem äußeren Erscheinungsbild suggeriert das Streetsthema<sup>26</sup> (s. NB. 5) mehr noch als das Hauptthema eine kleinteilige Kettenstruktur: Es fügt sich aus der unablässigen Wiederholung eines lediglich stufenweise versetzten und zuletzt leicht variierten Grundgedankens, dem Herrmann eine unschlussig vagierende Bassstimme zur Seite stellt. Mit seinem monotonen Bewegungsfluss und dem Fehlen optischer Gliederungspunkte lässt es zunächst keine nennenswerte Ausprägung taktübergreifender Sinneinheiten vermuten. Hintergründig sind allerdings auch hier syntaktische Prinzipien am Werk, die den gänzlichen Zerfall der Passage in musikalische Einzelmomente verhindern. Ist man bereit, in den ersten beiden Takten ei-

<sup>26</sup> Die hier verwendeten Bezeichnungen „Streetsthema“, „Kidnappedthema“ und „Interludethema“ wurden der Einfachheit halber von den Namen der Cues abgeleitet, in denen die Themen erstmals auftauchen. Sie enthalten keinen Hinweis auf eine evtl. mit ihnen verknüpfte außermusikalische Bedeutung.

ne zusammenhängende Motivgestalt wahrzunehmen, lässt sich das Streetsthema als Satz auffassen: In einer solchen Lesart bilden die Takte 1-4 mit ihrer zweimaligen Motivwiederholung den Vordersatz und die Takte 5-8 einen daran motivisch anschließenden Nachsatz. Die Fortspinnung vollzieht sich im Rahmen einer absteigenden Sequenz, die in den letzten beiden Takten ausgebremst wird, indem die Oberstimme durch den Quintsprung *a-e'* der fallenden Gesamtbewegung entgegenwirkt und die Quasi-Wiederholung des vorletzten Taktes den harmonischen Fluss kurzzeitig stagnieren lässt. Dabei stellt sich ein Interpunktioneffekt ein, der die äußere Begrenzung der achttaktigen Syntax hörbar macht.

Die kohärenzstiftenden Mechanismen greifen hier freilich in weit geringerem Maße als im Falle des Hauptthemas. Das konventionelle Satzmodell ist noch erkennbar, doch laufen seine Konturen Gefahr, hinter den gleichförmigen, alle Kontraste nivellierenden Tonrepetitionen zu verschwinden.

### 2.2.3 Kidnappedthema

NB. 6: Kidnappedthema

Noch näher an der Grenze zum Additiven bewegt sich der Bau des Kidnappedthemas (s. NB. 6), in dem die Merkmale des Satzes nur noch rudimentär ausgeprägt sind:

Interpretiert man T. 18 als transponierte Motivvariante von T. 17, die den dort von den Spitzentönen eingeschlagenen Bewegungsgestus (Aufwärtsbewegung mit anschließender Abwärtsang) umrisshaft nachzeichnet, so lässt sich in ihnen andeutungsweise die Motivanalogie eines Vordersatzes erblicken. Der Folgetakt führt mit den vier absteigenden Pendelfiguren ein Fragment des Vordersatzmotivs (die erste bzw. dritte Dreitongruppe aus T. 18) weiter, sodass sowohl der motivische Anschluss als auch die „Verdichtung und Beschleunigung der musikalischen Darstellung“<sup>27</sup> als Kriterien eines Nachsatzes erfüllt scheinen. Der Umstand, dass das satzähnliche Gebilde nur drei Takte umfasst, verstößt indes klar gegen die Norm,

<sup>27</sup> Vgl. ERWIN RATZ: Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen Johann Sebastian Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens. Wien: Universal Edition (<sup>1</sup>1951) <sup>3</sup>1973.

die eine identische Ausdehnung der beiden Satzhälften vorsieht<sup>28</sup>. Doch Herrmann verzichtet auf den vierten Takt nicht deshalb, weil er das Kidnapped-Thema abseits der Regeln der konventionellen Syntax konstruiert, sondern weil ein weiteres, dem Thema inhärentes Gestaltungsprinzip die Dreitaktigkeit erzwingt: Das Prinzip einer sukzessiven Intervallverengung, bei der die zu Beginn weit ausgreifende Gebärde schrittweise zurück genommen wird, bis die Dreitongruppen in einer engen Pendelbewegung stagnieren. Während die satzähnliche Anlage ohne weiteres einen vierten komplettierenden Takt erlauben würde, ist eine stetige Fortführung der Intervallverengung nach der Tonfolge *a-g-a* nicht mehr möglich.

#### 2.2.4 Interludethema

Im Cue INTERLUDE (s. *NB.* 7) lässt die Musik zu NORTH BY NORTHWEST den bisher dominierenden, von Modalität und Chromatik geprägten spröden Tonfall vorübergehend hinter sich und wechselt in die Sphäre einer überraschend konventionellen Dur-Moll-Tonalität. Das dabei exponierte, inhaltlich auf die Liebesgeschichte von Roger und Eve Bezug nehmende Thema trägt mit seiner expressiv-kantablen Melodik (kontinuierlich abwärts schreitende Vorhaltbildungen; abspringende Nebennote in T. 9; zur Terz des Folgeakkordes fallender Leitton in T. 18f.) und seiner mit Alterationen (T. 3) und Akkordschärfungen (zum *a-moll*-Dreiklang hinzugefügte None in T. 15f.) angereicherten Harmonik alle Züge einer durch und durch romantischen Tonsprache.

Traditionsverhaftet erweist sich auch die Syntax: In der anfänglichen Motivwiederholung und der aus motivischem Anschluss, Motivverdichtung und Sequenzierung konstituierten Fortspinnung liegt ein Satz in fast idealtypischer Ausprägung vor. Es scheint, als habe hier der seit Adorno und Eisler ob seiner Stereotypie in die Kritik geratene klassische Hollywood-Tune als Modell gedient, jener geschlossene Melodietyp, der „wohlgerimt, singbar und ausdrucksvoll für sich selber steht“.<sup>29</sup> Erwartungsgemäß wird das Thema in der Literatur denn auch als stilistische Abweichung von der gewohnten, gemäßigt modernen Tonsprache Herrmanns und somit als heterogener Fremdkörper des Scores kritisiert. So vermutet David Bondelevitch in den zurückgefahrenen Pegeln der Endabmischung eine Korrekturmaßnahme zur Kaschierung des stilistischen Bruchs, welchen das Interludethema in seinen Augen darstellt:

---

<sup>28</sup> Vgl. CARL DAHLHAUS: *Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax*. In: Zeitschrift für Musiktheorie 9 (1978), Heft 2. S. 24.

<sup>29</sup> ADORNO/EISLER 1947, S. 23.

„[...] it would have sounded as if the score from another film had suddenly interrupted, since the love theme is such a different style from the rest of the underscore.“<sup>30</sup>

*(Rubato) dolce e amoroso*

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 3-10) includes a solo oboe part (ob. solo) and a piano accompaniment (piano) marked *pp*. The second system (measures 11-16) continues the piano accompaniment. The third system (measures 17-24) includes a solo clarinet part (clar. solo) and the piano accompaniment, marked *pp*. The fourth system (measures 25-30) continues the piano accompaniment. The score is marked with dynamics such as *pp* and *ppmpre*. The tempo/style is indicated as *(Rubato) dolce e amoroso*.

NB. 7: Interludethema

Doch die pauschale Stigmatisierung des Interludethemas als stilfremdes Versatzstück hält einer eingehenderen Analyse nicht stand. Denn Herrmann bemüht sich sichtlich um eine schlüssige Einbettung in den musikalischen Kontext, indem er die gesamte Substanz – die Harmonik eingeschlossen – mit bemerkenswerter Disziplin aus bereits vorhandenem Material herleitet (s. NB. 8):

<sup>30</sup> Bondelevitch 2005.

(a) INTERLUDETHEMA

Musical score for the Interludethema, consisting of four staves of music. The first staff begins at measure 3 and features a triplet of eighth notes. The second staff starts at measure 11. The third staff starts at measure 17. The fourth staff starts at measure 25 and includes a triplet of eighth notes. Brackets above the staves indicate phrasing across measures. Shaded gray boxes highlight specific melodic motifs in the first and fourth staves.

(b) THE STREETS

Musical score for 'The Streets', consisting of two staves of music. The first staff starts at measure 1 and features a triplet of eighth notes. The second staff starts at measure 5. Brackets above the staves indicate phrasing across measures. Shaded gray boxes highlight specific rhythmic patterns in the first and second staves.

(c) THE STREETS (VAR. I)

Musical score for 'The Streets (Var. I)', consisting of two staves of music. The first staff starts at measure 25 and features a triplet of eighth notes. The second staff starts at measure 29. Brackets above the staves indicate phrasing across measures.

(d) THE STREETS (VAR. II)

Musical score for 'The Streets (Var. II)', consisting of two staves of music. The first staff starts at measure 33 and features a triplet of eighth notes. The second staff starts at measure 37. Brackets above the staves indicate phrasing across measures. Shaded gray boxes highlight specific rhythmic patterns in the first and second staves.

NB. 8: Motivische Zusammenhänge zwischen Streets- und Interludethema

Die diatonisch absteigende Melodielinie im Vordersatz, welche mit *h'-a'-g'-fis'-e'* zunächst eine Quinte, in der Themenwiederholung dann mit *h'-a'-g'-fis'-e'-d'* einen Dur-Hexachord durchmisst – ist bereits in den Achtelrepetitionen von THE STREETS (*b*) vorgezeichnet, wo sich auf den Taktschwerpunkten die quartversetzte, ansonsten identische Tonfolge *fis'-e'-d'-cis'-h-(a)* ergibt (s. Klammer). Von dort (s. NB. 8(*b*), T. 1) stammt auch der vorhaltig angesteuerte verminderte Septakkord in T. 5f. Und dass es sich dabei nicht um Zufall handelt, beweist ein weiterer vermindertes Septakkord in T. 27, der offenkundig dem zweiten Takt des Streetschemas entlehnt wurde.

Deutlicher noch treten die Motivzusammenhänge beim Vergleich mit Tonbeispiel (*d*) hervor: Hier ist bereits der gesamte Themenkopf des Interludethemas melodisch und harmonisch vormodelliert (T. 33). Die Tonfolge *cis-h-h-e* (T. 39f.) liefert das Modell für die Schlusstakte (T. 29ff.) und taucht ebenso wie die Folge *e'-fis'-g'* (T. 35) im Cue CONVERSATION PIECE – einer späteren, expandierten Fassung von INTERLUDE – wieder auf (Vgl. in NB. 9 die auch harmonisch übereinstimmende Motivabspaltung in T. 34ff. sowie die Einwürfe der Violinen in T. 46ff.).

The image shows two systems of musical notation for 'CONVERSATION PIECE, T. 44f.'. The first system (measures 30-39) features a clarinet (clar.) and strings. The clarinet part has a melodic line with a triplet of eighth notes (measures 30-32) and a dynamic marking of *mf*. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system (measures 44-49) features violins (vls.), woodwinds, and violas/violas (vla., vc.). The violins play a melodic line with a triplet of eighth notes (measures 44-46) and a dynamic marking of *p dolce con amoroso*. The woodwinds and violas/violas play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

NB. 9: CONVERSATION PIECE, T. 44f.

Das Bemühen um innermusikalische Kontinuität, das im konsequenten Anknüpfen an bereits Vorhandenes zum Ausdruck kommt, bleibt auch dann spürbar, wenn Herrmann das Interludethema erneut an die spröde Sphäre des Hauptthemas zurückbindet: So klingt es noch in Cues nach, die keinen direkten inhaltlichen Bezug mehr zum Handlungsfaden der Liebesgeschichte aufweisen. Dass sich etwa die musikalische Umschreibung eines explodierenden Tanklastzuges in THE CRASH auf die sekundschriftig absteigende Interlude-Melodik stützt, ist mit Sicherheit nicht dem außermusikalischen Sinnzusammenhang geschuldet sondern allein der folgerichtigen Fortführung der dem Score eingeschriebenen Motivlogik.

## (a) FAREWELL

Musical score for 'FAREWELL'. The tempo is marked 'Lento'. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff is for 'Clars, Bass Clars' and starts with a dynamic marking of *p*. The lower staff is for the piano and starts with a dynamic marking of *pp*. The music features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic, accompanimental line in the lower staff.

## (b) THE CRASH

Musical score for 'THE CRASH'. The score is in 3/8 time and consists of two staves. The upper staff is for the orchestra and starts with a dynamic marking of *ff* and the instruction 'full orchestra'. The lower staff is for the piano and starts with a dynamic marking of *ff*. The music features a rhythmic, accompanimental line in the upper staff and a melodic line in the lower staff.

NB. 10: Weiterverarbeitung des Interludethemas

Auch in syntaktischer Hinsicht widerspricht das Interludethema dem Rest des Scores nicht völlig. Denn bei aller Geschlossenheit und Kohärenz kann es mit seinen regelmäßigen Vorhaltsverkettungen und seinen monoton repetierenden Begleitfiguren doch nicht verhehlen, dass es aus der Amalgamierung ursprünglich isoliert gedachter motivischer Einheiten hervorgeht.

Die Komposition mit knappen, simpel strukturierten Cellular Units schließt – das haben die bisher analysierten Passagen übereinstimmend gezeigt – die Gruppierung der Einzelmotive zu höheren syntaktischen Einheiten nicht aus. Das Maß, in dem sich die entsprechenden „Adhäsionskräfte“ bemerkbar machen, variiert dabei in einem Spektrum, dessen untere Begrenzung vom relativ locker gefügten Cue THE DOOR markiert wird und dessen obere Begrenzung mit dem tuneartigen Bau des Interludethemas zusammenfällt, welcher die motivischen Zellen zu kaum mehr sinnvoll teilbaren, ganzheitlichen Melodieverläufen verschmilzt. *Kidnapped-*, *Streets-* und *Hauptthema* stellen graduelle Abstufungen zwischen diesen Polen dar: Nicht ganz Periode bzw. Satz und dennoch mehr als eine zusammenhangslose Aufreihung disjunkter Motive prägen sie unkonventionelle syntaktische Mischformen aus. Bereits an dieser Bandbreite syntaktischer Spielarten wird deutlich, dass sich Herrmanns Kompositionsweise einer einfachen formelhaften Beschreibung mit Schlagwörtern wie „minimalistisch“, „ostinat“ oder „baukastenartig“ entzieht. Sein kompositorisches Denken ist komplexer und umfasst eine beachtliche Fülle an technischen Möglichkeiten, die in seinem Score in flexibler, bisweilen ausgesprochen origineller Weise zur Anwendung kommen. Davon zeugen auch die motivischen Entwicklungsprozesse, mit denen sich das folgende Kapitel auseinandersetzt.

## 2.3 Entwicklung

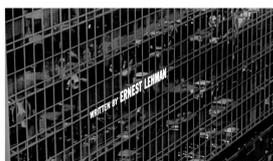
Das Grundprinzip der entwickelnden Variation, größere musikalische Verläufe aus einer motivischen Keimzelle hervorzubilden, in der – einem genetischen Kode vergleichbar – schon alle wesentlichen Merkmale des späteren Geschehens angelegt sind, prägt in NORTH BY NORTHWEST einige markante Abschnitte, so auch die Anfangstakte des ALLEGRO VIVACE E CON BRAVURA (s. NB. 11).

Die Musik beginnt dort nicht mit einem unvermittelten Einsatz des Hauptthemas, sondern exponiert in Gestalt zweier knapp formulierter Grundgedanken – einer Repetitionsfigur auf dem Ton *a* und einer halbtonschrittigen hemiolischen Pendelbewegung *a-b-a* – zunächst dessen musikalisches Rohmaterial.<sup>31</sup> In T. 11f. treten im Quintabstand die Töne *e-f-e* hinzu, welche dann in T. 25f. zusammen mit dem Grundton zu einem *a-moll*-Dreiklang mit kleiner Sexte verschmelzen.

Dieser Tonvorrat wird gleichzeitig in den Oberstimmen zu einer ornamentalen Melodiefloskel aufgefächert. Das darin wiederkehrende Pendelmotiv *e''-f''-e''* erhält hierbei eine neue rhythmische Qualität: Die vormalige Wechselnote *f''* wird zum Sext-Vorhalt umgemünzt, wodurch sie eine engere Verbindung mit ihrer nachfolgenden Auflösungsnote *e''* eingeht. Das ursprüngliche Gleichgewicht der Pendelfigur verschiebt sich zugunsten des fallenden Halbtonschrittes in der zweiten Hälfte, der sich im späteren Verlauf als gesonderter Gedanke motivisch verselbständigen wird. Vorerst bleibt er noch in den Kontext der viertönigen Sechzehntelkette eingebunden, welche den Grundrhythmus von T. 1 und die Diastematik des *a*<sup>6</sup>-Dreiklangs in sich vereint.

Die Akkordbrechung wird in den Folgetakten zu einer rhythmisch augmentierten *B-Dur*-Variante in den Unterstimmen weiterentwickelt. Der sich dabei vollziehende Harmoniewechsel *a-moll-B-Dur[-a-moll]* der Takte 25-28 verweist seinerseits wieder auf die Keimzelle des Pendelmotivs<sup>32</sup>. Auch die Fortspinnung des Themas lässt sich nahezu lückenlos aus dem Ausgangsmaterial herleiten: Die Bassführung (T. 41f.) geht mit ihren aufsteigenden Dreiklangsbrechungen unmittelbar auf die

<sup>31</sup> Dies geschieht auffällig parallel zur Bildebene, welche den ersten sichtbaren Gegenstand des Films – eine Hochhausfassade, in der sich eine stark befahrene Straße spiegelt – erst nach und nach hinter einer abstrakten Grafik aus sich überschneidenden Linien hervortreten lässt.



<sup>32</sup> Auch die folgenden hemiolischen Taktgruppen variieren das Ausgangsmaterial, T.35f. bringt eine melodisch vergrößerte Pendelbewegung in der Umkehrung, T. 39f. deren rhythmisch gestauchte Grundform.

gegenläufige Figur in T. 27 und in letzter Instanz damit auf den Themenkopf zurück. Die Oberstimmen variieren zunächst den Repetitionsgedanken (T. 41f.) und verschmelzen in der dann folgenden charakteristischen Figur (T. 43f.) die Intervallsprünge des Vordersatzes mit dem Pendelmotiv. Letzteres erscheint zudem noch einmal explizit in T. 39.

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 25-30) shows a timpani solo in the bass clef (p) and cellos/contrabass in the bass clef (pp), with woodwinds and strings in the treble clef (mp). The second system (measures 31-38) features a forte (ff) woodwind and string section in the treble clef, and a forte (f) percussion section in the bass clef. The third system (measures 39-41) features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment.

NB. 11: Entwicklungsarbeit im Hauptthema

Die hier auf den Weg gebrachte organische Entfaltung des Grundmaterials erfährt jedoch keine konsequente Fortsetzung. In T. 57 reißt der Entwicklungsstrang jäh ab, und Herrmann beschränkt sich von da an darauf, das bisher Erklungene schlicht zu wiederholen. Zwar begegnen hie und da noch einige variierte Zweitaktgruppen (vgl. NB. 12), doch handelt es sich dabei nicht länger um Etappen zielgerichteter Transformationsprozesse. Ihr Sinn erschöpft sich darin, Abwechslung zu schaffen. Motivlogisch bleiben sie folgenlos.

Ähnlich unvermittelt unterbricht Herrmann den bereits in Kap. 2.2.4 angedeuteten Prozess, bei dem sich das Streetsthema sukzessive dem Interludethema annähert. Auch dort wird die Transformation zunächst stetig vorangetrieben, doch der entscheidende letzte

Schritt – die endgültige Überführung in die Gestalt des Interludethemas – bleibt aus. Stattdessen kehrt Herrmann ab T. 41 zu einem früheren Stadium zurück (zu Variante A)

The image displays a musical score for 'ALLEGRO VIVACE, variierte Zweitaktgruppen'. It consists of several systems of music, each with a treble and bass clef. The measures are numbered as follows: 25-31, 43-49, 51-57, 95-101, 103-109, 147-153, 155-161, 169-175, and 219-225. Vertical lines connect measures across different systems, indicating relationships or thematic links. For example, measures 25-31 and 169-175 are connected by a vertical line, as are measures 43-49 and 147-153. Measures 51-57 and 155-161 are also connected. Measures 95-101 and 103-109 are connected. Measures 219-225 are connected to the system above. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

NB. 12: ALLEGRO VIVACE, variierte Zweitaktgruppen

und enthält dem Betrachter der Partitur das Ziel des Umformungsprozesses für die Dauer ganzer neun weiterer Cues vor. Die gedanklich eng zusammengehörenden Etappen liegen im Notentext an weit entfernten Positionen. Der Entwicklungsstrang erscheint auseinandergerissen, und diese Störung macht es schwer, den inneren Konnex beider Themen wahrzunehmen. Ohne Kenntnis des Notentextes lässt sich die Umformung zudem gar nicht nachvollziehen, da der ursprünglich an zweiter Stelle vorgesehene Cue THE STREETS in der Endfassung des Films ganz getilgt wurde und der Hörer das Streetsthema erstmals zu einem Zeitpunkt vernimmt, an dem das Interludethema – das eigentliche Ziel der Entwicklung – schon längst verklungen ist.

Dass Hitchcock die nachträgliche Streichung des Cues ohne das ausdrückliche Einverständnis des Komponisten angeordnet haben könnte, lässt sich in Anbetracht der kollegialen und respektvollen Atmosphäre, in der NORTH BY NORTHWEST entstand, mit hoher Wahrscheinlichkeit ausschließen.<sup>33</sup> Offenbar hatte Herrmann keine Schwierigkeiten mit der Verunklarung der motivischen Verwandtschaftsbeziehungen von Streets- und Interludethema, welche mit diesem Eingriff zwangsläufig einherging. Und dies wirft ein bezeichnendes Licht darauf, welcher Stellenwert der entwickelnden Variation in seinem kompositorischen Denken zukommt: Primär geht es ihm darum, ein kohärentes Gesamtbild seiner Motiv- und Themengestalten zu präsentieren. Er vertraut darauf, dass das Prinzip, alles Neue aus Gegebenem herzuleiten, dem Eindruck einer bunten Ansammlung unzusammenhängender Einfälle von Grund auf entgegenwirkt. Ob hingegen der Hörer die Herleitungsprozesse im Detail nachvollziehen kann, ob ihm die Etappen bewusst werden, in denen sich die Verwandlung der diversen Motivgestalten vollzieht, scheint ihm von untergeordneter Bedeutung zu sein. Entsprechend kann man nicht ausschließen, dass auch vermeintlich völlig autarke Motive und Themen in NORTH BY NORTHWEST aus Umformungsprozessen entstanden sind, deren Einzelschritte zwar vom Komponist gedanklich durchlaufen wurden, die aber keinen Niederschlag im Notenbild gefunden haben und dem Hörer damit letztlich vorenthalten bleiben.

So spricht einiges dafür, dass auch zwischen den übrigen Grundthemen eine motivische Verwandtschaft besteht (s. *NB. 13*): Das Streetsthema mag in seiner Oberstimmenführung von den Vorhaltbildungen des Hauptthemenbeginns inspiriert worden sein; seine Harmonisierung mit verminderten Septakkorden exponiert in ähnlicher Weise das Tritonusintervall, wie dies melodisch in T. 43f. der Hauptthemenfortspinnung geschieht; die Motorik der Achtelnoten lehnt sich möglicherweise an den rhythmischen Duktus des Repetitionsmotivs an, und die Wechselfigur *fis'-e'-fis'* der ersten drei Zählzeiten könnte man als Umkehrung des Pendelmotivs der Einleitungstakte auffassen.

---

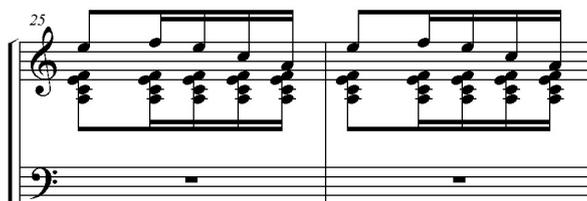
<sup>33</sup> Vgl. Herrmanns Äußerungen hierzu in einem Vortrag am Eastman-College: „Was meine Musik betrifft, beanspruche ich das letzte Wort; sonst würde ich es ablehnen, die Musik für den Film zu schreiben. [...] Hitchcock ist da sehr feinfühlig: Er lässt mich allein!“. HERRMANN. Zit. nach: THOMAS 1995, S. 193.



## (a) KIDNAPPEDTHEMA



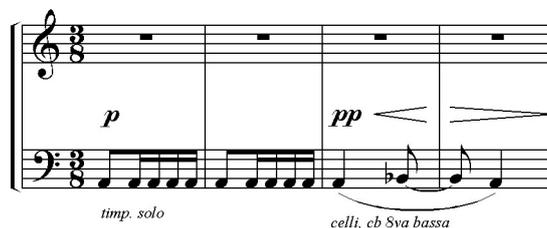
## (b) HAUPTTHEMA



## (c) FORTSPINNUNG



## (d) PENDELMOTIV



NB. 14: Motivische Zusammenhänge zwischen Kidnapped- und Hauptthema

Der Gedanke, dass auch das Pendelmotiv vom Beginn des ALLEGRO VIVACE E CON BRAVURA (NB. 14 (d)) bei der Konstruktion des Kidnappedthemas Pate gestanden haben könnte, drängt sich durch die markante Rolle auf, welche den Tönen *b-a* darin zukommt: Sie erscheinen als Spitzentöne zunächst zu Beginn und dann noch einmal, wenn der melodische Fluss gegen Ende der Phrase stagniert. Spiegelt sich in den dortigen Dreitonfiguren das umgekehrte Halbton-Pendel? Ist es Zufall, dass die aufgehellte Variante *h-a* den Beginn des Interludethemas markiert?

Die hier gesammelten Indizien sind freilich zu vage, um eine letztgültige Aussage treffen zu können, ob, in welchen Schritten und in welcher Reihenfolge die Themen auseinander hervor modelliert wurden. Gelegentlich allerdings sorgt Herrmann indes selbst für Klarheit:

So präsentiert er das Haupt- und das Kidnappedthema in den beiden benachbarten Cues ALLEGRO VIVACE E CON BRAVURA und KIDNAPPED zu Beginn des Scores zunächst als völlig separate Gebilde. Dass sie miteinander verwandt sein könnten, ist in diesem Stadium noch nicht evident. Erst gegen Ende des Films werden sie als motivisch eng zusammenhängende Gestalten kenntlich gemacht (s. *NB. 15*). Das Kidnappedthema ist dort wörtlich in THE AIRPLANE (*a*) zu hören, während das Hauptthema drei Nummern später im neu aufgelegten ALLEGRO VIVACE E CON BRAVURA (*d*) wiederkehrt. Die beiderseitige Annäherung ereignet sich im dazwischen liegenden Cue THE STONE FACES (*b, c*).

(a) THE AIRPLANE



(b) THE STONEFACES

Musical notation for 'THE STONEFACES' (b), starting at measure 7. It is a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody in the treble clef is characterized by chromatic movement and slurs, while the bass clef provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

(c) THE STONEFACES

Musical notation for 'THE STONEFACES' (c), starting at measure 25. It is a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody in the treble clef is more rhythmic and features slurs, while the bass clef has a steady accompaniment of chords.

(d) HAUPTTHEMA

Musical notation for 'HAUPTTHEMA' (d), starting at measure 25. It is a piano accompaniment with a treble and bass clef. The melody in the treble clef is highly rhythmic and features slurs, while the bass clef has a steady accompaniment of chords.

NB. 15: Zusammenhänge zwischen Kidnapped- und Hauptthema

In *NB. 15 (b)* sind die äußeren Konturen des Kidnappedthemas noch deutlich zu erkennen. Seine unschlüssig vagierende Melodik wird jedoch bereits stabilisiert, indem an die Stelle der ursprünglichen Chromatik ein pentatonisch geglätteter, das *a-moll* des Hauptthemas bereits andeutungsweise in sich tragender Melodieverlauf

tritt. Das Hauptthema klingt zudem unüberhörbar im modifizierten Fandango-Rhythmus der Unterstimmen (T. 9f.) an, wie auch in der Einflechtung des Halbtonpendels *a-b-a* in die Takte 11 und 12. Die folgende Variante (*c*) geht den eingeschlagenen Weg konsequent weiter: Durch die Anpassung der Melodik an den Tonvorrat des *a-moll*<sup>6</sup>-Dreiklangs stellt sich die Tonalität des Hauptthemas wieder ein. Die Viertel-Rhythmik wird zu einer Achtelbewegung diminuiert und hemiolisch umgedeutet, die Melodik nimmt einen ornamental-figurativen Gestus an, von dem aus der Weg über eine geringfügige rhythmische Modifikation direkt zum Hauptthemenbeginn (*d*) führt.

Ungewöhnlich mutet der Zeitpunkt an, an dem sich dieser Vermittlungsvorgang ereignet: Erst vierzig Cues nach dem ersten Erklängen der beiden Themen klärt Herrmann den Hörer über ihre motivische Verwandtschaft auf. Statt sie sukzessive auseinander hervor zu entwickeln, lässt er sie, nachdem sie zunächst als vermeintlich völlig unabhängige Gebilde in Erscheinung getreten waren, am Ende des Scores förmlich *ineinander* wachsen. Das Verfahren der entwickelnden Variation mit umgekehrten Vorzeichen!

## 2.4 Erosion

Bisher richteten wir unsere Aufmerksamkeit vorwiegend auf Passagen, die eine zentrale Rolle in der Gesamtpartitur beanspruchten und sich durch ein relativ hohes Maß an Geschlossenheit und individueller Charakteristik hervortaten. Abseits solcher themenartiger Partien und abseits der locker gefügten Abschnitte, in denen sie nach dem Muster konventioneller Durchführungstechniken verarbeitet werden, enthält der Score noch einige Cues einfachster Machart, denen man kaum zutrauen mag, Teil desselben motivischen Entwicklungsdenkens zu sein, welches der Themenbildung und -verarbeitung zugrunde liegt. So erschöpft sich die musikalische Substanz von Cues wie THE MESSAGE, THE MATCHBOX, THE BALCONY oder THE HOUSE scheinbar in einem schlichten figurativen Spiel mit knappen, floskelhaften Motivgestalten, die Herrmann durch simple Operationen wie Wiederholung oder stufenweise Transposition zu einer starren, sich mechanisch abspulenden Textur kombiniert. Es sind zweifellos Cues wie diese, welche ihm den Ruf eintragen, im filmmusikalischen Sinne „modern“ zu schreiben, insofern das Streben nach innermusikalischer Komplexität und Differenzierung hier vermeintlich völlig in den Hintergrund tritt und einem Komponieren weicht, das sich unbelastet von innermusikalischen Überlegungen bedingungslos dem augenblicklichen Leinwandgeschehen unterwirft. Von einer solchen sich in ihren Funktionen aufzehrenden Musik wird weder erwartet, dass sie zu einer tragfähigen Form findet, noch

dass sie sich um eine wie immer geartete Bezugnahme auf ihr motivisches Umfeld bemüht.

Doch die Mutmaßung, die einfach strukturierten Cues in NORTH BY NORTHWEST seien in diesem Sinne autark, ist falsch. Selbst die extrem elementaren Gesten in FLIGHT (s. NB. 16(a)) erweisen sich stärker in den Gesamtkontext involviert als es das rohe, unbehauene Material des Cues auf den ersten Blick vermuten lässt.

(a) FLIGHT

Musical score for 'FLIGHT' (NB. 16(a)). The score is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff is for 'clars., strings' and the lower staff is for 'tuba, fags., cfag.'. The music is marked with a forte dynamic (*ff*) and features a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. A large slur covers the entire piece. The lower staff has a simpler, more rhythmic accompaniment.

(b) THE STONEFACES

Musical score for 'THE STONEFACES' (NB. 16(b)). The score is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff is for 'woodwinds' and the lower staff is for 'tuba'. The music is marked with a forte dynamic (*ff*) and features a melody of eighth notes with accents. The lower staff has a simple accompaniment of eighth notes.

(c) KIDNAPPED

Musical score for 'KIDNAPPED' (NB. 16(c)). The score is in 12/8 time and consists of two staves. The upper staff is for 'strings' and the lower staff is for 'cls., basscl.'. The music is marked with a forte dynamic (*f*) and features a melody of eighth notes. The tempo is marked 'Molto Sostenuto e Largamente'. The score is numbered 17, 18, and 19.

NB. 16: Motivische Verwandtschaft zwischen FLIGHT und Kidnappedthema

So entpuppt sich die an Primitivität schwer zu überbietende Sequenz der Takte 4ff., welche in stupider Ebenmäßigkeit den Tonvorrat der absteigenden Stammtonskala durchmisst, bei genauerem Hinschauen als ein Derivat des Kidnappedthemas. Berechtigt die bloße Gegenüberstellung der einander nur bedingt ähnlichen Passagen allein noch nicht zu dieser Annahme, so bringen die Takte 53ff. aus dem Cue THE STONE FACES (b) Gewissheit: Dort notiert Herrmann eine vermittelnde Variante, die den äußeren Verlauf des Kidnappedthemas (aufsteigender Gestus in der ersten

Dreitongruppe, dann schrittweise Abwärtsführung) mit der Diatonik der Flight-Sequenz amalgamiert.

Freilich wirkt die FLIGHT-Sequenz nur noch wie eine verwiterte Gestalt des Kidnapthemas, dessen Ecken und Kanten durch die diatonische Glättung der vormals chromatischen Melodik abgeschliffen wurden. Ein solcher „Verschleiß“ des Ausgangsmaterials bleibt in NORTH BY NORTHWEST kein Einzelfall: Nahezu alle elementaren Figuren des Scores erweisen sich als Produkte vergleichbarer Zerfallsprozesse, in deren Verlauf Gestalten von verhältnismäßig hoher Komplexität systematisch ihres Profils beraubt und zu konturlosen, unspezifischen Gebilden herab transformiert werden. Die Analyse des folgenden Entwicklungsabschnitts zeigt exemplarisch, in welchen Etappen sich eine derartige motivische „Erosion“ abspielen kann.

Zwischen THE RETURN und THE U.N. macht Herrmann das Haupt- und das Kidnapthema über mehrere Cues hinweg zum Gegenstand motivischer Arbeit. Letzteres begegnet in THE RETURN in bereits abgewandelter Form (s. NB. 17): Herrmann isoliert aus den vormaligen Dreiergruppen die jeweils erste betonte Achtelnote, dehnt sie zu einer punktierten Viertel aus und weist sie einer eigenen oktavversetzten Stimme (Vibraphon und Harfen) zu. Dabei zerfällt die ehemals einstimmige Tonfolge in zwei Schichten: in die Ebene einer übergeordneten, stetig abwärts schreitenden Melodielinie und in die Ebene einer Reihe von nachschlagenden, seufzerartigen Begleitfiguren.

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'harps' and features a melodic line with dotted quarter notes and eighth notes, with a dynamic marking of *ff*. The middle staff is labeled 'vibraphone' and features a rhythmic accompaniment of eighth notes with a dynamic marking of *ff* and the instruction 'vls., vlas.'. The bottom staff is labeled 'vcs., cb.' and features a bass line with eighth notes and chords.

NB. 17: THE RETURN, T. 2

Nach einer anfänglichen Wiederholung der Takte 41-56 des Hauptthemas leitet das Geschehen im Cue TWO DOLLARS (s. NB. 18) zu einer sequenzartigen Passage über (T. 26ff.). Diese konstituiert sich motivisch aus der Abspaltung der Oberstimmenfigur  $g''-d'''-cis'''$  des Hauptthemas, enthält aber auch Züge des Kidnapthemas: Die Töne der Bassstimme E-B-H lassen sich als dessen (abgekürzte) Krebsgestalt (vgl. NB. 17, T. 2-5:  $h''-b''-[a'']-e''$ ) lesen, und überdies fächert Herrmann das Geschehen wieder in mehrere Ebenen auf, wodurch abermals

eine Schicht nachschlagender Seufzerfiguren entsteht. Die Grenzen zwischen Kidnapped- und Hauptthema beginnen sich aufzulösen.

ob. *p*  
vls. *pp*  
fl., clar.  
ob. *p*  
fl., clar.  
*mp* harps, vcs., cbs.

[...]

17 Ob. *p*  
Vls. *pp*  
Fl., Cls.  
Vc pizz., Hps  
CB *pp*  
vcs., vls., harps

26 **Molto Largamente**  
Strngs *sff*  
Hrns *sff*  
Lower Woodwinds *sfp*  
*sfp* *sfp* *sfp*

NB. 18: TWO DOLLARS, T. 23

In THE ELEVATOR (s. NB. 19) wird der Erosionsprozess weiter vorangetrieben. Im Aufbau ähnlich wie sein Vorgänger greift er zunächst auf das Hauptthema zurück: Zur Zweistimmigkeit reduziert kehrt schemenhaft noch einmal die harmonische Progression *C-Dur*, *B-Dur*, *A-Dur* wieder, wobei nun ausgerechnet die Grundtöne ausgespart bleiben. An die Stelle der stetig fallenden Bewegung tritt ein unentschlossenes Hin- und Herpendeln. Vergleichbares geschieht mit dem Motiv *gis-e'-d'*, das nun, statt wiederholt zu werden (Vgl. TWO DOLLARS T. 3f.) zu einem kraftlosen *gis-e'-d'-e'-d'-e'* degeneriert. Das ehemals markante, zupackende Hauptthema erfährt hierin eine spürbare Schwächung, und dieser Abnutzungsvorgang setzt sich fort, wenn es in T. 23 endgültig zu einer rhythmisch wie diastematisch gleichermaßen primitiven Figur zerfällt: Übrig bleibt nichts weiter als eine viermalige Oktavbrechung über dem Ton *gis*, die man als Abspaltung von T. 1, oder auch als

varierte Abspaltung der Takte 21f. auffassen kann. Als Begleitung dient mit den Tönen *E-B-e-B*, der kargliche Rest der einstigen *C-Dur-B-Dur*-Fortschreitung.

The musical score consists of three systems of music. The first system (measures 1-12) features a treble staff with woodwinds (fl., ob., clars.) and a bass staff with strings and woodwinds (clars., bclar.). The second system (measures 13-24) continues with similar instrumentation, including 'ves., obs.' in the bass staff. The third system (measures 25-36) is marked 'poco a poco crescendo' and shows a more active bass line. Dynamics include *p*, *pp*, and *crescendo* markings.

NB. 19: THE ELEVATOR, Beginn

Den darin formulierten Gedanken einer den Oktavambitus in großen Intervallschritten durchmessenden, kreisenden Bewegung verdichtet Herrmann im folgenden Cue THE U.N. zu einer Achtelfigur (*Klammer*), die nun ihrerseits den Gestus des Kidnappedthemas in Erinnerung ruft (s. *NB. 20*). Dieses erklingt erneut in T. 21ff., wirkt nach dem durchlaufenen Transformationsprozess allerdings merklich abgenutzt. War es bereits in THE RETURN in Melodie und Begleitung zerfallen, so scheint jetzt nur noch die (leicht modifizierte) Oberstimme intakt, während die ursprüngliche Begleitung vollständig durch die Oktavbrechungsfigur vom Beginn des Cues ersetzt wurde. Anstelle der vormals ausdrucksstarken, irrlichternden Folge von Dreitongruppen mit ihren charakteristischen Asymmetrien und Bruchen erklingt nur mehr eine sich schematisch abspulende Figuration. Am Ende bleibt vom Kidnappedthema eine „verwitterte“ Gestalt, und in vergleichbarer Weise verblasen während des hier geschilderten Prozesses die Konturen des Hauptthemas zu einem amorphen motivischen Einerlei.

[...]

NB. 20: THE U.N., T. 21

Die elementaren Figuren, die während dieses Erosionsvorganges anfallen, bleiben nicht folgenlos, sondern werden von Herrmann mittels diverser Verkettungstechniken zu neuen Cues verwoben (s. NB. 21). So kehrt etwa die Oktavbrechungsfigur (a) 25 Cues später als Grundmaterial von THE HOUSE (b) wieder (sie erscheint dort zwar zu einer Dreiklangsbrechung modifiziert, nimmt aber mit ihrer Harmoniefolge *g-moll/as-moll* unmissverständlich auf den Beginn von THE U.N. Bezug). Von da an wird sie vielfach variiert, etwa mit zur Septe verengtem Rahmenintervall (c), als Dreiklangsrepetition (d), oder als Akkordrepetition mit zwischengeschalteter Umkehrung (e). Vergleichbar verfährt Herrmann mit den Zweiklängen in THE ELEVATOR (f, g), die das Material für Cues wie für THE HIGHWAY (g) oder THE PHONEBOOTH (i) liefern.

Bei den zahlreichen unscheinbaren Figuren, die durch simple Verkettung zu ganzen Cues expandiert werden, handelt es sich also keineswegs um Material, das durch spontane Assoziation, einzig unter dem Eindruck der augenblicklichen Vorgänge auf der Leinwand Eingang in die Partitur findet. Als Produkte der oben beschriebenen Motivprozesse haben sie Anteil an der Logik des musikalischen Gesamtgeschehens und stehen in enger Beziehung zu den grundlegenden thematischen Gedanken des Scores.

Auch auf dieser vermeintlich völlig kunstlosen Ebene überlässt Herrmann nichts dem Zufall.

(a) THE U.N.

Musical score for 'THE U.N.' in 3/8 time. The upper staff contains a melodic line with eighth notes and rests, while the lower staff is mostly empty with some bass notes.

(b) THE HOUSE

Musical score for 'THE HOUSE' in 3/8 time. The upper staff features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The lower staff has a bass line with notes and rests. Performance instructions include 'ff' and 'vcs., vlas., cls.'.

(c) THE HOUSE

Musical score for 'THE HOUSE' in 3/8 time. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff has a bass line with notes and rests.

(d)

Musical score for '(d)' in 3/8 time. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff has a bass line with notes and rests. Performance instructions include 'pp' and 'horns sords.'.

(e) THE MATCHBOX

Musical score for 'THE MATCHBOX' in 3/8 time. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff has a bass line with notes and rests. Performance instructions include 'vibraphone', 'strings sords.', and 'cls., bcl.'.

(f) THE ELEVATOR

Musical score for 'THE ELEVATOR' in 3/8 time. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff has a bass line with notes and rests.

(g) THE HIGHWAY

Musical score for 'THE HIGHWAY' in 2/4 time. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff has a bass line with notes and rests.

(h) THE ELEVATOR

Musical score for 'THE ELEVATOR' in 3/8 time. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff has a bass line with notes and rests.

(i) THE PHONE BOOTH

Musical score for 'THE PHONE BOOTH' in 2/4 time. The upper staff has a melodic line with eighth notes. The lower staff has a bass line with notes and rests. Performance instructions include 'clars., bcl.', 'vib.', 'trombs. sords.', and 'pp'.

## 2.5 Kohärenz

Wenn Herrmann in *THE HOUSE* unvermittelt an einem weit zurückliegenden, noch dazu verhältnismäßig unscheinbaren Motivderivat anknüpft, rechnet er aller Wahrscheinlichkeit nach nicht damit, dass der Zuhörer diesen Zusammenhang bewusst registriert. Auch im Falle der elementaren Figuren kommt es ihm offensichtlich nicht auf die detaillierte Nachvollziehbarkeit der von ihm selbst gedanklich vollzogenen Ableitungs- und Entwicklungsprozesse an. Seine Motivik zielt nicht auf den Eindruck eines sich nach und nach organisch entfaltenden Geschehens. Sie lässt sich treffender als Netz beschreiben, bei dem von jedem beliebigen Punkt aus Beziehungen zu nahezu allen anderen Punkten des Scores geknüpft werden können. *NB. 22* zeigt nur zwei von unzähligen Wegen, die man sich als Hörer, ausgehend von derselben Figur, durch das Motivdickicht bahnen kann.

The diagram illustrates the following connections between motifs:

- THE AIRPLANE** (left) connects to **THE AIRPLANE** (right) and **THE STONEFACES** (right).
- THE CRASH** (left) connects to **THE AIRPLANE** (right) and **THE STONEFACES** (right).
- THE FLIGHT** (left) connects to **THE STONEFACES** (right) and **THE GATES** (right).
- THE TWO DOLLARS** (left) connects to **THE GATES** (right) and **ALLEGRO VIVACE** (right).

THE HOUSE

THE HOUSE

THE HOUSE

THE GATES

THE INFORMATIONDESK

KIDNAPPED

The image shows five musical excerpts from a score, each with a title above it. Lines connect the highlighted motifs between different excerpts, illustrating thematic relationships. The excerpts are: 1. 'THE HOUSE' (measures 10-13), 2. 'THE HOUSE' (measures 14-17), 3. 'THE HOUSE' (measures 18-21), 4. 'THE GATES' (measures 22-25), and 5. 'KIDNAPPED' (measures 30-33). The 'THE INFORMATIONDESK' excerpt (measures 26-29) is also present but does not have a highlighted motif.

NB. 22: Motivische Vernetzung

Freilich mutet ein solcher Ansatz weit weniger diszipliniert an als ein streng evolutionäres Verfahren, bei dem die Entwicklungslinien stetig verlaufen und nicht willkürlich unterbrochen, an beliebiger Stelle fortgesetzt oder gar in ihrer Sukzession umgestellt werden. Man ist geneigt, die äußeren Rahmenbedingungen der Filmmusikproduktion hierfür verantwortlich zu machen: Das ohnehin nicht üppige Zeitbudget, welches Herrmann für die Erstellung des Scores zur Verfügung stand, wurde noch dadurch verknüpft, dass er als einer der wenigen Vertreter seines Metiers die Instrumentation selbst besorgte.<sup>34</sup> Derartige Umstände erlauben freilich kein gründliches Überarbeiten und Feilen an der Partitur und erzwingen – so sollte man meinen – geradenach Zugeständ-

<sup>34</sup> Vgl. THOMAS 1995, S. 188.

nisse hinsichtlich Dichte und Ausgewogenheit der musikalischen Konstruktion. Hält man allerdings Herrmanns handwerkliche Versiertheit und außerordentlich schnelle Arbeitsweise dagegen, so scheint eine andere Erklärung für seine legere Handhabung der Motivprozesse plausibler: Zweifellos ist er sich darüber im Klaren, dass ein streng durchgehaltenes Entwicklungsdenken nur dann Sinn macht, wenn die Entfaltung des musikalischen Geschehens nicht durch äußere Faktoren gestört und in ihrer Organizität beeinträchtigt werden kann. Eben diese Voraussetzungen sind bei der Filmkomposition nicht bzw. nur äußerst eingeschränkt gegeben: Zum einen muss der Komponist stets damit rechnen, dass seine Musik nach Fertigstellung der Partitur im Zuge des *final cut* gekürzt, verlängert oder sogar in ganzen Teilen ausgetauscht wird. Zum anderen erschweren die zwangsläufigen Unterbrechungen des musikalischen Geschehens durch unvertonete Dialogpassagen dem Rezipienten das Nachvollziehen kontinuierlicher Entwicklungslinien erheblich, und dies betrifft die Filmmusiken Herrmanns umso mehr, als sie nicht wie im Hollywoodkino der 30er- und 40er-Jahre als durchgehenden Klangteppich konzipiert sind und mit verhältnismäßig wenigen, oft spartanisch dimensionierten Cues auskommen.<sup>35</sup> Folgerichtig entwirft Herrmann seine Musik nicht als unantastbares Werk Ganzes, sondern als Struktur, die sich jederzeit flexibel an die Bildsyntax anpassen lässt. Würde er dabei der Kontinuität und Stringenz der Entwicklungsprozesse ähnlich hohe Bedeutung beimessen, wie dies in prominenten Entwicklungs-Konzepten etwa eines Brahms oder eines Schönberg geschieht, so würde die musikalische Substanz durch die nachträglichen Manipulationen zwangsläufig Schaden nehmen.<sup>36</sup> Wie sehr es sich für Herrmann bezahlt macht, hier einen pragmatischen Standpunkt zu beziehen und von allzu hoch gesteckten absolut-musikalischen Idealen abzusehen, lässt sich am Aus-

---

<sup>35</sup> Vgl. dazu BONDELEVITCH: "It is interesting to note that there is well under an hour of music in the film as a whole, while the film lasts over two hours. This is a remarkably small percentage of music for a film that could be considered an action or suspense film, which shows Herrmann's restraint as well as his belief that music should not get in the way of the action. It is also interesting that most of the cues are short, and that many of them are under one minute long. Again, this shows Herrmann's aversion to unnecessary music." BONDELEVITCH 2005.

<sup>36</sup> Diese Flexibilität wurde gerade beim Schnitt als besondere Qualität seiner Konzeption empfunden. So bemerkt der Music Editor Len Engel, der acht Jahre lang mit Herrmann zusammenarbeitete: „From an editor's standpoint, Benny was our idol because of the way he composed. He had a vertical form of four-bar phrases that was so easy to cut. [...] Alfred Newman and the others wrote beautiful themes, but they were always interwoven, and you couldn't use long themes in a medium that had to move quickly“. LEN ENGEL. Zit. in: SMITH 1991, S. 179.

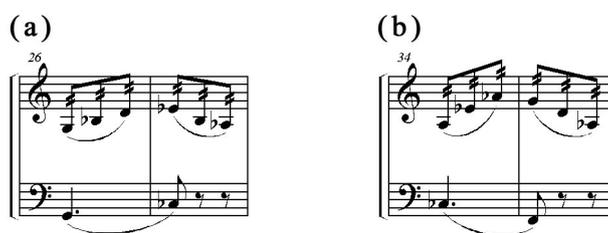
maß der Streichungen erahnen, die allein der letzte Cue FINALE während des *final cut* über sich ergehen lassen musste (s. NB. 23).

The image displays a musical score for strings, divided into four systems. The first system is marked **Allegro** and includes parts for Clarinets and Flutes (Clrs., Fgs.), Piccolo, Flutes, Horns, and Trumpets (Picc., Fl., Hrns, Trmps), and Brass and lower strings (Brass, lower Strings). Dynamics range from *sf* to *ff*, with a *molto tenuto* section. The second system is marked **Allegretto** and includes strings and clarinets (Clrs.). It features a *rallentando* section followed by *pp dolce*. The third system is marked *molto crescendo* and includes woodwinds (+ woodwinds) and the full orchestra. The fourth system includes dynamics like *sf* and *sf*. The score is annotated with various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

NB. 23: Streichungen im FINALE

Es ist beachtlich, dass Herrmann allen Zugeständnissen zum Trotz mit *NORTH BY NORTHWEST* eine Filmmusik präsentiert, die *grosso modo* den Eindruck einer kohärenten und in sich homogenen Gesamttextur vermittelt. Dies verdankt sich in erster Linie seiner Motivkonzeption, welche zwar durchaus in der Lage ist, eine Vielzahl an musikalischen Gestalten zu generieren, welche aber zugleich der Ausprägung allzu starker Kontraste gezielt entgegenwirkt:

So wählt Herrmann als Grundsubstanz seines Scores durchwegs kurze Motivgestalten und verhindert so von Grund auf ein allzu starkes Auseinandertriften. Ihre Kompaktheit lässt wenig Spielraum zur Entfaltung individueller Charakteristik, und auch ihre rhythmische Variabilität bleibt ausgesprochen beschränkt: Die Mehrzahl erschöpft sich – einem die gesamte Partitur durchziehenden Repetitionsgedanken folgend – in der Wiederholung ein- und desselben Notenwertes. Komplexere Muster wie punktierte oder triolische Rhythmen bleiben ebenso die Ausnahme wie wie Texturen, in denen Notenwerte unterschiedlicher Länge kombiniert auftreten. Von dieser gemeinsamen rhythmischen Grundausrichtung werden Herrmanns Motive stärker zusammengezwungen, als ihre differierende Diastematik sie zu separieren in der Lage ist.



NB. 24: Motivvarianten in THE HOUSE

Dass die Figuren (a) und (b) in *NB. 24* trotz ihrer abweichenden Intervallstruktur (konsonanter Moll-Dreiklang in (a), Quartschichtung mit dissonierender verminderter Quinte in (b)) nicht als unabhängige Motivbildungen, sondern als Modifikationen eines gemeinsamen motivischen Grundgedankens erlebt werden, hat indes noch mit einer weiteren Eigentümlichkeit der Tonsprache Herrmanns zu tun: Sie verzichtet über weite Strecken auf feste tonale Bindungen. Der konsonante Dreiklang büßt seine traditionelle Funktion als Ziel- und Ruheklang ein und stellt innerhalb des harmonischen Geschehens nur noch eine von mehreren Akkordbildungsalternativen dar, der etwa die Quartschichtung gleichwertig gegenüber steht. In einem streng tonalen Kontext würde Figur (b) als grobe dissonante Verzerrung von Figur (a), wenn nicht gar als völlig neuer musikalischer Gedanke erscheinen. Im harmonischen Umfeld von *NORTH BY NORTHWEST*, welches der traditionellen Konsonanz-Dissonanz-Hierarchie wenig Bedeutung zumisst, lassen sich die Figuren hingegen als tendenziell ebenbürtige Ereignisse wahrnehmen. Entscheidender für das Empfinden motivischer Verwandtschaft als alle diastematischen Unterschiede sind hier rhythmische Gestalt und Bewegungskontur.

Aufgrund ihrer grundsätzlichen Nähe lassen sich die Motive Herrmanns schon bei geringfügiger Variierung oft nicht mehr klar auseinanderhalten. Besonders im Falle der in *Kap. 2.4* besprochenen „elementaren“ Figuren bereitet es Schwierigkeiten, das jeweils zugrunde liegende Ursprungsmotiv in eindeutiger Weise zu rekonstruieren. In aller Regel bieten sich dafür gleich mehrere Primärgestalten an: So kann man die Dreiklangsbrechung in *THE HOUSE* (s. *NB. 24 (a)*) als Derivat nahezu des gesamten bisher exponierten Materials deuten: Sie lässt sich als Anspielung auf die Dreiklangsbrechung im Hauptthemenkopf verstehen oder als Umkehrung der Bassstimme aus der anschließenden Sequenz. Nicht minder plausibel erscheint ihre Interpretation als geglättete Version der Dreitongruppen von *KIDNAPPED* oder auch – wegen der gemeinsamen Progression *g-as* – als Umspielung der Begleitstimme von *THE STREETS*, usw. Zwischen all diesen verhältnismäßig charakteristischeren Gestalten bildet sie mit ihrer dünnen motivischen Substanz eine Art „Kitt“, der die ganze Fülle an Themen und Motiven zusammenbindet und so die zwischen ihnen bestehenden Leerstellen schließt.

Eine stark vereinheitlichende Wirkung geht schließlich auch von den zahlreichen den Score durchziehenden abwärts gerichteten Bewegungsverläufen aus (s. *NB. 25*), die trotz ihrer differierenden Intervallstruktur und ungeachtet ihrer unterschiedlichen thematischen Zugehörigkeit ein- und desselben gemeinsamen Grundgedanken zu modifizieren scheinen. Dass ihre diastematische und rhythmische Verschiedenartigkeit keinen unzusammenhängenden Eindruck hinterlässt, liegt an der Stetigkeit, mit der Herrmann die einzelnen Linien variiert: Faktisch finden sich in der Partitur (außer bei wörtlichen Wiederholung ganzer Themen) keine zwei intervallisch exakt übereinstimmenden Abwärtsgänge. Doch gerade in dieser beständigen Modifikation bietet Herrmann dem Hörer ein ausgesprochen verlässliches und Regelmäßigkeit signalisierendes Moment.

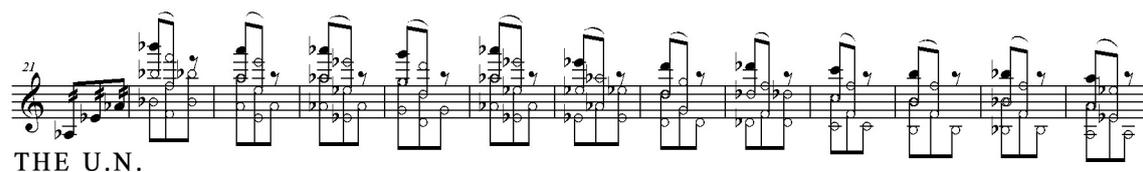
41

ALLEGRO VIVACE E CON BRAVURA

This block contains a musical score for a bass clef instrument. It starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a single melodic line with various intervals, including descending ones. The tempo and performance instruction 'ALLEGRO VIVACE E CON BRAVURA' are written below the staff.

STREETS

This block contains a musical score for a treble clef instrument. It starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a single melodic line with various intervals, including descending ones. The title 'STREETS' is written below the staff.



NB. 25: Fallende Linien

Alle diese Faktoren – die gemeinsame Grundausrichtung des motivischen Ausgangsmaterials, die Nivellierung bestehender Kontraste durch fein abgeschattierte Motivvarianten und die beständige Modifikation gleichbleibender Grundgedanken – fügen sich in der Summe zu einem Bild, das einen großen Nuancenreichtum und ein hohes Maß an Geschlossenheit miteinander vereint. Der sinnliche Eindruck gleicht dem eines Gemäldes, bei dem Farben und Formen nicht gegeneinander klar abgegrenzt erscheinen, sondern kontinuierlich ineinander verlaufen. Letztlich enthält Herrmanns Score kein Element,

welches nicht in vielfacher und mehrdeutiger Weise mit den übrigen Elementen zusammenhänge. Auf die Frage, wie die Motive und Themen auseinander hervorgehen, gibt es daher stets nicht nur eine sondern mehrere denkbare Antworten. Analog zu der in *Kap. 2.2* besprochenen mehrdeutigen Syntax bietet Herrmann dem Hörer auch hier keine Anhaltspunkte, welche es ihm erlauben würden, die *eine* „richtige“ Lesart zu dechiffrieren. Ob er die Motivvariante *a* auf die Grundform *x*, *y* oder *z* bezieht, ist offenkundig Nebensache. Man könnte den Eindruck gewinnen, als führe Herrmann den Rezipienten bewusst in ein unübersichtliches Labyrinth an Bezugnahmen und zwingt ihn regelrecht dazu, aus einer Fülle an Interpretationsalternativen zu wählen – ein eigentümlicher Zug, über dessen Konsequenzen weiter unten zu sprechen sein wird.

## 2.6 Scheinbare Simplizität

Die Einsichten, zu denen wir im Rahmen unserer musikalischen Analyse des Scores zu *NORTH BY NORTHWEST* bisher gelangen konnten, widersprechen den gängigen Herrmann-Klischees in eklatanter Weise. Die Annahme, Herrmann verzichte in seinen Filmmusiken auf jede Artifizialität und stütze seine musikalische Konstruktion auf simpelste kompositionstechnische Prinzipien wie die endlose Wiederholung gleichförmiger motivischer Zellen, erwies sich bei genauerem Hinsehen als grobe und äußerst fragwürdige Vereinfachung. Dass die musikalische Wirklichkeit ein weitaus komplexeres und differenzierteres Bild bietet, wurde indes selbst von Kollegen und Freunden des Komponisten oft nicht im vollen Umfang wahrgenommen. So tituliert etwa der Filmkomponist Elmer Bernstein Herrmann als „the greatest ostinato writer who ever lived“, relativiert dieses nicht eben schmeichelhafte Urteil jedoch umgehend wieder, offenbar weil er ahnt, dass sich die faktischen Verhältnisse letztlich doch nicht auf eine derart simple Formel reduzieren lassen:

„It wasn't just a question of his being lazy and repeating a figure twenty times; it really works when he does it, because it's the *right* ostinato. It's true that if you don't deal with development you're going to work faster; but I don't think Herrman made the choices he did because he was incapable of development. His aesthetic told him music was to be integrated into a film, not to be the star“<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> ELMER BERNSTEIN. Zit. in SMITH 1991. S. 186.

Beim Versuch zu konkretisieren, welche Eigenschaften Herrmanns „Ostinati“ über das Niveau leerer, schablonenartiger Schematismen hinausheben, behilft sich Bernstein mit der unverbindlichen Rede vom „richtigen“ Ostinato. Damit spielt er offensichtlich auf die Fähigkeit des Komponisten an, aus den zahllosen Möglichkeiten, eine Szene zu vertonen, instinktiv jene heraus zu spüren, welche in gleichsam „natürlicher“ Weise zu ihr zu passen scheint. Diese Treffsicherheit entschädigt in seinen Augen für die vermeintlich dünne musikalische Substanz. Mehr noch: In der scheinbar primitiven Kompositionsweise Herrmanns erblickt er eine spezifisch filmmusikalische Tugend – die Bereitschaft, bescheiden unterhalb der eigenen kompositorischen Möglichkeiten zu bleiben, um das Gleichgewicht im plurimedialen Ereignis Film nicht zu gefährden.

Bernstein erkennt jedoch, dass Herrmanns Musik dem Hörer weit mehr zu bieten hat als ostinate Strukturen allein; er übersieht, dass das Prinzip des „development“ keine theoretische Option bleibt, sondern *de facto* in den Scores zur Anwendung kommt; und er unterschätzt die künstlerischen Ambitionen Herrmanns, dem nichts ferner lag, als die Nutzung der eigenen kompositorischen Möglichkeiten in irgendeiner Weise einzuschränken:

„Nobody makes a composer write a poor score... If some film composers aren't writing good music for films, it's because, in nine cases out of ten, they wouldn't be able to write any better music for anything else.“<sup>38</sup>

Wie umfassend Herrmann in *NORTH BY NORTHWEST* von seinen handwerklichen Fähigkeiten Gebrauch macht, wurde im Laufe dieses Kapitels deutlich: Es konnte gezeigt werden, dass die vermeintlich primitive Syntax in Wirklichkeit auf einer subtilen Dialektik verschiedener sich überlagernder Denkweisen gründete; dass die Motive und Themengestalten diszipliniert aus einander hervor entwickelt wurden; dass selbst diejenigen Passagen, in denen die Musik auf eine simple Verkettung elementarster Figurationen reduziert schien, motivlogisch eng mit dem Gesamtgeschehen verbunden blieben; dass der Score von einem dichten, auf homogene und kohärente Wirkung angelegten Beziehungsnetz durchzogen wurde. In einem derartigen Ordnungsgefüge fällt es schwer, eine einzige Note zu finden, die nicht in einer wie immer gearteten innermusi-

---

<sup>38</sup> HERRMANN. Zit. in Ebd., S. 126.

kalischen Beziehung zu Vorausgehendem oder Nachfolgendem gedacht worden ist. Und eben hierin meldet sich in beeindruckender Weise jenes „componere“, jenes „schriftliche[n] Ausarbeiten“, jenes „rationale Ordnen“<sup>39</sup> zu Wort, welches von der Filmmusikliteratur heute überwiegend als „unfilmisch“ verdächtigt wird.

Schuld daran, dass die innermusikalischen Aspekte von NORTH BY NORTHWEST in der Vergangenheit kaum zur Kenntnis genommen wurden, trägt indes auch die Musik selbst. Denn anstatt Beziehungsreichtum, Dichte, Stringenz etc. seines Scores plakativ nach außen zu kehren, hält Herrmann diese Qualitäten hinter jener eigentümlichen Oberflächenstrukturierung verborgen, deren stereotype Gliederung und insistierende Motorik freilich zunächst die gesamte Aufmerksamkeit des Rezipienten auf sich ziehen. Die Feinheiten der Konstruktion werden – zumal in der speziellen Rezeptionssituation des Kinos, welche ein differenziertes Hören kaum gestattet – von einer aufdringlichen, vordergründigen „Mechanik“ überdeckt und sind letztlich nur dem Betrachter des Notentextes im vollen Umfang zugänglich.

Spätestens hier drängt sich die Frage auf, welchen Sinn der von Herrmann betriebene innermusikalische Aufwand macht, wenn das Resultat ohnehin Gefahr läuft, als Produkt einer naiven, lediglich rudimentär entwickelten Kompositionsweise missverstanden zu werden. Man ist versucht zu antworten, innermusikalische Strukturen existierten in der Filmmusik – zumal bei einem so renommierten Filmkomponisten wie Herrmann – nie einfach nur um ihrer selbst Willen, und die Art ihrer Gestaltung liege immer auch in den Vorgängen auf der Leinwand begründet, auf die sie zeichenhaft verwiesen. Ob dies auch im konkreten Fall zutrifft, lässt sich freilich erst beurteilen, wenn die semantischen Verhältnisse des Scores geklärt sein. Wenden wir uns daher dem Kernanliegen einer jeden Filmmusikanalyse zu – der Erforschung ihrer inhaltlichen Bezugnahmen.

---

<sup>39</sup> Vgl. Einleitung.

---

## 3 Semantik

### 3.1 Zur Bedeutung der Themen

Was bedeuten die Themen und Motive in NORTH BY NORTHWEST? Diese Frage mutet trivial an angesichts der problemlosen Konsumierbarkeit eines auf ein Massenpublikum schielenden Filmes, der von sich beansprucht, nicht Kunst sondern ganz einfach gute Unterhaltung zu sein. Herrmanns Musik bereitet keine Rezeptionsschwierigkeiten, sie erschließt sich dem Hörer unmittelbar, ermöglicht ihm, gemäß der Doktrin, gute Filmmusik habe sich in ihrer Funktion als „Grund’ für die Bild-’Figuren’ zu bescheiden<sup>40</sup>, ein Zuhören gleichsam nebenbei und damit ein unbewusst-vorsprachliches Verstehen. Will man sich allerdings jenseits eines solchen rein intuitiven Zugangs auch begrifflich mit ihren Inhalten auseinandersetzen und das von ihr Gemeinte verbal kommunizierbar machen, so stellen sich Probleme ein. Bezüglich der Frage, *was* ein Thema, ein Motiv, eine Klangfarbe benennt (bezeichnet, umschreibt, darstellt etc.), zu intersubjektiv gültigen Aussagen zu gelangen, gestaltet sich oft außerordentlich schwierig, und die methodische Diskussion über den Weg dorthin wurde in der Filmmusikliteratur bisher – wenn überhaupt – nur ansatzweise geführt.

Im Zentrum der Problematik steht dabei die Frage nach dem Zeichencharakter, welcher den musikalischen Gestalten eines Scores zukommt. Ein beträchtlicher Teil filmmusikalischer Analysen neigt dazu, diese eben pauschal als prägnante, klar denotierende Zeichengebilde aufzufassen. Motive und Themen lassen sich – so die kaum je in Zweifel gezogene Grundannahme – nicht anders denken als in eindeutiger Bezogenheit auf ein fixes außermusikalisches Korrelat, eine dem Dramenkontext entstammende Figur etwa, eine darin wiederkehrende Idee oder einen für den Fortgang der Handlung bedeutsamen Gegenstand. Symptomatisch für diesen Deutungsansatz ist das Bestreben, die Inhalte mittels eines Benennungsaktes begrifflich zu fixieren. Komposita wie „Liebesthema“,

---

<sup>40</sup> SCHMIDT, HANS-CHRISTIAN: *Filmmusik*. (Musik aktuell Bd. 5), Kassel 1982. S. 108

„Madeleine-Thema“<sup>41</sup>, „Power Motif“<sup>42</sup> suggerieren klare Verhältnisse: Akustische Gestalt und außermusikalischer Gehalt scheinen fest zusammenzugehören, als seien sie wie die zwei Seiten einer Münze unlösbar miteinander verbunden. Das einzelne Thema bzw. Motiv fungiert als eine Art „Wort“ mit verbindlicher, lexikalisch festlegbarer Bedeutung. Und es verweist auf seinen Inhalt selbst dann noch, wenn es herausgelöst aus seinem Bild- bzw. Handlungskontext zu vernehmen ist.

Diese Denkweise ist – obschon in Praxis und Theorie des Filmschaffens gleichermaßen verbreitet – nicht genuin filmmusikalisch. Historisch geht sie auf die komplexe Geschichte des Verstehens und Missverstehens von Richard Wagners Musikdramen und der in ihnen herausgebildeten Leitmotivtechnik zurück. Gab sich Wagner, was die inhaltliche Bestimmung seiner „melodischen Momente“ betrifft, wortkarg und betrachtete er die entsprechenden Bemühungen der aufkommenden Leitfadensliteratur distanziert, ohne sich Begrifflichkeiten und Methodik seiner Exegeten selbst zu Eigen zu machen,<sup>43</sup> so tendierten jene dazu, die Leitmotive zu rein denotativen Gebilden zu reduzieren: Man fasste sie als musikalische „Begriffe“ auf, deren zeichenhafter Sinn vollständig in einem Über-sich-Hinausweisen auf fest zugeordnete außermusikalische Referenzen aufgeht. Über unzählige in Klavierauszügen und Textbüchern dargebotene Motivtafeln wurde eine Rezeptionsmethode verbreitet, deren schematisierende Vereinfachungen die Herausbildung eines fragwürdigen, vulgären Leitmotivbegriffs nach sich zog. Dieser schloss nun tatsächlich kaum mehr ein als das, was die polemisch gegen Wagner gerichteten Schlagwörter „Etikett“, „Erkennungsmarke“ und „Garderobenummer“ suggerieren: ein simples musikalisches Beschriften von Elementen der Handlung, ein bloßes Fungieren der Motive als „Hinweisreize, die den Abruf von Gedächtnisinhalten erlauben“.<sup>44</sup> Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, in diesem reduzierten Leitmotivverständnis

---

<sup>41</sup> Vgl. RIEGER 1996, S. 179.

<sup>42</sup> Vgl. BRUCE 1985, S. 50.

<sup>43</sup> THORAU nennt das Leitmotiv einen „Rezeptionsbegriff [...], der von Wagner nur einmal gebraucht wurde, und dies als Reaktion auf eine fehlgelaufene bzw. einseitige Rezeption“. CHRISTIAN THORAU: *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft (Hg. von Albrecht Riethmüller, Bd. 50). Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2003. S. 21.

<sup>44</sup> CLAUDIA BULLERJAHN: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Bd.5. Augsburg: Wißner 2001 (Reihe Wißner-Lehrbuch). S. 300.

nicht mehr als eine fehlgeleitete Rezeption sehen zu wollen: Paradoxerweise hatte es beträchtlichen Anteil an der Akzeptanz und Popularisierung von Wagners Musik, insofern es eine Verstehensbasis für die oft komplexen, schwer durchschaubaren Verhältnisse in seinen Musikdramen schuf.<sup>45</sup> Und dieselbe vergrößernde Sichtweise war es auch, welche letztlich die Übertragung leitmotivischer Techniken auf den Film überhaupt erst ermöglichte. Denn durch sie wurde Wagners Kompositionsansatz aus dem komplexen, implikationsreichen Gedankengefüge des Musikdramas gelöst und zu jener stereotypen Technik herabtransformiert, welche ihre Vorzüge für die Filmproduktion gerade in der hierbei neu gewonnenen Mechanik und Handhabbarkeit entfalten konnte. Ohne die vorausgegangenen Reduktions- und Vereinfachungsprozesse hätte die Leitmotivtechnik nicht jene Qualitäten ausgeprägt, welche sie in den Augen prominenter Hollywood-Komponisten als geradenach ideales filmmusikalisches Konzept erscheinen ließ:

„Die Verwendung von Leitmotiven ist in der Filmkomposition ganz üblich, indem den einzelnen Charakteren Themaeinheiten zugeteilt werden, welche sich je nach Situationswechsel verändern, und ich habe das beim Arbeiten immer als sehr praktisch empfunden. Es hilft beim Komponieren wie beim Hören. Die Motive sollen in der Charakterisierung knapp ausfallen und scharf profiliert sein. Wenn sie sich rasch erkennen lassen, taugen sie auch für formale wie inhaltliche Variationen und geben dem Ganzen musikalische Dauerhaftigkeit [...] Ich glaube an eingängige, starke Themen, die man rasch wieder erkennt, die je nach den Bedürfnissen der Handlung wiederholt und abgewandelt werden können. Aber die Abwandlungen müssen ausdrucksstark sein und niemals zu kompliziert.“<sup>46</sup>

Das aus der Benennungs- und Rubrizierungswut der Leitfadensliteratur sprechende Bedürfnis nach einer klaren und unmissverständlichen Zuordenbarkeit von musikalischer Gestalt und außermusikalischer Referenz scheint auch aus den Cuesheets und Kinemathekenverzeichnissen der frühen Stummfilmzeit hervor. Als Handreichung für den Kinopianisten bzw. Orchesterdirigenten konzipiert enthielten sie Stücke des klassischen Konzertrepertoires, der Operette und der Schlagermusik, welche die adäquate musikalische Unterlegung für jede erdenkliche dramatische Situation bereitzustellen versprachen. In ihrer tabellarischen Darstellungsweise den Leitmotivtafeln frappierend ähnlich, organisierten sie die Relation von Musik und Inhalt in quasi-lexikalischen Zuordnungs-

---

<sup>45</sup> Diese These wird detailliert von Thorau erörtert. Vgl. THORAU 2003, S. 14.

<sup>46</sup> FRANZ WAXMAN. Zit. in: THOMAS 1995, S.50.

paaren – ein Verfahren, das einerseits den hohen Grad dokumentiert, mit dem der Film-Musik-Bezug in den 20er-Jahren konventionalisiert war,<sup>47</sup> und das andererseits die Vorstellung von Filmmusik als einem Vokabular fixer musikalischer „Begriffe“ selbst weiter perpetuierte.

Das eingeschliffene Denkmuster, welches eine musikalische Gestalt reflexartig mit einem wie immer gearteten Element des Leinwandgeschehens in Verbindung bringt, hat seit der Stummfilmzeit nicht an Aktualität eingebüßt. Und so gilt die klare Zuordenbarkeit bis heute als Kennzeichen filmadäquaten Komponierens:

„Das Klangmaterial oder die Musikinstrumente hängen direkt mit der Zuordnung zu den Filmfiguren zusammen. Eine leitmotivische Bindung eines Instruments an eine Figur hat sich bewährt. Zu einem kleinen Jungen passt die Mundharmonika oder Akustik-Gitarre, zum groben Bergbauern die Basstuba, zum bürgerlichen Dandy ein Klavier u.ä.“<sup>48</sup>

Entsprechend bemüht sich der überwiegende Teil filmmusikalischer Analysen – und die Untersuchungen zur Filmmusik Bernard Herrmanns machen hiervon keine Ausnahme – vornehmlich um die Aufdeckung derartiger Bild-Ton-Relationen sowie um deren möglichst präzise begriffliche Benennung. Speziell im Falle Herrmanns wirft dieses Verfahren jedoch vermehrt Probleme auf. Will man die Inhalte seiner Themen und Motive bündig in Begriffe fassen, so gelingt dies in aller Regel nicht ohne argumentatorische Inkonsistenzen. Die Schwierigkeiten, in die sich Bruce beim Versuch verstrickt, die außermusikalische Bedeutung eines Motivs in *PSYCHO* zu ergründen, sind hierfür bezeichnend:<sup>49</sup>

Bruce geht davon aus, dass dem prägnanten, mehrfach im Score wiederkehrenden Nonakkord-Motiv in *NB. 26* eine klar umrissene und für die Handlung bedeutsame Sinneinheit als Verweisobjekt zusteht. Um diese zu ermitteln, analysiert er zunächst den Bildzusammenhang, in welchem das Motiv erstmals zu hören ist, in der Erwartung, dass der Komponist dessen außermusikalische Bedeutung dort entsprechend den leitmotivischen Gepflogenheiten unmissverständlich kodiert: Die Szene folgt in unmittelbarem Anschluss an den Vorspann: In einer Vogelflugeinstellung

---

<sup>47</sup> Vgl. GEORG MAAS/ACHIM SCHUDACK: Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis. Mainz: B. Schott's Söhne 1994. S. 13.

<sup>48</sup> SCHNEIDER 1997, S. 65.

<sup>49</sup> Vgl. BRUCE 1985, S. 186ff.

fängt die Kamera das Panorama der Stadt Phoenix ein und nähert sich dann in einer langsam gleitenden Bewegung einem Hotel, in dem sich die Protagonisten Marion und Sam ein Stelldichein geben. In der Art, wie sie sich auf dem Fenstersims „niederlässt“ und in die Privatsphäre der Figuren eindringt, kommen zwei Grundmotive des Films zum Vorschein, die Hitchcock im weiteren Verlauf breit ausspinnt: das Motiv des /Vogels/ und das Motiv des /voyeuristischen Blickes/. Für beide Sachverhalte steht Bruce zufolge auch die Musik ein: „The piece is associated with voyeurism [...]. The smooth, regular, gentle descent, so appropriate to the camera’s movement, conveys the impression of floating, of a bird gliding over the skyline, a feeling reinforced by the superimposed title ‘Phoenix, Arizona’ [...]”.<sup>50</sup> Inwiefern sich allerdings der voyeuristische Aspekt in den Struktur- und Ausdruckseigenschaften des Nonakkord-Motivs spiegelt, bleibt unklar. Offenbar sieht sich Bruce zu dieser Gleichsetzung schon allein durch das zeitliche Zusammenfallen von musikalischem und szenischem Geschehen legitimiert.



NB. 26: Nonakkord-Motiv aus PSYCHO<sup>51</sup>

Die vorläufige Bedeutungszuschreibung gleicht Bruce nun mit den übrigen dem Motiv zugeordneten Szenen ab und bemüht sich dabei um den Nachweis, dass auch alle folgenden Einsätze – um mit den Worten Riegers zu sprechen, die sich seine Argumentation zu Eigen macht – mit dem „Hinschauen auf etwas bis hin zum voyeuristischen Blick“ zu tun haben. Die Modifikationen, in denen sich dieses Schauen äußert, fasst Rieger tabellarisch zusammen (s. Tabelle 1).<sup>52</sup>

Das Verfahren, welches hier zur Identifizierung des „Schauens“ als Inhalt des Nonakkord-Motivs führt, ergibt sich konsequent aus dem Postulat denotativer Eindeutigkeit: Geht man von einer unauflösbaren Bindung zwischen musikalischer Gestalt und Verweisgegenstand aus, so darf man erwarten, dass beide auch stets gekoppelt in Erscheinung treten. Um die Bedeutung des Motivs zu rekonstruieren, genügt es daher, jenes invariante Element ausfindig zu machen, welches allen vom Motiv unterlegten Bildsituationen gemeinsam ist.

<sup>50</sup> Ebd., S. 186.

<sup>51</sup> Das Notenbeispiel wurde übernommen von BRUCE 1985, S. 186.

<sup>52</sup> RIEGER 1996, S. 195.

(1)	Die Kamera lugt in das Hotelzimmer hinein;
(2)	ein Polizist beobachtet, wie Marion ihr altes Auto beim Gebrauchtwagenhändler gegen ein anderes austauscht;
(3)	Marion schaut aus dem Fenster ihres Hotels, als sie das Gespräch zwischen Norman und dessen Mutter hört;
(4)	Norman lädt Marion zum Essen ein, sie beobachtet ihn ironisch mit unterschlagenen Armen;
(5)	als sie den Wohnraum betritt, schaut sie ängstlich die ausgestopften Vögel an der Wand an;
(6)	während sich Marion zum Duschen fertig macht, sitzt Norman an seinem Küchentisch und brütet über sie; er wendet seinen Blick zur Kamera und starrt in sie hinein;
(7)	in der Überblendung zweier Einstellungen (Norma am Teich, Leila im Laden) wird eine Verbindung zwischen Norman und Marions Schwester Leila hergestellt.

Tabelle 1: Szenische Kontexte des Nonakkord-Motivs in PSYCHO

Das Ergebnis bleibt im vorliegenden Fall jedoch unbefriedigend. Während die Gleichsetzung des Nonakkord-Motivs mit /Voyeurismus/ in der Anfangsszene (1) aufgrund der Parallelität von „voyeuristischer“ Kamera und Musik noch halbwegs nachvollziehbar erschien, muss sie an anderen Stellen argumentativ erzwungen werden. In Szene (3) kehrt das Motiv in variiertester Gestalt wieder; hinter seiner Modifikation vermutet Bruce ein musikalisches Zeichen für „[a] change from Marion as object viewed to Marion as voyeur and Norman as the object of her gaze”,<sup>53</sup> unterstellt also abermals ein direktes Bezugnehmen auf ein voyeuristisches Moment. Anfechtbar ist diese Deutung, weil die von der Musik vermeintlich denotierte Handlung – das Belauscht- bzw. Beobachtetwerden Normans durch Marion – hier in Wirklichkeit bereits abgeschlossen ist, noch bevor der Cue überhaupt beginnt. Tatsächlich begleitet Herrmanns Musik lediglich ein Gespräch, bei dem das

---

<sup>53</sup> BRUCE 1985, S. 188.

/heimliche Beobachten/ nun, da sich beide Figuren wieder direkt gegenüberstehen, keine Aktualität mehr besitzt. Unbehagen bereitet auch, dass das /Schauen/ von Szene zu Szene ganz verschiedenartige Qualitäten annimmt. Es ist schwer einzusehen, weshalb ein so alltäglicher Sachverhalt wie Marions ironischer Blick in Szene (4) von derselben Musik symbolisiert werden sollte wie die pathologischen, „abnormalen“ Varianten: „the voyeuristic, penetrating, aggressive glance“<sup>54</sup> (1) oder das leere /Starren/ (6).

Die von Bruce bemühte Analysemethode weist eine markante Schwachstelle auf: Die Annahme, die Bedeutung eines Themas oder Motivs ergebe sich zwingend aus dem „gemeinsamen Nenner“ der von ihnen unterlegten Bildinhalte, führt selbst dann zu Ergebnissen, wenn Musik und Bild völlig planlos aufeinander treffen und eine wechselseitige Bezugnahme vom Komponisten gar nicht vorgesehen ist. Denn wo eine konkrete Zuordnung nicht gelingt, bleibt immer die Möglichkeit, ins Allgemeine und Unverbindliche auszuweichen: Widersetzt sich etwa das Nonakkord-Motiv einer inhaltlichen Deutung als /pathologisches Starren Normans/, weil es nur ein einziges Mal synchron zu diesem Sachverhalt erklingt, so genügt es, die nächst höhere Abstraktionsebene aufzusuchen. Das weniger spezifische /Schauen/ bereitet schon keine Probleme mehr, zumal es in PSYCHO so gut wie keine Szene gibt, in der nicht irgendeine Figur in irgendeiner Weise „schaut“. Sollte Herrmann aber tatsächlich etwas derart Unspezifisches im Sinne gehabt haben, stellt sich wiederum die Frage, weshalb er das Nonakkord-Motiv dem Bildgeschehen dann nur äußerst selektiv zur Seite stellt: Es bleibt unklar, warum es ausgerechnet Marions spöttischen Blick (4) untermalt, während andere Stellen des Films, in denen das /Schauen/ auf der Bild- bzw. Sprachebene viel eindringlicher thematisiert wird, musikalisch unkommentiert bleiben: Wenn Marion auf der Flucht unvermutet ihrem entgeistert blickenden Chef in die Augen schaut; wenn sie von einem Polizisten durch überdimensioniert wirkende Sonnenbrillengläser gemustert wird; wenn Norman sie durch das „peep-whole“ in der Wand beobachtet; oder wenn in der Schlusszene das Starren zum Thema wird, um das Normans innerer Monolog kreist.

---

<sup>54</sup> Ebd., S. 191.

### 3.1.1 Zur Bedeutung des Kidnappedthemas

Auch die Untersuchungen zu *NORTH BY NORTHWEST* bedienen sich überwiegend des oben geschilderten Verfahrens, ohne dessen methodische Eignung näher zu hinterfragen. Entsprechend bleiben Unstimmigkeiten, wie sie bei der Deutung des *PSYCHO*-Motivs beobachtet werden konnten, auch hier nicht aus – so etwa im Falle des Argumentationsgangs, den David Bondelevitch entwickelt, um das Kidnappedthema als Ankündigungsmotiv für Thornhills Widersacher Van Damme (bzw. den mit ihm zunächst verwechselten U.N.-Botschafter Townsend) auszuweisen:

„Interestingly, this line is used as a suspense motif whenever Roger is about to meet Van Damm (or is seeking him)<sup>a</sup>. Technically speaking, it is not truly a ‘Van Damm’ motif, since it usually is used only in anticipation of the character. In reality, the theme is introduced over the dissolve to the sign that has ‘Townsend’ written on it. Whenever he appears, the music disappears, except in his final scene when he attempts to leave with Eve. Interestingly, Eve is thinking about Roger this last time the theme is stated, which helps tie the Roger and Van Damm’s characters together.”<sup>55</sup>

---

<sup>a</sup> In addition to ‘Kidnapped’ the motif is used in ‘The Return’ when Roger brings the police to search for Townsend (actually Van Damm), in ‘The U.N.’ and ‘Information Desk’, when Roger goes to the U.N. to find Van Damm (actually Townsend), in ‘The Cafeteria’, when Roger has arranged to meet Van Damm at Mount Rushmore, in ‘The House’, when Roger stalks Van Damm’s house at Mount Rushmore, and ‘The Airplane’, as Eve starts to leave with Van Damm.

Bondelevitch bringt das Thema zunächst völlig zu Recht mit Thornhills Gegenspieler in Verbindung, ertönt es doch erstmals, als der mit beiden Beinen fest auf dem Boden stehende Werbefachmann gewaltsam aus seiner bis dahin intakten Alltagswelt gerissen wird. Die negativen Ausdruckswerte der Musik passen – wie auch immer – zu diesem unvermittelten Eindringen des Feindlichen, Zerstörerischen und weisen somit in die Richtung jener Sachverhalte, die auf der Handlungsebene in der Figur Van Damme zusammenlaufen. Jeder Versuch einer weitergehenden inhaltlichen Präzisierung bereitet jedoch Schwierigkeiten: Da Van Dammes (respektive Townsends) physische Präsenz nirgendwo mit dem Erklingen des Kidnappedthemas zusammenfällt, behilft sich Bonde-

---

<sup>55</sup> BONDELEVITCH 2005.

levitch kurzerhand mit der Formel eines antizipierenden Motivs, welches nicht die Figur selbst, sondern ihr zeitlich nachgeordnetes Erscheinen anzeigen soll. Eine derartige Ankündigungsfunktion ist an sich nichts Außergewöhnliches, erfordert jedoch von Beginn an eine unmissverständliche Kodierung, soll der Zuschauer nachvollziehen können, *was* da eigentlich vorweggenommen wird. Dieser initiale Vorgang der Zeichenbildung fällt jedoch ausgesprochen vage aus: Zwar verweisen beim ersten Erklängen des Kidnappedthemas gleich zwei Momente der Handlung auf Townsend (ein Namensschild in der Einfahrt zu dessen Anwesen sowie Thornhills an Valerian und Licht gerichtete Frage „Who is Townsend?“). Doch konkurrieren damit noch andere, nicht minder wichtige Bedeutungsaspekte der Szene – das beharrliche Schweigen der Kidnapper, die Mimik Thornhills, sein aufmerksames Erkunden der fremden Umgebung und die davon ausgehenden Signale der Verunsicherung, Anspannung und Orientierungslosigkeit –, die in der morbiden, ziellos umherschweifenden und gleichsam in der Sackgasse mündenden Melodik des Themas eine durchaus plausible Entsprechung finden und daher nicht weniger zu einer inhaltlichen Identifizierung mit der Musik einladen als jene obskure Figur Townsend, von deren Charakter sich der Zuschauer zu diesem Zeitpunkt noch gar keine Vorstellung machen kann. Die Frage, wofür das Kidnappedthema stehen mag, lässt sich also schon im Moment seiner Exposition keineswegs eindeutig beantworten, was dem leitmotivischen Anspruch, klare Bezüge zwischen Musik und Handlung herzustellen, erkennbar zuwiderläuft.

Auch an den übrigen Stellen löst das Thema die von Bondelevitch unterstellte Ankündigungsfunktion nicht ein. Die zeitliche Spanne zwischen den Einsätzen der Musik und den Auftritten Van Dammes variiert von Mal zu Mal zu stark, als dass der Rezipient in der Koppelung beider Ereignisse einen regelhaften Zusammenhang wahrnehmen könnte. Die Beobachtung „Whenever he appears, the music disappears“ ist schlicht unzutreffend: Nach der Themenexposition in KIDNAPPED vergehen immerhin 1:15 min, bevor Van Damme erstmals im Bild sichtbar wird, und in diesen Zeitraum drängt sich noch ein weiterer, mit völlig neuem Material ausgestatteter Cue (THE DOOR), der den vermeintlichen Konnex zwischen Kidnappedthema und Van Damme vollends verunklart. Im Umfeld von THE RETURN taucht Van Damm gar nicht auf; in THE U.N. scheint die Musik mit ihrer pathetischen Orchestrierung viel mehr auf die Monumentalität des U.N.-Gebäudes als auf irgend eine absente Person anzuspielen; und in INFORMATION

DESK ist das Thema synchron zum Bild der Verfolger zu hören, während Thornhills Recherchen an den Informationsschaltern der Vereinten Nationen mit einer ganz anderen Musik unterlegt werden – auch Bondelevitchs inhaltliche Umschreibung des Themas als /Thornhills Suche nach seinem Widersacher/ vermag somit nicht recht zu überzeugen. Die Liste der Ungereimtheiten ließe sich beliebig erweitern: So muss es vom Standpunkt Bondelevitchs aus unplausibel erscheinen, warum Herrmann das Thema nicht auch in *THE DOOR* verwendet, wo die Kamera einen Adressaufkleber mit dem Schriftzug „Townsend“ fokussiert und wo Thornhills angestrenktes Bemühen, etwas über die Identität seiner Entführer herauszufinden, im Zentrum des Geschehens steht. Ebenso wenig leuchtet ein, weshalb ausgerechnet das von Thornhill erzwungene Zusammentreffen mit Van Damme auf der Auktion nicht mit dem vorgeblichen „Van Damme-Thema“ sondern mit dem Streetsthema (*THE PAD&PENCIL*) eingeleitet wird. Und völlig unklar bleibt schließlich, in welcher Art sich die Varianten des Kidnappedthemas in *FLIGHT* oder in *THE STONEFACES* (s. *NB. 16, S. 37*), die Bondelevitch offenbar nicht zur Kenntnis nimmt, auf die Figur des Bösewichts beziehen.

Es will nicht gelingen, einen konkreten, präzise definierten Sachverhalt ausfindig zu machen, der in allen vom Kidnappedthema unterlegten Handlungssegmenten gleichmäßig relevant wäre, es sei denn, man ist bereit, so unspezifische Dinge wie /Beunruhigung/, /Gefahr/, /Anspannung/ oder /die Machenschaften der Widersacher Thornhills/ als Inhalt zu akzeptieren. Doch weil diese Aspekte – ähnlich dem /Schauen/ in *PSYCHO* – den Film kontinuierlich durchziehen, ist es nur schwer einzusehen, weshalb Herrmann sie in einer diskontinuierlich über den Score verteilten musikalischen Gestalt kodiert haben sollte.

Von einer unmissverständlichen Zuordnung kann also auch hier keine Rede sein, und dies legt die Vermutung nahe, Herrmann selbst habe seine Themen gar nicht in leitmotivischer Manier disponiert. Dabei ist ihm das Denken in Leitmotiven nicht fremd – davon zeugt seine romantisch eingefärbte Oper *WUTHERING HEIGHTS* ebenso wie einige seiner Filmmusiken. Doch schon die selbstironische Art, mit der Herrmann von diesen Werken spricht, zeigt, dass es sich hierbei um Ausnahmefälle handelt: Die Partitur zu

THE GHOST AND MRS. MUIR von 1947 bezeichnet er als seinen „Max Steiner score“,<sup>56</sup> und die konventionelle, streng leitmotivisch angelegte Musik zu JANE EYRE (1943) nennt er gar seine „screen-opera“,<sup>57</sup> eine Formulierung, die suggeriert, er habe mit der Leitmotiv-Konzeption Anleihe bei einer fremden Gattung genommen, die Technik selbst sei mithin etwas eigentlich Afilmisches. Den Regelfall repräsentiert hingegen eine semantische Konzeption, welche die Themen und Motive nicht als Träger eines fest umrissenen Sinngehaltes versteht, als Zeichen mit eindeutiger Verweisfunktion auf ein konstant wiederkehrendes Handlungsmoment, für das sie einzustehen und das sie durch den Gang der Geschichte zu begleiten haben, sondern als inhaltlich vage definierte Zeichenbildungen, die flexibel zur Untermalung verschiedenartigster Situationen herangezogen werden können.

### 3.1.2 Zur Bedeutung des Streetsthemas

Auf diese grundsätzliche semantische Offenheit lässt bereits die Art schließen, wie Herrmann die Cues im Score zu NORTH BY NORTHWEST überschreibt: Statt in ihnen das von der Musik „Gemeinte“ preiszugeben, deuten seine Benennungen schlicht auf die zuletzt gesprochenen Worte der Figuren („Two Dollars“, „Cheers“), das zuletzt gezeigte Ereignis („Kidnapped“, „The Crash“) oder einen momentan im Bild sichtbaren Gegenstand („The Airplane“, „The Knife“ etc.). Sie sind nichts weiter als Marken, welche den Ausführenden eine schnelle Orientierung in der Partitur ermöglichen.<sup>58</sup> Dass Herrmann eine verbindliche inhaltliche Fixierung seiner Musik scheut, beweist auch sein Umgang mit dem Streetsthema, welches – wie in *Kap. 1.3* erwähnt – ursprünglich an zweiter Stelle des Scores vorgesehen war und nachträglich von dort gestrichen wurde:

Hätte er es von Beginn an als Zeichen für einen klar definierten außermusikalische Sachverhalt konzipiert, so wäre die nachträgliche Tilgung einem kaum akzeptablen Eingriff in seine Semantik gleichgekommen. Denn zwangsläufig hätte sich die für die Wirkweise der Leitmotivik so wichtige initiale Kodierung vom Expositionsge-

<sup>56</sup> HERRMANN. Zit. in: SMITH 1991, 132.

<sup>57</sup> Ders. Zit. in: Ebd., 107.

<sup>58</sup> Eine Ausnahme von diesem Prinzip macht Herrmann bezeichnenderweise nur dann, wenn ein Thema wie im Falle des Interludethemas tatsächlich zum Leitmotiv tendiert. Hier werden die Textmarken durch Schlagwörter ersetzt, die auf die Beziehung zwischen Eve und Thornhill anspielen: (vgl. CONVERSATION PIECE, DUO, FAREWELL und REUNION).

schehen in einen späteren Handlungszusammenhang verlagert, was nichts Geringeres als eine Bedeutungsänderung des Themas selbst zur Folge gehabt hätte: In der Szene, für die es ursprünglich vorgesehen war, gibt es noch nichts Bedrohliches. Das Geschehen spielt sich zwischen der äußeren /Hektik/ der Straßen New Yorks und der inneren /Unrast/ Thornhills ab; sein trockener /Witz/, seine Schlagfertigkeit und seine elegante Erscheinung verbreiten ungeachtet aller Betriebsamkeit eine /sorglos-ungezwungene Atmosphäre/. All diese Aspekte spiegeln sich in der Musik mit ihren kurzatmigen, unermüdlichen Stakkatorepetitionen. Erheblich negativer besetzt erscheint demgegenüber der Handlungszusammenhang, in dem das Thema in der Endfassung des Films exponiert wird: Eine Gruppe von Polizisten versucht, den als Kofferträger getarnten und in der Menge untergetauchten Thornhill dingfest zu machen. Obwohl auch hier ein ironischer Unterton nicht fehlt, dominieren in der Szene nun Aspekte wie /Verfolgung/ und /Flucht/ – Inhalte, die sich ebenfalls in den Agitato-Charakter des Streetsthemas hineinlesen lassen, sodass die Musik hier nun für ganz anders gelagerte Sachverhalte einzustehen scheint.<sup>59</sup> Die nachträgliche Streichung stellte für Herrmann offenbar nur deshalb kein Problem dar, weil er das Thema von Anfang an inhaltlich weder auf /agile Geschäftigkeit/ noch auf /Verfolgung/ fixiert hatte. Seine Semantik scheint ebenso offen wie die des Kidnappedthemas, und analog lässt sich auch hier kein konsequent an die musikalische Gestalt gekoppeltes, konkret fassbares Denotat auf der Handlungsebene benennen (vgl. die Übersicht der mit dem Thema korrelierten Situationen in *Tabelle 2*):

Versuche, den diversen Kontexten gemeinsame Bedeutungsaspekte abzuringen, zeitigen auch hier keine befriedigenden Resultate: Setzt man das Thema mit der Hauptfigur /Thornhill/ gleich, so muss man sich fragen, warum es in *THE STATION* auch auf dessen Verfolger angewandt wird, während er selbst gar nicht zu sehen ist und – räumlich getrennt von den im Bild präsentierten Ereignissen – auch nichts von ihnen mitbekommt. Eine mögliche Erklärung bestünde darin, die Musik illustriere evtl. nur eine isolierte Facette seiner Persönlichkeit, etwa die Fähigkeit, seine Verfolger durch Gewitztheit und Improvisationsgeschick in die Irre zu führen. Diese Lesart ließe sich immerhin gut mit der ironisch-agilen Faktur des Themas vereinbaren, doch stünde ihr andererseits wieder *THE AIRPORT* im Wege, wo Thornhill die Ereignisse, die er offensichtlich nicht begreift, völlig passiv über sich ergehen lässt und jede Spur von Esprit vermissen lässt. Eine Deutung als Spannungsmotiv, für die Thornhills verzweifelte Suche nach einem Aus-

---

<sup>59</sup> Gegen eine leitmotivische Disposition des Streetsthemas spricht seine anfängliche Streichung noch aus einem anderen Grund: Man hört es nun zum ersten Mal in *THE STATION*, wo es bereits durchführungsartig mit Fragmenten des Hauptthemas konfrontiert wird. Damit erfolgt seine Verarbeitung noch bevor es überhaupt richtig exponiert wurde. Auch hierdurch wird eine klare Übereinkunft darüber, was das Thema zum Inhalt haben soll, verhindert.

weg aus dem Auktionsgebäude ebenso spräche wie die Erwartung einer Aufklärung der Ereignisse in THE AIRPORT, scheitert an THE POLICE: Dort stellt sich nach einer längeren Zuspitzung des Geschehens nun eine merkliche Entspannung ein, da Thornhill durch seine selbst provozierte Verhaftung gerade glücklich einem erneuten Mordversuch entkommen ist. Als Fluchtmotiv erschiene das Thema wiederum bei THE AUCTION, THE POLICE, THE LEDGE und bei THE STATION plausibel, nicht aber bei THE PAD&PENCIL oder THE AIRPORT.

THE STATION	Die Fahnder verfolgen den als Kofferträger getarnten Thornhill.
THE PAD & PENCIL	Thornhill entziffert Ort und Zeitpunkt eines Treffens zwischen Eve und Van Damme aus dem Abdruck einer von ihr zuvor verfassten Notiz. Daraufhin sucht er seinen Gegenspieler auf.
THE AUCTION	Thornhill versucht, aus dem Auktionsgebäude zu entfliehen. Er muss erkennen, dass alle Ausgänge von seinen Widersachern verstellt sind.
THE POLICE	Thornhill wird von der Polizei abgeführt, nachdem er seine Verhaftung absichtlich provoziert hat, um seinen Verfolgern zu entkommen.
THE AIRPORT	Thornhill wird dem Regierungsbeamten der CIA übergeben, von dem sich der Zuschauer nun eine Aufklärung der Ereignisse erhofft.
THE LEDGE	Thornhill flieht aus seinem Krankenzimmer, um Eve aus den Fängen Van Dammes zu befreien.

Tabelle 2: Die szenischen Kontexte des Streetthemas

Aus ähnlichen Gründen kann auch Browns Vorschlag, das Streetsthema als „Journey-Motif“ zu interpretieren, nicht überzeugen.<sup>60</sup> Bezugnehmend auf Raymond Bellours

<sup>60</sup> Vgl. ROYAL S. BROWN: *North by Northwest by Hitchcock by Herrmann*. Fanfare, Vol. 3, No. 6 (July 1982). S. 34.

These, der Film thematisiere hintergründig die psychische Reise eines Mannes von der ödipalen Mutterbindung hin zur reifen Liebe zu einer Frau<sup>61</sup> – will er es als musikalisches Zeichen für das physische und psychische Fortkommen Thornhills verstanden wissen. Unbefriedigend bleibt diese Interpretation, weil sich sowohl die Etappen, in denen sich Rogers innere Entwicklung vollzieht, als auch die Etappen seines unfreiwilligen Trips durch die Vereinigten Staaten regelmäßig über den gesamten Handlungsverlauf verteilen, während das ihnen vermeintlich zugeordnete Streetsthema lediglich in einem verhältnismäßig schmalen Handlungssegment auftaucht, welches gerade einmal ein Viertel der Gesamtlänge des Films beansprucht.<sup>62</sup> So bleiben wesentliche Stationen der „inneren Reise“ – etwa der Moment, als Roger die Frage seiner Mutter unbeantwortet lässt, wann er zum Essen käme, oder der Augenblick, als er Eve erstmals mit „Mrs. Thornhill“ anspricht – vom Streetsthema gänzlich unkommentiert.

Dass sich Herrmanns Themen einer starren inhaltlichen Festlegung widersetzen, heißt nun freilich nicht, dass sie jeder außermusikalischen Bedeutung entbehrten. Es leuchtet unmittelbar ein, dass das Kidnappedthema *etwas* mit dem Kontroll- und Orientierungsverlust zu tun haben muss, welcher plötzlich über Thornhills geordnete Alltagswelt hereinbricht. Und wohl den wenigsten Hörern dürfte es Probleme bereiten, die vibrierende Energie des Streetsthemas *in irgendeiner Weise* mit der Jagd auf Thornhill, mit seiner inneren Unrast *oder* seinem Witz und Charme in Verbindung zu bringen. Sobald man die Ebene präziser Begrifflichkeit verlässt, scheinen sich die Schwierigkeiten, über die Bedeutung der Themen zu sprechen, schlagartig zu verringern – freilich um den Preis von Klarheit und Eindeutigkeit der beschreibenden Sprache. Die Unmöglichkeit bündiger Bedeutungsdefinitionen und das zeitgleiche Empfinden, dass Herrmanns Themen nichtsdestotrotz mehr darstellen als rein musikalische Konstrukte, sind Anzeichen dafür, dass neben dem denotativen Verweisen noch andere Zeichenmechanismen im Spiel sein müssen, die das Verhältnis von Musik und Leinwandkontext in einer komplexeren und

---

<sup>61</sup> Vgl. RAYMOND BELLOUR: *Le Blocage Symbolique*. Communications 23 (1975): S. 235-350.

<sup>62</sup> Die Rede ist von dem Zeitabschnitt zwischen den Filmpositionen 1:21h und 1:50h, in dem das Streetsthema in insgesamt fünf Cues (THE PAD&PENCIL, THE AUCTION, THE POLICE, THE AIRPORT und THE LEDGE) erscheint. Abseits dieser Ballung findet es sich lediglich noch einmal an der Position 0:59h (THE STATION (NEW)), dort allerdings nur fragmentarisch im Zusammenhang einer durchführungsartigen Konfrontation mit dem Hauptthema.

vieldeutigeren Weise regeln, als es in der formelhaften Zuordnung „x steht für y“ geschieht.

Wie aber kann ein Thema etwas bedeuten, wenn es keinen klar identifizierbaren Gegenstand zum Inhalt hat, auf den es verweist? Um diese Frage zu beantworten, ist es sinnvoll, sich zunächst eines präzisen zeichentheoretischen Vokabulars zu versichern. Aufgrund eines weitgefassten Zeichenbegriffs, der auch ein Bezugnehmen jenseits des Denotativen kennt, bietet sich hierzu ein Exkurs auf Nelson Goodmans Schrift „Entwurf einer Symboltheorie“<sup>63</sup> an, die 1968 unter dem Titel „Languages of Art“ erschien und in jüngerer Zeit eine grundlegende Aufbereitung für die deutschsprachige musikwissenschaftliche Forschung durch Simone Mahrenholz erfuhr.<sup>64</sup> Die von Goodman darin ausgeführten Konzepte der Exemplifikation, der metaphorischen Exemplifikation und des Transfers, werden sich als wertvolle Werkzeuge zur Aufarbeitung der vorliegenden Problematik erweisen.

### 3.1.3 Exkurs: Exemplifikation<sup>65</sup>

Was wir im alltäglichen Sprachgebrauch schlicht „Bedeutung eines Zeichens“ nennen, erschöpft sich aus symboltheoretischem Blickwinkel nicht im Modus der Denotation, des Verweisens, des „Stehens für“. Ein Zeichen „bedeutet“ nicht nur, wenn es über sich selbst hinaus auf ein außer ihm Liegendes verweist, wie das bei Wörtern einer Sprache der Fall ist, deren Lautfolge nichts mit dem bezeichneten Gegenstand gemein haben muss, um verstanden zu werden. Ein Symbol kann auch dann auf etwas Bezug nehmen,

<sup>63</sup> NELSON GOODMAN: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989.

<sup>64</sup> SIMONE MAHRENHOLZ: Musik und Erkenntnis: eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000.

<sup>65</sup> Die Methodik, Zeichenstruktur und -prozesse in NORTH BY NORTHWEST anhand der Symboltheorie Goodmans abzuhandeln, wurde von CHRISTIAN THORAU Publikation *Semantisierte Sinnlichkeit* angeregt, in der Goodmans Konzept gewinnbringend auf die Analyse der Zeichenfunktion von Richard Wagners Leitmotiven angewandt wird. Vgl. CHRISTIAN THORAU: *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*. Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft (Hg. von Albrecht Riethmüller, Bd. 50). Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2003. Wenn die Themen und Motive Herrmanns im Folgenden wie dort als zeichenfunktionale Mischgebilde zwischen Exemplifikation und Denotation aufgefasst werden, so soll damit freilich nicht suggeriert werden, man habe es dabei mit einer der Leitmotivik Wagners pauschal vergleichbaren Konzeption zu tun. Vergleichbar ist nur der Zeichenmechanismus, mit dem in beiden Fällen aus der Überlagerung von Musik und dramaturgischem Kontext Bedeutung generiert wird.

wenn dieses Etwas in ihm selbst liegt, wenn es sich in seinem eigenen „Besitz“ befindet.<sup>66</sup> Goodman führt als Beispiel ein Stoffmuster an: Es besitzt eine Reihe von Eigenschaften, etwa /rot/, /dicht gewebt/, /kariert/ und bezieht sich in seiner Zeichenfunktion auf sie – allerdings nie auf alle, sondern nur auf jenen Teil, der für das Fungieren als Zeichen relevant ist (Hier sind es die ersten drei Attribute, während die Eigenschaft /viereckig/ für die Funktion der Probe, eine Vorstellung der optischen und haptischen Eigenschaften des Materials zu vermitteln, ohne Belang bleibt). Diese Verschränkung von „Besitz plus Bezugnahme“<sup>67</sup> nennt Goodman „Exemplifikation“ und stellt sie als einen zweiten „mode of reference“ neben den der Denotation. Exemplifikation heißt nicht *Ver*-Weisen sondern *Vor*-Weisen. „Um sie [die exemplifizierenden Zeichen] zu verstehen, muss man bei der Zeichengestalt verweilen und sich nicht weiterleiten lassen auf etwas Externes“.<sup>68</sup> Goodman betont den Stellenwert der Exemplifikation als „wichtige und viel verwendete Weise der Symbolisierung innerhalb und außerhalb der Künste“.<sup>69</sup> Während in der Musik der denotative Modus in seiner Reinform eine Randscheinung bleibt, ist das Ausstellen und Vorweisen der eigenen Strukturen aus ihr nicht wegzudenken.<sup>70</sup>

In diesem Sinne vollbringt etwa das Kidnappedthema zunächst einmal nicht mehr und nicht weniger, als eine Exemplifikation seiner gleichförmigen Dreitongruppen, seiner chromatischen Melodik oder der sukzessiven Verringerung seines Ambitus. Freilich will es nicht aufgrund dieser ihm buchstäblich zukommenden Struktureigenschaften allein verstanden werden. Zweifelsohne ist es auch darauf angelegt, in seinen Ausdruckseigenschaften wahrgenommen zu werden, in seiner /schleichenden Gangart/, in seiner /lähmenden Monotonie/, in seinem /orientierungslosen Umherschweifen/ etc. – Eigenschaften, die über die rein strukturellen Aspekte der Musik hinausgehen. Goodman nennt das, was wir gewöhnlich als „Ausdruck“ eines Musikstückes bezeichnen,

---

<sup>66</sup> Goodman verwendet den Symbolbegriff synonym zum Zeichen, keinesfalls in der Spezialisierung, die er bei Pierce erfährt, wo er eine auf Konvention beruhende, arbiträre Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem meint.

<sup>67</sup> GOODMAN 1989, S. 60

<sup>68</sup> THORAU 2003, S. 85.

<sup>69</sup> GOODMAN 1989, S. 59

<sup>70</sup> Vgl. MAHRENHOLZ 2000, S. 41.

„metaphorische Exemplifikation“. Neben die Modi Denotation und Exemplifikation tritt damit eine dritte Zeichenfunktion, welche auf die Fähigkeit des Zeichens anspielt, sich auf Eigenschaften zu beziehen, die ihm nicht buchstäblich sondern in einem übertragenen Sinne zukommen.<sup>71</sup> Die Sphäre, welcher diese Eigenschaften entstammen, bleibt dabei keineswegs auf die des menschlichen Fühlens beschränkt:

„Alle Eigenschaften, die ein Klanggebilde nicht wörtlich genommen besitzen kann, gehören zu seinem metaphorischen Besitz. Gefühle und Stimmungen, bisher gleichgesetzt mit Expressivität und Ausdruck, sind in dieser Perspektive nur ein, wenn auch seit dem 18. Jahrhundert zentraler, Ausdrucksbereich von Musik neben anderen: Musik kann metaphorisch ebenso Eigenschaften des Raumes, der Architektur, des Lichtes, der Bewegung, des Gewichtes, der Temperatur, der menschlichen Charaktere und vieles mehr exemplifizieren“.<sup>72</sup>

Mit den Zeichenfunktionen Exemplifikation und metaphorische Exemplifikation allein ist noch nicht geklärt, wie die Bezugnahme des Kidnappedthemas auf seinen außermusikalischen Kontext vor sich geht. Wohlgermerkt: Es ist von der Bezugnahme eines Themas die Rede, welches offensichtlich keinen ihm (durch Konvention, verbale Fixierung im Score o.ä.) fest eingeschriebenen Verweisgegenstand denotiert. Wie also gestaltet sich die Zeichenbeziehung zwischen ihm und dem Leinwandgeschehen, wenn eine derartige verlässliche Kodierung fehlt?

Goodman zufolge wird auch das Zusammenspiel von Musik und Bild- bzw. Sprachkontext vornehmlich über metaphorische Prozesse geregelt. Eine Metapher funktioniert bei ihm – analog zu Blacks Metaphertheorie von 1954<sup>73</sup> – nach dem Prinzip des Transfers von Prädikatschemata: Wenn wir von „farbigen Harmonien“ sprechen, versetzen wir nicht nur ein einzelnes Wort in einen ihm fremden Kontext, sondern übertragen mit ihm ein ganzes Schema auf die ihm fremde Sphäre musikalischer Zusammenklänge. Darunter ist jenes Bündel an „assozierten Gemeinplätzen“ (Black) zu verstehen, welches den

<sup>71</sup> Wie es sein kann, dass einer Melodie die Eigenschaft /sehnsüchtig/, einem Molldreiklang das Attribut /traurig/ oder einer rhythmischen Figur das Prädikat /vorwärtstreibend/ zukommt, interessiert Goodman an dieser Stelle nicht. Ihm geht es zunächst allein um das *Wie* der Bezugnahme und nicht um das *Warum*.

<sup>72</sup> THORAU 2003, S. 87.

<sup>73</sup> MAX BLACK: *Mehr über die Metapher*. In: ANSELM HAVERKAMP (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt (1977) <sup>2</sup>1996. S. 402-412.

Begriff /farbig/ umlagert und seine Bedeutung implizit mitbestimmt (Was als /farbig/ gilt, hängt immer auch mit davon ab, welche Gegen- und Nachbarbegriffe im Zeichensystem einer Sprache mit dem Prädikat verbunden sind, ob etwa nur der Alternativbegriff /farblos/ zur Verfügung steht oder ob darin noch andere Differenzierungen wie /schwarz-weiss/, /graustufig/, /monochrom/, /bunt/, /pastellfarben/ etc. existieren).

Die Prinzipien, nach denen sich solche Schemata organisieren, werden beim Transfer eines Prädikats in die ihm fremde Sphäre indirekt mit übertragen. So erscheinen im Falle unserer Metapher der „farbigen Harmonien“ die musikalischen Phänomene nicht länger nach musikinternen harmonischen Kriterien sortiert (etwa Kriterien der Funktions- oder Stufentheorie), sondern gemäß jenem fremden Raster, das mit der Differenzierung /farbig/, /farblos/, /graustufig/ etc. bereitsteht. In vergleichbarer Weise kann die Wahrnehmung von Bildern mittels musikalischer Schemata (*eine rhythmische Bildkomposition, ein sonores Farbtimbre, ein polyphoner Bildaufbau*) und die Wahrnehmung von Klangfarben(!) mittels Temperaturskalen (*eine warme Streichermelodie, ein kalter Orchesterklang*) oder Farbeigenschaften (*die Sättigung bzw. die Leuchtkraft einer Klangfarbe*) reorganisiert und in eine neue Ordnung gebracht werden.

Im Zuge einer solchen Restrukturierung der Wahrnehmung eines metaphorisch bezeichneten Gegenstandes treten Aspekte, die in der neu aufgeprägten Ordnung plausibel erscheinen, in den Vordergrund, während andere abgeschwächt werden. Bsp.: Wo vom „goldenen Herbst“ die Rede ist, werden mit der Übertragung des Farbkodes auf das Implikationssystem der Jahreszeiten Dinge wie /Laubverfärbung/ verstärkt ins Bewusstsein gerückt; dagegen verlieren andere Momente wie /Nebel/ oder /Verfall/ an Aktualität. Der Vorgang lässt sich als eine Art „Filtern“ (Black) auffassen, und dieser Filterungsprozess verläuft auch immer zugleich in der Gegenrichtung: Das neue Schema wirkt auf das alte zurück, indem der Begriff /Herbst/ die Vorstellung von /golden/ relativiert. Die /Leuchtkraft der Farbe/ ist hier zentral, während Eigenschaften wie /metallisch/ oder /materiell wertvoll/ an Relevanz verlieren.

Mit diesem Modell metaphorischen Interagierens kann man sich nun auch den Bedeutungsprozessen nähern, die sich zwischen der nonverbalen, sinnlichen Ebene der Musik und der Ebene des Leinwandgeschehens im Film ereignen. Auch hier findet ein wechselseitiges Umstrukturieren der aufeinander treffenden Implikationssysteme statt: So

zeigen sich die vom Kidnappedthema metaphorisch exemplifizierten Ausdruckseigenschaften /schleichend/, /orientierungslos/, /monoton/ wie die Prädikate eines Verbalbegriffs dazu in der Lage, die Wahrnehmung des Leinwandgeschehens zu reorganisieren. In ihr treten jene Züge hervor, auf die diese Eigenschaften sinnvoll applizierbar scheinen (Momente der /Orientierungslosigkeit/, der /Bedrohung/ etc.), während andere, bei denen die Anwendung keinen Sinn ergibt, abgeschwächt werden (etwa /Thornhills Sarkasmus/). Der Kontext wird „durch die Musik hindurch“ wahrgenommen und die szenischen Inhalte reorganisieren ihrerseits die Wahrnehmung der Musik, indem sie in ihr Züge der /Bedrohung/ und /Orientierungslosigkeit/ akzentuieren und Momente wie die /Monotonie des Bewegungsflusses/, welche im szenischen Kontext keine Relevanz besitzt, in den Hintergrund rücken lassen.

Mit den Termini „Exemplifikation“, „metaphorische Exemplifikation“ und „Filter/Interaktion“ wird erklärbar, warum ein Thema bzw. Motiv selbst dann, wenn es einen klar zuordenbaren Verweisgegenstand nicht besitzt, kein beziehungslos neben der Handlungsebene herlaufender Fremdkörper im Zeichensystem Film zu sein braucht. Die von ihm exemplifizierten Struktur- und Ausdruckseigenschaften stehen jederzeit zu einer metaphorischen Übertragung auf die diversen Schichten des filmischen Geschehens bereit, auf Dialog, Bewegung, Kameraführung, Mise en Scène etc. Eingebettet in dieses plurimediale Struktur- und Sinngefüge gerät das einzelne Thema/Motiv zu einer äußerst beweglichen Zeichenstruktur. Sein Potenzial, im metaphorischen Zusammenspiel mit allen möglichen Kontexten eine Fülle unterschiedlicher Bedeutungen und Bedeutungsnuancierungen zu generieren, deren unendliche Ausdifferenzierungen sich jedem Versuch einer exakten begrifflichen Benennung entziehen und sprachlich nur mehr näherungsweise zu erfassen sind, hebt seinen Zeichencharakter entschieden über den eines bloßen Verweismechanismus hinaus.

Das alles darf natürlich nicht zum Fehlschluss verleiten, den filmmusikalischen Themen Herrmanns würde *jede* denotative Zeichenfunktion abgehen. Im Augenblick der metaphorischen Interaktion zwischen Thema und Kontext referiert die Musik zwangsläufig auf die gerade sichtbare Szene. Sie erhält in ihr den Verweisgegenstand, durch den sich die von der Musik exemplifizierten Ausdruckseigenschaften inhaltlich präzisieren lassen. Ob eine solche Bedeutungsjustierung dabei von Dauer ist, ob das Thema letztlich zu einem *fest* denotierenden Zeichen gerinnt, hängt davon ab, inwieweit die einmal

konkretisierte Bedeutung durch die Wiederkehr der Musik in identischen oder zumindest ähnlichen Kontexten bestätigt wird. Den bisher betrachteten Themen in NORTH BY NORTHWEST blieb eine solche inhaltliche Festigung versagt. Denotativ können sie daher nur insofern genannt werden, als sie immer wieder neu auf unterschiedliche szenische Zusammenhänge verweisen, nicht jedoch auf ein starres, unveränderliches, lexikalisch fixierbares Denotat. Was sie losgelöst von ihren Kontexten bedeuten könnten, scheint für Herrmann irrelevant zu sein.

### 3.1.4 „The crazy dance“. Zur Bedeutung des Hauptthemas

Während eines Radio-Interviews mit Misha Donat nennt Herrmann das ALLEGRO VIVACE E CON BRAVURA „the crazy dance about to take place between Cary Grant and the world“.<sup>74</sup> Was er hier als „Inhalt“ seiner Musik ausgibt, hat eine deutlich andere Qualität als die in der Filmmusikanalyse üblichen Zuordnungen von Musik und Verweisgegenstand. Denn hinter dem „crazy dance“ verbirgt sich nichts, was auf der Handlungsebene buchstäblich existent wäre.<sup>75</sup> Einen Tanz im Wortsinne gibt es dort überhaupt nicht, und all die unglaublichen Geschehnisse, die das Alltagsgefüge Thornhills durcheinander wirbeln, stellen sich den Figuren zunächst mehr als chaotisch-willkürliche Reihung von Einzelbegebenheiten dar denn als in sich geschlossener, regelhafter Zusammenhang. Ihre metaphorische Auffassung als „Tanz“ lässt sich allenfalls in der Rückschau nachvollziehen, wenn es das Wissen um den Ausgang der Handlung erlaubt, das Geschehen in seiner Gesamtheit zu bewerten. Mit seiner Formulierung widersteht Herrmann erneut der Versuchung, eine unzweideutige und konkret benenn-

---

<sup>74</sup> HERRMANN. Zit. in: SMITH 1991, S. 227.

<sup>75</sup> Versuche, einen fixen Verweisgegenstand auszumachen, sind auch im Falle des Hauptthemas nicht fruchtbar. So setzt Kloppenburg das Thema in Anlehnung an Hanns Emons mit der „permanenten Flucht“ (Emons) des Protagonisten gleich: „Das Thema erklingt immer dann [...], wenn musikalisch angezeigt werden soll, dass eine neue Situation [...] erreicht ist, aus der Grant fliehen muss, wie z.B. die Verfolgungsfahrt mit dem Auto am Ende der Handlungsexposition, der Flucht aus dem Fahrstuhl des Hotels oder aus dem Uno Hauptquartier in New York usw.“ Vgl. KLOPPENBURG 1986, S. 173. Wie schon im Falle von Streets- und Kidnappedthema wird auch hier wieder ein quasi omnipräsenter Aspekt der Handlung als feste Referenz des Themas identifiziert, da es in NORTH BY NORTHWEST nur verhältnismäßig wenige Momente gibt, in denen sich Thornhill *nicht* auf der Flucht befindet. Die permanente Aktualität des Flucht-Aspektes macht Kloppenburgs „immer dann, wenn...“-Behauptung angreifbar. Insbesondere widerspricht ihr das Faktum, dass sowohl Thornhills Versuch, aus dem Auktionshaus zu fliehen, als auch seine Flucht aus dem Krankenzimmer nicht etwa vom Haupt- sondern vom Streetsthema begleitet wird.

bare Referenz festzuschreiben. Wenn darin aber kein Verweisgegenstand zur Sprache kommt, welchen Aussagewert besitzt sie dann für die Semantik des Hauptthemas?

Die Rede vom „crazy dance“ deutet zunächst auf ein Bündel von Struktureigenschaften, die das ALLEGRO VIVACE – seiner äußeren Gestalt nach ein spanischer Fandango – als Tanz im Sinne einer Instrumentalgattung buchstäblich exemplifiziert: den Wechsel zwischen 3/8- und hemiolischem 3/4-Metrum, die phrygische Einfärbung der Harmonik, die folkloristisch-perkussiven Klangfarben von Tamburin und Kastagnetten, etc. Und gleichzeitig spielt sie auf jene (Ausdrucks-)Eigenschaften an, die dem ALLEGRO nicht im buchstäblichen sondern im metaphorischen Sinne zukommen. Es sind dies vorwiegend Ausdruckswerte, die innerhalb der dem Tanz eigenen Dialektik von /Kontrolle und Kontrollverlust/, /Schwerkraft und Schwerelosigkeit/, /Beherrschung und Extase/ siedeln (s. NB. 4): Kleinschrittige, *stabil* in sich kreisende Dreiklangsbrechungs-Figuren stehen *zügellos-exaltierten* Oktavsprüngen gegenüber; den harmonischen Fluss bestimmt ein *Gegeneinander von Kräften*, die dem tonalen Zentrum *entfliehen* (vgl. die Rückung von a-moll nach B-Dur), und Kräften, die das Geschehen wieder in die Bahn *zurückzwingen* (vgl. die Rückung es-moll/D-Dur und die abrupte Rückkehr zu a-moll am Ende jedes Themendurchlaufs); Klangfarbengemische *hohen „Sättigungsgrades“* wechseln mit Instrumentierungen, die ins bloß Geräuschhaft-Perkussive *entgleisen*. Der gesamte Hauptthemenbeginn mutet wie ein einziger *Balanceakt* an, und ein *Gefühl drohenden Gleichgewichtsverlusts* geht auch vom anschließenden Fortspinnungsteil aus<sup>76</sup>.

Dessen erste Hälfte beruht auf einer bemerkenswerten Verfremdungskonstruktion: In ihr überlagern sich zwei konkurrierende tonale Ebenen, deren Harmonik Bondelevitch gemäß den Akkordsymbolen in NB. 27 interpretiert.<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Selbstverständlich können all diese Beschreibungen allenfalls eine Teilmenge des Ausdruckspotenzials erfassen, welches dem Hauptthema bzw. dem ALLEGRO VIVACE als metaphorischer Besitz zueigen ist. Und es besteht auch kein Zweifel, dass die hier bemühten verbalen Umschreibungen nur näherungsweise zu erfassen vermögen, *was* die Musik metaphorisch exemplifiziert. Der Übersetzungsschritt vollzieht sich von dem ästhetisch dichten System der Musik in das artikulierte System der Sprache, was zwangsläufig eine Vergrößerung, Reduktion und Verfremdung bedeutet.

<sup>77</sup> Das Notenbeispiel entstammt BONDELEVITCH 2005.

NB. 27: Harmonik der Hauptthemenfortspinnung nach Bondelevitch

Die Deutung des oberen Systems als *C aug* bzw. *C m(inor)* (übermäßiger Dreiklang und Molldreiklang über *c*) ist allerdings problematisch, da es im Notentext keine Anhaltspunkte gibt, warum man das Tongeschlecht in den Takten 3 und 4 als *Moll* und nicht als *Dur* hören sollte (ein *es*, welches als kleine Terz diese Annahme rechtfertigen würde, fehlt). Zudem bleibt Bondelevitch eine Erklärung schuldig, was die Oberstimmöne  $es^2-d''$  (T. 43f.) bzw.  $d''-cis^2$  (T. 47f.) in den von ihm vorgeschlagenen Akkordzusammenhängen zu suchen haben.<sup>78</sup> Plausibler erscheint es, die Oberstimme als verkappte, „linearisierte“ Zweistimmigkeit aufzufassen. NB. 28 (*oberes System*) zeigt einen entsprechend rekonstruierten Satz, dessen abwärts gerichtete Synkopenkette spontan an die Stimmführung eines vertrauten harmonischen Standardpatterns erinnert: Unterlegt man sie mit den Tönen *F*, *B*, *E*, und *A*, (s. NB. 28, *unteres System*) so ergibt sich eine ganz gewöhnliche Quintfallsequenz.

NB. 28: herkömmliche Quintfallsequenz

Die Bassführung des konventionellen Schemas ist latent auch in der von Herrmann notierten Unterstimme enthalten: Ergänzt man deren Tonartenabfolge *C-Dur*, *B-Dur*, *A-Dur* und *D-Dur (alteriert)* nach den ersten beiden Akkorden jeweils um ein quintverwandtes Zwischenglied, so ergibt sich daraus exakt das obige – nun lediglich an beiden Enden verlängerte – Sequenzmodell (s. NB. 29 (a)).

<sup>78</sup> Man könnte sie als harmoniefremde Töne interpretieren, was im vorliegenden Kontext allerdings sinnwidrig wäre. Denn die Bitonalität setzt, um als solche wahrgenommen zu werden, voraus, dass die übereinander geschichteten Tonarten klar hervortreten und nicht durch verschleiende Zusätze unkenntlich gemacht werden

(a)

(b)

NB. 29: Hauptthemensequenz

Umgekehrt lässt sich die gesamte Phrase als Quintfallsequenz auffassen, deren Unterstimme durch Heraustrennung zweier Sequenzglieder verkürzt und auf die Proportionen des Sequenzausschnittes in der Oberstimme zusammgezurr wurde (s. NB. 29 (b)).

Das Verfahren verursacht eine eigenartige Störung der Hörgewohnheiten: Während die Oberstimmenführung ein sich nach vertrauten Regeln abspulendes Schema suggeriert, werden diese Erwartungen von der „aus dem Tritt geratenen“ Bassstimme im selben Augenblick unterlaufen. An die Stelle des gewohnten Miteinanders treten zwei Schichten, die das Material ein und desselben Satzschemas gleichzeitig in verschiedenen Geschwindigkeiten darbieten. Das „Räderwerk“ scheint sich zu verhaken, und die Sequenz – der Inbegriff des musikalisch Simplen und Unproblematischen – gerät mit sich selbst in Konflikt. Mit dieser Deformierung einer konventionell gefestigten Struktur gelingt es Herrmann, den vom Hauptthema suggerierten Verlust an Gleichgewicht und Orientierung plastisch in Töne zu fassen. Es scheint, als würde mit der Bassstimme nicht nur der Sequenz das Fundament, sondern auch Thornhill der Boden unter den Füßen weggezogen werden.

All diese Struktur- und Ausdruckseigenschaften des Hauptthemas klingen in der Rede vom „crazy dance“ an. Indes leistet Herrmanns Metapher noch mehr: Sie gibt selbst ein Modell dafür ab, wie sich die Bedeutungsprozesse zwischen Musik und filmischem Kontext vollziehen. Wie der Verbal Ausdruck „crazy dance“ mit den Ereignissen der Figurenwelt („Cary Grant and the world“) interagiert, indem er einige seiner Eigenschaften auf das neue Implikationssystem projiziert (etwa den im „Tanz“ eingeschlossenen Aspekt des /Spielerischen/), andere Momente wiederum abschwächt (etwa die im

Filmkontext enthaltenen dramatischen und bedrohlichen Aspekte, welche durch die mit ihnen konkurrierende Vorstellung tänzerischer Leichtigkeit relativiert werden), so interagiert auch die nonverbale, sinnliche Metapher des Hauptthemas mit den ihr beigelegten Kontexten: Die von der Musik exemplifizierten Eigenschaften wirken restrukturierend auf die Wahrnehmung des Leinwandgeschehens ein, indem sie bestimmte Züge darin akzentuieren und andere in den Hintergrund drängen. Und der filmische Kontext reorganisiert die Wahrnehmung der Musik, modelliert in ihr jene Aspekte hervor, auf die sich die Schemata *seiner* exemplifizierten Eigenschaften anwenden lassen, während er Züge, die ausschließlich im Implikationssystem Musik relevant sind, in der eigenen Sphäre aber keine Bedeutung haben, in den Hintergrund treten lässt.

Mit seiner Formulierung „the crazy dance about to take place between Cary Grant and the world“ legt Herrmann zwar eine Spur, die bei der Interpretation seiner Musik hilfreich sein mag, eine präzise Auskunft darüber, welchem konkreten Handlungsmoment bzw. welcher konkreten Figur das Thema zuzuordnen ist, bietet er jedoch nicht. Dementsprechend lässt die vage inhaltliche Umschreibung viel Spielraum für inhaltliche Präzisierungen und Ausdifferenzierungen durch den Hörer, und diese Offenheit vermag zu erklären, weshalb das Thema in den drei unterschiedlichen Situationen, in denen es im Laufe des Films in voller Länge wiederkehrt, jedesmal von Neuem als „passend“ empfunden wird.

1) Die Eingangssequenz des Films thematisiert das geschäftige Treiben in einem Bankenviertel New Yorks. Im Dahinfließen des Verkehrs, im Strömen der Menschenmassen und im unablässigen Rotieren einer Drehtür führt Hitchcock dem Zuschauer eine Reihe kontinuierlicher Bewegungsabläufe vor Augen. Kraft metaphorischer Übertragung bewirken diese in der Wahrnehmung der Musik ein Hervortreten ihrer iterativen Momente – ihrer kaleidoskopartigen Anlage, ihrer motivischen Entwicklungslosigkeit, ihrer permanenten Wiederholung des immer gleichen Grundmaterials.<sup>79</sup> Umgekehrt schwächt die Musik die auf der Leinwand dominierenden Aspekte des /Sachlich-Kühlen/ und /Alltäglichen/ und kehrt mittels der ihr

---

<sup>79</sup> Vor dem Hintergrund dieses Bedeutungszusammenhangs wird Prendergasts Kritik an der Ouvertüre zu *NORTH BY NORTHWEST* gegenstandslos. Er bemängelt das Fehlen motivischer Entfaltung, welches sich – was er offensichtlich übersieht – gerade im Kontext der Eingangssequenz als semantisch äußerst wirkungsvoll herausstellt: „One of Herrmann’s lesser efforts in his motivic approach to film scoring is the Main Title music to the 1959 film, *North by Northwest*, wherein the principal motif is repeated ad infinitum and the listener is saved from acute boredom only by the ever-changing orchestral colors“. Vgl. PRENDERGAST 1992, S. 139.

innewohnenden Energie ein /nervös-gespanntes/, /hitziges/ Moment in ihnen hervor.

2) Standen zu Beginn des Films die von Musik und Szene gemeinschaftlich akzentuierten Aspekte der /Ordnung/, des /Regelmäßigen/ und /Kontinuierlichen/ im Vordergrund, so verschiebt sich das Bedeutungsspektrum in jener Sequenz, die den volltrunkenen Thornhill während einer halsbrecherische Fahrt entlang einer abschüssigen Küstenstraße zeigt, in Richtung des /Chaotischen/, /Unkontrollierten/. Die extremen Instrumentallagen, die eruptive Dynamik, die Exaltiertheit der Oktavsprünge etc. auf Seiten der Musik sowie die kontextuellen Aspekte des /Thrills/, des /Verlusts an Bodenhaftung/ oder auch Konkreta wie das /Quietschen der Reifen/ (welches in den Einwüfen der Pikkoloflöten hörbar wird), das Anlassen des Motors (das den Einleitungstakten des ALLEGRO VIVACE zugeordnet ist) usw. verstärken sich hier wechselseitig, während geordnete Momente im szenischen Geschehen weitgehend fehlen und daher auch die entsprechenden regelmäßigen Aspekte der Musik in den Hintergrund treten.

3) Noch einmal erklingt das ALLEGRO VIVACE während des Showdowns auf dem Mount Rushmore. Die waghalsige Flucht über die steinernen Präsidentenköpfe thematisiert neben der /Bedrohung durch die Verfolger/ v.a. Momente des /Schwindelgefühls/ und der /Höhenangst/, welche ihrerseits in der Musik spürbar werden. Struktureigenschaften wie die um ihren Zentralton „balancierenden“ Sechzehntelgruppen oder die gleichsam ins Bodenlose fallende Dreiklangsbrechung in den Unterstimmen werden durch die Bildereignisse vermehrt der Wahrnehmung zugänglich gemacht, während Aspekte wie /Ordnung/ etc. erneut dahinter zurücktreten.

Aus der Gegenüberstellung der drei Passagen geht deutlich hervor, dass die Wiederkehr des ALLEGRO VIVACE nicht von der Rekurrenz eines wie immer gearteten Handlungsdetails motiviert ist.<sup>80</sup> Sie folgt keiner populär-leitmotivischen Logik, sondern legitimiert sich allein aus der Fähigkeit des Themas, an verschiedenartigen Kontexten anzubinden und dabei jedesmal neue Bedeutungspotenziale zu aktivieren. Die Querbezüge, die hierbei zwangsläufig entstehen, sind entsprechend anderer Art als die üblichen leitmotivischen Verklammerungen. Denn die Musik indiziert hier keinen Sachverhalt, der den einzelnen Szenen bereits inhärenten ist und der sie vergleichbar macht. Im Falle des Hauptthemas wird der Eindruck von Zusammengehörigkeit überhaupt erst durch die Musik bewirkt: Statt einen „gemeinsamen Nenner“ aufzuzeigen, strukturiert sie die

---

<sup>80</sup> Es spricht in diesem Zusammenhang für sich, dass die zweite Wiederholung ursprünglich gar nicht vorgesehen war und erst auf Wunsch Hitchcocks, der die Sequenz ohne Musik für zu spannungslos hielt, zustande kam.

Wahrnehmung der verschiedenartigen Leinwandinhalte nach ein und demselben Schema und vereinheitlicht somit nachträglich den Blickwinkel, aus dem heraus sie betrachtet werden.

### 3.1.5 Klischeeproblematik. Zur Bedeutung des Interludethemas

Hatten wir es im Falle von Kidnapped-, Streets- und Hauptthema mit semantisch nicht klar fixierbaren, vieldeutigen Zeichengebilden zu tun, so scheint die inhaltliche Eingrenzung des Interludethemas weit geringere Schwierigkeiten zu bereiten. Denn mit seinem ausladenden, von sekundschriftigen Seufzervorhalten durchsetzten Melos, seiner dur-moll-tonalen, chromatisch geschärften Harmonik und seiner streicherlastigen Instrumentierung folgt es einem verbreiteten musikalischen Topos, dessen Ausdrucksspektrum traditionell mit dem Bedeutungsfeld /Liebe/ in Verbindung gebracht wird. Melodien diesen Typs schöpfen aus einem reichen Fundus prominenter Vorbilder v.a. aus dem Opernrepertoire des 19. Jh. – man denke nur an das „Amami, Alfredo“ aus dem II. Akt von Verdis LA TRAVIATA oder das „Lied an den Abendstern“ aus Wagners TANNHÄUSER. Geradezu inflationär wurden sie im Hollywoodfilm der 30-er und 40-er zur Untermalung aller möglichen Liebesszenen verwendet, und vergleicht man das Thema der Anne aus KING KONG, welches Max Steiner 1933 schrieb, mit dem immerhin 36 Jahre später entstandenen, frappierend ähnlichen Interludethema (s. NB. 30 (a) und (b)), so könnte der Eindruck entstehen, Herrmann bediene sich hier mechanisch eines vielfach überstrapazierten und stilistisch obsoleten Vertonungsmusters, das mit seiner eigenen fortschrittlichen Filmmusikkonzeption nicht Schritt zu halten vermag. Für einen Komponisten, der im Ruf steht, mit der Hollywoodkonvention gebrochen zu haben, mutet ein solcher Rückgriff befremdlich an – und dies umso mehr, als er kein Einzelfall bleibt: Allein im unmittelbaren Umfeld von NORTH BY NORTHWEST finden sich zwei Melodien ganz ähnlicher Gestalt: In THE WRONG MAN ordnet Herrmann den Topos der weiblichen Hauptfigur Rose zu, und in VERTIGO (dem NORTH BY NORTHWEST unmittelbar vorausgegangenen Hitchcockfilm) wird er entsprechend mit Madeleine in Verbindung gebracht (s. NB. 30(c) und (d)).

Es überrascht nicht, dass die konservative Haltung, die sich hinter all diesen Themen zu verbergen scheint, in der Literatur vermehrt zum Gegenstand von Kritik wird. Rieger vermutet dahinter Zugeständnisse an ein von der Filmindustrie propagiertes konservati-

ves Frauenbild und hält Herrmann vor, er beuge sich mit der Instrumentierung einer „schiefer unüberwindlichen Stereotype, die Liebe mit Streicherklang assoziiert“.<sup>81</sup>

(a) Interludethema



(b) Thema der Anne aus KING KONG



(c) Thema der Rose aus THE WRONG MAN



(d) Thema der der Madleine aus VERTIGO



NB. 30: Ausprägungen des Seufzermelodie-Topos

Zum „Rose-Thema“ aus THE WRONG MAN bemerkt sie: „Mit den abwärts geführten Melodieteilen, den synkopierten Seufzervorhalten [...] greift Herrmann tief in die Mottebox der Frauen- und Leiddarstellung“;<sup>82</sup> und hinter der Verwandtschaft des „Madeleine-Themas“ mit Max Steiners Thema aus KING KONG vermutet sie „ein Indiz dafür, dass die musikalische Beschreibung des Weiblichen trotz aller kompositorischen und technischen Neuerungen statisch geblieben ist.“<sup>83</sup> Die Kritik an der Klischeehaftigkeit der Themen erscheint insofern berechtigt, als diese hinsichtlich ihres musikalischen Erscheinungsbildes – sie alle exemplifizieren ähnliche Struktureigenschaften und teilen miteinander Ausdruckswerte wie /geschmeidig/, /sehnsüchtig/, /amourös/, /schmach-

<sup>81</sup> RIEGER 1996, S. 188.

<sup>82</sup> Ebd., S. 172f.

<sup>83</sup> Ebd., S. 179.

tend/, usw. – tatsächlich eine gewisse Stereotypie aufweisen. Welche Bedeutungsprozesse sie allerdings im Zusammenspiel mit den verschiedenartigen Kontexten auszulösen vermögen, in denen sie erklingen, steht auf einem anderen Blatt. Denn ihre Semantik haftet ebenso wenig starr an der Melodiegestalt, wie das bei Haupt-, Kidnapped- und Streetsthema der Fall war; und so trifft es auch nicht zu, dass das Interludethema in NORTH BY NORTHWEST nichts anderes zu „sagen“ hätte als die „Liebesthemen“ in THE WRONG MAN oder VERTIGO, nur weil sie sich an einem gemeinsamen Struktur- und Ausdruckstopos orientieren.

Auch dieses Missverständnis gründet letztlich in der Auffassung, bei den musikalischen Gestalten eines Scores habe man es ausschließlich mit denotativen Zeichenbildungen zu tun. Für Rieger scheint es ausgemacht, dass mit den Themen klar definierte, unzweideutige Referenzgebilde vorliegen. Was sie beinhalten, steht – weil konventionell verbürgt – von vornherein fest und lässt sich schlagwortartig auf den Punkt bringen: *Liebe, Frauen- und Leiddarstellung, Beschreibung des Weiblichen*. Diese einseitige Gewichtung des Denotativen ignoriert jedoch die semantische Beweglichkeit und Dynamik, welche trotz aller musikalischen Gleichförmigkeit auch ihnen in ihrer Eigenschaft als nonverbale Zeichengebilde zukommt. Zwar vermögen sie durch ihre konventionelle Kodierung auch auf etwas zu *verweisen*, sie *stehen* traditionell *für* /Liebe/ und besitzen von daher *auch* eine denotative Dimension. Doch erschöpft sich ihre Zeichenfunktion gerade im Zusammenwirken mit dem Leinwandgeschehen nicht in diesem Modus allein. Eingebettet in den Filmkontext stellen sie mehr dar als Synonyme eines fest umrissenen Sachverhalts: Als „sinnliche Metaphern“ verfügen sie über das Potenzial, in unterschiedlichen szenischen Konstellationen völlig verschiedenartige Facetten aufleuchten zu lassen und bisweilen selbst überraschend neue Sinngebilde zu produzieren, sofern sie nur auf einen Zusammenhang treffen, auf den sich ihre Struktur- und Ausdruckseigenschaften in noch nicht da gewesener Weise applizieren lassen. In einem solchen Umfeld besteht umgekehrt auch die Chance, dass der Topos der Seufzermelodie selbst auf neue Art wahrgenommen wird und so den Anschein des Unverbrauchten zurückerhält. In wieweit die außermusikalische Bedeutung der Musik also auch hier von der Art des szenischen Kontextes abhängt, lässt sich aus einem Vergleich der entsprechenden Stellen in VERTIGO und NORTH BY NORTHWEST ersehen:

VERTIGO: Der Seufzertopos erklingt hier erstmals in einer dialogfreien, vorwiegend der Portraitierung der weiblichen Hauptrolle dienenden Szene. Schauplatz ist das unwirklich anmutende, in schwere Rottöne getauchte Interieur eines Restaurants. Kamera, Licht, Maske und *Mise en Scène* scheinen darauf abgestimmt, ein idealisiertes Bild Madeleines voller Makellosigkeit, Rätselhaftigkeit und erotischer Anziehungskraft entstehen zu lassen, das weniger auf eine realistische Abbildung zielt als auf die Widerspiegelung der romantischen Gedankenwelt Scotties, seiner Wunschvorstellungen und Projektionen. Die Kameraführung, die sich streng an Scotties Blick anlehnt und diese Perspektive lediglich für vereinzelte kurze Gegenschussaufnahmen auf seine geistesabwesende, traumverlorene Mimik durchbricht, gewährt Einblick in die hohe Intensität seines inneren Erlebens, in sein Fasziniert-Sein von einer Frau, der er im weiteren Handlungsverlauf hoffnungslos verfallen wird. Die Musik setzt ein, als sein durch den Raum schweifender Blick auf Madeleine zu ruhen kommt. Im selben Maße, wie sie die Umgebungsgeräusche in den Hintergrund drängt – sie erscheinen merklich zurückgepegelt, die akustische Kulisse der Szenerie ist kaum mehr hörbar – lenkt auch sie den Fokus von der äußeren Wirklichkeit auf die Ebene des psychischen Geschehens. Während Madeleine aufsteht, auf Scottie zugeht und in seiner unmittelbaren Nähe innehält (ein Moment, in dem das Bild durch die Einstellungsgröße und das für einen Augenblick unbeweglich verharrende Profil tatsächlich Züge eines gemalten Portraits anzunehmen scheint), steigert sich sukzessiv die musikalische Emphase, um ihren Höhepunkt in einer „Montage des Wegschauens“,<sup>84</sup> einem Moment sich eben verfehlender Blicke, zu erreichen.

Mit der Portraitierung der weiblichen Hauptrolle und der Innensicht Scotties bietet der szenische Kontext hier zwei Aspekte, auf die sich die von der Musik exemplifizierten Eigenschaften plausibel projizieren lassen: Die Geschmeidigkeit der Melodieführung mag man im eleganten Erscheinungsbild Madeleines wiederfinden; die matte harmonische Grundierung in überwiegend plagalen Grundtonfortschreitungen lässt in ihrer Mimik u.U. einen Zug von Melancholie sichtbar werden oder vermag das Selbstquälerische in Scotties Charakter hervorzukehren; die Seufzervorhalte bieten sich dazu an, als Zeichnung des Weiblichen entziffert zu werden oder auch als Symptom des sehnsuchtsvollen Empfindens Scotties, usw. Entsprechend wirkt das situative Umfeld auf die Wahrnehmung der Musik zurück: Scotties depressive seelische Befindlichkeit, seine introvertierte Mimik mag ihren leidenschaftlichen Tonfall herabdämpfen, ihre melancholischen Aspekte hervormodellieren und ihr einen bitteren Beigeschmack verleihen.

NORTH BY NORTHWEST: V.a. solche schwermütigen Momente sind es, die bei der ersten Begegnung von Roger und Eve fehlen: Beide lernen sich in einer denkbar nüchternen Atmosphäre auf dem Flur eines Eisenbahnwaggons kennen. Eve verkörpert einen völlig anderen Frauentyp als Madeleine, sie wird attraktiv, aber nicht unnahbar geschildert. Hitchcock stattet sie zudem mit einem für die Entstehungszeit des Films ungewöhnlich ausgeprägten Selbstbewusstsein aus und verleiht ihr

---

<sup>84</sup> Ebd., S. 179.

innerhalb der Mann-Frau-Beziehung zunächst die klar dominierende Rolle: *Sie* arrangiert das scheinbar zufällige Wiedersehen im Speisewagen, *sie* verblüfft Thornhill mit ihrem Wissen um seinen Namen und seine wahre Identität als des Mordes Verdächtiger, *sie* bemerkt – was ihm in seiner Naivität entgeht – die drohende Gefahr, als der Zug auf freier Strecke hält, um zwei Polizisten aufzunehmen; *sie* übernimmt die aktive Rolle, als sie Thornhill mit einer ganzen Reihe doppeldeutiger Anspielungen kaum misszuverstehende Avancen macht; und *sie* überschreitet schließlich die Schwelle zur Intimität, indem sie Thornhills Hand, während er ihr Feuer gibt, einen Augenblick zu lange festhält, als es die üblichen Umgangsformen gestatten. Mit ihrer charmanten, souverän-selbstbewussten Art wirkt Eve auf ihr Gegenüber gleichermaßen anziehend wie irritierend. Thornhill mimt – sofern es ihm gelingt, seine Verblüffung über ihr provokantes Auftreten zu verbergen – den souveränen, geistreich-unterhaltsamen Gentleman. Die Konversation bereitet ihm offensichtliches Amusement, und sein seelisches Erleben spielt sich – ganz im Gegensatz zum tiefen Ergriffensein Scotties beim Anblick Madeleines – auf einer verhältnismäßig oberflächlichen emotionalen Ebene ab.

Der erheblich abweichende szenische Kontext verändert die Bedeutungsaspekte der Musik in NORTH BY NORTHWEST grundlegend: Schon die Entscheidung Herrmanns, Eves ersten Auftritt im Flur des Eisenbahnwaggon nicht musikalisch zu kommentieren, lässt eine enge inhaltliche Bindung des Themas an die weibliche Hauptrolle wenig plausibel erscheinen.<sup>85</sup> Eves bodenständiger Charakter bietet zudem keine dem geheimnisvoll-labilen Wesen Madeleines vergleichbare Projektionsfläche für die in den Themen gekapselten Ausdruckswerte des /Romantischen/, der /Todessehnsucht/ usw. Auch eine Gleichsetzung der Musik mit dem Fühlen der männlichen Hauptfigur liegt hier wesentlich ferner als in VERTIGO, wo die Erzählung einseitig der Perspektive Scotties folgt, während sie in NORTH BY NORTHWEST einen überwiegend neutralen Standpunkt behält: Die Kamera lenkt die Aufmerksamkeit dort im unparteiischen Schuss-Gegenschuss-Verfahren abwechselnd auf *beide* Gesprächspartner; und auch der Themeneinsatz ist nicht an die Gefühlswallung einer einzelnen Figur gekoppelt, sondern wird von dem verklausulierten Versprechen einer Liebesnacht ausgelöst (EVE: „You know, what I mean?“ ROGER: „I know exactly, what you mean“) – einer Angelegenheit, die zwangsläufig beide Figuren zugleich betrifft.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Riegers Beobachtung „Als Eve die Szene betritt, setzt ihr Thema ein [...]“ ist unzutreffend. Vgl. Ebd., S. 187.

<sup>86</sup> Die unterschiedlichen Erzählperspektiven spiegeln sich in der Art, wie Herrmann seine Cues in beiden Fällen benennt. Abweichend vom gewohnten Verfahren, sie mit Textmarken bzw. wahllosen, augenblicklich im Bild sichtbaren Örtlichkeiten oder Gegenständen zu überschreiben, verwendet er im Falle des Interludethemas und seiner Varianten wesentlich aussagekräftigere Begriffe: *Conversation Piece*, *Duett*, *The Reunion*, *Farewell* und *Good-bye* spielen allesamt nicht auf eine Figur bzw. deren Fühlen allein an, sondern implizieren stets die gesamte Beziehung. Insbesondere in den ersten drei Titeln kommen Aspekte des Gemeinsamen zur Geltung, wohingegen VERTIGO die Seufzermelodie bezeichnenderweise unter der Überschrift „*Madeleine*“ exponiert.

Trotz seiner äußerlichen Verwandtschaft zum „Madeleine-Thema“ aktiviert das Interludethema – indem es auf veränderte kontextuelle Bedingungen trifft – den Rezipienten hier zu völlig anderen Deutungen. So vermag es die Musik etwa, die Charaktere Thornhills und Eves um einen fragilen Zug zu bereichern, der sonst u.U. hinter der Fassade aus Ironie, Koketterien und lasziven Anspielungen verborgen bliebe. Sie vermag die Wahrnehmung des Atmosphärischen zu modifizieren, indem sie mit ihren pulsierenden Ostinati – je nach Einstellung des Rezipienten – ein Moment der /Leichtigkeit/ und /Unbeschwertheit/ hervorkonturiert, die /erotische Spannung/ zwischen Eve und Roger spürbar werden lässt, unterschwellig an Thornhills /prekäre Gesamtlage/ erinnert (durch die Übernahme des Repetitionsgedankens aus den vorhergehenden Cues) oder schlicht das /Geräusch des fahrenden Zuges/ ins Bewusstsein ruft. Der Interpretationsspielraum ist groß, und eben diese Deutungsoffenheit, die dem Thema durch die Interaktion mit einem alles andere als stereotypen Kontext zuwächst, bewahrt es auch selbst – zumindest teilweise – vor dem Stigma der Klischeehaftigkeit.

Die Beobachtung, dass die Bedeutungsprozesse, welche sich zwischen Musik und Leinwand abspielen, offensichtlich auch dann noch vielschichtig und flexibel bleiben können, wenn sie von einer ausgesprochen stereotypen Melodiegestalt ausgelöst werden, fordert zu einer differenzierten Bewertung des filmmusikalischen Klischees heraus: Ein solches ist nicht automatisch dadurch gegeben, dass ein- und derselbe musikalische Topos in verschiedenen Filmmusiken wiederkehrt. Erst dann, wenn das von der Musik untermalte Geschehen vergleichbar standardisiert erscheint, wenn also eine feste Zuordnung von stereotyper Musik zu einer nicht minder stereotypen dramatischen Situation vorliegt, gerinnt die zwischen beiden Ebenen ausgespannene Metapher zu einem semantisch statischen Gebilde. Erst im Zuge dieser wechselseitigen Fixierung erwecken Musik und Handlung den Eindruck, immer dasselbe zu „sagen“. Er klingt ein musikalischer Topos – mag er für sich genommen noch so formelhaft und stereotyp erscheinen – hingegen vor einer unkonventionellen, neuartigen Bildsituation, vermag er potenziell immer noch mehr und anderes zu bedeuten, als von der Konvention vorgesehen.

Wie beweglich das Interludethema trotz seines traditionellen Gepräges als Zeichengebilde ist, stellt es unter Beweis, wenn es in CONVERSATION PIECE, wo es wörtlich wiederholt wird, zu einem variierten Kontext erklingt. Das Geschehen verlagert sich von der öffentlichen Atmosphäre des Speisewagens in das private Ambiente von Eves Schlafwagenabteil, und analog dazu weicht die oberflächlich-kokettierende Kommunikation einem vertrauteren Umgang. Die Modifikation der situativen Gegebenheiten zieht augenblicklich eine Veränderung derjenigen Aspekte nach sich, die von der Musik konturiert bzw. abgeschwächt werden: So lässt sich die Geschmeidigkeit der Melodieführung – was zuvor nicht möglich war – nun unmittelbar auf die /zärtlichen Gesten/ des Paares projizieren; die verhaltene Dy-

namik und die nasale Klangfarbe der Holzbläser akzentuiert den nun deutlich /intimeren Tonfall/ Eves; das beständige Sich-Austauschen von Solo-Oboe und Solo-Klarinette (das in der Weiterspinnung des Themas in Gestalt knapper, sich ineinander schlingender Motivabspaltungen noch intensiviert wird), lässt sich mehr noch als zuvor mit den vielen äußeren Zeichen /wechselseitiger Zuneigung/ in Verbindung bringen.<sup>87</sup>

Verschiedentlich variiert begegnet das Interludethema noch mehrere Male im weiteren Verlauf des Scores. War das Erklingen von Haupt-, Streets- und Kidnappedthema ausdrücklich *nicht* aus der Wiederkehr eines ihnen zugeordneten Verweisgegenstandes im Handlungsverlauf motiviert, so scheint genau dies nun beim Interludethema der Fall zu sein: Konsequent heftet sich die Musik an die Dialogszenen von Roger und Eve und folgt damit jener „*immer wenn, dann*“-Mechanik, die ihr im Zusammenhang mit den anderen Themen bisher zu Unrecht unterstellt wurde.

The image shows a musical score for 'THE STATION, Beginn'. It is divided into two sections: 'Lento' and 'Allegro con brio'. The 'Lento' section starts with a melodic line in the upper voice and a bass line in the lower voice. The tempo change to 'Allegro con brio' is marked with a double bar line and the text 'Allegro con brio'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pp', and performance instructions like 'clrs.', 'bcl.', 'horns', and 'vels., obs. pizzicato'.

NB. 31: THE STATION, Beginn

EXEMPLIFIKATIONSEBENE: In die „heile Welt“ der Dur-Moll-Tonalität dringt in THE STATION (s. NB. 31) mit der Destabilisierung der Harmonik (vgl. den bereits zu Beginn „instabilen“, weil fundamentlosen D-Dur-Dreiklang in Quartsextlage), mit der Störung des melodischen sekundschriftigen Flusses durch insistierende Tritonuswendungen (T. 3ff.), mit der Formulierung eines phrygisch kadenzierenden Lamento-Basses (Bassstimme: *A-G-F-E*; er wird in der Melodiestimme in den Tönen *h'-a'-g'-fis'* vorgezeichnet) und mit dem Zitat des Halbtongedankens (*F-E-F-E* in der Bassstimme) jene spröde, von Modalität und Chromatik geprägte, tendenziell negativ kodierte Tonsprache ein, die der Zuhörer von Haupt-, Streets- und Kidnappedthema her kennt. Die Ausdruckswerte erfahren eine dementsprechende Eintrübung: Der sehnsuchtsvoll-schwelgerische Charakter geht verloren; das Thema scheint zu ermatten – ein Eindruck, der durch die Verlangsamung des Grund-

<sup>87</sup> Auf die musikalischen Hervorkehrung dieses Aspekts scheint Herrmann besonderen Wert gelegt zu haben, was nicht zuletzt aus der Überschreibung des Cues mit CONVERSATION PIECE E hervorgeht. Das Dialogische der Liebesbeziehung kommt auch in der nicht minder aussagekräftigen Bezeichnung des folgenden Cues DUO zum Ausdruck.

tempos (Lento) und die Zurücknahme der Dynamik noch befördert wird – und erhält einen elegischen, aufgrund der dunklen Registerfärbung der Klarinetten und Bassklarinetten auch bedrohlichen Unterton.

KONTEXT: Thornhills nicht eben charmant formuliertes, dennoch aufrichtig gemeintes Kompliment „Did you know you’re the smartest girl I spent the night with on a train?“ bringt Eve in einen prekären inneren Zwiespalt: Durch ihren Auftrag gezwungen, ihr doppeltes Spiel fortzusetzen und Thornhill an seine Widersacher auszuliefern hadert sie mit ihrer ehrlich empfundenen Zuneigung. Ihre Verunsicherung spiegelt sich in der Mimik, als sie aus den Augenwinkeln zu VanDamme und Leonard schielt, die dem Liebespaar unbemerkt in dichtem Abstand folgen. Während alldem ahnt Thornhill nichts von der Verfänglichkeit seiner Beziehung zu Eve, geschweige denn von der unmittelbaren Gefahr, der er durch sie ausgesetzt wird.

NB. 32: FAREWELL

EXEMPLIFIKATIONSEBENE: Die Struktur- und Ausdruckseigenschaften in FAREWELL (s. NB. 32) entsprechen im Wesentlichen der kürzeren Version in THE STATION (s. dort); die melancholisch-resignative Grundeinfärbung erfährt mit der länger ausgesponnenen Motivik eine zusätzliche Intensivierung.

KONTEXT: Eves Stimme zeugt von spürbarer Nervosität und Beklemmung, als sie Thornhill in die Falle lockt: Sie informiert ihn scheinbar über Zeit und Ort eines Treffens mit Kaplan, schickt ihn in Wirklichkeit jedoch in jene Einöde im Umland Chicagos, wo er schutzlos einer Flugzeugattacke ausgesetzt sein wird. Roger registriert ihre Anspannung („You seem tense“), bittet sie um ein Wiedersehen, erhält aber nur ausweichende Antworten. Irritiert verlässt er Eve, die ihm während der letzten Töne des Cues kummervoll hinterher schaut.

*Lento*

pp

strings sords

The image shows a musical score for 'NB. 33: THE REUNION'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'pp'. The second system continues the piece, showing a change in the bass line's texture. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

## NB. 33: THE REUNION

EXEMPLIFIKATIONSEBENE: In THE REUNION (s. NB. 33) modifiziert Herrmann in erster Linie die Klangfarbe: die in mittlere Lage notierten, gedämpften Streicher verleihen dem Themenfragment einen verhalten optimistischen Ausdruck. Obschon nicht mit der Emphase der oktavverdoppelter Violinen in CONVERSATION PIECE vergleichbar, bewirken sie doch eine spürbare atmosphärische Aufhellung gegenüber den sinistren Klängen der tiefen Klarinetten in THE STATION und FAREWELL.

KONTEXT: Thornhill sucht Eve, die ihn für tot hält, in ihrem Hotelzimmer auf. Sie reagiert – wengleich darum bemüht, ihre Gefühle zu verbergen – mit einer Mischung aus Überraschung und Erleichterung.

*Lento*

pp

Clars, Bass Clars

The image shows a musical score for 'NB. 34: GOOD-BYE'. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'pp'. The second system continues the piece, showing a change in the bass line's texture. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

## NB. 34: GOOD-BYE

EXEMPLIFIKATIONSEBENE: In GOOD-BYE (s. NB. 34) tritt ein resignatives Moment in den Vordergrund, welches auf Strukturebene nicht mehr nur von Tempo, Dynamik und erneuter Instrumentierung mit tiefem Holz, sondern nun auch durch diastematische bzw. harmonische Modifikationen evoziert wird: Die Melodie büßt bereits in den ersten beiden Takten ihre ursprüngliche Spannung ein, indem sie nicht wie bisher auf der Quinte unter dem Anfangston zu stehen kommt, sondern nun zur Sexte absackt (T. 2). Die Harmonik verlässt nahezu vollständig die dur-molltonalen Sphäre: Statt authentischer herrschen nun plagale Grundtonfortschreitungen vor, und die damit einhergehende Ernüchterung und Versachlichung des Ausdrucks wird zusätzlich durch eine Häufung statischer Dur-Sept-Akkorde verstärkt.

KONTEXT: Hinter Eves äußerlich resolut vorgetragener Bitte, Thornhill möge sie nicht mehr behelligen, wird ihr inneres Widerstreben, ihre Zerrissenheit ebenso spürbar wie ihr Entschluss, sich den negativen Konsequenzen ihre Aufgabe als Doppelagentin zu fügen. Thornhill reagiert enttäuscht, und äußert seine Unwillen darüber, von Eve verlassen zu werden, in gewohnt zynischer Manier.

The musical score consists of three systems of music. The first system (measures 1-6) shows a melody in the treble clef starting on a G4, moving to F#4, and then descending to E4. The bass line consists of static chords. The second system (measures 7-13) continues the melody with more complex intervals and includes a 'pp' dynamic marking. The third system (measures 14-19) shows the melody moving further down to D4 and ending with a final chord. The score includes dynamic markings like 'p dolce' and 'pp', and a 'strings sords' instruction.

NB. 35: The Forest 1/2/3

EXEMPLIFIKATIONSEBENE: Mit der Tempoangabe *Andante tranquillo*, der Ausweitung der Klangfarbenpalette (Streicher + Klarinetten) und der Restituierung der Dur-Moll-Harmonik nähert Herrmann die Themengestalt in THE FOREST der Inter-

lude-Fassung wieder an (s. NB. 35). Ansatzweise ist die ursprüngliche satzartige Syntax wieder erkennbar, und auch die ineinander verschlungenen Melodiefragmente aus dem Mittelteil von CONVERSATION PIECE und DUETT kommen erneut zu ihrem Recht. Dennoch dominieren auch hier andere Ausdrucksnuancen: Indem die Seufzer-Synkopierung im Zuge einer rhythmischen Anpassung der Melodie an den gewöhnlichen Akzentstufenverlauf verloren geht und Klangfarbe (nach wie vor gedämpfte Streicher) wie Dynamik sich in einem ausgeglichenen „mittleren“ Bereich bewegen, verströmt diese Fassung eine Atmosphäre der Ernüchterung, des Abrückens von den emotionalen Extremen.

KONTEXT: Im situativen Umfeld des Cues ereignet sich zum ersten Mal eine ehrliche Begegnung von Eve und Thornhill, in deren Verlauf sich die zurückliegenden Ereignisse, v.a. die Hintergründe für die seelischen Verletzungen, die beide sich zugefügt haben, klären. Die Beziehung erhält hier eine neue Qualität, wirkt geläuterter, realitätsbewusster, vernünftiger. Der Unterhaltung mischt sich jedoch auch hier noch ein schmerzlicher Unterton bei, insofern Eve sich keine Illusionen um die bevorstehende (vermeintlich) endgültige Trennung macht.

The image displays a musical score for 'NB. 36: FINALE'. It is written in 4/4 time and consists of three systems of staves. The first system (measures 11-13) features strings and clarinets (Cls.) with markings for 'Allegretto', 'rallentando', and 'pp dolce'. The second system (measures 14-27) includes woodwinds and a full orchestra, marked 'molto crescendo' and 'ff'. The third system (measures 29-31) continues the orchestral texture with markings for 'sfp' and 'sff'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

NB. 36: FINALE

EXEMPLIFIKATIONSEBENE: Am Ende des Films (s. NB. 36) stellt Herrmann die Ausgangsgestalt des Themas wieder her. Mit der Rückkehr zur Dur-Moll-Tonalität,

der opulenten Orchestrierung und den apothetischen Schlussgesten signalisiert die Musik zuletzt Konfliktfreiheit.

KONTEXT: In einem Match-Cut springt das Bild von Thornhills Versuch, Eve vor dem Sturz in den Abgrund zu bewahren, unvermittelt zum Happy End: Mit den Worten „Come along, Mrs. Thornhill“ zieht Roger Eve zu sich ins Ehebett.

In der Gegenüberstellung der diversen Kontexte des Interludethemas zeichnet sich eine klare Korrelierung von Musik und Handlung ab. Sorgfältig registriert Herrmann alle Veränderungen zum Negativen wie zum Positiven, denen die Beziehung von Eve und Roger im Laufe des Films ausgesetzt wird: An Tempoangabe, Dynamik, Klangfarbe und Harmonik lässt sich der jeweilige Stand der Dinge unmittelbar ablesen. Durch die akkurat dem Geschehen folgenden Ausdrucksverschiebungen und durch die Wiederkehr des Themas in Kontexten, die miteinander einen fixen Bedeutungskern teilen, kristallisiert sich hier nun tatsächlich nach und nach ein Denotat, ein der Themengestalt fest eingeschriebener außermusikalischer Sachverhalt heraus: Das Interludethema ertönt *immer dann, wenn* die Liebesbeziehung zwischen Roger und Eve eine neue Qualität annimmt, und durch diese zuverlässige Koppelung erlangt es den Status eines Symbols, welches *für* etwas außerhalb seiner selbst Befindliches *steht*, darauf *verweist*, es *bezeichnet* usw. Zweifelsohne gibt es sich damit als Leitmotiv im populären Sinne des Wortes zu erkennen und fügt sich in dieser Eigenschaft widerspruchlos in die filmmusikalischen Traditionen Hollywoods.

Doch Herrmanns Rückgriff auf das orthodoxe Verfahren scheint auch hier nicht von der Konvention allein diktiert zu sein. Denn die leitmotivische Anlage des Interludethemas bezweckt nicht einfach nur – wie das bei so vielen stereotypen Liebesthemen der Fall ist – ein musikalisches Indizieren der ohnehin evidenten Bildvorgänge, sondern erfüllt darüber hinaus eine nicht unwesentliche Aufgabe bei der Perspektivsteuerung und der Spannungserzeugung (vgl. *Kap. 5.2.3*). Und noch unter einem weiteren, bereits in *Kap. 2.2.4* angedeuteten Aspekt hält das Interludethema dem Klischeeverdacht stand: Der ihm zugrunde liegende Topos wird in *NORTH BY NORTHWEST* nicht einfach einem bestehenden „Vokabelschatz“ entlehnt und versatzstückartig in den neuen Handlungszusammenhang eingefügt. Vielmehr wird er von Herrmann aus den individuellen motivischen Voraussetzungen des Scores völlig neu „synthetisiert“. Die Art, wie er in den motivischen Gesamtzusammenhang eingebettet erscheint, wie er sukzessiv aus dem Streetsthema hervorwächst und Querbezüge zu den übrigen Motiven und Themen her-

stellt, verleiht ihm eine innermusikalische Legitimation, die wohl den wenigsten Leitmotiven in der Filmmusik eigen sein dürfte.

### 3.1.6 Themendisposition

Am Interludethema wurde deutlich, dass sich Herrmann – wie schon im Falle der innermusikalischen Prinzipien – der Konvention auch unter semantischem Aspekt weder völlig ergibt noch völlig verschließt. Er geht pragmatisch vor und scheut sich nicht, progressive und traditionell orientierte Ansätze parallel zu verwenden, solange sie der Vertonung der konkreten dramaturgischen Situation zweckdienlich scheinen. So konzipiert er die Semantik der Themen in NORTH BY NORTHWEST teils nach dem Prinzip der Bedeutungsoffenheit (Haupt-, Streets- und Kidnappedthema), teils nach dem Prinzip der Bedeutungsfixierung (Interludethema). In der Summe bietet seine Themendisposition ein Bild, das von den stereotyp-schematischen Verfahrensweisen Hollywoods dennoch vernehmlich abweicht. Worin die Differenzen im Einzelnen bestehen, soll an der folgenden Gegenüberstellung von NORTH BY NORTHWEST und Franz Waxmans konventioneller Filmmusik zu REBEKKA aus dem Jahre 1940 demonstriert werden.

Rebekka



Mrs. Danvers



Maxim de Winter/  
Manderley



Mrs. de Winter



Ben



Liebesthema



Bereits in der Art, wie die Themen in REBEKKA auf die Grundgegebenheiten der Handlung Bezug nehmen (s. *NB.* 37), unterscheidet sich Waxmans Ansatz signifikant von Herrmanns Verfahren: Jede wichtige Figur erhält eine klare musikalische Charakterisierung. Dabei symbolisiert das Thema für den Protagonisten Maxim de Winter zugleich einen Gegenstand – den im Mittelpunkt des Geschehens befindlichen herrschaftlichen Landsitz Manderley. Das Rebekkathema bezieht sich, insofern die von ihm bezeichnete Figur nur noch in der Erinnerung ihrer Angehörigen bzw. in der Vorstellungswelt ihrer Nachfolgerin Mr. de Winter existiert, auf einen ideellen Sachverhalt. Nicht-Gegenständliches wird schließlich auch von jenem Thema denotiert, welches für die Liebesbeziehung von Mrs. de Winter und Maxim reserviert ist. Damit registriert Waxmans Leitmotivik alle physischen und psychischen Realien, die für die Entfaltung der Handlung von wesentlicher Bedeutung scheinen.<sup>88</sup>

Unverkennbar ist Waxmans Absicht, den Gang der Handlung akkurat auf die Ebene der Musik zu projizieren – ein Anliegen, das Herrmanns Konzept nicht teilt. Die zentralen Geschehensmomente erfahren in NORTH BY NORTHWEST keine annähernd vergleichbare Übersetzung, weder was Detailliertheit noch was Vollständigkeit betrifft. Das zeigt sich bereits daran, dass jenes geheimnisvolle Objekt, welches das Tauziehen zwischen Van Damme und seinen Gegenspielern von der CIA provoziert und somit die Handlung überhaupt erst in Gang bringt, von der Musik völlig ignoriert wird.<sup>89</sup> Ein klar zuordenbares Motiv für den Protagonisten Thornhill fehlt ebenso wie ein markantes Motiv für seine Gegenspieler. Und der Umstand, dass Herrmann lediglich die Liebesbeziehung von Eve und Roger verhältnismäßig eindeutig musikalisch kodiert, lässt seine Themen-disposition gegenüber dem Konzept Waxmans merkwürdig schiefplastig erscheinen.

Während die Figuren in NORTH BY NORTHWEST musikalisch allenfalls schemenhaft charakterisiert werden, modellieren Waxmans Themen die individuellen Züge der einzelnen Rollen prägnant hervor: So erhält der von seiner unglücklichen Vergangenheit ge-

---

<sup>88</sup> Die Tabelle ist nicht vollständig. Waxmans Musik enthält neben diesen zentralen Themen eine Fülle weiterer Motive, die für eher nebensächliche Handlungsaspekte eintreten und aufgrund ihrer nachrangigen Bedeutung hier vernachlässigt werden können.

<sup>89</sup> Das entspricht Hitchcocks Intention, welcher solche von ihm als „Mc Guffin“ bezeichnete „Aufhänger“ gewöhnlich nicht näher präzisierete.

zeichnete Mr. de Winter ein schwermütiges, altertümlich anmutendes Motiv (vgl. die leittonfreie, kirchentonale Einfärbung und die archaische Hemiolenbildung). Die gegensätzlichen Persönlichkeiten von Rebekka und Mrs. de Winter (mondän, selbstsicher, erotisch, beherrschend die eine, schüchtern, naiv, bieder, unterwürfig die andere) spiegeln sich in den zueinander opponierenden Ausdruckswerten ihrer Themen: hier komplizierte Chromatik, dort simple Diatonik; hier sinnlich-eleganter Dreiertakt, dort einförmig-geradtaktiges „Dahintrotten“, etc. Je komplexer die Charaktere, desto mehr Raum beansprucht die Musik: Das mit Abstand längste und entwicklungsfähigste Thema erhält die selbst in der Erinnerung noch besitzergreifend und zerstörerisch wirkende Rebekka, während die charakterlich beschränkte Haushälterin Mrs. Danvers mit einem hinsichtlich Länge und Ambitus eher kargen Motiv auskommen muss. Die diatonischen, viertaktigen Themen von Maxim und Mrs. de Winter signalisieren Normalität, wohingegen das Motiv des schwachsinnigen Ben mit seiner minimalen Ausdehnung und kaum entwickelten Gestalthaftigkeit ohne jede inhärente Entfaltungsmöglichkeit bleibt.

Verglichen mit einer derartigen Ausdrucksbandbreite erscheinen Herrmanns Themen regelrecht defizitär: Kidnapped-, Haupt- und Streetsthema bedienen sich ähnlicher tonsprachlicher Mittel und prägen untereinander weit weniger Differenzqualitäten aus als die Themen Waxmans. Hinzu kommt der Eindruck einer eher „graustufigen“ Musik, welcher sich durch die Fülle an Motivvarianten, durch das Ineinander-Überfließen der Motive und Themen und das beständige Verschwimmen ihrer Konturen einstellt. Waxmans kontrastreiche, „bunte“ Ausdruckspalette bringt demgegenüber klar voneinander abgrenzbare musikalische Gestalten hervor und ermöglicht somit Zeichenbildungen von hoher denotativer Eindeutigkeit.

Konnten wir bereits zeigen, dass die inhaltliche Unschärfe der Themen Herrmanns im filmmusikalischen Zusammenhang durchaus Sinn macht, insofern damit keine Verarmung der Semantik einhergeht, sondern nur ein Wechsel des Zeichenmodus, so bleibt die Frage, weshalb Herrmann bei seiner Themendisposition so merkwürdig selektiv verfährt: Statt sich wie Waxman um Objektivität zu bemühen und die wesentlichen Aspekte des Geschehens unterschiedslos mit Musik auszustatten, wählt er scheinbar willkürlich aus, welcher Sachverhalt Musik verdient und welcher nicht, lässt einige zentrale Momente außer Acht und wendet sich anderen (der Liebesthematik) umso intensiver zu.

Warum er so und nicht anders vorgeht, hat indes weniger mit inhaltlichen als – das wird sich im *Kap. 4* herausstellen – mit innermusikalisch-formalen Erwägungen zu tun.

### 3.2 Motivische Bezugnahme

Wie in *Kap. 2* zu sehen war, kommt in *NORTH BY NORTHWEST* nicht nur den vier Grundthemen, sondern auch einer ganzen Reihe kleinerer Motive eine strukturbildende Rolle zu: Dem „Pendelmotiv“, dem fallenden Halbtonschritt, dem aufsteigenden Terzgang etc. Sie kehren im Laufe des Scores mehrfach – wörtlich oder variiert – wieder, und die Gesetzmäßigkeiten, nach denen ihre Wiederholung und Verarbeitung erfolgt, sind dabei primär innermusikalischer Natur. Mutmaßungen, dass ihr Erklingen durch die Rekurrenz eines ihnen fix zugeordneten Handlungsmoments motiviert sein könnte, gehen ins Leere, und entsprechend muss auch jeder Versuch scheitern, die Motivvernetzung und -entwicklung als unmittelbares Abbild der Handlungsstruktur zu deuten. Die Motive erweisen sich alles in allem als inhaltlich mindestens ebenso schwach determiniert wie die Themen. Dass der Komponist ihnen kein festes Äquivalent auf Handlungsebene zubilligt, heißt freilich auch hier nicht, dass sie dem Rezipienten *nichts* bedeuten, als käme ihnen ein ausschließlich musikalisch-konstruktiver Sinn zu und als liefere die Motiventfaltung als separates akustisches Geschehen beziehungslos neben dem Leinwandgeschehen her. Auch die Einzelmotive stehen jederzeit einer semantischen Aktivierung durch den filmischen Kontext offen. In ihnen lassen sich Züge der Handlung, der Figuren, der Bilder wiedererkennen, und ihre Struktur- und Ausdruckseigenschaften sind nicht weniger als die der Themen dazu in der Lage, die Wahrnehmung des Bildgeschehens neu zu organisieren.

Ihres simplen Baus, ihrer Kürze und ihrer rhythmischen Undifferenziertheit wegen bündeln die meisten Motive in *NORTH BY NORTHWEST* jedoch nur verhältnismäßig wenige, blasse Ausdruckseigenschaften. Figuren wie das Pendelmotiv der *OUVERTÛRE*, der Terzgang aus *THE DOOR* oder die Oktavbrechungen in *THE HOUSE*, die allesamt aus gerade einmal drei Tönen bestehen und deren rhythmische Gestalt nichts als ebenmäßig aneinander gereichte Notenwerte zu bieten hat, tendieren vom Ausdruck her zur Neutralität. Sie scheinen kaum von sich aus die Anbindung an die szenisch-situative Verweisebene zu suchen, und so drängt sich der Verdacht auf, als habe Herrmann ihre Semantik selbst gar nicht reflektiert, als überlasse er es weitgehend dem Rezipienten, ob und wie

sie inhaltlich zu interpretieren sind. Man fühlt sich an Kracauers Paradox erinnert, demzufolge Filmmusik selbst dann den Eindruck der Stimmigkeit erwecken kann, wenn sie von einem ziellos am Leinwandgeschehen vorbeispielenden „betrunkenen Pianisten“ erzeugt wird.<sup>90</sup>

Doch der Vorwurf, Herrmann vertraue blind auf eine gleichsam natürlich gegebene semantische Anschmiegsamkeit seiner Musik, erweist sich auch im vorliegenden Zusammenhang als falsch. Denn das Zusammenspiel von Motivik und Filminhalten bleibt in *NORTH BY NORTHWEST* nicht völlig dem Zufall überlassen. Dem Eindruck der Beliebigkeit steuert Herrmann entgegen, indem er die Motivgestalten in periodischen Abständen gezielt mit dem Handlungskontext verknüpft. Dies geschieht in einer Weise, die dem Zuschauer ein ausdrückliches Bezugnehmen auf die Leinwandereignisse signalisiert. So finden sich über die Partitur verstreut zahlreiche Stellen, an denen inhaltlich bislang nicht näher definierte musikalische Wendungen kurzzeitig auf ganz konkrete Details der Handlung referieren: auf einen eben begangenen Mord, auf den unberechenbaren Zustand eines Betrunkenen oder auch nur auf das Abbremsen eines Wagens. Wie dies konkret vor sich geht, zeigt der Cue „CHEERS“ (s. *NB.* 38).

Die Musik kommentiert dort die erste für Thornhill existentiell bedrohliche Situation des Filmes: Durch die erzwungene Verabreichung großer Mengen an Alkohol handlungsunfähig gemacht, wird er von den Komplizen Van Damms ans Steuer eines Wagens gesetzt, in der Absicht, ihn während eines inszenierten Unfalls zu Tode kommen zu lassen. Darauf beginnt jene halsbrecherische Fahrt entlang einer kurvenreichen und abschüssigen Küstenstraße, die Thornhill nur durch unerhörtes Glück überlebt. Das musikalische Material beschränkt sich spartanisch auf den Gedanken dreier parallel aufwärts geführter diatonischer Terzen. Von T. 3 an und dann erneut ab T. 10 erfährt ihre bis dato wenig charakteristische Gestalt eine starke Verfremdung: Auf der letzten Achtel einer jeden Dreitongruppe geraten die oktavversetzt gekoppelten ersten Violinen und Bratschen miteinander ins Gehege: Beide Stimmen bekommen einmal statt des erwarteten *e* ein *dis* zugewiesen, sodass eine Reihe unangenehmer dissonanter Störungen in Gestalt großer Septim- und kleiner Nonklänge eintritt. In T. 10ff. ergibt sich ein ähnlicher Effekt: Dort dissoziieren die Töne *e* und *dis* querständig, bedingt durch die Engführung des Motivs zwischen hohen und tiefen Streichern.

---

<sup>90</sup> SIEGFRIED KRACAUER. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt/M (1964)<sup>3</sup>1996. S. 190.

The musical score is divided into four systems. The first system shows violins (vls.) with a tremolo and forte (ff) dynamic, and horns with a sustained note. The second system features violins with a tremolo and forte (ff) dynamic, and strings playing an arco accompaniment. The third system includes violins with a tremolo and forte (ff) dynamic, horns with a sustained note and forte (f) dynamic, and strings with a pizzicato accompaniment. The fourth system shows violins with a tremolo and forte (f) dynamic, strings with a pizzicato accompaniment, and horns with a sustained note and forte (ff) dynamic.

## NB. 38: „Cheers“

Der inhaltliche Bezug lässt sich kaum missverstehen: Die knappen dissonanten Aufwärtsgesten mit ihren gegen den Takt gerichteten Schlussakzenten und Crescendi provozieren die Vorstellung vom /Aufstoßen eines Betrunkenen/; der /Koordinationsverlust Thornhills/ wird in den „entgleisenden“ Oktavparallelen hörbar, und auch Aspekte wie /Gefahr/ (Tremoli, *sff*-Dynamik, signalartige Einschübe T. 1f. und T. 7f.) oder /verschwommene Wahrnehmung/ (Tremoli, Engführung, Pizzicati) lassen sich plausibel auf die Musik projizieren.

Die unzweideutige Bezugnahme auf /Thornhills Trunkenheit/ bewerkstelligt Herrmann nicht, indem er – wie man vielleicht erwarten möchte – eine neue, allein der Beschreibung dieses speziellen Sachverhaltes vorbehaltene musikalischen Wendung ersinnt. Stattdessen greift er auf ein Terzgangmotiv zurück, welches vor dem Cue „CHEERS“

bereits mehrfach zu hören war (s. *NB.* 39): Es erschien implizit im ALLEGRO VIVACE E CON BRAVURA als Teil der Akkordfolge *C-Dur/B-Dur/A-Dur* (hohle Notenköpfe), linear ausgefaltet dann im Mitteltakt von KIDNAPPED und explizit erstmals in der Hornstimme von THE DOOR. Und auch in einigen Passagen nach „CHEERS“ taucht es verschiedentlich wieder auf (s. *NB.* 39 THE ELEVATOR, THE HIGHWAY, HOTEL LOBBY).

Die unzweideutige Bezugnahme auf /Thornhills Trunkenheit/ bewerkstelligt Herrmann nicht, indem er – wie man vielleicht erwarten möchte – eine neue, allein der Beschreibung dieses speziellen Sachverhaltes vorbehaltene musikalischen Wendung ersinnt. Stattdessen greift er auf ein Terzgangmotiv zurück, welches vor dem Cue „CHEERS“ bereits mehrfach zu hören war (s. *NB.* 39): Es erschien implizit im ALLEGRO VIVACE E CON BRAVURA als Teil der Akkordfolge *C-Dur/B-Dur/A-Dur* (hohle Notenköpfe), linear ausgefaltet dann im Mitteltakt von KIDNAPPED und explizit erstmals in der Hornstimme von THE DOOR. Und auch in einigen Passagen nach „CHEERS“ taucht es verschiedentlich wieder auf (s. *NB.* 39 THE ELEVATOR, THE HIGHWAY, HOTEL LOBBY).

#### ALLEGRO VIVACE E CON BRAVURA, Unterstimme



#### KIDNAPPED



#### THE DOOR, Unterstimmen



#### THE ELEVATOR





Thornhills Trunkenheit – zu beziehen. Dasselbe Verfahren verwendet Herrmann systematisch auch in allen vergleichbaren Fällen motivischer Kontextanbindung:

### THE KNIFE

The musical score for 'THE KNIFE' is written for woodwinds, trumpets, trombones, and horns. It is in 3/4 time and marked 'Allegro'. The score shows various dynamic markings including *sf*, *sff*, and *ff*. The woodwinds part includes a 'fine' marking at the end of the section.

### INFORMATION DESK

The musical score for 'INFORMATION DESK' is written for clarinet and horns. It is in 3/4 time and marked 'f'. The score shows various dynamic markings including *f* and *sf*. The horns part includes a 'horns sords.' marking.

NB. 40: Ausdrucksprofilierung in THE KNIFE

1) So im Falle des bitonalen Motivs in THE KNIFE (s. NB. 40), welches dem /Entsetzen/ über den soeben verübten Mord an Townsend Ausdruck verleiht. Auch hierbei bedarf Herrmann keiner neuen, speziell auf die Szene zugeschnittenen Individualstruktur. Die motivische Substanz stammt aus dem unmittelbar zuvor erklingenden Cue INFORMATION DESK (s. NB. 40 unten), dessen chromatisch absackende Terzenparallelen (genauer: die Wendung *g'-es'/fis'-d'* in T. 46f.) Herrmann nun aufgreift, um sie – analog zu „CHEERS“ – durch Intensivierung ihrer Expressivität dem Bildkontext anzunähern: Er umlagert sie mit weiteren, ihren Dissonanzgrad massiv erhöhenden Terzschichtungen, schärft ihr rhythmisches Profil durch eine aggressive Synkopierung, welche auffällig die sonst im Score dominierende Schematik gleichartiger Notenwerte durchbricht, verlagert das klangfarbliche Geschehen in die obertonreiche Region des ungedämpften Blechs und belebt es durch eine die Extreme ausreizende Dynamik.

2) Im Cue THE SHOOTING, der unmittelbar nach der vorgetäuschten Ermordung Thornhills durch Eve einsetzt, knüpft Herrmann motivisch – wenn auch nicht wörtlich, so doch dem äußeren Gestus nach – an den Viertongruppen des Vorgänger-Cues THE CAFETERIA an (s.

NB. 41). Deren orientierungsloses Vagieren wird im Zuge der Ausdrucksintensivierung nun in etwas Drängendes, Vorwärtstreibendes, Unerbittliches umgeformt: Herrmann zwingt die Tongruppen in eine streng symmetrische Ordnung (zweimalige aufsteigende vs. zweimalige absteigende Bewegung) und verleiht dem Klangbild durch Paukenwirbel, extreme Dynamik und Klangmassenanreicherung in den tiefen Lagen von Holz- und Blechbläsern ein hohes Maß an Charakteristik. Das Ausdrucksspektrum nähert sich den die Szene beherrschenden Aspekten

/Bedrohlichkeit/, /Fassungslosigkeit/, /Entsetzen/ an, der zeichenhafte Bezug zwischen Musik und Geschehen erlangt – zumal durch ihre Synchronisation mit dem zweiten Pistolenschuss – denotative Klarheit und Eindeutigkeit.

### THE SHOOTING

*Allegro*

Musical score for 'THE SHOOTING' in 2/4 time, marked *Allegro*. The score is written for woodwinds and brass (top staff) and timpani (bottom staff). The woodwinds and brass play a series of chords with dynamic markings *f* and *ff*. The timpani play a rhythmic pattern with dynamic markings *sff* and *pp*. The score is divided into two systems, with a measure number '5' at the start of the second system.

### CAFETERIA

*fgs., cf., horns*

25

Musical score for 'CAFETERIA' in 2/4 time. The score is written for flutes, clarinets, and horns (top staff) and low strings (bottom staff). The top staff features a melodic line with dynamic markings *pp* and *vlas. pizz.*. The bottom staff features a rhythmic pattern with dynamic markings *pp* and *low strings pizz.*. The score is divided into two systems, with a measure number '37' at the start of the second system. The bottom staff ends with a dynamic marking *sff*.

NB. 41: Ausdrucksprofilierung in THE SHOOTIN

3) In THE DOOR (s. NB. 42) kommentiert die Musik die beklemmende Situation, in die Thornhill gerät, als er von seinen Kidnappern im Arbeitszimmer Townsends eingeschlossen wird. Fast im Stil einer madrigalesken „Augenmusik“ macht Herrmann die /räumliche Enge/ und die mit ihr verknüpften /klaustrophoben Empfindungen/ nicht nur akustisch, sondern auch mit den visuellen Möglichkeiten des Notenbildes erfahrbar: Indem die übereinander geschichteten Akkordblöcke in T. 1ff. in starrer Parallelführung aufeinander zulaufen, verengen sie buchstäblich den zwischen ihnen liegenden räumlichen Abstand. Diese Bildhaftigkeit wird in T. 10 noch gesteigert, wo ein Ausweichen nicht mehr möglich scheint, so dass sich die Schich-

ten ineinander zu schieben beginnen. Hinzu tritt ein streng symmetrischer Bau der Akkorde (vgl. die eingezeichneten Spiegelachsen), ein klangfarblich wie dynamisch stark eingeschränkter Ausdrucksradius der Instrumentierung mit gedämpften Streichern und eine statische, gleichsam auf der Stelle tretende Bewegung in langsamen halben Noten.

NB. 42: THE DOOR

Auch hier bedarf das verwendete Motivmaterial zunächst einer Anreicherung mit expressiven Momenten, um in eindeutiger Weise auf das Bildgeschehen Bezug nehmen zu können. Denn das Pendelmotiv referiert nicht von sich aus auf /Enge/. Seine semantische Bestimmung – das zeigt sich schon zu Beginn des Films, wo es ironischerweise auf das für die Handlung völlig nebensächliche Brüllen des MGM-Löwen anspielt – bleibt prinzipiell für eine Konkretisierung in alle möglichen Richtungen offen. Entsprechend vielseitig fallen auch seine inhaltlichen Bezugnahmen in den verschiedenen Situationen aus, in denen es nach THE DOOR erklingt:

Wie flüchtig die semantische Behaftung des Motivs mit /räumlicher Enge/ ist, wird am Cue HOTEL LOBBY deutlich, der THE DOOR musikalisch sehr nahe steht, insofern er sich auf dasselbe melodische Material stützt und dieses auch in einer ähnlich kontrapunktischen Weise verarbeitet (s. NB. 43). Die Handlungskontexte der beiden Cues weichen allerdings stark voneinander ab: Von der klaustrophobischen Atmosphäre in Townsends Arbeitszimmer ist in der Szene, für die HOTEL LOBBY vorgesehen war (der Cue wurde letztendlich wie THE STREETS und THE HIGHWAY gestrichen), nichts zu spüren. Es geht um Thornhill, der sich über Eves doppeltes Spiel klar zu werden beginnt und darüber nicht etwa Beklemmung sondern tiefe Verärgerung empfindet.



Gänzlich ohne erkennbaren Bildbezug erscheint das Pendelmotiv schließlich am Ende von INTERLUDE (s.NB.45) in Gestalt eines Wechsels von hochalterierter und reiner Quinte des D-Dur-Dreiklanges. Implizit eingewoben in das hintergründige Begleitostinato beansprucht es hier kaum mehr zu sein als eine den Cue beschließende Floskel.

35 *poco a poco rallentando* -----

NB. 45: Interlude Ausklang

Die hier skizzierte Art der motivischen Kontextanbindung sticht merklich von den standardisierten filmmusikalischen Verfahrensweisen ab: Herrmann entwickelt seine Einzelgedanken nicht an der Szene und integriert sie nach und nach in einen Gesamtzusammenhang. Er verfährt genau umgekehrt: Noch vor jeder Detailanbindung existiert bei ihm eine zunächst inhaltlich unbestimmte motivische Grundsubstanz, die erst in einem zweiten Schritt der Kommentierung des außermusikalischen Geschehens dienstbar gemacht wird. Das einzelne Motiv kann somit jederzeit eine semantische Aufladung in alle möglichen Richtungen erfahren, die allerdings – wie sich im folgenden Kapitel zeigen wird – gewöhnlich ebenso schnell wieder verloren geht, wie sie in Erscheinung getreten ist.

### 3.3 Semantische Instabilität

Worauf ein Motiv inhaltlich Bezug nimmt, offenbarte sich in allen obigen Beispielen stets zu Beginn eines Cues und nicht erst in dessen Verlauf. Das liegt u.a. daran, dass vom spontanen, gleichsam aus dem Nichts kommenden Einsatz der Musik ein besonders starker Appell an den Rezipienten ausgeht, reflexartig nach einem wie immer gear teten Zusammenhang mit dem Leinwandgeschehen zu fragen. Indem dieser Augenblick in seiner zeitlichen Positionierung noch nicht von innermusikalischen Ordnungsprinzipien determiniert ist, scheint er viel unmittelbarer auf die von der Leinwand ausgehenden Impulse zu reagieren als alle nachfolgenden Momente.

Diese starke Motiviertheit aus dem Bildgeschehen geht sogleich wieder verloren, sobald nicht mehr nur der Erzählkontext sondern zunehmend auch wieder Innermusikalisches

über die zeitliche Strukturierung des Gehörten mitentscheidet. Entsprechend instabil erweist sich der kurzfristig erreichte Zustand denotativ-eindeutiger Zeichenhaftigkeit der im vorigen Abschnitt besprochenen Motive. Als wolle sich die Musik dieselben von der semantischen Ebene „zurückerobern“, überantwortet sie ihnen nach dem ersten handlungssynchronen Erklingen sogleich eine strukturtragende Funktion auf der Ebene der rein musikalischen Konstruktion. Dieser Prozess kann sich wie im Cue KIDNAPPED, welcher die Verschleppung Thornhills durch Valerian und Licht unterlegt, bereits innerhalb weniger Takte vollziehen (s. NB. 46):

The image shows a musical score for the beginning of the cue 'Kidnapped'. Above the score are four film stills. The first still shows three men in suits talking. The second still shows a close-up of hands. The third still shows a close-up of hands. The fourth still shows a car with a person getting in. The score is in 2/4 time and features horns, strings, and woodwinds. The dynamics are marked as *sf*, *f*, *mf*, and *sfz*. The score is divided into four measures by vertical dashed lines labeled 'Schnitt'.

NB. 46: Kidnapped Anfang

Das darin exponierte kleinschrittig absteigende und diastematisch recht belanglose Vierton-Motiv erhält seine Expressivität von den irritierend flüchtigen Pizzicatoeinwürfen der Streicher, von der *sf*-Dynamik der Hörner, der quälenden Langsamkeit und den dunklen Register von Klarinette und Bassklarinette. Melodisch vorgezeichnet ist die absteigende Linie bereits implizit im ALLEGRO VIVACE und in THE STREETS, doch erst die Individualisierung mittels Klangfarbe, Tempo und Dynamik und die zeitliche Koppelung an die /vorgehaltene Pistole/, die Thornhill schlagartig zu Bewusstsein bringt, dass er sich in einer verfänglichen Situation befindet, binden sie in unzweideutiger Weise an das augenblickliche außermusikalische Geschehen.

Der anfängliche Hornstoß, der gerade als isolierter (lediglich oktavverdoppelter) Ton etwas /Alarmierendes/ konnotiert, wird im T. 3f. von den Streichern imitiert und ist in der Folge dann noch zwei weitere Male zu hören: einmal in T. 5f., wo er erneut mit dem Anblick der vorgehaltenen /Pistole/ zusammentrifft, einmal in T. 7f., wo die drei Männer beim Einsteigen in ein wartendes Auto zu sehen sind, einer an sich unspektakulären Handlung, die der Szene keine neuen bedrohlichen Elemente hinzufügt. Von den insgesamt vier Motivvarianten lassen sich nur die erste und die dritte direkt auf das Bildgeschehen beziehen, während Variante 2 und 4 nicht mehr unmittelbar von ihm motiviert scheinen. Der Zeitpunkt ihres Erklingens

erklärt sich – zumal er auch nicht mit den Bildschnitten zusammenfällt – einzig aus der Eigengesetzlichkeit der sequenzierenden Verkettung, mit der Herrmann den motivischen Gedanken nun zu einer auch innermusikalisch sinnvollen Struktur ausweitet. Indem die Musik die Souveränität über die Zeitgliederung zurückgewinnt, befreit sie sich ein Stück weit vom Gängelband des Handlungsverlaufs, verliert dabei in ihrer Bezugnahme auf den Verweiskontext aber an Präzision und Bestimmtheit.

Wir wollen nicht so weit gehen, in derartigen Fällen mit Karbusicky von „Zeichen auflösende[n] Situationen“<sup>91</sup> zu sprechen. Denn die Lockerung der Bindung zwischen Motiv und Verweisobjekt beeinträchtigt keinesfalls dessen Fähigkeit, auch weiterhin metaphorisch mit dem Kontext zu interagieren. Abgeschwächt wird allerdings der semantische Appell, i.e. die an den Rezipienten ergehende Aufforderung, das musikalische Motiv auf das unmittelbar aktuelle Bildgeschehen hin zu entschlüsseln. Und damit geht auch die kurzzeitig errungene Eindeutigkeit verloren. Das Motiv verlagert seinen Zeichencharakter zurück vom denotativen zum exemplifizierenden Modus (vom *Verweisen* zum *Vorweisen* und metaphorischen Interagieren) und wird dabei wieder semantisch offen und mehrdeutig. Ein vergleichbarer Wechsel des Zeichencharakters lässt sich an einem Motiv in THE STONE FACES beobachten (s. NB. 47):

Zwei aus Quarten geschichtete, „monolithische“ Akkorde, deren Töne den gesamten Tonumfang der Bläser beanspruchen, versinnbildlichen dort die /Monumentalität/ der steinernen Präsidentenskulpturen von Mount Rushmore. Ihre mühelose Dechiffrierbarkeit verdanken sie wie gewohnt der expressiven Anreicherung bereits gehörten Materials: Als Grundlage dient der Akkord *a-d-e* aus dem vorhergehenden Cue THE GATES, der durch mehrfache oktavversetzte Verdoppelungen nun zu einem massiven Klanggebilde ausgeweitet, um eine Sekunde abwärts gerückt und dissonant angereichert wird (vgl. die Sekundreibung in T. 2 zwischen *c* und *h*).

Das hieraus neu entstandene Motiv wiederholt Herrmann im Laufe des Cues insgesamt acht Mal.<sup>92</sup> Doch nur zu Beginn – zeitgleich mit dem Schnitt auf das Panorama von Mount Rushmore (und noch einmal in T. 33f., dort allerdings schon deutlich weniger akkurat, da Schnitt und Motivbeginn nicht mehr exakt übereinander liegen) erscheint es synchron zu dem ihm korrelierten Verweisgegenstand.

---

<sup>91</sup> VLADIMIR KARBUSICKY: *Grundriss der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986. (Grundrisse; Bd.7). S. 4.

<sup>92</sup> In der Zählung sind die Motivwiederholungen in T.1f., T.21f. und T.33f. mit eingeschlossen.





NB. 47: Entkoppelung von Ton und Bild THE STONEFACES

Analog zu KIDNAPPED gibt Herrmann dieses Kongruieren von Ton und Bild bei den übrigen Motivwiederholungen wieder preis: Bereits in T. 15ff., wo die „Stone Faces“ nur noch in ungefährender zeitlicher Nähe zum Motiv zu sehen sind, koppeln sich Bild und Musik voneinander ab; in T. 21 fungieren die Stone Faces nur noch als Kulisse für Thornhill und Eve, werden also nicht mehr explizit thematisiert, und entsprechend beanspruchen in T. 40 nicht die Skulpturen selbst, sondern die davor agierenden Verfolger Valerian und Leonard die Aufmerksamkeit des Betrachters. In beiden Fällen wird der Eindruck einer direkten Bezugnahme der Musik durch das Zurücktreten ihres Verweisgegenstandes in die Wahrnehmungsperipherie geschwächt. Eine vollständige Abkoppelung ereignet sich in T. 26ff., wo das Bild die Präsidentenköpfe noch einmal in einer Panoramaeinstellung exponiert, ohne dass es vom „Stoneface-Motiv“ kommentiert würde. Die verschiedenen Grade der Loslösung zeigen auch hier, dass nach der anfänglichen klaren Bezugnahme nicht mehr die konkrete Bilderfolge über die zeitliche Positionierung des Motivs entscheidet, sondern die musikalische Konstruktion – eine aus blockhaft aneinander gereihten Themen-Versatzstücken kompilierte, modulartig strukturierte Collage.

Die Ablösung des Einzelmotivs vom Bildgeschehen und seine Überantwortung an die Ebene innermusikalischer Konstruktion wird in einigen Cues noch durch ein weiteres Moment vorangetrieben: Herrmann arbeitet bei der Variierung des motivischen Materials oft mit Techniken, deren betonte Artifizialität keine Entsprechung in den außermusikalischen Vorgängen hat. So gehorcht etwa die Motivverarbeitung in THE KNIFE ausschließlich der Logik eines sich selbst genügenden figuralen Spiels (s. NB. 48):

NB. 48: THE KNIFE, Beginn

Dass die bitonale Akkordschichtung aus T.1 (*g-moll* über *As-Dur*, *fis-moll* über *g-moll*) in T. 3 vertauscht<sup>93</sup> und dass die horizontalisierte Abfolge *As-Dur/g-moll* in T. 7 mit ihrer Krebsgestalt überlagert wird, hat ebenso wenig mit den Vorgängen im Bild zu tun

<sup>93</sup> Dass Herrmann in T.3 *as-moll* statt *As-Dur* notiert, ist im dissonanten bitonalen Zusammenklang kaum zu hören und daher im vorliegenden Zusammenhang vernachlässigbar.

wie die mechanisch anmutende Bewegungssymmetrie in *THE SHOOTING* (s. *NB.* 49). Und selbst dort, wo die Verwendung solcher kontrapunktischer Manieren die Möglichkeit einer metaphorischen Bezugnahme auf das Leinwandgeschehen in sich trägt – etwa im Falle der Engführungen in *CHEERS*, die kontextuelle Aspekte wie das /Torkeln/ oder das /Doppelt-Sehen/ des betrunkenen Thornhill zu konturieren vermögen – bleibt immer ein spezifisch absolutmusikalisch-konstruktives Denken spürbar.

NB. 49: THE SHOOTING

Innermusikalische Regelmäßigkeit und semantische Unzweideutigkeit treten hier in ein Konkurrenzverhältnis, das für Herrmann offensichtlich nur deshalb kein Problem darstellt, weil seine Musik nicht beansprucht, zeichenhaft auf konstantem Niveau zu wirken. Sie oszilliert beständig zwischen den Modi der Denotation und der Exemplifikation: Nach den kurzen Momenten der direkten Bezugnahme auf das Bildgeschehen befreit sie sich augenblicklich wieder von der semantischen Fixierung und öffnet sich erneut einer flexiblen Bezugnahme auf den filmischen Kontext. Der mit dem Übergang zum exemplifizierenden Modus einhergehende Verlust an verlässlicher Dechiffrierbarkeit bedeutet dabei keine Verarmung sondern im Gegenteil eine Bereicherung, da in der metaphorischen Bezugnahme potenziell eine Fülle differenziertester Bedeutungsnuancen aufscheinen kann, die über ein bloßes Verweisen allein nicht wahrnehmbar wären.

### 3.4 Ausdrucksökonomie

Die Doppelstrategie aus Synchronisation und Schärfung des Ausdrucksprofils stellt in NORTH BY NORTHWEST wohl die prägnanteste, keinesfalls aber die am häufigsten verwendete Methode motivischen Anschließens an das Bildgeschehen dar. In der Mehrzahl der Fälle, in denen Herrmanns Musik unmittelbar auf die aktuell sichtbaren Ereignisse reagiert, geschieht dies mit deutlich geringerem kompositorischen Aufwand:

Fünfmal kehrt in THE DOOR ein einfacher Terzgang in den Hörnern wieder (vgl. Kap. 3.2, NB. 42). In T. 4f. notiert Herrmann eine leicht veränderte Fassung und stellt über diese Variante kurzfristig einen direkten Bezug zum Geschehen her. Von den übrigen Versionen unterscheidet sie sich nur dadurch, dass das Motiv vorübergehend aus der sonst vorherrschenden *Pianissimo*-Dynamik ausbricht und zum *fortissimo* hin crescendiert. In dem Moment, in dem sie ihren maximalen Lautstärkepegel erreicht, erfolgt ein Schnitt auf das Adressschild einer Papprolle, das eine für die Hauptfigur wie für den Zuschauer gleichermaßen informative Botschaft enthält: Es verrät den (vermeintlichen) Namen von Thornhills mysteriösem Gegenspieler VanDamme (alias Townsend). Mit seinen diatonischen Terzparallelen und der anschwellenden Dynamik bleibt das Motiv verhältnismäßig uncharakteristisch. Sein Ausdruckspotenzial ist beschränkt, die Wendung wird nicht als „sprechend“ empfunden in dem Sinne, dass man schon aufgrund ihrer Gestalt allein, ohne Kenntnis des Bildkontextes auf irgendwelche Inhalte – die Figur /Townsend/ etwa oder den /Vorgang des Lesens/ – schließen könnte, wie das zumindest näherungsweise bei den ausdrucksstarken Motiven in KIDNAPPED, THE KNIFE oder THE SHOOTING möglich war. Trotz dieser Armut an exemplifizierten Eigenschaften lässt sich der Sinn der Wendung sicher dekodieren. Unmissverständlich appelliert Herrmanns Musik hier an den Zuschauer, seine Aufmerksamkeit auf das für das Verstehen der Handlung wichtige Detail des Adressaufklebers zu lenken. Dabei bedient sich der Komponist denkbar bescheidener Mittel: Bereits die vorübergehende Modifikation eines einzigen Parameters – der Dynamik – genügt, um dem für sich genommen wenig aussagekräftigen Motiv Aufforderungscharakter zu verleihen. Wie ist es möglich, dass eine so geringfügige Differenzierung aus einem nichtssagenden Motiv ein semantisch wirksames Zeichengebilde formt?

Das Terzmotiv verdankt seine inhaltliche Aufladung in T. 4f. (neben der Synchronisation mit dem Bildkontext) dem schlichten Umstand, dass seine Gestalt dort in Opposition zu den übrigen Motivvarianten des Cues steht. Bereits die geringfügige Anhebung des Lautstärkeniveaus genügt, um es spürbar von seiner Umgebung abzuheben. Hier offenbart Herrmanns gleichförmige Oberflächenstrukturierung ihre besondere Qualität: Minimale Veränderungen entgehen gerade deshalb nicht der Aufmerksamkeit des Rezipienten, weil sie sich innerhalb eines äußerst homogen strukturierten Kontextes ereig-

nen. Jedes Abweichen, jede Unregelmäßigkeit wird vor dieser Folie als Ereignis empfunden, welches potenziell „etwas zu sagen“ hat.

### THE RETURN

Musical score for "THE RETURN". The score consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the same parts. Dynamics include *ff* (fortissimo) in both systems.

### TWO DOLLARS

Musical score for "TWO DOLLARS". The score features a horn part (labeled "horns") in the treble clef and a string part (labeled "strings") in the bass clef. Dynamics include *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo).

### THE CAFETERIA

Musical score for "THE CAFETERIA". The score features a woodwind part (labeled "cls., bcl.") in the treble clef and a string part (labeled "low strings pizz.") in the bass clef. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo).

### FLIGHT

Musical score for "FLIGHT". The score features a woodwind part (labeled "cls., bcl.") in the treble clef and a string part (labeled "fags." for flutes) in the bass clef. Dynamics include *ff* (fortissimo), *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), and *ppp* (pianississimo).

Mit Vorliebe wird dieses Prinzip von Herrmann genutzt, um dem Hörer zu signalisieren, wann ein Cue seinem Ende zustrebt (s. *NB. 50*): Neben einem schlichten Abbrechen des musikalischen Geschehens (*THE DOOR*, *INFORMATION DESK*, *HOTEL LOBBY*, *THE AIRPORT*, *THE SHOOTING*, *THE BALCONY*, *THE MATCHBOX*, *THE MESSAGE* etc.) und dem selteneren, meist zur Kennzeichnung großformaler Einschnitte herangezogenen Abkandenzieren (*ALLEGRO VIVACE E CON BRAVURA*, *THE KNIFE*, *THE CRASH*, *FINALE*), notiert er als Schlussgeste oft nur ein einzelnes Motiv, das nach einer längeren motivisch homogenen Phase unvermittelt aus dem Rahmen des bisher Gehörten ausbricht. Dass diese Wendung spontan als /Interpunktion/ dechiffriert wird, liegt nicht in ihrer Gestalt, also in der speziellen Zusammensetzung ihrer Struktur- und Ausdruckseigenschaften begründet, sondern verdankt sich auch hier lediglich der unvermittelt eintretenden Veränderung des musikalischen Geschehens. Diese allein reicht aus, um dem Hörer Aufmerksamkeit abzurufen und ihn zur Hypothesenbildung über die Bedeutung des musikalischen Ereignisses anzuregen. Mit der mehrfachen Wiederholung des Musters stellt sich ein Lerneffekt ein, der nach einer gewissen Zeit die reflexartige Entschlüsselung als /Ende eines Cues/ verbürgt.

Gelegentlich dient das „Oppositionsprinzip“ indes auch der Kommentierung ganzer Ereignisketten:

*NB. 51* (*THE HOUSE*) zeigt jene Filmsequenz, in der Thornhill sich an das Haus Van Damms heranpirscht, um Eve aus den Händen seines Widersachers zu befreien. Aufgabe der Musik ist es, Spannung zu induzieren, und dies bewerkstelligt Herrmann erwartungsgemäß, indem er auf Versatzstücke und Derivate des tendenziell negativ kodierten Kidnappedthemas und des Hauptthemas zugreift. Mit ihrer pulsierenden Metrik und tonalen Unbestimmtheit, die sich trefflich zur Signalisierung des bevorstehenden Konflikts anbieten, exemplifizieren sie zum Bildgeschehen grundsätzlich kompatible Ausdruckswerte. Anders auf Detailebene: Keines der Motive verrät von sich aus etwas Konkretes über die spezielle Qualität des augenblicklichen Geschehens (ausgenommen das letzte Motiv, dessen stockender Rhythmus vorübergehend mit dem Innehalten Thornhills korreliert). Unter semantischem Aspekt scheinen die einzelnen musikalischen Abschnitte daher beliebig austauschbar. Ihre Aussage würde sich kaum ändern, verwendete man etwa die Dreiklangsbrechung für die /Fahrt zum Mount Rushmore/ (1) statt für die /Taxieinstellung/ (3) oder die Repetitionsfigur statt für die /Lageerkundung/ (5) für /Thornhills Annäherung an das Haus/ (4). Auch hier verzichtet Herrmann darauf, die gezeigten Sachverhalte musikalisch zu charakterisieren. Der Eindruck, die Musik halte sich dennoch dicht an die Vorgänge der Handlung, entsteht wie in *THE DOOR* allein dadurch, dass mit jeder Situationsänderung ein in Opposition zur musikalischen Umgebung befindliches neues Motiv erklingt.



(1) Fahrt zum Mount Rushmore.



(2) Ankunft bei Van Dammes Haus.



(3) Thornhill steigt aus.



(4) Er nähert sich dem Haus.



(5) Er erkundet die Lage.



(6) Er hält inne.

NB. 51: Kontrastprinzip in THE HOUSE

Das Oppositionsprinzip spielt in Herrmanns musikalischer Semantik eine zentrale Rolle: Viele Wendungen erhalten ihre besondere Zeichenhaftigkeit ausschließlich aufgrund des Kontrastes, den sie zu anderen musikalischen Strukturen bilden, und umgekehrt wird ein Motiv oft semantisch geschwächt, wenn es von Motiven ähnlicher Ausdrucks-

qualität umgeben ist. Besonders folgenreich wirkt sich dies beim Aufeinandertreffen der beiden gegensätzlichen tonsprachlichen Sphären des Scores aus – der tonalen Sphäre des Interludethemas und der gemäßigt modernen Sphäre der übrigen Themen: Durch die Konfrontation mit der /geordneten/ Welt der Dur-Moll-Tonalität verschiebt sich die Wahrnehmung von Haupt-, Kidnapped- und Streetsthema *en bloc* hin zu Bedeutungsfeldern, welche überwiegend /negativ, chaotisch, ungeordnet/ besetzt sind. Gleichzeitig rücken die in ihnen gekapselten Ausdruckswerte semantisch enger zusammen, weil ihre Differenzqualitäten vor dem viel größeren Kontrast, den das tonale Interludethema darstellt, an Schärfe verlieren. Die an sich sehr unterschiedlichen Klangwelten von Chromatik, Modalität, Frei- und Bitonalität werden nun pauschal mit Inhalten behaftet, die den Positiven der dur-moll-tonalen Welt entgegengesetzt sind. Nicht zuletzt deshalb lassen sich Haupt-, Kidnapped- und Streetsthema kaum als Leitmotive für von einander abweichende Sachverhalte der Handlung wahrnehmen.

### 3.5 Verweigerung fixer Bedeutungszuweisungen

„Ein Thema, ein Klang oder ein Motiv zu Beginn des Filmes muss fest mit einer Person oder einer dramaturgischen Situation verknüpft werden, so dass nach und nach – ohne dass dies dem Kinzuschauer bewusst sein muss – eine semantische Koppelung entsteht und mit dem musikalischen Detail eine Inhaltlichkeit, meist eine Emotion, fest verbunden wird.“<sup>94</sup>

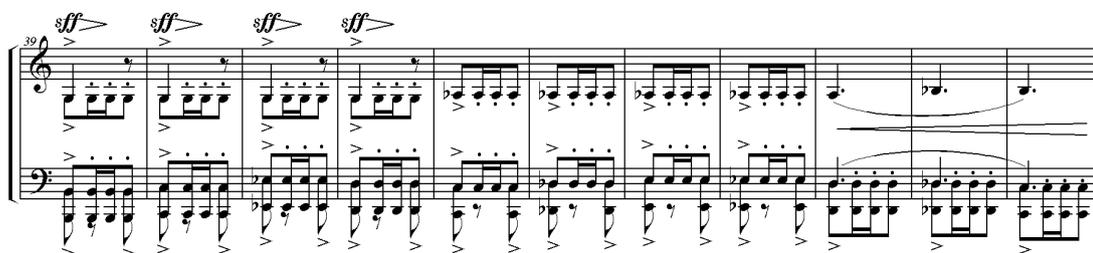
Die hier von Schneider eingeforderte verlässliche semantische Behaftung des musikalischen Materials repräsentiert eine Norm, die im filmmusikalischen Mainstream Hollywoods der 30-er und 40-er Jahre weithin respektiert wurde und bis heute die Werke zahlloser Filmkomponisten in grundlegender Weise prägt. Mit seiner eigenwilligen Semantik rückt Herrmann von diesem Standard entschieden ab: Von einer systematischen Verknüpfung der Themen und Motive mit „Personen“ oder „dramaturgischen Situationen“ kann keine Rede sein. Selbst dort, wo eine musikalische Wendung wie im Falle des Interludethemas Leitmotivcharakter annimmt, bleibt ihre außermusikalische Bedeutung noch in einem gewissen Rahmen flexibel, ambivalent und abhängig vom gerade

---

<sup>94</sup> SCHNEIDER 1997, S. 27.

aktuellen Kontext. Dauerhafte, stabile Kodierungen haften den Themen ebenso wenig an wie den Einzelmotiven, die zwar durch temporäre Anbindung an das Leinwandgeschehen kurzzeitig zu klar denotierenden Zeichen mutieren können, aber diesen Status oft schon im selben Cue wieder einbüßen.<sup>95</sup> Herrmanns filmmusikalisches Konzept lässt somit nahezu vollständig jenen verlässlichen Basisvokabelschatz, jenen Vorrat an gebrauchsfertigen musikalischen Ausdrücken vermissen, dessen Verwendung beim Komponieren von Filmmusik seit jeher die Regel war. Damit verweigert sich seine musikalische Semantik einer bündigen, begrifflich-lexikalischen Darstellbarkeit – eine Eigenart, die nicht nur Motivik und Thematik sondern auch die subthematischen Komponenten wie Intervalle, rhythmische Muster und Klangfarben betrifft. Auch sie entziehen sich konsequent jeder starren inhaltlichen Fixierung und verbieten damit pauschale, kontextunabhängige Deutungen, wie sie in der Filmmusikliteratur häufig begegnen:

<sup>95</sup> Wo dennoch konventionelle Patterns zum Einsatz kommen, unterläuft Herrmann deren Klischeehaftigkeit in der Regel durch eine originell-innovative Art der Kontextanbindung. Das kann soweit gehen, dass die kodifizierte Lesart völlig ad absurdum geführt wird. So ist die martialische Rhythmik in T. 39ff. von THE U.N. traditionell stark mit der Vorstellung von /Militär/, /Krieg/, /Drill/ etc. behaftet, ein Gegenstandsbereich, für den sich im Bild, das Thornhill im Gebäude der Vereinten Nationen zeigt, keinerlei sinnvolle Entsprechung findet.



Der marschierende Gestus erscheint hier abgelöst von seiner konventionellen semantischen Behaftung. (Es bedarf eines gehörigen Maßes an Phantasie, hinter diesem musikalischen Idiom die /Regierung der Vereinigten Staaten/ zu vermuten, die Bondelevitch schon reichlich spekulativ für die inhaltliche Deutung der im Score notierten Schlaginstrumente bemüht: „Finally, percussion is often associated with the military [and government functions]. Herrmann may have intended a subconscious association with the government, since it is the United States government that would have allowed Roger to be killed rather than interrupt their plans“). Vgl. BONDELEVITCH 2005.

Ein ähnliches Ausscheren aus den gewohnten Bahnen lässt sich in Herrmanns Zugriff auf eine der Handlung wesensfremde folkloristische Idiomatik in der Ouvertüre beobachten. Auf die Frage, warum Herrmann sie nach dem Modell eines Fandangos konzipierte, gibt es in der Geschichte selbst keine plausible Antwort. Ihr ausgeprägtes spanisches Kolorit findet weder in den Figuren (Thornhill ist Amerikaner und auch seinem Temperament und Aussehen nach kein hispanoide Typ) eine einleuchtende Entsprechung noch in den Schauplätzen, welche allesamt in den gemäßigten Breiten der USA liegen.

„Dann hört man einige weiche, pulsierende Streicherakkorde, die in chromatischer Folge wiederholt werden [...]: Chromatik signalisiert stets Unbehagen“<sup>96</sup>. „Als sie [Scotties Schulfreundin Midge in VERTIGO] die Heilanstalt verlässt, erklingt wiederum eine gregorianisch anmutende Phrase [...]. Kirchentonarten wirken stets ‚durchgeistigt‘.“<sup>97</sup>

Solche Verallgemeinerungen gehen an den Realitäten in NORTH BY NORTHWEST vorbei, wo sich Chromatisches auch im ganz und gar nicht /unbehaglichen/ Interludethema findet, und wo die Gleichsetzung von Kirchentonarten mit /Vergeistigung/ schon durch die erste phrygische Wendung *a-moll/B-Dur* in der Ouvertüre hinfällig wird. Freilich soll hier nicht in Frage gestellt werden, dass an zahlreichen traditionellen Ausdrucksmitteln dieser Art – namentlich an jenen, die über die gewöhnliche Dur-Moll-Diatonik hinausweisen – oft eine historisch gewachsene semantische Kodierung haftet. So zählt Rieger etwa das Tritonusintervall völlig zu Recht zu den „traditionellen Elemente[n] des Gefährlich-Bösen und der Angst“<sup>98</sup> und spricht ihm damit eine Inhaltlichkeit zu, die von Rezipientenseite prinzipiell jederzeit abgerufen werden kann. Will man jedoch den Absichten des Komponisten nachspüren, so gilt es zu differenzieren: Beileibe nicht jeder Tritonus ist als Bezugnahme auf /Negatives/ intendiert. Ob er im traditionellen Sinne als Ausdruck des /Diabolischen/ zu verstehen ist, hängt bei Herrmann wesentlich davon ab, inwieweit dieser Inhalt durch eine entsprechende Kontextanbindung bzw. eine besonders auffällige Exponierung des Intervalls stimuliert wird.

Ohne den geringsten Hinweis auf ein Moment des /Gefährlich-Bösen/ erscheint der Tritonus dicht gedrängt in den Takten 175ff. des ALLEGRO VIVACE E CON BRAVURA (s. NB. 52). Seinen Sinn erhält er hier schlicht von den harmonischen Ereignissen: Erstmals nach 175 Takten notiert Herrmann im Kontext einer mehrfach repetierten halbschlüssigen Wendung die Dominante *E-Dur*. Anstelle der üblichen *d-moll*-Subdominante erklingt der Neapolitanische Sextakkord, der – durch Umkehrung in einen grundstelligen *B-Dur*-Dreiklang überführt – eine starke Tritonusspannung zur Dominante ausprägt. Herrmann beabsichtigt mit dieser außergewöhnlichen Variante des Neapolitaners sicher nicht, den Tritonus als negativ kodiertes Zeichen wirksam werden zu lassen. Viel plausibler erklärt sich das grund-

<sup>96</sup> RIEGER 1996, S. 167.

<sup>97</sup> Ebd., S. 181.

<sup>98</sup> Ebd., S. 206. Vgl. auch: Ebd., S. 167.: „Als Ben erfährt, dass Hank entführt wurde, spielen Streicher gebrochene Dreiklänge in A- und Es-Dur. Die Grundtöne dieser Tonarten liegen einen Tritonus auseinander, so dass eine angsterzeugende Atmosphäre entsteht.“

stellige *B-Dur* aus der konstitutiven Rolle, die es als Dreiklang auf der tiefalterierten zweiten Stufe für den phrygischen Charakter des Fandangos spielt. Seinen Sinn erhält das Tritonusintervall hier also allein aus dem innermusikalischen Zusammenhang, keinesfalls von den traditionell mit ihm verbundenen negativen Ausdruckswerten.

NB. 52: Tritonushäufung im ALLEGRO VIVACE E CON BRAVURA

Ganz anders liegen die Verhältnisse im Cue TWO DOLLARS, wo Herrmann das Intervall aus dem Motivzusammenhang regelrecht herauspräpariert, um es in ein „sprechendes“ Element des Notentextes zu verwandeln (s. NB. 53).

NB. 53: Profilierung des Tritonusintervalls in TWO DOLLARS

Zunächst nur implizit als Teil der Hauptthemensequenz vernehmbar, wird der Tritonus in T. 26ff. durch motivische Abspaltung isoliert und gleich in zwei getrennten melodischen Schichten von den Violinen und den tiefen Holzbläsern explizit

vorgetragen. Auf seine Umwandlung von der bloßen Teilstruktur zum eigenständigen Motiv macht Herrmann wirkungsvoll aufmerksam durch eine starke Anhebung der Dynamik (T. 25), eine daran anschließende Verbreiterung des Grundtempos (*Molto Largamente*) wie auch durch das Einschalten eines überzähligen Taktes (T. 25), der sich störend in die bis dahin streng durchgehaltene zweitaktige Ordnung drängt. Parallel zu diesen musikalischen Vorgängen ereignet sich auf der Bildebene ein langsamer Kameranachschwenk weg vom vordergründigen, scheinbar harmlosen Geschehen hin zum abseits agierenden Valerian, auf dessen /Bösartigkeit/ und /Bedrohlichkeit/ der Tritonus nun völlig unzweideutig referiert.

Prinzipiell muss das einzelne Intervall bei Herrmann solange als semantisch offene Struktur gelten, wie es keine inhaltliche Präzisierung in der hier geschilderten Weise erfährt. Und selbst wenn es kurzfristig zum klar auf einen bestimmten Sachverhalt verweisenden Zeichen wird, bleibt ihm diese Bedeutung nicht für den Rest des Scores eingeschrieben. Wie die Themen und Motive bewahrt es als Zeichengebilde eine grundsätzliche Flexibilität und zeigt sich dadurch in der Lage, bei seiner Wiederkehr in verschiedenen Handlungszusammenhängen vielgestaltige, mitunter stark voneinander abweichende Bedeutungsprozesse auszulösen.

In entsprechender Weise wird der übermäßige Dreiklang vom Ende des Cues CONVERSATION PIECE (s. NB. 54 (a), T. 177) im Laufe des Geschehens zum Zeichen zweier gänzlich verschiedener Vorgänge: Kommentiert er zunächst mit seiner trugschlüssigen Wirkung ein im Grunde völlig harmlos-nebensächliches Ereignis – die Unterbrechung des Tête-à-Tête von Roger und Eve durch einen freundlich dreinblickenden Bahnbediensteten –, so erhält er im folgenden Cue DUO, wo er nahezu wörtlich wiederkehrt, eine entschieden negativere Bedeutung: Dort ist er zu hören, während sich in Eves Mimik ein von Roger nicht bemerkter Ausdruck der /Ernüchterung/ und /Besorgnis/ abzeichnet. Mit seiner dissonanten chromatischen Einfärbung deutet er nun einen für das Verständnis der Handlung durchaus wichtigen Sachverhalt an, der in der nächsten Szene zur Gewissheit wird: Eves Romanze mit Thornhill ist Teil eines von Van Damme inszenierten falschen Spiels.

Auch der übermäßige Dreiklang fungiert also keineswegs zwangsläufig als Träger traditionell verbürgerter negativer Inhalte wie /psychische Anstrengung/, /Gefahr/ oder /das Böse/.<sup>99</sup> Und Vergleichbares lässt sich von halbverminderten Septakkorden, bitonalen Wendungen, chromatischen und modalen Melodieverläufen, Ostinati etc. sagen. Dass Herrmann diese charakteristischen Strukturen trotz ihrer starken inhaltlichen

### CONVERSATION PIECE



112 Vls

Woodwinds

Va

VC

*pp*

*f*

### DUO



41 Vls

Wood,  
Strngs

Va

VC

*f*

NB. 54: CONVERSATION PIECE und DUO, Schlusstakte

<sup>99</sup> Vgl. RIEGER 1996, S. 205.

„Vorbelastung“ zunächst als semantisch neutrale Wendungen betrachtet, hängt u.a. mit ihrer Einbettung in eine mäßig avancierte tonsprachliche Idiomatik zusammen: Seine Harmonik definiert sich nicht durch eine radikale Abkehr von der Tradition, sondern durch ein Vermeiden all dessen, was konstitutiv für die dur-moll-tonale Norm ist. Entsprechend entwickelt er eine Vorliebe für plagale anstelle authentischer Akkordfortschreitungen,<sup>100</sup> er ersetzt die Leittönigkeit und das Hierarchische der Funktionsharmonik durch statische, modale Klangflächen, und er umgeht, von der bewussten Setzung großformaler Einschnitte abgesehen, das tonikale Abkadenzieren. Die zentralen Wendungen herkömmlicher Harmonik rücken bei ihm in den Hintergrund und im Gegenzug werden die vormals akzidentiellen Strukturen zur neuen Grundsubstanz aufgewertet. Mit dieser Verkehrung der konventionellen Satznormen ändert sich der Stellenwert, der einem verminderten Septakkord, einem übermäßigen Dreiklang usw. zukommt, grundlegend: Sie erhalten nicht mehr automatisch den Status der Lizenz, die ihren Platz im musikalischen Zusammenhang v.a. aufgrund ihres Ausdrucksgehaltes zugewiesen bekommt. Noch vor aller semantischer Bedeutsamkeit stellen sie zunächst nichts weiter dar als das gegen eine herkömmliche Akkordik, Intervallik etc. ausgetauschte, inhaltlich neutrale Grundmaterial in Herrmanns Tonsprache.

Das Gebiet, auf dem Herrmanns Schreibweise zweifellos am meisten Individualität ausprägt, ist seine eigenwillige Orchestrierung. Anders, als in Hollywood üblich, instrumentierte er seine Filmmusiken selbst: „To orchestrate is like a thumbprint. I can't understand having someone else do it. It would be like someone putting color to your paintings.“<sup>101</sup> Bondelevitch weist darauf hin, dass schon die Orchesterbesetzung in *NORTH BY NORTHWEST* grundlegend von der Norm abweicht, wenn Herrmann die Holzbläser dort dreifach und die von ihm besonders geschätzten Klarinetten sogar fünffach (3 Klarinetten + 2 Bassklarinetten) besetzt, dagegen nur eine verhältnismäßige schwache Streichersektion mit lediglich achtfachen Violinen, sechs Violen, eben-

---

<sup>100</sup> Zur Terminologie der authentischen und plagalen Grundtonfortschreitung vgl. ZSOLT GÁRDONY/HUBERT NORDHOFF: *Harmonik*. Wolfenbüttel: Möseler Verlag 1990.

<sup>101</sup> ROYAL S. BROWN: An Interview with Bernard Herrmann (1911-1975). In: *High Fidelity* 26 (Sept. 1976). S. 66.

sovielen Celli und drei Kontrabässen vorsieht.<sup>102</sup> Die prinzipielle Bevorzugung dunkler Klangfarben, die Verwendung außergewöhnlicher Instrumente wie Vibraphon, Kastagnetten oder Tamburin und die häufig anzutreffenden nicht minder exzeptionellen Spielweisen *sul ponticello*, *sul tasto*, *glissando* (die verschiedentlich auch kombiniert erscheinen) oder *poco a poco con sordino* (!) legen den Gedanken nahe, Herrmann strebe, wenn schon nicht mit Motivik und Thematik so doch wenigstens mit seiner Orchestrierung einen hohen Grad an verlässlicher Symbolik an. Doch selbst hier scheitert jeder Versuch einer systematisch-lexikalischen Darstellung. Auch die einzelnen Klangfarbenwerte bzw. Registerlagen lassen sich in kein fixes Zuordnungsverhältnis zu bestimmten außermusikalischen Sachverhalten bringen.

Die radikalste Verweigerung traditioneller klangfarblicher Kodierungen betreibt Herrmann (sofern man nicht das Schweigen des Orchesters in der Cropduster-Sequenz dafür halten mag) wohl in *PSYCHO*, wo die spartanische Beschränkung auf eine reine Streicherbesetzung einen konsequenten Verzicht auf nahezu alle bewährten Effekte des Horrorfilms bedeutet:

„Herrmann’s selection of a string orchestra deprived him of many tried and true musical formulas [...]: cymbal rolls, timpani throbs, muted horn stings, shrieking clarinets, ominous trombones, and dozens of other staples in Hollywood’s bag of chilly, scary musical tricks.“<sup>103</sup>

Mit dem Orchester in *NORTH BY NORTHWEST* stehen ihm zwar ungleich mehr Möglichkeiten zur Verfügung, doch bleibt auch dort die einzelne Klangfarbe zunächst inhaltlich weitgehend unbestimmt. Feste lexematische Fixierungen, wie man sie bei Waxman antrifft, wenn er der halluzinierten Präsenz Rebekkas den Klang eines Novachords leiht, oder bei Murray, wenn er das Saxophon klischeemäßig für die Darstellung des Lasziv-Erotischen reserviert, sucht man vergeblich. Auch die von Herrmann bevorzugten tiefen Register der Holzbläser bleiben – wenngleich ihre klangfarbliche Charakteristik den abgründigen Sujets Hitchcocks grundsätzlich entgegen zu kommen scheint – keineswegs der musikalischen Zeichnung des /Dunklen/ oder /Schlechten/ vorbehalten, denn

---

<sup>102</sup> Vgl. BONDELEVITCH 2005.

<sup>103</sup> FRED STEINER: Herrmann’s „Black-and-White“ Music for Hitchcock’s „Psycho“. In: *Filmmusic Notebook*. (1974), Heft 1. S. 31-32. S. 8.

Herrmann notiert sie auch in Cues eindeutig positiven Inhalts wie in INTERLUDE, wo sie zusammen mit den Kontrabässen ganz einfach der Fundamentierung des musikalischen Geschehens dienen. Sie *können* ihre konventionelle Bedeutung ausspielen, tun dies aber nicht zwangsläufig.

Viele ungewöhnliche Konstellationen erklären sich schlicht aus Herrmanns persönlicher Vorliebe für bestimmte – vorwiegend weiche – Klangfarben. Dazu gehören die in aller Regel gedämpften Streicher ebenso wie die (vierfach besetzten) Hörner. Letztere kommen exponiert in THE AIRPORT zusammen mit Bassklarinetten, Fagotten, Kontrafagott und tiefen Streichern zum Einsatz, ohne dass ihre konventionelle vom Signalcharakter des Instruments geprägte Semantik (Jagd, Militär etc.) in irgendeiner Weise sinnvoll auf das Bildgeschehen beziehbar wäre. Entsprechend stehen auch andere Klangfarben nicht zwangsläufig von sich aus für einen bestimmten außermusikalischen Sachverhalt. Diesem Trugschluss erliegt Rieger, wenn sie meint, der vorwiegend auf Streicher, Holzbläser, Harfen und Horn gestützte Score zu MARNIE zeuge von einer Akzentuierung der „traditionell ‘weiblichen’ Seite der Protagonistin.“<sup>104</sup> Dagegen ließen sich unzählige ähnlich besetzte, dezidiert „männliche“ Situationen ins Feld führen, nicht zuletzt der ausgesprochen weich mit Vibraphon, Harfen und tremolierenden Streichern instrumentierte Cue THE RETURN, bei dem der (von Thornhills Mutter repräsentierte) Frauenanteil lediglich 1:4 beträgt.

Die Entscheidung für eine bestimmte Klangfarbe hängt in NORTH BY NORTHWEST zudem oft von musikalisch-konstruktiven Erwägungen ab. Speziell im ALLEGRO VIVACE E CON BRAVURA erweist sich die Orchestrierung als konstitutiv für die Formbildung. Denn die unablässige Wiederholung des Hauptthemas wäre allein nicht tragfähig, würde sie nicht durch eine ständige kaleidoskopartige Variierung der Instrumentation belebt. Und nicht zuletzt erklärt sich Herrmanns ungewöhnliche Instrumentationspraxis auch aus einer puren Lust am Experiment, am Umgehen ausgetretener Pfade und an der Erschließung ungewohnter klangfarblicher Terrains.

---

<sup>104</sup> RIEGER 1996, S. 205.

Was einzelne Intervalle, Akkorde, Klangfarben, rhythmische Wendungen etc. bedeuten, bleibt bei Herrmann also stets vom ganz konkreten Leinwandkontext abhängig, vor dem sie erklingen. Wo dies verkannt wird, kommt es u.U. zu grotesken Missverständnissen:

„Die Vertonung geht über die Handlung hinaus, indem sie die ‚weibliche‘ Vergangenheit von Tochter und Mutter in etwas Teuflisches umformt. Aus Opfern werden Täterinnen. Marnie wird mit Norman Bates aus *Psycho* – einem pathologischen Killer – in Verbindung gebracht, denn Herrmann verwendet das gleiche rhythmische Ostinato, das bei Normans Gucklochszene eingesetzt wird, um ihre Neigung zum Diebstahl zu untermalen.“<sup>105</sup>

Riegers Interpretation geht fehl, weil sie das Ostinato als semantisch stabiles Ereignis begreift. Tatsächlich erscheint es bei Herrmann jedoch als zunächst inhaltlich neutrale, universell einsetzbare Grundstruktur, welche einer Semantisierung in verschiedenste Richtungen offensteht. Die Vorstellung einer dem Ostinato fest eingeschriebenen, die Filmgrenzen überdauernden Bedeutung ist Herrmann fremd, und entsprechend leisten auch seine häufigen Selbstzitate lediglich einen Transfer der musikalischen Struktur, nicht aber zugleich eine Übertragung ihrer außermusikalischen Implikate in den neuen Zusammenhang. Das Erklingen ein und derselben Wendung in zwei unterschiedlichen Filmen indiziert daher keinen von beiden Szenen geteilten Verweisgegenstand, und dasselbe gilt für ihre identische Wiederkehr innerhalb eines Scores: *NB. 55* zeigt ein Motiv, das in den Cues *THE U.N. (a)* und *THE CRASH (b)* an zwei inhaltlich gänzlich verschiedenartigen Stellen auftaucht:

Mit seinem exaltierten Oktavgestus knüpft es an das hemiolische Hauptthemenmotiv (*c*, T. 27f.) an, profiliert sich ihm gegenüber jedoch durch die Verschiebung des Spitzentons auf die betonte erste Zählzeit und die Verwandlung der Hemiöle zu einer dem 3/8-Metrum angepassten Synkopenbildung. Sein „Pesante“-Charakter deutet in *THE CRASH* (T. 49ff. und T. 73ff.) plastisch auf das vom explodierenden Tanklastzug ausgelöste Inferno – ein Ereignis, welches nach der quälenden Crop-Duster-Sequenz zweifelsohne einen dramatischen Höhepunkt des gesamten Filmes markiert. Dahingegen erklingt es in *THE U.N.* in einem Kontext, dem vergleichbar dramatische Momente fehlen. Thornhill wirkt dort wohl /nervös/ und /angespannt/, befindet sich aber in keiner Situation, die das Pathos der Musik in ähnlicher Weise wie in *THE CRASH* rechtfertigen könnte. Der semantische Gehalt des Motivs wird in beiden Kontexten jeweils von Grund auf neu aktualisiert.

---

<sup>105</sup> Ebd. 1996, 206f.

## (a) THE U.N.

Musical score for 'THE U.N.' (measures 50-53). The score is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The music consists of a series of eighth notes in the upper voice and a more complex bass line with some rests and ties.

## (b) THE CRASH

Musical score for 'THE CRASH' (measures 73-76). The score is in bass clef with a key signature of two flats. It features a dynamic marking of *ff*. The music consists of a series of eighth notes in the upper voice and a bass line with some rests and ties.

## (c) ALLEGRO VIVACE

Musical score for 'ALLEGRO VIVACE' (measures 25-28). The score is in treble clef with a key signature of two flats. It features a dynamic marking of *ff*. The music consists of a series of eighth notes in the upper voice and a bass line with some rests and ties.

NB. 55: Motiv aus THE U.N. und THE CRASH

Schon aufgrund der Fülle vergleichbarer motivischer Querverbindungen, die uns in im Score zu NORTH BY NORTHWEST begegnen, erscheint eine strenge leitmotivartige Folgerichtigkeit gänzlich unwahrscheinlich. Wären dort alle musikalischen Gestalten gleichmäßig semantisch vorbesetzt, so erforderte dies vom Hörer eine immense, kaum zu bewältigende Dechiffrier- und Gedächtnisleistung, die von einer auf Unterhaltung zielenden Filmmusik nicht beabsichtigt sein kann.

### 3.6 Offenheit

Wie stark Herrmann mit den hier geschilderten Vertonungsstrategien aus den üblichen Bahnen der Filmmusikpraxis ausschert um neue, individuellere Wege zu erproben, wird ersichtlich, vergleicht man „North by Northwest“ mit Scores, die sich streng an die standardisierten Verfahren der Leitmotivik oder des Underscoring halten. Deutlich macht sich der Konventionsbruch etwa in der Gegenüberstellung mit Lyn Murrays wenige Jahre zuvor entstandenen Soundtrack zu „To Catch A Thief“ bemerkbar. Bei allen Gemeinsamkeiten, die beide Filme miteinander teilen (beide entstanden unter der Regie Hitchcocks; beide zeichnen sich durch eine für Hitchcock typische Melange aus Suspense und hinter sinnigem Humor aus; beide sind stark von der charismatischen Aus-

strahlung Cary Grants geprägt; beide wurden von Komponisten vertont, die eine persönliche Freundschaft verband) weisen sie hinsichtlich ihrer filmmusikalischen Konzeption doch in völlig konträre Richtungen.

Murrays Score, der sich mit seiner konservativen Machart nahtlos in die Hollywood-Tradition fügt, registriert akribisch alle paraphrasierbaren Details der Bildebene und lässt keine Gelegenheit ungenutzt, dieselben plakativ in die „Sprache“ der Musik zu übersetzen. Was dabei herauskommt, ist ein heterogenes Gemisch musikalischer Bezugnahmen auf verschiedenartigste Gegenstandsbereiche (vgl. die Eingangssequenz):

Einer orchestralen Imitation der /aufgeregten Schreie einer soeben bestohlenen Frau/ folgt eine Umschreibung der die Szene beschließenden /Abblende/; der /geschmeidige Gang einer Katze/ wird zusammen mit der von ihr symbolisierten Aura des /Obskuren, Geheimnisvollen/ durch den irrlichternden Klang einer Glasharmonika abgebildet; dann wieder /Aufblende/, daraufhin startet das Orchester den /Motor eines Polizeifahrzeuges/, um unvermittelt in eine schwelgerische Schilderung der Schönheiten der /sündfranzösischen Landschaft/ überzuleiten, etc.

Die zeichenhafte Prägnanz und die konsequent durchgehaltene bildsynchrone musikalische Illustration des Erzählten sichern Murrays Vorgehensweise unzweideutige Verstehbarkeit durch den Zuschauer, der zu keinem Zeitpunkt über die Intentionen des Komponisten im Unklaren gelassen wird. Doch in eben diesem Streben nach leichter Fasslichkeit und Eindeutigkeit gründet auch die oft zurecht beanstandete ästhetische Problematik des Verfahrens: Einerseits wird dem Hörer durch das unablässige Aufsuchen klar dekodierbarer musikalischer Ausdrücke signalisiert, dass die Musik als ein der Sprache ebenbürtiges Zeichensystem verstanden werden will. Andererseits erinnern Uneinheitlichkeit und Zufälligkeit der paraphrasierten Sachverhalte permanent daran, was – aufgrund des stark beschränkten und selektiven Vorrats an eindeutigen, verlässlichen musikalischen Codes – nicht von der Musik symbolisiert werden kann. Um den sich selbst auferlegten Anspruch einzulösen, das Bildgeschehen gleichsam Schritt für Schritt in die musikalische Ebene zu übersetzen, mangelt es an der Voraussetzung einer lückenlosen, dichten Semantik. All das erschien weniger problematisch, beraubte Murray den Rezipienten durch die starke inhaltliche Fixierung seiner Zeichenbildungen nicht der Möglichkeit, das nicht Ausdrückbare durch eigene Imaginationstätigkeit in die Musik hineinzulegen und damit den Eindruck ihrer semantischen Lückenhaftigkeit zu kompensieren.

Ganz anders Herrmann: Die schwache inhaltliche Bestimmtheit seiner Themen, die willkürlich anmutende Auswahl der musikalisch umschriebenen Sachverhalte, die Instabilität der außermusikalischen Bezugnahmen durch Einzelmotive, das Oszillieren zwischen denotativem und exemplifizierendem Modus, die minimalistische Kontextanbindung über das Kontrastprinzip, die ausbleibende semantische Vorbesetzung der elementaren Strukturen – kurz: das weitgehende Fehlen beständiger und verlässlicher Kodierungen – all dies qualifiziert seine Musik nicht eben dazu, die Vorstellungswelten des Komponisten in präziser und unmissverständlicher Weise an den Rezipienten zu kommunizieren. Im Verzicht auf die Artikulation eindeutig dechiffrierbarer Botschaften scheint im Gegenteil – nun auch auf semantischer Ebene – erneut jene Tendenz zur Mehrdeutigkeit auf, die uns bereits wiederholt im Score begegnete (man erinnere sich an die ambivalent interpretierbare, in der Schwebung zwischen Kleinteiligkeit und übergreifender Phrasenbildung gehaltene Syntax bzw. an das mehrdeutige Motivgewebe, welches es ermöglichte, das einzelne Motiv nicht nur einem einzigen, sondern einer ganzen Reihe von Stammmotiven zuzuordnen und welches dem Hörer somit erlaubte, eine Fülle von Wechselbeziehungen und Abhängigkeiten hörend zu rekonstruieren, sowie an die irreführende oberflächliche Simplizität von Herrmanns Musik, welche das faktisch vorhandene hohe Maß an Artifizialität verschleierte). Die Konsequenz, mit der Herrmann diese Mehrdeutigkeit auf verschiedenen Strukturebenen des Scores verankert, ist beachtlich, und sie berechtigt zu der Annahme, er kalkuliere die Vielzahl differierender Lesarten – statt sie einfach nur als notwendiges Übel in Kauf zu nehmen – ganz bewusst in die Wirkung seiner Musik mit ein.

Es wäre indes irreführend, Herrmanns weitgehenden Verzicht auf eindeutig entschlüsselbare Zeichenbildungen als Ausdruck einer passiv-indifferenten Haltung gegenüber dem Leinwandgeschehen aufzufassen oder sie gar als Marotte des „Konzertsalkomponisten“ deuten zu wollen, der für die innermusikalische Konstruktion mehr Interesse entwickelt als für die von der Musik ausgesponnenen Bezüge zum außermusikalischen Kontext. Semantische Ambivalenz ist bei Herrmann nicht gleichbedeutend mit einem „anything goes“, welches die inhaltliche Dechiffrierung der musikalischen Vorgänge vollständig ins Belieben des Rezipienten stellt. Denn obgleich er mit seinem Konzept fraglos das Aufkommen voneinander abweichender Lesarten begünstigt, delegiert er die Kontrolle über die Bedeutungsprozesse doch keinesfalls *restlos* an den Rezipienten – im

blinden Vertrauen darauf, dass schon dessen Vorstellungsgabe allein für eine angemessene Interpretation der Musik garantiert. Herrmann gibt sie nur insoweit aus der Hand, als er den Hörer, statt ihm eindeutige Botschaften zu übermitteln, auf ein ganzes Feld möglicher Bedeutungen lenkt, welches in sich zwar eine infinite Zahl differierender Lesarten schließt, nach außen aber begrenzt bleibt, so dass man nie mit Sicherheit sagen kann, worin *die eine, richtige* Lesart besteht, wohl aber, welche Lesarten sich außerhalb des Feldes befinden und sich daher mit Bestimmtheit falsifizieren lassen.

Im Falle des Interludethemas erfolgte diese Begrenzung der Interpretationsmöglichkeiten durch den Rückgriff auf einen stark konventionalisierten Melodietyp, der den Hörer dank seiner semantischen Vorbesetzung zielstrebig zum Bedeutungsfeld /Liebe/ lenkte. Dagegen blieb die weitere inhaltliche Konkretisierung des Themas (etwa als Kennmelodie /Eves/, als musikalischer Ausdruck ihrer /Gefühle/, als Darstellung des /emotionalen Erlebens/ Rogers, als schlichter Erzählerhinweis auf den Inhalt des Handlungsstrangs der Liebesgeschichte, etc.) dem Rezipienten überlassen, ohne dass ihm die Musik irgendwelche Anhaltspunkte bot, welche Lesart vorzuziehen sei.

Doch auch dort, wo Herrmann – wie im überwiegenden Teil des Scores – nicht von solcherart gefestigten Kodes profitiert, gelingt es ihm mit ebenso ökonomischen wie wirkungsvollen Mechanismen, einem Ableiten der interpretierenden Tätigkeit des Rezipienten ins Beliebige entgegenzusteuern und zu verhindern, dass sein Score als undefiniertes Reservoir an Bedeutungen missverstanden wird, als „bloße[r] Vorwand für alle Betätigungen der subjektiven Sinnlichkeit [...], das alle augenblicklichen Stimmungen und Launen auf sich zieht“ wird.<sup>106</sup> Dazu genügt ihm meist schon ein subtiles Andeuten inhaltlicher Bezüge, wie im Falle der mit minimalem Aufwand, nur über das Kontrastprinzip hergestellten Zeichenbildungen (Vgl. Kap. 3.4). Indem diese in ihrer regelmäßigen bildsynchronen Wiederkehr die Handlungsereignisse aufmerksam registrieren, geben sie unmissverständlich zu erkennen, *dass* die Musik kontextbezogen verstanden werden will; sie appellieren an den Rezipienten, das Gehörte nicht in völlig beliebiger Weise, sondern im Blick auf das gerade aktuelle Leinwandgeschehen zu interpretieren und bleiben in ihrer Ausdrucksökonomie doch so zurückhaltend, dass sie ihn nicht permanent zu einer *bestimmten* Deutung auf einen *konkreten* Verweisgegenstand hin nöti-

---

<sup>106</sup> UMBERTO ECO: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977. S. 38.

gen. Vergleichbares leisten die ausdrucksstärkeren Zeichenbildungen: Von den regelmäßig im Score aufleuchtenden Enklaven denotativer Eindeutigkeit gehen starke Impulse aus, die *gesamte* Musik auf Außermusikalisches hin abzutasten; in ihrer Flüchtigkeit, ihrem Unvermögen, die temporär zugewiesene Referenz über längere Zeit beizubehalten, verhindern sie aber zugleich eine eindeutige, „richtige“ Lesart, animieren statt dessen zu ständigen inhaltlichen Neubestimmungen und stimulieren so ihrerseits die semantische Eigenaktivität des Rezipienten.

In „Das offene Kunstwerk“ konstatiert Umberto Eco, „dass kein Kunstwerk wirklich geschlossen ist, sondern, trotz seiner äußeren Bestimmtheit, eine unendliche Zahl von möglichen „Lesarten“ in sich schließt“.<sup>107</sup> Insofern liegt nichts eigentlich Neues vor, wenn Herrmann die Dechiffrierung seiner Filmmusik in kontrollierter Weise dem Zuschauer überträgt. Vielmehr reiht er sich mit dieser semantischen Öffnung offensichtlich bruchlos in die Tradition abendländischen Kunstschaffens ein. Vor dem spezielleren Hintergrund der Filmmusiktradition allerdings mutet sein Konzept regelrecht revolutionär an. Denn diese tendiert ja gerade dazu, jeder Offenheit entgegenzuwirken, indem sie auf eine der Kunstmusik fremde, eindeutige und restlose Entschlüsselbarkeit der kommunizierten Botschaften abzielt. Insofern vollzieht sich bei Herrmann, wenn er die Filmmusik nicht länger als Vehikel unzweideutiger Informationsvermittlung begreift, tatsächlich ein einschneidender Wandel. Im Unterschied zu den meisten vorausgehenden und zahlreichen nachfolgenden Filmmusikkonzepten rechnet seine Musik gezielt mit „einer theoretischen, mentalen Mitarbeit des Rezipierenden [...], der in Freiheit ein schon hervorgebrachtes Kunstwerk interpretieren soll, das abgeschlossen und in sich vollständig ist (wenn auch so strukturiert, dass es eine unbestimmte Zahl von Interpretationen zulässt).“<sup>108</sup> Das oft geäußerte Empfinden, seine Musik betrete Neuland und werde dem Medium Film mehr gerecht als andere Konzepte, mag mit dieser „Liberalisierung“ der Kommunikation zwischen Film und Rezipienten zusammenhängen, die einer „Rückeroberung“ eines elementaren Kunstprinzips für den Film gleichkommt: Durch das Vage, Unbestimmte, Suggestive, nicht in Sprache Übersetzbare erhält seine Musik

---

<sup>107</sup> Vgl. ebd., S. 41-59.

<sup>108</sup> Ebd., S. 41.

---

jene Mehrdeutigkeit zurück, die eine ästhetische Rezeption nach Art der Rezeption kunstmusikalischer Werke möglich macht.

---

## 4 Form

Die Konzepte der Exemplifikation und der Offenheit ermöglichten uns eine Antwort auf die Frage, weshalb die semantisch entweder gar nicht oder nur vage definierten innermusikalischen Strukturen in *NORTH BY NORTHWEST* nicht inhaltsleer bleiben, und weshalb das dort vorgefundene „Mehr“ an Konstruktion nicht automatisch ein „Weniger“ an außermusikalischer Bezugnahme bedeutet. Nach wie vor bleibt jedoch unklar, warum Herrmann überhaupt einen so großen Aufwand mit seinen Motiven und Themen, ihrer Herleitung und Verarbeitung betreibt. Denn fraglos hätte er nicht minder brauchbare (wenngleich sicherlich anders geartete) Bedeutungsprozesse auch mit Hilfe einfachster baukastenartiger, minimalistischer bzw. ostinater Strukturen erzielen können. Die Vermutung, Herrmann lasse sich die Wahl der Kompositionstechniken von den Vorgängen auf der Handlungsebene diktieren, erwies sich nur für einen verhältnismäßig kleinen Teil des Scores als zutreffend. Stattdessen entfaltet sich seine Musik über weite Strecken unabhängig vom Leinwandkontext, ganz so, als richte sie sich mehr nach tradierten Gepflogenheiten autonomen Komponierens als nach den vom Film erzählten Ereignissen.

Diesem Eindruck entspricht auch die Art, wie Herrmann den Gesamtverlauf des Scores konzipiert. *Tabelle 3* gibt eine Übersicht über die Verteilung der Themen, welche uns zunächst aufgrund ihrer lückenhaften und uneindeutigen Bezugnahme auf Figuren und Ereignisse der Handlung befremdlich erschienen war (Vgl. *Kap. 3.1.6*). Hier nun zeigt sich, wie planvoll Herrmann tatsächlich vorgeht. Allerdings folgt er dabei offensichtlich nicht – wie man erwarten möchte – semantischen, sondern rein innermusikalischen Kriterien:

Herrmann organisiert die Verteilung seines Motiv- und Themenmaterials über die verschiedenen Phasen des Filmes in vier verhältnismäßig kompakten Blöcken: Dominiert bis zur Flucht Thornhills aus dem U.N.-Gebäude (*Nr. 1-13*) das Material von Haupt- und Kidnappedthema, so rückt in der Folge das Interludethema ins Zentrum des musikalischen Geschehens (vom Beginn der Zugfahrt bis zum Wiedersehen des Liebespaares im Hotel, *Nr. 14-26*). Der dritte Block von *THE PAD&PENCIL* bis *THE LEDGE* (*Nr. 27-35*) wird vom Streetsthema beherrscht, und

1. ALLEGRO VIVACE	■	Allegro vivace e con bravura		3/8
2. THE STREETS	▨	Allegro		2/2
3. KIDNAPPED	▩	Molto Moderato	ERREGENDES MOMENT	4/4, 12/8
4. THE DOOR	■	Lento assai		4/4
5. "CHEERS"	■			4/4
6. ALLEGRO VIVACE	■	Allegro vivace e con bravura	1. Mordversuch (Küstenfahrt)	3/8
7. CAR CRASH	■	Allegro Pesante		3/4
8. RETURN	▩	Molto Sost e Largamente		3/8
9. TWO DOLLARS	■			3/8
10. THE ELEVATOR	■			3/8
11. THE U.N.	▨			3/8
12. INFORMATION				3/8
13. THE KNIFE	■	Allegro	Mord an Townsend	3/8
14. INTERLUDE	□	Allegretto con molto delicato		2/4
15. DETECTIVES		Allegretto (sempre tranquillo)		2/4
16. CONVERSATION	□	Allegretto con molto delicato		2/4
17. DUO	□	Allegretto con molto delicato		2/4
18. THE STATION	■ ▨ □	Lento/Allegro con brio		3/4, 2/8, 3/8
19. THE PHONE BOOTH		Lento		4/4
20. FAREWELL	□	Lento		4/4
21. THE HIGHWAY	■	Lento		4/4
22. THE CRASH	■	Allegro furioso	2. Mordversuch (Cropduster-Attacke)	3/8
23. HOTEL LOBBY	■	Lento		4/4
24. THE REUNION	□	Lento		4/4
25. GOOD-BYE	□	Lento		4/4
26. THE QUESTION				4/4
27. THE PAD&PENCIL	▨	Allegretto/Lento		4/4
28. THE AUCTION	▨	Lento/Allegretto		4/4
29. THE POLICE	▨	Allegro con brio	3. Mordversuch (Auktion)	4/4
30. THE AIRPORT	▨	Allegro moderato e marcato		4/4
31. THE CAFETERIA	▩	Lento e sostenuto		3/8
32. THE SHOOTING	▩	Allegro	vorgetäuschter Mord an Thornhill	4/4
33. THE FOREST	□	Andante tranquillo		4/4
34. FLIGHT	▩	Vivo	ROLLENWECHSEL THORNHILLS	4/4
35. THE LEDGE	▨	Allegro		4/4
36. THE HOUSE	■ ▩	Moderato		3/8
37. THE BALCONY	■ ▩	Moderato		3/8
38. THE MATCH BOX	■ ▩	Moderato		3/8
39. THE MESSAGE	■ ▩	Moderato		3/8
40. THE T. V.	■ ▩	Allegro Moderato		3/8
41. THE AIRPLANE	▩	Allegro Moderato		6/8
42. THE GATES	■ ▩	Molto Allegro	4. Mordversuch (Mount Rushmore)	3/8
43. THE STONE FACES	■ ▩	Allegro con feroce		2/2, 6/4
44. THE RIDGE	■ ▩	Allegro con molto sostenuto		2/2, 6/4
45. ALLEGRO VIVACE	■	Allegro vivace e con bravura		3/8
46. THE CLIFF		Allegro (molto pesante e marcato)		4/4
47. FINALE	□	Allegro		4/4, 2/4

Bevorzugt verwendetes thematisches Material:

■ Hauptthema      ▩ Kidnappedthema      ▨ Streetsthema      □ Interludethema

Tabelle 3: Formtendenzen in NORTH BY NORTHWEST

der gesamte Schlussteil stellt im Wesentlichen eine erneute Auseinandersetzung des Ausgangsmaterials von Haupt- und Kidnappedthema dar.<sup>109</sup> Diese Segmentierung widerspricht zwar nicht völlig der Gliederung des Dramenverlaufs, doch ignoriert sie durchaus eigensinnig einige markante Wendepunkte der Handlung wie das erregende Moment des Kidnappings oder den Rollenwechsel Thornhills vom Verfolgten zum Retter Eves. Vergleichbar großspurig geht sie über die regelmäßige Folge der dramatischen Höhepunkte /“drunk driving“/, /Ermordung Townsends/, /Cropduster-Scene/, /Mordversuch im Auktionshaus/, /vorgetäuschte Ermordung Thornhills/ und /Jagd über den Mount Rushmore / hinweg, die das Katz- und Mausspiel zwischen Thornhill und Van Damm in *sechs* und nicht wie Herrmanns Musik in vier Episoden zergliedert. Ganz offensichtlich folgt die Verteilung des Motiv- und Themenmaterials nicht allein den strukturellen Vorgaben von Handlung und Schnitt. Stattdessen scheinen hier innermusikalische Erwägungen zu dominieren, denn die Blöcke kontrastieren hinsichtlich ihres Grundtempos, ihrer bevorzugten Taktart und der in ihnen vorherrschenden Ausdrucksfärbung in einer Weise, die stark an die Satzfolge einer Sonate oder Symphonie erinnert.

So lassen sich schon im ersten Abschnitt von der Ouvertüre bis THE KNIFE diverse Übereinstimmungen mit einem konventionellen Sonatenhauptsatz feststellen: Haupt- und Kidnappedthema werden zunächst exponiert, dann durchführungsartig verarbeitet (vgl. hierzu *Kap. 2.3*), um schließlich in eine reprisesartige Wiederkehr des Hauptthemas am Ende von THE KNIFE zu münden. Eine der wenigen authentischen Kadenz des Scores terminiert das Ganze<sup>110</sup> und weist es als einen in sich abgeschlossenen Sinnzusammenhang aus. Die Vortragsanweisung *Allegretto con molto delicato* grenzt den folgenden, in seiner Grundfärbung eher lyrischen Abschnitt charakterlich klar vom vorausgehenden lebhaft-energetischen Geschehen ab. Die Tonart wechselt nach *D-Dur* (Dur-Subdominante von *a-moll*), an die Stelle des dreiteiligen tritt ein zweiteiliges Metrum, und – zusammen mit dem zurückgenommenen, zwischen *Allegretto* bis *Lento* variierenden Tempo – suggeriert all das einen langsamen zweiten Satz, wie er innerhalb einer konventionellen Satzfolge zu erwarten wäre. Der dritte Abschnitt schlägt mit den Tempoangaben *Allegretto*, *Allegro*, *Allegro con brio* und *Allegro moderato e marcato* wieder eine lebhaftere Gangart ein. Einem Scherzo nicht unähnlich erscheint er aufgrund des gewitzten Charakters des Streetsthemas, wie auch aufgrund des Umstandes, dass sich die Musik in sturen Achttaktgruppen abspult und nur in begrenztem Umfang zum Gegenstand motivischer Entwicklung wird. Und schließlich kehren Haupt- und Kidnappedthema reich verarbeitet im letzten Teil wieder, der mit einer kontinuierli-

---

<sup>109</sup> An der blockartigen Anordnung des Themenmaterials zeigt sich erneut, wie wenig Herrmanns Denken konventionell-leitmotivischen Mustern folgt. Besonders deutlich wird dies an der ungewöhnlich dichten Setzung des Streetsthemas, welches zunächst in vier direkt aufeinander folgenden Cues (Nr. 26-29), ansonsten nur noch in THE STATION (NEW) (Nr. 16) und in THE LEDGE (Nr. 34) erscheint. Stünde das Thema in leitmotivischer Art für ein fixes Handlungselement, so müsste es sich dabei um einen Sachverhalt handeln, der speziell in diesem Abschnitt von herausragender Wichtigkeit, ansonsten aber von nachgeordneter Bedeutung wäre. Ein solches lässt sich jedoch nirgends finden.

<sup>110</sup> Der ursprünglich vorgesehene dissonante Schlussakkord fehlt in der Endfassung.

chen Steigerung bis hin zur triumphierenden Reprise des Interludethemas den apothetischen Gestus eines Finalsatzes imitiert.

Freilich bleibt eine solche Lesart nicht frei von Widersprüchen. So drängt sich etwa das eingangs exponierte Material mit Cues wie THE CRASH oder THE CAFETERIA auch in die von Liebes- und Streetsthema dominierten Blöcke. Die Rede kann also allenfalls von einer *Tendenz* zur Durchformung nach absolutmusikalischem Vorbild sein. In diesem einschränkenden Sinne erscheinen indes noch weitere Interpretationen plausibel: So lässt sich der Gesamtverlauf auch in der Art eines einzelnen Sonatenhauptsatzes lesen. Dessen Formplan scheint latent im ausgeprägten Dualismus von „männlichem“ Haupt- und „weiblichem“ Interludethema auf, in der durchführungsartigen Themenkonfrontation in THE STATION (NEW) und in der repressenartigen Wiederkehr von Haupt- und Interludethema gegen Ende des Films. Und hinter dem dreimaligen Erklängen des ALLEGRO VIVACE E CON BRAVURA könnte man schließlich die Idee eines Sonatenrondos vermuten.

Wie eigensinnig Herrmanns Musik streckenweise über den Gang des äußeren Geschehens hinwegsieht und eigenen Gesetzen folgt, zeigt sich auch daran, dass die einzelnen Cues ungeachtet ihres zeitlichen Abstandes und ungeachtet der wechselnden dramaturgischen Situationen, in denen sie erklingen, stets an den Schlusstakten des jeweiligen Vorgänger-Cues anknüpfen (s.NB. 56): Dies kann durch eine schlichte Wiederaufnahme der zuletzt erklingenden Tonfolge (*a*), Rhythmik (*f*), Akkordbildung (*g*) oder auch nur des zuletzt gehörten Einzeltons (*c*) geschehen. Oder der Anschluss wird durch ein Fortentwickeln der Motivik (*b*), (*d*), (*e*) bzw. die Fortführung einer bestimmten Satztechnik hergestellt (*h*). Herrmann bemüht sich merklich, die Cues nicht als isolierte Gebilde erscheinen zu lassen. Indem er den Faden immer wieder beim jeweils zuletzt Gehörten aufnimmt, integriert er sie in einen übergreifenden musikalischen Zusammenhang und verleiht ihnen eine innere Folgerichtigkeit, welche die äußere Logik des Leinwandgeschehens konsequent ignoriert.

Hier artikuliert sich ein quasi-absolutmusikalisches Formstreben, mit dem Herrmanns Filmmusikkonzept endgültig in Opposition zu jenem *sensus communis* gerät, welcher die kompositorischen Prinzipien von autonomer Musik und Filmmusik für prinzipiell unvereinbar hält. Formschemata wie Sonaten- bzw. Sonatenhauptsatzform, aber auch Periode und Satz gelten heute gemeinhin als „unfilmisch“, und diese Skepsis ist keineswegs unbegründet: Historisch wurzelt sie in der frühen Stummfilmzeit mitsamt ihrer fragwürdigen Cuesheet-Praxis, welche – geleitet vom Bedürfnis nach einer schnell verfügbaren musikalischen Bildunterlegung – das klassische Opern- und Konzertrepertoire systematisch für den Film zweckentfremdete.

(a) THE STREETS

Musical score for 'THE STREETS' (measures 60-62). The score is in bass clef with a common time signature. It features a piano (*p*) section followed by a fortissimo (*f*) section. The upper staff contains a dense, rhythmic texture of chords, while the lower staff has a more melodic line.

KIDNAPPED

Musical score for 'KIDNAPPED' (measures 63-65). The score is in bass clef with a common time signature. It features a fortissimo (*ff*) section followed by a fortissimo (*f*) section. The upper staff is marked 'horns' and 'strings sord.' (sordina). The lower staff is marked 'clrs., bcl.' and 'strings pizz.' (pizzicato). Dynamics include *ff*, *f*, and *mf*.

(b) THE DOOR

Musical score for 'THE DOOR' (measures 7-11). The score is in treble clef with a common time signature. It features a pianissimo (*pp*) section. The upper staff contains a dense, rhythmic texture of chords, while the lower staff has a more melodic line.

“CHEERS”

Musical score for 'CHEERS' (measures 12-14). The score is in treble clef with a common time signature. It features a fortissimo (*ff*) section. The upper staff contains a dense, rhythmic texture of chords, while the lower staff has a more melodic line. Dynamics include *ff*.

(c) THE RETURN

Musical score for 'THE RETURN' (measures 12-15). The score is in treble clef with a common time signature. It features a fortissimo (*ff*) section. The upper staff contains a dense, rhythmic texture of chords, while the lower staff has a more melodic line. Dynamics include *ff*.

TWO DOLLARS

Musical score for 'TWO DOLLARS' (measures 16-18). The score is in treble clef with a 3/8 time signature. It features a piano (*p*) section followed by a fortissimo (*ff*) section. The upper staff is marked 'ob.' (oboe) and 'fl., clar.' (flute and clarinet). The lower staff is marked 'vls.' (violins), 'vcs.' (violas), and 'cbs.' (cellos). Dynamics include *p*, *pp*, and *mp*.

(d) THE ELEVATOR

Musical score for 'THE ELEVATOR' (measures 39-41). The score is in treble clef with a common time signature. It features a fortissimo (*ff*) section. The upper staff contains a dense, rhythmic texture of chords, while the lower staff has a more melodic line. Dynamics include *ff*.

THE U.N.

Musical score for 'THE U.N.' (measures 42-44). The score is in treble clef with a 3/8 time signature. It features a fortissimo (*ff*) section. The upper staff contains a dense, rhythmic texture of chords, while the lower staff has a more melodic line. Dynamics include *ff*.

(e) INFORMATION DESK

Musical score for 'INFORMATION DESK' starting at measure 45. It features a piano part with a dynamic marking of *f* (forte) at the bottom. The melody is in the right hand, consisting of a series of chords and notes.

THE KNIFE

Musical score for 'THE KNIFE' starting at measure 45. It is marked *Allegro*. The score includes parts for trumpets (*trpts.*), woodwinds, and trombones (*trombs.*). Dynamic markings include *sff*, *sfp*, and *ff*. The tempo and dynamics change between measures.

(f) INTERLUDE

Musical score for 'INTERLUDE' starting at measure 45. It is marked *poco a poco rallentando*. The score features a piano part with a dynamic marking of *f* at the bottom. The melody is in the right hand, consisting of a series of chords and notes.

DETECTIVES

Musical score for 'DETECTIVES' starting at measure 45. It features a piano part with a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The score includes parts for violas and violas sordas (*Vls, Va sords.*) and violas and cellos (*Vs, CB*).

(g) FAREWELL

Musical score for 'FAREWELL' starting at measure 12. It features a piano part with a dynamic marking of *p* (piano). The score includes parts for strings and woodwinds.

THE HIGHWAY

Musical score for 'THE HIGHWAY' starting at measure 12. It is marked *pp* (pianissimo). The score includes parts for timpani (*timps.*), bellar, Sva bassa, and strings sordas and woodwinds.

(h) THE CRASH

Musical score for 'THE CRASH' starting at measure 107. It features a piano part with a dynamic marking of *p* (piano) for strings and *ppp* (pianississimo) for solo clarinet (*solo clar.*).

HOTEL LOBBY

Musical score for 'HOTEL LOBBY' starting at measure 107. It features a piano part with a dynamic marking of *p* (piano). The score includes parts for flutes (*fls.*), clarinets (*clar.*), and bellar.

„We began to murder the works of Beethoven, Mozart, Grieg, J.S.Bach, Verdi, Bizet, Tchaikovsky and Wagner – everything, that wasn't protected by copyright from our pilfering. [...] Extracts from great symphonies and operas were hacked down to emerge again as 'Sinister Misterioso' by Beethoven, or 'Weird Moderato' by Tchaikovsky. Wagner's and Mendelssohn's wedding marches were used for marriages, fights between husbands and wives, and divorce scenes: we just had them played out of tune, a treatment known in the profession as 'sourcing up the aisle.' [...] Finales from famous overtures, with the 'William Tell' and 'Orpheus' the favorites, became galops. Meyerbeer's 'Coronation March' was slowed down to a majestic pomposo to give proper background to the inhabitants of Sing Sing's deathhouse. The 'Blue Danube' was watered down to a minuet by a cruel change in tempo.”<sup>111</sup>

Im Zuge dieses geistlosen Adaptierens von Versatzstücken der abendländischen Musiktradition konnte es nicht verborgen bleiben, dass eine im Konzertsaal überzeugende Musik nicht zwangsläufig auch im Film ästhetisch zu befriedigen vermag. Aufgrund dieser Erfahrung und aufgrund der Hartnäckigkeit, mit der noch die Tonfilmzeit an einer durch und durch anachronistischen Tonsprache festhielt, gerieten die in der Kunstmusik etablierten Gestaltungsprinzipien zunehmend selbst unter den Generalverdacht des Unfilmischen. Konsequentermaßen bemüht man sich seither, das Wesen der Filmmusik von den Gesetzmäßigkeiten v.a. der autonomen Musik abzugrenzen. Suspekt erscheint mehr oder minder alles, was primär einem innermusikalischen Formbedürfnis entspringt. So spricht Helga de la Motte der motivisch-thematischen Arbeit pauschal die Eignung als filmmusikalisches Verfahren ab:

„Nicht das Leitmotiv gehört heute der Vergangenheit an [...], wohl aber die hinter der Kulisse von Dialog und Effekten sich vollziehende, für den Zuschauer kaum wahrnehmbare motivisch-thematische Arbeit einer nicht nur ihren Funktionen, sondern sich selbst genügen wollenden Musik.“<sup>112</sup>

In der achttaktigen Periode vermutet sie eine den Gesetzen filmischer Montage grundsätzlich inadäquate Struktur:

„Ganz und gar unfilmisch scheint mir das [...] Modell der achttaktigen Periode zu sein, das zwar wie die Kadenz zur Substanz der dur-moll-tonalen Musik gehört, das aber schon in romantischer Musik teilweise suspendiert ist. Unfilmisch deshalb,

---

<sup>111</sup> MAX WINKLER. Zit. in: PRENDERGAST 1992, S. 10. Winkler hatte wesentlichen Anteil an der Verbreitung des Cuesheet-Verfahrens in den USA.

<sup>112</sup> LA MOTTE-HABER 1980. S. 109.

weil die Gliederung in acht, die Untergliederung in vier plus vier Takte Einschnitte, Zäsuren, Ordnungen und Wiederholungen bedingt, die dem weitergehenden filmischen Geschehen fremd sind“.<sup>113</sup>

Kloppenburg wiederum spricht das Verdikt des Unfilmischen über das traditionelle Bemühen um innermusikalischen Formzusammenhang:

„Formal hingegen ist jeder Filmkomponist stark eingeengt. Die Entfaltung musikalischer Formen um ihrer selbst willen schließt der Spielfilm mit dominanter narrativer Struktur beinahe aus, weil die Sukzession in der Musik durch die Abfolge der Bilder bestimmt wird.“<sup>114</sup>

Kategorisch formuliert findet sich dieselbe Position bei Prendergast:

„It is a cardinal rule for the film composer that the visuals on the screen determine the form of the music written to accompany it. A composer encounters similar problems when he sets about the task of creating a song from a given text. In this case, the poet has already grappled with the problem of form (just as a director has already grappled with the motion picture); for the composer then to impose his own different musical form on the poem is asking for confusion, at the very least.“<sup>115</sup>

Die Kluft zwischen Theoriebildung und filmmusikalischer Wirklichkeit in NORTH BY NORTHWEST könnte größer nicht sein. Herrmanns kompositorisches Handwerk kennt, was die Verwendung traditioneller Techniken betrifft, keinerlei Restriktionen: Es schließt regelkonforme achttaktige Perioden ebenso selbstverständlich ein wie konventionelle durchführungsartige Partien; Themen werden durch entwickelnde Variation auseinander hervor modelliert, motivisch-thematische Arbeit begegnet in vielgestaltigen Modifikationen (von der simplen Motivabspaltung bis hin zur Verwendung kontrapunk-

---

<sup>113</sup> Ebd., S. 80. La Motte-Haber bezieht sich hier auf den Film BIRTH OF A NATION von David Wark Griffith. Ihre Kritik an der achttaktigen Periode erscheint bezogen auf die dilettantisch gearbeitete Filmmusik Joseph Carl Briels verständlich, ist aber durchaus auch generalisierend gemeint. Vgl. auch la Motte-Habers Ansicht zur Filmunangemessenheit additiver Verfahrensweisen: „Addition heißt auch, dass Filmmusik locker gefügt ist. Fest gefügte Formen [...] widerstreben ihr. Mit der Reihung von Takten, z.B. 1+2+1+1 in einer Gruppe, in der keine hierarchische Gewichtung durch das periodische Modell wirksam wird, verwirklicht ein Komponist zweierlei. Die Musik strebt locker assoziiert ohne symmetrischen Rückbezug weiter wie das Bild und die Handlung, und sie kann ohne Sinneinbuße geschnitten werden [...].“ HELGA DE LA MOTTE-HABER: *Komponieren für den Film*. In: EKKEHARD JOST (Hrsg.): *Komponieren heute. Ästhetische, soziologische und pädagogische Fragen*. Band 23. Mainz/London/New York: B. Schott's Söhne 1983 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt). S. 78.

<sup>114</sup> KLOPPENBURG 1986, S. 37.

<sup>115</sup> PRENDERGAST 1992, S. 228.

tischer Manieren), und die Gesamtanlage des Scores folgt unverhohlen dem Modell traditioneller Entwicklungsformen.

All dieses vermeintliche Zuviel an innermusikalischer Strukturierung gereichte dem Score zu *NORTH BY NORTHWEST* indes offensichtlich nie zum Nachteil: Erwiesenermaßen trug Herrmanns Musik wesentlich zum phänomenalen Erfolg des Filmes bei.<sup>116</sup> In der Literatur genießt sie den Status einer idealtypischen Suspense-Musik und zählt zusammen mit den übrigen Hitchcock-Scores zu jenen herausragenden Leistungen, denen Herrmann seinen unangefochtenen Platz im Olymp der Filmmusik verdankt.<sup>117</sup> Es scheint, als werde die Theorie hier von der Wirklichkeit eingeholt: Der Eindruck, die Musik spiele sich ungebührend auf, indem sie dem Innermusikalischen ein zu hohes Maß an Beachtung schenke und damit gegen die gebotene Bescheidenheit und Rücksichtnahme auf den filmischen Gesamttext verstoße, stellt sich – davon zeugt das Lob der Kritik ebenso wie der Zuspruch eines breiten Kinopublikums – in der Realität schlichtweg nicht ein.

Dass ausgerechnet ein derart mustergültiger Score offensichtlich reibungslos „funktionierte“, obwohl Formprinzipien der autonomen Musiktradition darin eine ungewöhnlich bedeutsame Rolle spielen, wirft die Frage auf, ob das Diktum von der Unverträglichkeit kunstmusikalischer und filmischer Strukturen nicht zu kurz greift. Und in der Tat haftet an den oben zitierten Stellungnahmen das Manko des allzu Dogmatischen: In ihrer Tendenz zur Verallgemeinerung erweisen sie sich als zu unflexibel und undifferenziert, als dass sie dem Feinzuschnitt eines jeden individuellen Scores gerecht werden könnten. Ob die Anwendung eines kompositorischen Verfahrens Sinn macht, lässt sich nicht allein im abstrakten Rahmen normativer Theorien und unter Absehen von der konkreten dramaturgischen Situation verhandeln. Wo dies doch geschieht, wird allzu leicht der Blick auf die durchaus nicht seltenen Momente der Filmgeschichte verstellt, in denen auch eine Periode, ein Tune, ein Fugato, eine Variationsfolge o.ä. in überzeugender Weise mit den filmischen Gesamttext verschmilzt. Und allen Vorurteilen zum Trotz

---

<sup>116</sup> Vgl. SMITH 1991, S. 228.

<sup>117</sup> Vgl. hierzu u.a. Thomas: „Es ist nicht zu hoch gegriffen, wenn man ihn als den bedeutendsten aller amerikanischen Filmkomponisten bezeichnet [...]“. THOMAS 1995, S. 183f.

kann eine solche Symbiose auch dann gelingen, wenn diese Strukturen wie im Falle der klassischen Hollywoodsymphonik inflationär und stereotyp verwendet werden:

Das Rebekka-Thema Franz Waxmans verkörpert jenen „abgedroschenen“ Melodietyp, den Adorno und Eisler als Inbegriff der schlechten Gewohnheiten des Hollywoodkinos geißeln. „Fasslichkeit“ und „Sangbarkeit“ zeichnen es ebenso aus wie der „undurchbrochene[n] Verlauf der Melodie in der Oberstimme in einer Weise, die die melodische Fortsetzung als natürlich erscheinen lässt, weil sie es möglich macht, die melodischen Fortsetzungen auf Grund einer Reihe bestimmter Anzeichen vorwegzunehmen, gleichsam zu erraten“.<sup>118</sup> Und doch impliziert die Verwendung dieses „Tunes“ im konkreten Kontext des Filmes keineswegs den von den Autoren monierten Bruch zwischen der „Unregelmäßigkeit und Asymmetrie“ der Bildvorgänge und der „symmetrisch gegliederten konventionellen Melodie“.<sup>119</sup> Denn einerseits integriert sich das Thema sinnvoll in das Filmganze, weil es mit seinem hochchromatischen, geschmeidigen und ausladenden Gestus überzeugend den sinnlichen und dominanten Charakter Rebekkas einfängt. Zum anderen trifft es gerade durch seine vermeintlich filmfremde künstlich-symmetrische Gliederung in den Kern der Geschichte:

Rebekka, die zur Zeit der Handlung bereits tot ist, existiert nurmehr als psychische Größe im Bewusstsein der Figuren. Die neue Gattin Maxims, Mrs. de Winter, glaubt sich ihrer ungewöhnlich attraktiv und faszinierend geschilderten Vorgängerin nicht gewachsen. Im selben Maße, wie sie sich nach und nach ein fiktives Bild der Verstorbenen konstruiert, wächst in ihr das Gefühl einer realen Bedrohung. In der Schlüsselszene des Filmes, in der sie in einem unbeobachteten Moment die verbotenen Gemächer Rebekkas aufsucht, nehmen ihre Visionen wahnhafte Züge an: Die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Imagination verschwimmen und Mrs. de Winter erliegt der Illusion einer unmittelbaren Präsenz Rebekkas.

Während die äußeren Handlungen (das Öffnen der Tür, das Vorziehen der Gardinen, das Umherwandeln etc.) in ihrem arhythmischen und asymmetrischen Verlauf von einer vergleichbar locker gefügten, weitgehend synchron laufenden Musik unterlegt werden, tritt der Wechsel zur „lyrisch-poetischen“<sup>120</sup> Zeitgliederung des Tunes genau in jenem Moment ein, in dem sich die Erzählung auf die Ebene des psychischen Geschehens verlagert. Bleiben die Bilder dabei notgedrungen der äußeren Realität verhaftet, so findet das innere Erleben Mrs. de Winters erst in der symmetrischen, vorhersehbaren und damit das Arhythmische der äußeren Wirklichkeit außer Kraft setzenden Melodie eine sinnfällige Entsprechung. So bereichert der Tune – mag sich seine Verwendung dem Komponisten auch aufgrund einer eingeschliffenen Denkweise in konventionellen musikalischen Topoi aufgedrängt haben – die Szene um nichts Geringeres als ihren zentralen Sachverhalt: die Erscheinung Rebekkas, welche sich für den Zuschauer unsichtbar im Bewusstsein Mrs. de Win-

---

<sup>118</sup> ADORNO/EISLER 1996, S. 23.

<sup>119</sup> Ebd., S. 24f.

<sup>120</sup> a.a.O.

ters abspielt und welche mit visuellen Mitteln allein nicht in vergleichbarer Weise hätte mitgeteilt werden können.

Freilich gestatten die besonderen Verhältnisse dieses Films keine Verallgemeinerung: Die Deutung der regelmäßig-symmetrischen musikalischen Struktur als Zeichen für einen imaginierten, real nicht greifbaren Gegenstand legitimiert sich hier allein aus dem konkreten Sinnzusammenhang des Plots. Das Rebekka-Thema stellt einen Spezialfall dar, der für sich allein genommen nicht ausreicht, um die behauptete Inkompatibilität kunstmusikalischer und filmischer Strukturen plausibel zu widerlegen.

Schwerer wiegt ein anderer Einwand: Hinter der Ablehnung konventioneller musikalischer Formungsprinzipien verbirgt sich gewöhnlich die fragwürdige Prämisse, gute Filmmusik habe eine unablässige Vergegenwärtigung des filmischen Augenblicks zu leisten, der Filmkomponist müsse dementsprechend für eine sich ständig aktualisierenden Bezugnahme auf das Bildgeschehen sorgen:

„Motivisch-thematische Verknüpfungen sind weniger wichtig als momentane Prägnanz. Expressive Eindeutigkeit erwächst nicht wie bei der autonomen Musik aus der Geschlossenheit der tönenden Aussage. Mit der Reduktion des strukturellen Zusammenhangs tendiert Filmmusik zum isolierten Reiz, dessen Bedeutung aus natürlich erscheinenden Affinitäten zwischen akustischem Phänomen und affektivem Gehalt hervorgeht.“<sup>121</sup>

Was bei *la Motte* noch Schilderung eines sich zu Beginn der 80er Jahre abzeichnenden Trends ist, verfestigt sich bei Schneider zum filmmusiktheoretischen Imperativ:

„Das Prinzip der Formentwicklung ist Nebensache, Filmmusik braucht das musikalische ‚Jetzt‘: die Präsenz des Augenblicks. Sie muss sich beim einmaligen Hören restlos mitteilen: Jedes Detail muss im Moment des Erklingens expressiven Wert haben und den Hörer packen.“<sup>122</sup>

Eine Musik, die derartigen Forderungen radikal nachkäme, bestünde formal zwangsläufig aus einer Folge isolierter Einzelereignisse, deren Sinn sich restlos in der Interaktion mit dem momentan sichtbaren Geschehen und den dabei generierten Bedeutungsprozessen erschöpfte, und die weder beanspruchten, Voraussetzung eines Kommenden noch Resultat eines Vorausgegangenen zu sein. Durch ihre konsequente Synchronisation mit

---

<sup>121</sup> LA MOTTE-HABER 1980, S. 111.

<sup>122</sup> SCHNEIDER 1997, S. 75.

den jeweils aktuellen Bildinhalten geriete sie in ihrer horizontal-zeitlichen Gliederung zu einem exakten Pendant der äußeren Ereignissukzession. Es liegt auf der Hand, dass symmetrische Strukturen wie die achttaktige Periode zur Realisierung einer derartigen (hypothetischen) Musik völlig unbrauchbar sind. Denn sie erschließen sich gerade nicht in einem rein sukzessiven Hörprozess, ihre Rezeption erfolgt nicht ausschließlich linear, Note für Note, sondern bezieht stets zugleich ein gedankliches Voraushören und ein Erinnern des schon Zurückliegenden mit ein: der Hörer ist sich – sofern er die syntaktischen Konventionen der Kunstmusik kennt – in jedem Augenblick über das momentan Gehörte hinaus auch des Gesamtverlaufs bewusst, in dem es sich abspielt; zudem wird er auf das Wahrnehmen von Proportionen, Symmetrien und Querbezügen disponiert, die sich gerade nicht im Augenblick allein sondern erst im Transzendieren desselben zu erkennen geben.

Kommen solche kunstmusikalischen Strukturen im Film zum Einsatz, so sieht sich der Rezipient zwei miteinander konkurrierenden Zeitgliederungen gegenüber: Die von der Kamera quasi-dokumentarisch aufgezeichnete Wirklichkeit mit ihrer arhythmischen, zufällig-chaotischen Ereignissukzession trifft in der Musik auf eine völlig andersartige, weil planvolle, von Symmetrien und ebenmäßigen Proportionen durchzogene, artifizielle Ordnung. Indem sich die kunstmusikalischen „Patterns“ permanent von den Vorgängen auf der Bild- und Dialogebene abkoppeln, verstoßen sie klar gegen die normativ eingeforderte Augenblicksbezogenheit – ein Makel, der sie scheinbar von Grund auf für den Film disqualifiziert. Folgerichtig laufen die Forderungen nach einer „angemessenen“, „filmischen“ Filmmusik gewöhnlich auf die Reduktion bzw. Eliminierung jener Differenzen hinaus, durch die sich die musikalische von der „realen“ Zeitgliederung unterscheidet. Wenn Adorno und Eisler von einer „Notwendigkeit kurzer musikalischer Formen“ sprechen, „die mit der Kürze der Bildsequenzen zusammenhängt“,<sup>123</sup> dann sind sie nicht weniger darum bemüht, den vermeintlichen Bruch zu kitten, als Schneider mit seiner Forderung nach einer bedingungslosen Fügung der Musik in den Augenblick des Bildgeschehens.

---

<sup>123</sup> ADORNO/EISLER 1996, S. 132.

Doch die Unterstellung, das Aufeinandertreffen zweier unterschiedlicher zeitlicher Ordnungssysteme habe im Film nichts verloren, es sei *eo ipso* etwas Defizitäres, indem es in seiner Widersprüchlichkeit die Rezipierbarkeit bzw. den ästhetischen Wert des Filmes beeinträchtigt, bleibt letztlich reine normative Setzung. Zum Problem wird die Asynchronität von Musik und Leinwandgeschehen in der Regel erst, wenn man sich theoretisch mit ihr auseinandersetzt, keinesfalls aber in der Filmpraxis selbst. Wohl den wenigsten Cineasten dürfte die Verwendung achttaktiger Perioden im Spielfilm ein ernsthaftes Ärgernis bedeuten, und weshalb das so ist, lässt sich leicht aus Goodmans Konzept der metaphorischen Interaktion ersehen: Auch zwischen den Sphären zweier inkongruenter Zeitgliederungen kann sich ein wechselseitiger metaphorischer Transfer ereignen, welcher eine Umorganisation der Wahrnehmung des einen Systems nach den Merkmalen und Eigenheiten des anderen bedingt. Die arhythmische fiktive Wirklichkeit wird durch die „Brille“ der musikalischen Ordnung betrachtet (und umgekehrt) und dabei in unzählig denkbaren Weisen restrukturiert. So mag das Abgemessene einer Achttaktphrase in einem chaotischen Bildgeschehen regelmäßige Züge sichtbar werden lassen, die man ohne die Musik nicht registrieren würde; eine streng aus einer Keimzelle hervor entwickelte Motivik mag den Eindruck eines „gemeinsamen Nenners“ vermitteln, der auch den vielgestaltigen Ereignissen auf der Erzählebene zugrunde liegt; die Überformung des Scores nach dem Modell eines Sonatensatzes mag die mit ihm verbundene Erfahrung von Sinnhaftigkeit und Abgeschlossenheit auch in der Handlung spürbar werden lassen. Im Zuge eines solchen Transfers verbinden sich die unterschiedlichen Ordnungssysteme – statt miteinander zu konkurrieren – letztlich zu einem widerspruchsfreien Sinngefüge.

Für ein mit den kulturellen Konventionen des Abendlandes vertrautes Publikum stellt die simultane Darbietung zweier differierender Zeitgliederungen zudem nichts Außergewöhnliches, Irritierendes oder frappierend Neues dar. Denn wir haben es hierbei keinesfalls mit einem ausschließlich filmmusikalischen Phänomen zu tun: Nahezu jede literarische Narration, bei der ein Geschehen nicht wie im Drama unmittelbar präsentiert, sondern über den Umweg eines Erzählers an den Hörer kommuniziert wird, gründet auf einer solchen doppelten Organisation des Zeitgefüges. Mit den Worten Thomas Manns:

„Die Erzählung [...] hat zweierlei Zeit: ihre eigene erstens, die musikalisch reale, die ihren Ablauf, ihre Erscheinung bedingt; zweitens aber die ihres Inhalts, die perspektivisch ist, und zwar in so verschiedenem Maße, dass die imaginäre Zeit der Erzählung fast, ja völlig mit ihrer musikalischen zusammenfallen, sich aber auch sternenweit von ihr entfernen kann.“<sup>124</sup>

Was Mann hier „musikalisch reale“ Zeit nennt, kursiert in der Narratologie unter dem Begriff „Erzählzeit“. Damit ist jene Zeit gemeint, in der sich der Erzählvorgang selbst abspielt, in welcher also der (fiktive) Erzähler zum Rezipienten „spricht“. Da sich letzterer außerhalb des Raum-Zeit-Gefüges der Figuren (der Diegesis) befindet, steht es ihm frei, diesen Sprechakt entweder genau an Geschwindigkeit und Abfolge der dortigen Geschehnisse anzupassen, oder dieselben verkürzt bzw. gedehnt wiederzugeben, in veränderter Reihenfolge oder auch in Form einer symmetrisch-ebenmäßigen, von der diegetischen Zeitgliederung abweichenden, stilisierten Anordnung. Er entscheidet zudem darüber, *was* erzählt werden soll, welche Details eine nähere Betrachtung verdienen und welche vernachlässigt bzw. ganz unterschlagen werden können. Wenngleich besonders die neuere Literatur des 20. Jh. zu einer versachlichten, um Objektivität bemühten Erzählweise tendiert, macht doch ein beträchtlicher Teil der abendländischen Romantradition ausgiebig Gebrauch von diesen Freiheiten, das *Wie* des Erzählens planvoll zu organisieren und das Erzählte so auf gleichsam „musikalisierte“ Weise darzubieten. Entsprechend erscheint es uns völlig natürlich, wenn etwa Johann Peter Hebel die schlichten Ereignisse, die seiner Novelle „Unverhofftes Wiedersehen“ zugrunde liegen, in eine Ordnung von höchster Artifizialität und erzählerischer Raffinesse bringt. Wohl niemand käme auf die Idee, im offenkundigen zeitlichen Differieren von Geschehenssukzession und Erzählvorgang eine ästhetisch defizitäre und daher inakzeptable Unstimmigkeit zu vermuten.

Durch die Techniken des Schnitts, der Montage, der Bildgestaltung etc. verfügt der Film über prinzipiell ähnliche narrative Möglichkeiten wie die Literatur. Wenngleich nicht primär sprachliche, sondern v.a. visuelle Mittel zum Einsatz kommen, erfolgt die Darbietung der Handlung auch hier in der Regel im Rahmen eines strukturierenden Erzählaktes, dessen eigene künstliche Gliederung sich oft souverän über den „natürlichen“

---

<sup>124</sup> THOMAS MANN: *Der Zauberberg*. Roman, Frankfurt/M.: Fischer 1986. S. 570

Rhythmus der auf der Leinwand gezeigten Geschehnisse hinwegsetzt. Dieser Sachverhalt wird unterschlagen, wenn man Kunstmusikalischem wie Periode, Satz, Motivarbeit etc. vorwirft, „unfilmisch“ zu sein: Mag sich deren Abgemessenheit und Symmetrie an der Unregelmäßigkeit der abgefilmten Wirklichkeit reiben, so bedeutet das noch lange nicht, dass sie nicht in sinnvoller Weise mit den geordneten Strukturen des Erzählens selbst korrespondieren.

Eben dies ist in *NORTH BY NORTHWEST* der Fall: Dort kontrastiert das diszipliniert gearbeitete, kohärente Ordnungsgefüge von Herrmanns Musik zweifellos stark zu der zufälligen Folge unvorhersehbarer, oft zusammenhangslos wirkender Ereignisse in der Figurenwelt. Hingegen fügt es sich vortrefflich in die Art, wie diese Begebenheiten mittels Kameraführung, Bildgestaltung, Dialog, etc. erzählt werden. Denn Hitchcock konzipiert seine Bildfolgen mit einer Herrmann durchaus ebenbürtigen Lust an Symmetrien, Proportionen und Querbezügen und zwingt das Erzählte – mag dieses noch so chaotisch erscheinen – oft in eine minutiös durchdachte Ordnung:

Das Spiel mit den Himmelsrichtungen, welches Hitchcock in der Cropduster-Sequenz treibt, hat vom Standpunkt der Figurenwahrnehmung aus gesehen keinerlei Relevanz. Aus der Sicht Thornhill erscheint es nebensächlich, in welcher Reihenfolge er das endlose undunwirtliche Terrain mit seinen Blicken auslotet. Es ist nicht die Logik der erzählten Ereignisse sondern allein die vom Erzähler gewählte Darstellungsweise, welche daraus einen gänzlich symmetrischen, künstlich rhythmisierten Vorgang werden lässt: In vier Phasen gleicher Dauer wird der Horizont in den Himmelrichtungen N-NW, S-NO, N-SW und S-SO von der (Thornhills Blicken folgenden) Kamera abgesucht. Indem Hitchcock seine Figur neben einem Bushalteschild positioniert, stellt er dem Zuschauer ein räumliches Orientierungszentrum bereit und bringt ihm so das im doppelten Wortsinn „Geometrische“ des Vorgangs zu Bewusstsein.

Das Erzählen beschränkt sich hier nicht auf ein sachlich-dokumentarisches Berichten der Ereignisse. Unübersehbar ist eine Instanz am Werk, welche die „natürlichen“ Vorgänge in einem ausgesprochen künstlichen Modus an den Zuschauer vermittelt. Die artifizielle Symmetrie und Gleichproportionierung der Schnittfolge ist dabei mehr als bloße Spielerei. Mit ihrer Hilfe gelingt es Hitchcock, den von der Szenerie ausgehenden Eindruck des Weitläufigen und Monotonen noch merklich zu intensivieren. Die Bilder wirken gleichsam erstarrt und bereichern die an sich harmlos wirkende Situation um ein Moment des Bedrohlichen. In der unnatürlichen, erzwungenen Ordnung des Erzählvorganges kommt dem Zuschauer die Ausweglosigkeit der Lage Thornhills zu Bewusstsein. Dieser ist sich selbst über die drohende Gefahr noch gar nicht im Klaren, und dass etwas nicht stimmt, kommuniziert die Erzählinstanz allein dem Zuschauer ausschließlich mit den Mitteln der Montage und des Bildaufbaus.

In vergleichbarer Art handelt sie über die Köpfe der Figuren hinweg, wenn sie den Rezipienten auf den Titel des Films verweist, indem sie im Establishing-Shot aus den sich überkreuzenden Linien von Straße und Feldweg eine Kompassrose „formt“, die unschwer erkennbar in nord-nordwestlicher Richtung justiert ist.



„Cropduster“-Sequenz, Beginn

Es sind quasi-musikalische Formkategorien, nach denen Hitchcock hier sein visuelles Material strukturiert: In der Abgemessenheit der Einstellungen, im Korrespondieren der

Inhalte, in der statisch-symmetrischen und kohärenten Anordnung der Einzelbilder beweist die Sequenz eine der Musik Herrmanns vergleichbare Periodizität; die Art, wie die Einstellungen b), c), d) und e) aus dem Establishing-Shot a) folgen, erinnert an die in *Kap. 2.3* beschriebenen Motiventfaltungsprozesse, in deren Verlauf sich eine abstrakte Grundidee nach und nach in diversen Motivgestalten konkretisiert. Der formalen Gliederung des Scores in vier „Einzelsätze“ nicht unähnlich erscheint die Unterteilung der Handlung in klar abgrenzbare Episoden, die sich Hitchcock zunächst unabhängig voneinander ausdachte, um sie dann im Nachhinein zu einem zusammenhängenden Geschehen zu kombinieren. Die Idee der musikalischen Reprise schließlich spiegelt sich in diversen Ringschlüssen, bei denen Elemente der Dramenexposition gegen Ende des Filmes wieder aufgegriffen und von ihren konfliktbehafteten Momenten befreit werden:

„Zu Beginn des Films verlässt Thornhill mit einer Frau (seiner Sekretärin) einen Aufzug und begibt sich ins Freie auf die Straße und am Ende zieht er eine andere Frau (seine Geliebte) vom tödlichen Abgrund ins sichere Bett eines Schlafwagenabteils im Zug zurück nach New York. Der Zug verschwindet aus unserem Blickfeld in einem Tunnel. Der Held verlässt den schützenden Raum und kehrt am Ende nach vielen bestandenen Wirrnissen und Abenteuern in diesen wieder zurück. Auch die Aufwärtsbewegung findet in einem kleineren Ringschluss seine optische Entsprechung. Zu Beginn der Liebesgeschichte küssen sich Thornhill und Eve Kendall im Zugabteil noch im unteren Bett, doch am Ende nach dem glücklichen Ausgang küssen sie sich in einer gleichen Einstellung nur eine Etage höher.“<sup>125</sup>

Indem Hitchcocks Filme die erzählten Ereignisse in eine derart „künstliche“ Ordnung zwingen, erwecken sie oft den Anschein, als träten die Inhalte selbst hinter den Erzählvorgang zurück. Darin liegt ein klarer Verstoß gegen die Normen der „*Découpage classique*“, jener in Hollywood tonangebenden Montagepraxis, welche sich genau das Gegenteil zum Ziel macht – das Verbergen des Erzählapparates zugunsten einer ungestörten Wirklichkeitsillusion.<sup>126</sup> Hitchcock – dem Auteur – ist am *Wie* des Erzählens ebensoviel, wenn nicht sogar mehr gelegen als am *Was*. Die geradezu kindliche Freude, die ihm mehr noch als die Sujets selbst die Art und Weise ihrer Vermittlung bereitet, be-

<sup>125</sup> VOXI BÄRENKLAU: *Bewegungsbild und filmische Erzählkunst in Alfred Hitchcocks "North by Northwest"*. Eingesehen im Internet am 2.4.2005: [www.lichtlecker.net/hitchframe.html](http://www.lichtlecker.net/hitchframe.html)

<sup>126</sup> Vgl. MONACO, JAMES: *How to Read a Film*. London, New York: Oxford University Press (1977)<sup>3</sup>1995. Deutsch: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, (1980)<sup>2</sup>1999. S. 218f.

zeugt sein vielzitiertes „Ist es nicht ein faszinierendes Design? Man könnte es ewig studieren“. <sup>127</sup> Und bezeichnenderweise scheint er nichts einzuwenden zu haben, wenn Truffaut über die Cropduster-Sequenz urteilt: „Wenn es so praktiziert wird, wird das Kino wirklich zu einer abstrakten Kunst, wie Musik.“ <sup>128</sup> Die von Hitchcock auf visueller Ebene bemühten Gliederungsprinzipien stehen in puncto Artifizialität somit keinesfalls hinter den musikalischen Strukturen in Herrmanns Score zurück. Würde man letztere als „unfilmisch“ verwerfen, weil sie sich nicht der irrational-zufälligen Gliederung des erzählten Geschehens fügen, so müsste in NORTH BY NORTHWEST dasselbe konsequenterweise auch für die Organisation von Bildkomposition, Einstellungsgröße und Montage gelten. Unnötig zu erwähnen, dass eine solche Vorstellung angesichts der stilprägenden Rolle eines Regisseurs wie Hitchcock geradezu absurd wäre.

---

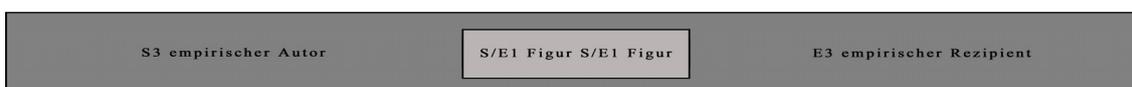
<sup>127</sup> HITCHCOCK. Zit. in: DONALD SPOTO: *Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies*. München: Heyne 1984. S. 338.

<sup>128</sup> TRUFFAUT 1998, S. 250.

## 5 Filmmusik und narrativer Diskurs

Musikalische und visuell-narrative Strukturen „passen“ in NORTH BY NORTHWEST zueinander, und dies erklärt, weshalb die Filmmusik darin nicht als Fremdkörper, sondern als plausible Entsprechung der filmischen Erzählstrategie Hitchcocks erscheint. Indes darf dieses „Passen“ nicht als bloßes Paraphrasieren missverstanden werden: Herrmanns Konzeption gibt sich nicht damit zufrieden, die im Bild vorgezeichneten Erzählstrukturen einfach zu kopieren bzw. auf musikalische Ebene zu übersetzen, sondern zielt darauf ab, das Vorgefundene gleichsam weiterzudenken und dadurch einen eigenständigen narrativen Beitrag zum filmischen Gesamttext zu leisten. Freilich ließe sich einwenden, dass prinzipiell *jede* Filmmusik – ganz gleich, ob vom Komponisten intendiert oder nicht – in der einen oder anderen Weise an der Gestaltung des Erzählvorgangs teilhat. Dies ergibt sich zwangsläufig aus ihrer Position innerhalb des Erzählgefüges, wie sie aus dem folgenden, in der Literaturwissenschaft gebräuchlichen Kommunikationsmodell ersichtlich wird:<sup>129</sup>

### DAS KOMMUNIKATIONSMODELL DRAMATISCHER TEXTE



### DAS KOMMUNIKATIONSMODELL NARRATIVER TEXTE



Das Modell skizziert die diversen Niveaus der Informationsvergabe in dramatischen und narrativen Textgattungen (Der Film nimmt eine Zwischenstellung ein, indem er das Geschehen zwar einerseits unmittelbar *darstellt*, andererseits aber auch durch Anreicherung mit der Figurenwelt unzugänglichen Kodes mittelbar *erzählt*). Beiden Textgattungen ist das innere Niveau gemeinsam, in dem die Figuren der fiktionalen Realität als

<sup>129</sup> Die für unsere Zwecke vereinfachte Darstellung entstammt MANFRED PFISTER: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink (1977)<sup>9</sup>1997. S. 20 f.

Sender und Empfänger von Botschaften (S1/E1) zueinander in Beziehung treten (wir sprechen hier von der „Figurenwelt“ bzw. der „Diegesis“), ebenso das äußere Kommunikationssystem mit dem real existierenden Urheber (S 3) auf der Senderseite und dem faktischen Rezipienten auf der Empfängerseite (E 3). Beim narrativen Modell tritt ein vermittelndes Kommunikationssystem hinzu, welches sich aus einem fiktiven Erzähler (S 2) und einem fiktiven Leser (E 2) konstituiert.<sup>130</sup> Die Filmmusik bleibt, sofern ihre Quelle nicht im Bild selbst liegt (=„source-music“) und sofern sie nur aus dem Off zu vernehmen ist, für die Figuren unhörbar und teilt sich ausschließlich dem Kinopublikum mit. Ihr narrativer Ort ist also jenes „zwischenengelagerte“ Kommunikationssystem, das zwischen erzählter und äußerer Wirklichkeit vermittelt (vgl. weißes Feld in der unteren Grafik) und das all jene kinematographischen Codes und Kanäle einschließt, welche an der Lenkung und Strukturierung des Erzählvorganges teilhaben: Mise en scène, Kameraführung, Bildkomposition, Montage, Beleuchtung etc. In der Literatur begegnet an dieser Stelle stets ein (fiktiver) Erzähler, der Züge einer Persönlichkeit mit eigener Weltsicht, eigener Geschichte und eigener Stimme annehmen kann. Dagegen gibt es im Spielfilm in der Regel (von den seltenen Fällen eines durchgängig vernehmbaren Off-Sprechers abgesehen) niemanden, der in vergleichbarer Weise zu uns spräche. Nichtsdestoweniger wird das Geschehen auch hier im Rahmen eines ordnenden, perspektivierenden und kommentierenden Erzählaktes (bzw. in der Terminologie der Romanistik: eines Diskurses) vermittelt – wenngleich nicht durch einen Erzähler, sondern durch eine mehr oder weniger anonyme Erzählinstanz. Die Filmmusik ist Teilkomponente dieser Instanz und damit notgedrungen in die Ausgestaltung des Diskurses involviert.<sup>131</sup>

Die spezifische narrative Qualität des Scores zu NORTH BY NORTHWEST ist also nicht allein darauf zurückzuführen, dass er die Modalitäten, in denen das Geschehen an den

---

<sup>130</sup> Auf ein weiteres Kommunikationssystem, welches bei Pfister in beiden Modellen von einem *idealen* Autor des Werkganzen und einem *idealen* Rezipienten des Werkganzen gebildet wird, soll der Vollständigkeit halber hingewiesen werden. Es ist im vorliegenden Zusammenhang indes nicht weiter von Bedeutung.

<sup>131</sup> Mit dieser Sichtweise stimmt Herrmann offensichtlich überein, wenn er eine der primären Aufgaben der Filmmusik in der Regelung der narrativen Vermittlungsvorgänge sieht: “Finally, it is the communicating link between the screen and the audience, reaching out and involving all into one single experience.” HERRMANN. Zit. in: SMITH 1991, S. 122.

Zuschauer kommuniziert wird, überhaupt beeinflusst, sondern darauf, dass dies in außergewöhnlich schlüssiger Weise geschieht: Herrmann überlässt das Wirken seines Komponierens auf den gesamtfilmischen Diskurs nicht dem Zufall. Die narrativen Aspekte erscheinen bei ihm sorgfältig kalkuliert und summieren sich zu einer konsistenten Erzählhaltung, welche das visuelle Erzählen nicht nachahmt, sondern weiterführt, bereichert bzw. komplementär ergänzt.

Wenn wir im Folgenden die konkreten, der Filmmusik offenstehenden Möglichkeiten der Erzählgestaltung erkunden, so geschieht das im vorliegenden Rahmen notwendig selektiv. Es ist nicht beabsichtigt – so wünschenswert ein derartiges Unterfangen erschiene –, einen systematischen und lückenlosen Überblick über alle Mittel zu geben, mit denen sich die strukturellen Konstituenten des Erzählvorganges (in der Terminologie Genettes: *Ordnung, Dauer, Frequenz, Modus, Stimme*) musikalisch manipulieren lassen. Unsere Ausführungen konzentrieren sich ausschließlich auf diejenigen Aspekte, welche in NORTH BY NORTHWEST von Bedeutung sind. Und nur dort, wo sich die Musik durch ein gezieltes Ignorieren einer bestimmten Erzähltechnik hervortut, soll diese, um klarzumachen, worauf hier verzichtet wird, anhand anderer Filme erläutert werden.

## 5.1 Zeitgestaltung

### 5.1.1 Ordnung

Spielfilme, in denen sich die Erzählung dem Diktat einer streng linearen Ereignischronologie verweigert und nicht vor dem Nachreichen früherer bzw. dem Vorziehen späterer Begebenheiten zurückscheut, zählen gewöhnlich zu den eher exotischen Exemplaren ihrer Gattung. Ein ebenso prominentes wie anspruchsvolles Beispiel liefert Orson Welles' *CITIZEN KANE* (zu dem Herrmann 1940 die Filmmusik schrieb), wo die Chronologie durch zahlreiche multiperspektivische Rückwendungen soweit aufgelöst wird, dass es kaum mehr möglich scheint, die zahllosen heterogenen Ereignisse in ihrer faktischen zeitlichen Abfolge auf Anhieb zu begreifen. Auch in jüngerer Zeit stellt ein solcherart freies Spiel mit der Geschehenschronologie nach wie vor die Ausnahme dar und bleibt einigen wenigen experimentierfreudigen Regiekonzepten vorbehalten: Dass man dem Gangster „Vince“ am Ende von Quentin Tarantinos *PULP FICTION* beim Frühstück zuschauen kann, nachdem er wenige Einstellungen zuvor sinnlos zu Tode gekommen ist, lässt sich nur durch einen geradezu provokativ skrupellosen Umgang mit jener Teil-

struktur der Erzählung erklären, welche in der Literaturtheorie unter dem lapidaren Begriff „Ordnung“ kursiert.<sup>132</sup> Genette hierbei zwei Grundformen der Ordnungswidrigkeit: Die Analepse, die in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft seit Lämmert unter dem Namen Rückwendung kursiert, und die Prolepse – zu deutsch: die Vorausdeutung.<sup>133</sup>

Die „in jedem Erzählwerk in der einen oder anderen Form vorkommende[n]“ Umstellung der Chronologie<sup>134</sup> spielt im Film freilich meist eine untergeordnete Rolle, weil dort jene Deiktika fehlen, die in der Sprache eine Orientierung im Ablauf der Zeit erst möglich machen: Zeitadverbien wie *jetzt, dann, nachher, zuvor, damals etc.* können nicht unmittelbar ins Bild übersetzt werden. Um anzuzeigen, dass die Erzählung auf der Achse der Begebenheiten zurück oder nach vorne springt, hat sich im Verlauf der Filmgeschichte daher eine Reihe von speziellen filmischen Kodes entwickelt: Dazu gehören diverse Formen der Trickblende wie verschwimmende Übergänge, blitzartig zwischen-geschaltete Einstellungen, die ein schemenhaft-fragmentarisches Erinnern signalisieren, Vernebelungen, Zeitlupe etc. Entsprechend haben sich auch in der Filmmusik standardisierte Wendungen durchgesetzt, deren Funktion es ist, „die Unterbrechung der filmischen Gegenwartszeit prägnant herauszuheben.“<sup>135</sup>

So wird gleich zu Beginn von REBEKKA ein bewusst anachronistischer Ton angeschlagen: Altertümlich anmutend durch eine leittonfreie, von Harfenarpeggien unterlegte modale Melodie (das Manderley-Thema, vgl. NB. 37) und zeitentrückt durch den sehnsüchtigen Klang des Englischhorns und die fundamentlos in der Schwebel gehaltenen tremolierenden Streicher kennzeichnet Waxmans Musik das von der Off-Sprecherin beschworene Geschehen als etwas Vergangenes, nur mehr

<sup>132</sup> GERARD GENETTE: *Discours du récit. Essai de méthode*. In : Ders.: *Figures III*, Paris 1972. Deutsch: *Die Erzählung*. München: Fink <sup>2</sup>1998.

<sup>133</sup> Vgl. EBERHARD LÄMMERT: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler (1955) <sup>2</sup>1967. Die Beschreibungssysteme beider Autoren unterscheiden sich bei aller prinzipieller Nähe in einem wesentlichen Punkt: Geht es Lämmert mehr um den funktionalen Aspekt, also das Aufzeigen der typischen Situationen, in denen Rückwendungen und Vorausdeutungen im Roman erscheinen, so reicht Genette mit seiner später entstandenen Abhandlung das analytische Beschreibungsvokabular nach. Er differenziert die Begriffe nach den Parametern Reichweite, Umfang, die eine gründliche Unterscheidung der analysierten Phänomene erst möglich machen. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchungen kann auf diese spezielle Begrifflichkeit indes verzichtet werden, ohne der Plausibilität der Argumentation Schaden zuzufügen. Analepse, Prolepse, Rückwendung und Vorausdeutung sollen in einem weitgehend synonymen Sinne verwendet werden.

<sup>134</sup> Vgl. JOCHEN VOGT: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*. Opladen. Westdeutscher Verl. 1990. S. 118.

<sup>135</sup> la Motte-Haber/Emons 1980, S. 194.

in der Erinnerung Existentes. Die Erzählung der eigentlichen Handlung erfolgt in Form einer Rückwendung, und den Wechsel der Zeitebene vom bloßen Erinnern der Erzählerin ins Hier-und-Jetzt der erzählten Geschichte signalisiert die Musik unmissverständlich durch eine spürbare Wandlung ihres Ausdrucksgehalts: In einem naturalistischen Klanggemälde der tosenden Meeresbrandung von Monte Carlo (dem Ausgangsschauplatz der Handlung) scheint das Orchester sich aus seiner Starre zu lösen und förmlich zum Leben zu erwachen.

Solche die Erzählreihenfolge verdeutlichende Funktionen können von der Musik freilich nur in dem Maße wahrgenommen werden, wie die entsprechenden Anachronien bereits im Film vorgezeichnet sind. In *NORTH BY NORTHWEST* hält sich Hitchcock weitgehend an einen kontinuierlich vorwärts gerichteten Erzählduktus, offene Verstöße gegen die „natürliche“ zeitliche Ordnung sucht man hier umsonst. Dabei stellen gelegentliche Rückgriffe im Thriller eigentlich eine genrespezifische Notwendigkeit dar: Entsprechend den Gesetzmäßigkeiten des analytischen Dramas verlangt sein Ablauf eine sukzessive Aufklärung der zunächst nur lückenhaft berichteten Ereignisse, und dieses Nachreichen der unterschlagenen Sachverhalte ist ohne ein wiederholtes Anknüpfen an die Vergangenheit in der einen oder anderen Form nicht möglich.

Hitchcock (bzw. sein Drehbuchautor Lehman) kommt nur deshalb ohne Umstellungen in der Geschehenschronologie aus, weil er das Aufholen der fehlenden Informationen seinen Figuren überantwortet. So beruft er bereits im ersten Viertel des Films eigens eine weit vom Schauplatz des Geschehens entfernte CIA-Konferenz ein, um dem Zuschauer *en passant* die Hintergründe der Verwechslung Thornhills plausibel zu machen:

PROFESSOR: „We did not invent our non-existent man, and establish elaborate behaviour patterns for him, and move his prop belongings in and out of hotel rooms, for our own private amusement. We created George Kaplan and labored to convince Vandamm that this phantom was our own Number One, hot on his trail, for a desperately important reason.“ [...]

PROFESSOR: „If we make the slightest move to suggest that there is no such agent as George Kaplan [...] then Number One, working right under Vandamm’s nose, will immediately face suspicion, exposure and assassination, like the two others who went before.“

Die gleichsam nebenbei geäußerten Ansichten des „Professors“ verraten nicht nur, dass der rätselhafte „Unsichtbare Dritte“<sup>136</sup> in Wirklichkeit nichts weiter als ein

---

<sup>136</sup> Titel der deutschen Fassung von *NORTH BY NORTHWEST*.

Konstrukt des amerikanischen Geheimdienstes darstellt, sie kündigen auch in Form einer Prolepse jene tatsächlich existierende Agentin (Eve Kendall) an, die eine Schlüsselposition im weiteren Handlungsverlauf besetzen wird. Die für die Informationslenkung benötigten Anachronien werden hier elegant in eine der Geschehenssukzession einverlebte Szene gefasst, ohne den Fortgang der Ereignisse zu unterbrechen. Denn indem die Konferenz aus gegebenem Anlass (der Ermordung Townsends) einberufen wird, stellt sie ein folgerichtiges Glied im Ereignisstrom dar und keine von der Erzählinstanz willkürlich verfügte „Ordnungswidrigkeit“.

Wenn Hitchcock auf der visuellen und sprachlichen Ebene an der linear-sukzessiven Ereignischronologie festhält, heißt das jedoch noch lange nicht, dass *NORTH BY NORTHWEST* völlig frei von Anachronien bliebe. Denn anders als das literarische Erzählen verfügt der plurimediale Film über mehrere simultane Mitteilungsebenen, und es ist keinesfalls ausgeschlossen, dass sie hinsichtlich der Erzählordnung auch untereinander divergieren. So sind Situationen, in welchen das Geschehen im Bild kontinuierlich voranschreitet, während die Musik ihm vorausseilt bzw. hinterherhinkt, durchaus keine Seltenheit. Der erste Fall stellt ein geradezu klassisches Mittel der Spannungserzeugung dar. Auf standardisierte Weise kommt es in Lynn Murrays Filmmusik zu *TO CATCH A THIEF* zum Einsatz (Vgl. *Anhang, Abb. 2*):

Der geläuterte Ex-Juwelendieb John Robie wird zu Unrecht einer Serie schwerer Einbrüche verdächtigt. In der Absicht, den Nachweis seiner Unschuld zu erbringen, trifft er sich auf dem Blumenmarkt von Nizza mit dem Versicherungsangestellten Hughson, um über die Herausgabe vertraulicher Unterlagen zu verhandeln. Als im Bild zwei Gendarme sichtbar werden, die Robie schon seit einiger Zeit nachstellen, setzt die Musik ein. Während sich der Vorgang auf der Bildebene fast unmerklich im Hintergrund abspielt, macht Murray mit einem alarmierend wirkenden, dissonanten Blechbläser-Akkord explizit auf den sich anbahnenden Konflikt aufmerksam. Damit zeichnet sich die weitere Entwicklung für den Zuschauer bereits in Umrissen ab, noch bevor Robie sich der unmittelbaren Gefahr selbst bewusst wird, und diese partielle musikalische Vorab-Information weckt jene intensive Neugier beim Rezipienten, die in Hitchcocks Augen von zentraler Bedeutung für das Aufkommen von *suspense* ist: „Man muss dem Zuschauer eine Information geben, die die Figuren nicht haben. Dann weiß er mehr als die Helden und kann sich intensiver die Frage stellen: wie wird sich die Situation auflösen?“<sup>137</sup>

Doch das von unzähligen Filmmusikkomponisten bis zum Überdruß strapazierte Verfahren findet in *NORTH BY NORTHWEST* keine Verwendung. Bei allen einschneidenden

---

<sup>137</sup> TRUFFAUT 1998, S. 102.

dramatischen Ereignissen – der Entführung, dem Attentat auf Townsend, der vorge-täuschten Ermordung Thornhills oder dem Tod Leonards – kündigt die Musik nichts an, sondern verhält sich synchron zum Geschehen und unterstützt damit weniger das Prinzip des *suspense* als das des *surprise*. So auch in der Cropduster-Sequenz, in welcher die ereignislos verstreichende Zeit vor der Flugzeug-Attacke unvertont bleibt und erst das überraschende Moment des explodierenden Tanklastzuges wieder eine musikalische Unterlegung erhält. Dies ist verwunderlich, erblickt Hitchcock doch in der Erzeugung von *suspense* eine der interessantesten Möglichkeiten des Filmmusikeinsatzes:

„Nun, zuallererst trägt Musik zur atmosphärischen Gestaltung bei. Sie schafft Erregung und erhöht die Spannung. Wenn man dabei ist, einen Handlungshöhepunkt aufzubauen, kann die Musik ebenso wirkungsvoll die Spannung steigern wie die Schnitttechnik“.<sup>138</sup>

Andererseits zeigt sich gerade in der Konsequenz, mit der Herrmann alle Gelegenheiten ignoriert, Spannung durch musikalische Voraussetzungen zu induzieren, wie sehr er um eine konsistente Erzählhaltung bemüht ist.

Während die Prolepse als narratives Mittel ungenutzt bleibt, finden sich in *NORTH BY NORTHWEST* einige Momente, die dem nahe kommen, was die Erzähltheorie als Prolepse (Rückwendung) bezeichnet: Wie in *Kap. 3* gesehen, kehren Herrmanns Motive und Themen – manchmal sogar ganze Cues – im Laufe des Scores mitunter vor völlig verschiedenartigen dramaturgischen Situationen wieder. Vernimmt der Rezipient ein- und dieselbe Musik zum wiederholten Male, so ruft dies in ihm – sofern er die Parallele bemerkt – die Erinnerung an vorausgehenden Stellen mit identischer oder ähnlicher musikalischer Unterlegung wach. Dies ermöglicht es ihm, das aktuelle Geschehen nicht mehr allein vor dem Horizont des momentanen Augenblicks, sondern auch im Lichte der zurückliegenden Begebenheiten wahrzunehmen. Auf derartige szenischen Verklammerungen trifft man freilich in allen musikdramatischen Konzepten, die von wiederkehrenden musikalischen Gestalten Gebrauch machen. Dennoch haben die Rückgriffe in *NORTH BY NORTHWEST* eine besondere Qualität: Denn entgegen den üblichen leitmotivischen Verfahrensweisen haften die Themen dort – wie in der semantischen Ana-

---

<sup>138</sup> HITCHCOCK zit. in: STEPHEN WATTS: *Alfred Hitchcock on music in films*. In: *Cinema Quarterly*. 2.2 (1933). S. 80.

lyse deutlich wurde – nicht an konkreten Details der Handlung. Sie sind also nicht bloß Reflexe von ohnehin evidenten handlungsinternen Zusammenhängen und genügen sich nicht im passiven „musikalischen Abbilden“ der von den Szenen geteilten invarianten Momente. Vielmehr stellt das Verklammern von so heterogenen Situationen wie /Maintitle/, /“Autoralley“/ und /Jagd über den Mount Rushmore/; oder: /Entführung/, /Recherche im U.N.-Hauptquartier/ und /Unterredung in der Cafeteria/; oder: /Verhaftung nach der Auktion/, /Hintergrund-Aufklärung auf dem Flughafen/ und /Flucht aus dem Krankenzimmer/ jeweils einen *aktiven* Eingriff in die Erzählstruktur dar, weil es zusammenbindet, was keineswegs *per se* – aufgrund ohnehin schon bestehender offensichtlicher Gemeinsamkeiten – als zusammengehörend empfunden wird. Die Musik geht hier erkennbar über die auf visueller und sprachlicher Ebene vorgegebene Erzählweise hinaus: Sie reguliert eigenmächtig die Erinnerungstätigkeit des Zuschauers, lässt ihn Querbezüge zwischen Handlungspunkten wahrnehmen, die sich ihm durch Bild und Dialog allein nicht aufdrängen würden. Dahinter verbirgt sich der souveräne Gestus eines „Erzählers“, der nach eigenmächtig definierten Kriterien Ordnung in das erzählte Geschehen bringt. Dass er nicht Identisches bzw. Ähnliches, sondern Verschiedenartiges miteinander verbindet, verrät, wie er sich selbst zum Geschehen positioniert: Er begreift es weniger als sukzessiven Ablauf isolierter Einzelvorgänge denn als Auffächerung ein und derselben Grundbegebenheit – des „verrückten Tanzes“ zwischen Thornhill und der Welt.

### 5.1.2 Dauer

Dass eine Erzählung weitgehend auf Anachronien verzichtet, wie dies auf visueller Ebene in NORTH BY NORTHWEST geschieht, ist an sich nichts Ungewöhnliches. Viel seltener sind dagegen Fälle, in denen die *Erzählgeschwindigkeit* – das Verhältnis der Dauer von Erzählzeit und erzählter Zeit also – durchgängig konstant bleibt.<sup>139</sup> Mag der Film die Übereinstimmung beider Zeitebenen (in der Terminologie Genettes: die *Szene*) in quantitativer Hinsicht vorziehen, so kommt er doch fast nie völlig ohne die übrigen Relationen *Dehnung*, *Raffung*, *Ellipse* und *Pause* aus

---

<sup>139</sup> Vgl. MATIAS MARTINEZ/MICHAEL SCHEFFEL: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck (1999)<sup>2</sup>2002. S. 39f.

	<i>Erzählzeit</i>		<i>erzählte Zeit</i>
<b>Szene</b>	Erzählung	= (gleich)	Geschehen
<b>Dehnung</b>	Erzählung	> (länger als)	Geschehen
<b>Raffung</b>	Erzählung	< (kürzer als)	Geschehen
<b>Ellipse</b>	Erzählung steht still	$0 < n$	Geschehen geht weiter
<b>Pause</b>	Erzählung geht weiter	$n < 0$	Geschehen steht still

Angesichts des begrenzten Zeitraums von gerade einmal 132 Minuten, über welche die Erzählinstanz zur Darbietung der immerhin fünf Tage dauernden Geschichte von NORTH BY NORTHWEST verfügt, erscheint eine inhaltliche Straffung des vorgestellten Geschehens unumgänglich. Hitchcock erwirkt sie durch die wohl gebräuchlichste Methode „Zeit zu Gewinnen“ – die zwischenszenische Auslassung oder *Ellipse*. Übersprungen werden überwiegend Sachverhalte von untergeordneter Bedeutung, also v.a. jene Segmente des Geschehens, in denen der Ereignisstrom stagniert: Phasen des Wartens, langwierige Ortswechsel von einem Schauplatz zum anderen oder die Rekreationspausen der Protagonisten (etwa Thornhills Nacht in der Ausnüchterungszelle). Weniger selbstverständlich, dafür umso zweideutiger erscheint die Unterschlagung der Liebesnacht von Roger und Eve. Dass sie von Hitchcock nicht explizit thematisiert wird, ist vor dem Hintergrund der 1958 geltenden moralischen Normvorstellungen nicht weiter verwunderlich. Dennoch lässt der Regisseur keinen Zweifel daran, was sich in dem ausgeblendeten Zeitsegment ereignet. Andeutungen finden sich zu Hauf bereits während des Dialogs im Speisewagen, unmittelbar vor der Ellipse dann im süffisanten Lächeln Van Damms sowie in der frivolen Metapher des auf einen Tunnel zufahrenden Zuges. Am nächsten Morgen nimmt Thornhill eindeutig auf die Liebesnacht Bezug: „You’re the smartest girl, I ever spent a night with on a train.“ Diese aufdringliche indirekte Markierung der Auslassung verkehrt das scheinbar taktvolle Wegschauen ins Gegenteil und lässt die Ellipse zu einer außerordentlich indiskreten Geste geraten.

Während die Musik hier demonstrativ schweigt, bleiben sonst nur wenige Auslassungen unkommentiert. In der Mehrzahl werden sie mit einem je eigenen, den Zeitsprung überbrückenden Cue unterlegt, was wiederum zeigt, dass Herrmann die Wahl der zu vertonenden Stellen vielmehr an strukturell-formalen als an inhaltlichen Kriterien orientiert. Die Filmmusikliteratur erblickt den Sinn solcher musikalischer „Klammern“ an den zwischenszenischen Gelenkstellen gewöhnlich in einer Wahrnehmungserleichterung der filmischen Syntax: Man vermutet dahinter entweder die Absicht, die raum-zeitliche Diskontinuität der Ellipsen durch die von der Musik „geborgte“ Kontinuität zu verbergen<sup>140</sup> oder – gerade anders herum – die Schnitte gezielt ins Bewusstsein des Zuschauers zu rücken (Schneider spricht pointiert von „Umblättern [...], die von einer Szene in die nächste überleiten und Zusammenhang bzw. Tempo schaffen sollen“<sup>141</sup>).

Ob Herrmann die entsprechenden Cues in *NORTH BY NORTHWEST* allerdings selbst in dieser Weise als Rezeptionshilfe intendiert, ist fraglich. Denn die von der Musik verklammerten Szenenübergänge wirken dort nicht plausibler als jene Stellen, an denen zeitliche Aussparung und Schauplatzwechsel ohne musikalische Vermittlung auskommen müssen: Der Schnitt von Thornhills chaotischer Autofahrt ins Polizeirevier erfolgt ebenso „trocken“ wie der vom Verhör zum Gerichtstermin am folgenden Morgen, ohne dass der Eindruck entstände, dem Erzählen mangle es an Geschmeidigkeit, es sei weniger „rund“ oder hinterlasse irgendwelche inhaltlichen Unklarheiten.

So unzweifelhaft Herrmanns Cues zur Verdeutlichung der Handlungsstruktur beitragen, so sind sie doch entschieden mehr als nur „Kitt“ oder „Umblättern“ zwischen den Szenen. Denn sowohl für die Überbrückung von Schnitten als auch für deren akzentuierende Hervorhebung würden inhaltsleere, belanglose Floskeln (etwa ein simples Abkadenzieren zum Szenenende) völlig genügen. Dahingegen lässt sich der hohe Grad an Expressivität, den Herrmann aufwendet, durch eine bloßes Verklammern-Wollen der Syntax allein nicht erklären. Die Musik gibt sich nicht damit zufrieden, etwas zu unterstreichen, eine Interpunktion zu setzen oder ein Aufmerken des Rezipienten zu bewirken.

---

<sup>140</sup> Vgl. hierzu Kracauer: „Musik überträgt ihre eigene Kontinuität auf die stummen Bilder.“ KRACAUER 1996, S. 187f.

<sup>141</sup> SCHNEIDER 1997, S. 71.

Mit ihrer ausgeprägten Charakteristik – man denke an die schleichende Bewegung des Kidnappedthemas, die ausdrucksstarke Instrumentation von *THE RETURN* oder die pathetische Geste in *THE U.N.* – erweckt sie vielmehr den Eindruck, als habe sie über die bloße Markierung der Auslassung hinaus etwas durchaus Substanzielles „zu sagen“.

Dass sie dabei andererseits die Details der Handlung ignoriert und den Wechsel der szenischen Inhalte nicht in einem Wechsel ihrer eigenen Struktur- und Ausdruckseigenschaften abbildet, hebt das von ihr Mitgeteilte auf eine distanzierte, situationsabstrakte Ebene. Mit jedem Musikeinsatz scheint der Erzählvorgang von der Schilderung konkreter Geschehnisse in ein allgemeines Reflektieren, Kommentieren, Bewerten etc. überzugehen – ein Vorgang, der eine bemerkenswerte Ähnlichkeit mit jenem standardisierten Muster der Erzählliteratur aufweist, welches Genette als Alternieren von szenischem und summarischem Erzählen beschreibt:

„Hingegen ist es klar, dass das Summary bis zum Ende des 19. Jahrhunderts den normalen Übergang zwischen zwei Szenen bildete, den ‘Hintergrund’, vor dem sie sich abheben, und mithin das Bindegewebe par excellence der Romanerzählung, deren Grundrhythmus durch den Wechsel von Summary und Szene definiert ist.“<sup>142</sup>

Diesem literarischen Schema vergleichbar ist in *NORTH BY NORTHWEST* auch die Art, wie sich Figuren und Musik gegenseitig „das Wort erteilen“. Herrmanns Cues umgeben die zwischenszenischen Bruchstellen nämlich nicht in willkürlich gewähltem Umfang, sondern erhalten ihren Einsatz in aller Regel direkt aus dem Mund der Figuren. Und umgekehrt leiten sie ihrerseits nahtlos zu den Figurenrepliken über, indem sie mit ihren Schlussfloskeln (s. *Kap. 3.4*) einen förmlichen „Doppelpunkt“ vor den jeweils folgenden Dialog setzen. Dieses nahtlose Anschließen verdeutlicht, dass Herrmann viel weniger an einer Überbrückung der Raum- und Zeitsprünge bzw. der syntaktischen Einschnitte interessiert ist, als an einer musikalischen Auffüllung der dialogfreien Passagen. Dass er analog mit den Sprechpausen verfährt, welche sich innerhalb zusammenhängender Szenen ereignen (vgl. *THE DOOR*, *THE HOUSE* oder die Fahrt auf der Küstenstraße), weist in dieselbe Richtung. All diese Lücken nutzt Herrmann, um in ihnen gleichsam den Erzähler zu Wort kommen zu lassen.

---

<sup>142</sup> GENETTE 1998, S. 69.

Dass die elliptischen Auslassungen gegen Ende des Films seltener begegnen, hängt mit dem Platz zusammen, welchen die in großen Spannungsbögen angelegten, konfliktentscheidenden Szenen beanspruchen. Ein Weniger an Musik würde der Zuspitzung des Handlungsverlaufes entgegenstehen, und so scheint es nur natürlich, dass die Cues von den Gelenkstellen weg in die Szene selbst hinein verlagert werden (wobei nach wie vor die Dialoge entweder ganz ausgespart bleiben oder – bei kurzen eingestreuten Gesprächspassagen – nur verhalten untermalt werden<sup>143</sup>). Innerhalb der Szene gilt nun die zeitliche Kontinuität der fiktiven Wirklichkeit: Die Darbietung der Vorgänge erfolgt weder gerafft noch gedehnt, die gesamte 20-minütige Schlussphase wird also in *zeitdecker* Erzählweise dargeboten, d.h. alles, was auf der Leinwand zu sehen ist, beansprucht in der Filmvorführung exakt dieselbe Zeit wie in der fiktiven Realität. Auch Herrmann arbeitet gezielt darauf hin, die musikalische und szenische Zeitgliederung kongruent erscheinen zu lassen: Jede Modifikation auf der Bildebene zieht eine Veränderung der Motivik nach sich. Die lineare Sukzession der Einzelereignisse spiegelt sich in additiven Motivverkettungen, die immer nur den nächsten Augenblick zu kennen scheinen und kaum mehr übergreifende syntaktische Zusammenhänge ausprägen. Die verbleibenden Inkongruenzen zwischen dem ebenmäßig proportionierten rhythmisch-metrischen Fluss der Musik und der arhythmischen Zeitgliederung des äußeren Geschehens fallen demgegenüber kaum mehr ins Gewicht, sie werden vom Zuhörer „nachjustiert“. Anders als im Falle der von Herrmann überbrückten Auslassungen spielt sich das musikalische Geschehen nicht mehr auf einer konkurrierenden Zeitebene ab. Die dadurch bewirkte Nähe der Musik zu den sichtbaren Ereignissen ähnelt nun der eines Erzählers, welcher gebannt am Fortgang des Geschehens haftet und in keiner Weise manipulierend in deren Sukzession eingreift.

Benötigt das Erzählen eines Ereignisses mehr Zeit als dieses selbst, so ist in der Narratologie schließlich die Rede vom *zeitdehnenden Erzählen*. Man sollte annehmen, hierfür sei im Film kein Platz, es sei denn, der Regisseur bediente sich der eher selten verwendeten, weil allzu effektheischenden Zeitlupe. Doch es sind die spezifischen erzähltechnischen Möglichkeiten des Filmes, welche es ihm erlauben, trotz des kontinuierlichen

---

<sup>143</sup> Vgl. die kurzen Figurenrepliken bei der Jagd über den Mount Rushmore.

Fortschreitens der äußeren Handlung bei der Schilderung kurzer Augenblicke und „zeitloser“ Zustände zu verweilen: Zögern ausführliche Schilderungen von Gefühls- und Gedankeninhalten das nachfolgende Geschehen im Roman zwangsläufig hinaus, so zeigt sich der Film insbesondere durch die Filmmusik dazu in der Lage, beides aus dem linearen Nacheinander zu befreien und dem Zuschauer in simultaner Anordnung darzubieten. Ein solches mehrschichtiges Erzählen begegnet in *NORTH BY NORTHWEST* in den vom Interludethema dominierten Passagen, namentlich in jener Dialogszene, in der Herrmanns Musik die aufkeimenden Liebe zwischen Thornhill und Eve kommentiert. Wohl kaum jemand käme auf die Idee, die einzelnen Takte der dabei erklingenden ebenmäßig gebauten Melodie Stück für Stück auf die Begebenheiten der äußeren Realität zu beziehen. Die Musik folgt nicht den Gesprächsinhalten des Paares, ihre Zeitgliederung will gar nicht auf die Zeitgliederung in der fiktiven Wirklichkeit hin verstanden werden. Vielmehr vollzieht sich die Erzählung auch hier auf zwei völlig getrennten Ebenen: Auf der einen spult sich die „physikalische“ Zeit der fiktiven Wirklichkeit ab, auf der anderen erzählt die Musik im selben Moment von einer zeitunabhängigen Zuständlichkeit, etwa von der Zuneigung des Liebespaares, welche ja selbst (zumindest zu Beginn) keine in der Zeit veränderliche Größe darstellt. Die 33 Sekunden, die während des Erklingens der Melodie verstreichen, sind also nicht diejenigen eines von ihr geschilderten linear fortschreitenden Prozesses in der Diegesis, es sind die 33 Sekunden, die sie benötigt, um ihre eigenen Ausdruckseigenschaften und die damit bedeutete Gefühlsqualität *peu à peu* zu entfalten.

## 5.2 Fokalisierung

Eine Geschichte kann aus verschiedenen Blickwinkeln heraus erzählt werden – diesem scheinbar selbstverständlichen Sachverhalt widmet die Erzählforschung traditionell besondere Aufmerksamkeit. Ursprünglich als *point of view*, *Erzählperspektive*, *vision* oder *Aspekt* abgehandelt, wird der Problemkomplex seit Genette mit dem allgemeineren Begriff „Fokalisierung“ umschrieben. Dabei handelt es sich um „jenen zweiten Modus der Informationsregulierung, der auf der Wahl (oder Nicht-Wahl) eines einschränkenden ‘Blickwinkels’ beruht“. In seinem „Discours du récit“ unterscheidet Genette drei Fokalisierungstypen. Der *unfokalisierte* Typ bzw. die *Null-Fokalisierung* liegt vor, wenn die Erzählung von einer übergeordneten Warte aus erfolgt, wenn der Erzähler sich keinerlei

Einschränkungen auferlegt, wenn er mehr weiß und sagt als seine Figuren und über eine „vision par derrière“ (Übersicht) verfügt. Dieser überlegene Informationshorizont geht verloren, sobald das Blickfeld auf dasjenige einer intradiegetischen Figur eingeschränkt wird. Die Rede ist dann vom *internen* Fokalisierungstyp, bei dem der Erzähler nicht mehr und nicht weniger weiß und sagt als die jeweilige Figur selbst; die Erzählung erfolgt in „vision avec“ (Mitsicht). Beim dritten Typ, der *externen* Fokalisierung, nimmt die Erzählinstanz die Perspektive eines Beobachters ein, der das Geschehen in unmittelbarer Nähe miterlebt. Anders als in der internen Erzählweise fehlt ihm jedoch der Einblick in die psychischen Vorgänge der Figuren, sodass sein Informiertheitsgrad noch hinter dem ihren zurückbleibt („vision du dehors“ – Außensicht).

### 5.2.1 Nullfokalisierung

Filmmusik ist prinzipiell dazu in der Lage, eine dezidiert nicht-fokale Position zu formulieren, sofern in ihr eine grundsätzliche Distanz, eine zeitliche wie inhaltliche Unabhängigkeit vom Geschehen spürbar wird. Der Paradefall einer solchen Perspektivierung (auch auf visueller Ebene) findet sich gleich zu Beginn von *NORTH BY NORTHWEST*, wo die Erzählinstanz die gesamte für relevant erachtete Information ungefiltert an den Betrachter weitergibt.

In einer Reihe sprunghaft montierter Einzelbilder, welche das Verkehrsgedränge in den Straßen New Yorks, das Strömen der Menschenmassen und das ununterbrochene Kreisen einer Drehtür zeigen, wird die chaotisch-betriebsame Alltagswelt New Yorks thematisiert. Mit der eingangs bezogenen Vogelperspektive und den zahlreichen schnell aufeinanderfolgenden Ortswechsellern verrät die Einstellungsfolge einen sich souverän über die physikalischen Grenzen der Wahrnehmung hinwegsetzenden Erzählerstandpunkt, der nichts mit dem vergleichsweise beschränkten Horizont der im Bild gezeigten Figuren gemein hat. Die Willkür eines über den Dingen stehenden „allwissenden Erzählers“ kommt auch in den Kriterien zum Ausdruck, nach denen die Auswahl der berichteten Ereignisse getroffen wird: Es geht hier nicht um die Darstellung von sukzessiv auseinander hervorgehenden Etappen eines zusammenhängenden Geschehensverlaufs. Was exakt zu welcher Zeit vorgefallen ist, spielt keine Rolle. Gezeigt werden nur allgemeine, zeitunabhängige Zuständlichkeiten des Unsteten, der Hektik und der Betriebsamkeit. Damit ähnelt die Sequenz der (literarischen) Schilderung, einer Erzählweise also, die ihren Platz außerhalb des Szenischen hat und daher naturgemäß an die Präsenz eines extradiegetischen Erzählers gebunden ist.

Herrmanns Musik schließt sich der von Hitchcock vorgegebenen unfokalisierten Sichtweise an. Den Eindruck der Distanziertheit erweckt sie durch ihre formale Eigenständigkeit. Denn trotz ihres unruhig-chaotischen Charakters wird sie von ei-

nem streng geometrisch proportionierten Gerüst getragen: Scheint schon das Hauptthema mit seiner perioden- und satzartigen Faktur voll und ganz den Gesetzmäßigkeiten autonomer Musik verpflichtet, so spricht aus der Gesamtform ein nicht minder unabhängiges Gestaltungsprinzip: Letztere konstituiert sich aus sieben Themenwiederholungen, bei denen die diversen Acht- bzw. Sechzehntaktphrasen in willkürlicher Weise verdoppelt, ausgelassen oder vertauscht werden. Das musikalische Geschehen spult sich mit unbeirrbarer, mechanischer Regelmäßigkeit ab; die starre Binnenstrukturierung nimmt keinerlei Rücksicht auf Bildschnitte oder die zeitliche Folge der Ereignisse in der Figurenwelt, und so bietet sich dem Betrachter keine Gelegenheit, die Syntax der Musik in irgend einer Weise mit dem Leinwandgeschehen zur Deckung zu bringen. Der formalen Inkongruenz entspricht das Auseinanderklaffen der Inhalte. Über das Lärmen der Autos setzt sich das ALLEGRO VIVACE ebenso hinweg wie über das Strömen der Menschenmenge und das Rotieren der Drehtür, und auch der „Cameo“ (Hitchcocks traditioneller Gastauftritt, hier als Fahrgast, der eben seinen Bus verpasst) erhält keine gesonderte Aufmerksamkeit seitens der Musik. Indem sich die Ouvertüre der Paraphrasierung konkreter Bilddetails konsequent verweigert, stellt sie zur Bildebene lediglich allgemeine Bezüge her. Damit bindet sie sich weder an den Blickwinkel einer Figur noch an irgendeine Form von Ereignischronologie.

Stattdessen „erzählt“ auch sie summarisch. Mit ihren unaufhörlichen Wiederholungen schildert sie nicht Ereignisverläufe sondern Zuständlichkeiten, ihre iterativen Züge spiegeln das „Immer-wieder“ der im Bild gezeigten New Yorker Alltagswelt. Und dieses zusammenfassende, *raffende* Berichten ist wiederum nur aus einer Position heraus möglich, die zeitlich Auseinanderliegendes und räumlich Getrenntes überblicken kann und somit keinerlei perspektivischen Restriktionen unterliegt. Dass Herrmann den Beginn des ALLEGRO VIVACE überdies in das extradiegetische Segment des Vorspanns verlegt, macht endgültig klar, dass die Musik auf einer anderen Ebene angesiedelt ist als das gezeigte Geschehen.

Der umfassende Einblick, den der null-fokale Standpunkt in die Zusammenhänge und Hintergründe der Geschichte gewährt, stattet den Erzähler gleichermaßen wie den Zuschauer mit einem Voraus- bzw. Mehrwissen gegenüber den Figuren aus. Als unfokal können mithin all jene Situationen gelten, in denen sich eine solche Diskrepanz von Zuschauer- und Figureninformiertheit bemerkbar macht, sei es, dass die Musik etwas „verrät“, was zum gegenwärtigen Zeitpunkt auf der Figurenebene noch nicht einsehbar ist (Vorwissen), sei es, dass das von ihr „Gesagte“ dort überhaupt keine Relevanz erlangt (Mehrwissen). Ersteres geschieht regelmäßig in den schon angesprochenen partiellen Vorausnahmen, bei denen ein Wissensvorsprung ausgespielt wird, um Spannung in das Geschehen zu induzieren – wenn sich etwa ein Konflikt im Orchester ankündigt, noch bevor er sich in der Figurenwelt bemerkbar macht. Speziell dieses filmmusikali-

sche Standardpattern fehlt jedoch – wie gesehen – weitestgehend in NORTH BY NORTHWEST.

Dagegen behauptet Herrmanns Musik einen souveränen Standpunkt gegenüber dem Erzählten evidentenmaßen immer dort, wo sie völlig Verschiedenartiges wie Thornhills Fahrt über die Küstenstraße, den Showdown auf dem Mount Rushmore und die noch weit von den Hauptfiguren distanzierte Eingangssequenz großspurig mit derselben Motivik verklammert, wenn sie also Beziehungen stiftet, die aus dem Sichtwinkel der Figuren nicht bzw. zum aktuellen Zeitpunkt *noch* nicht als solche erkennbar sind. „Übersicht“ beweist sie auch, wenn sie durch das beständige Anschließen am Vorgänger-Cue einen roten Faden durch das Geschehen zieht, der dem Rezipienten signalisiert, dass die Ereignisse, die sich für Thornhill v.a. zu Beginn ganz und gar wirr und undurchschaubar darstellen, in einer nichtsdestoweniger sinnvollen Kausalbeziehung zueinander stehen. Und auch, wenn die Musik wie in THE SHOOTING dem Geschehen „hinterherzulaufen“ scheint, indem sie angesichts des vermeintlichen Todes Thornhills noch im „Schockzustand“ verharrt, während die Figuren bereits wieder die Fassung zurückgewinnen, behauptet sie eine autonome, vom Diktat der Handlung unabhängige Sicht der Dinge.

Das höchste Maß an Eigenständigkeit erlangt sie freilich dann, wenn ihre Semantik dezidiert konträr zur Bildaussage steht, wenn sie sich also – in der Terminologie Hans-Jörg Paulis<sup>144</sup> – *kontrapunktisch* zum Leinwandgeschehen verhält. So drängt die stark semantisch vorkodierte Instrumentation aus Harfen, Vibraphon und tremolierenden Streichern in THE RETURN zu einer Deutung auf etwas /Geheimnisvolles/, /Beunruhigendes/, /Gespenstisches/, während die Vorgänge in der Handlung – Thornhills Rückkehr zum Haus Townsends im nüchternen Zustand und in der Sicherheit einiger ihn begleitender Polizisten – im Vergleich zur vorausgehenden Entführung und der sich daran anschließenden mörderischen Autofahrt verhältnismäßig undramatisch wirken. Die auffällige Instrumentierung lässt sich hier nicht aus der Sicht der Figuren erklären, es ist auch hier die Erzählinstanz, die den Zuschauer gleichsam „über deren

---

<sup>144</sup> Vgl. HANS-JÖRG PAULI: *Funktionen von Filmmusik*. In: Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Film und Musik*. Band 34. Mainz: B. Schott's Söhne 1993. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt) S. 8-17.

Köpfe hinweg“ mit Mehrwissen versorgt. Er wird eingeweiht in die obskuren Vorgänge hinter der Szene, indem die Musik ihm unmissverständlich mitteilt, dass der äußerliche Eindruck, Thornhill sei einer Illusion erlegen und sein Leben verlaufe mithin in völlig normalen Bahnen, trägt.

### 5.2.2 Externe Fokalisierung

Kehren wir noch einmal zum Beginn von NORTH BY NORTHWEST zurück! Die Einstellungsfolge /in einer Hochhausfassade gespiegelter Verkehrsstrom/, /Totale auf Menschenmenge/, /U-Bahneingang/, /Treppe/, /zwei Leute, die ein Taxi anhalten und einsteigen/, /ein Mann, der den Bus verpasst/ zeigt eine für Hitchcock typische Strukturierung der Bildaussage zu Beginn des Films. Sie wandelt sich sukzessiv vom Abstrakten zum Konkreten, vom Allgemeinen zum Spezifischen, von der anonymen Masse zur Einzelperson, von der Vogelperspektive zur Halbtotale, etc. Diese Entwicklung endet zwangsläufig in jener perspektivischen Verengung, jener Einschränkung des Wissens- und Wahrnehmungshorizonts bezüglich der sich abspielenden Ereignisse, die gemeinhin als Merkmal des *fokalen* Erzählens gilt. Speziell die vorliegende Sequenz mündet dabei in eine *externe* Fokalisierung auf Thornhill und seine Sekretärin, deren Repliken und Aktionen von der Kamera nun nüchtern und völlig wertungsfrei protokolliert werden. Die dokumentarische Aufzeichnung von Ereignissen ohne Berücksichtigung der Innensicht einer Figur und ohne Mitteilung von Informationen, die dieser nicht zugänglich sind, lässt sich durch das „objektive“ Medium Filmkamera leicht realisieren. Wie aber muss man sich einen derartig auf äußere Fakten beschränkten Blickwinkel in der Musik vorstellen?

Naturgemäß verkörpert die externe Fokalisierung jenen Typ, welcher der Musik am entferntesten zu liegen scheint. Das Protokollieren äußerer Ereignisse ist ihre Sache nicht, da ihr weitgehend die „Begriffe“ zur Wiedergabe objektiver Sachverhalte fehlen. Dennoch gelingt es Herrmann verschiedentlich, den Eindruck zu erwecken, seine Musik „berichte“ direkt vom Schauplatz des Geschehens, sie hefte sich dem Protagonisten gewissermaßen an die Fersen. Dies erreicht er, indem er die musikalische Syntax an die Episodenstruktur der Handlung bindet und die Musik auf diese Weise nun dem Diktat des in der Figurenwelt herrschenden Zeitgefüges unterwirft; auf der anderen Seite grenzt er diesen *externen* Blickwinkel von einer *intern* perspektivierten Sichtweise ab,

indem er konsequent alle Möglichkeiten ignoriert, die Bewusstseinsvorgänge der Figuren musikalisch zu kommentieren. Die gesamte 12-minütige Sequenz von THE HOUSE bis THE T.V., in der Thornhill versucht, Eve aus den Fängen seiner Widersacher zu befreien, ist nach diesem Muster vertont: Die feinen motivischen Rückungen ereignen sich dort nicht analog zu den Änderungen der psychischen Verfasstheit Thornhills, sondern ausschließlich parallel zu den Veränderungen im äußeren Geschehensablauf. So registriert die Musik zwar die Etappen, in denen sich Thornhill dem Haus nähert, sie reagiert auf sein Innehalten, und sie paraphrasiert mit ihren signalhaften Harfenakkorden das Blinken der Rollfeldmarkierungen; doch weder nimmt sie Thornhills Erschrecken über die vermeintliche Eskalation zwischen Van Damme und Leonard zur Kenntnis, noch seine Beunruhigung über Van Dammes Entschluss, Eve zu liquidieren; keine musikalische Unterlegung erhält Thornhills Geistesblitz, Eve mittels einer auf ein Streichholzheftchen notierten Nachricht zu warnen (= neuer innerer Vorgang), dagegen erklingt Musik, als er dieses Vorhaben in die Tat umzusetzen beginnt (= neuer äußerer Vorgang); kommentiert wird nicht die Anspannung, als Leonard die Botschaft zu entdecken droht, wohl aber jener Moment, in dem Eve die Botschaft findet. Und in analoger Weise erzählt die Musik nicht von Thornhills Überraschung über die unvermittelte Bedrohung durch die Haushälterin, sondern erst wieder von seinem Entkommen aus dieser misslichen Situation.

### 5.2.3 Interne Fokalisierung

Hatten wir als Indizien der Null-Fokalisierung eine gewisse inhaltliche Distanzierung von den konkreten Ereignissen und die Abkoppelung vom Zeitgerüst des Geschehens genannt, so sind es bei der externen Fokalisierung die umgekehrten Sachverhalte: Hier kommen Musik und filmischer Kontext inhaltlich zur Deckung, und die Geschehenssukzession liefert die Vorlage für die Strukturierung der musikalischen Syntax. Mit der *internen Fokalisierung* übernimmt die Musik nun den Blickwinkel einer Figur. Dieser kann sich erneut im Mitgehen mit den Ereignissen bemerkbar machen, da die „objektive“ Wahrnehmung der äußeren Wirklichkeit ja nicht nur Sache des unbeteiligten Beobachters, sondern natürlich auch die der direkt ins Geschehen involvierten Charaktere ist. Darüber hinaus verschafft sich die intern fokalisierte Sichtweise aber auch Zugang zu den Bewusstseinsvorgängen der Figuren, zu ihrem Denken, Fühlen, Wünschen, Imaginieren etc. Speziell der musikalischen Schilderung dieses inneren Erlebens kommt –

wie im Zusammenhang mit dem zeitdeckenden Erzählen zu sehen war – nun gerade eine Strukturierung entgegen, die sich dem Diktat der äußeren Ereignisfolge verschließt. Beide Spielarten fließen in der bereits in *Kap. 4* angesprochenen, überwiegend intern fokalisierten REBEKKA-Sequenz nahtlos ineinander über:

Von Neugier getrieben und im Bewusstsein, etwas Verbotenes zu tun, sucht Mrs. de Winter die Privatgemächer ihrer Vorgängerin auf. Unschlüssig steigt sie die Treppe hinauf, hält auf halber Strecke inne, um sich zu vergewissern, dass sie nicht beobachtet wird, und bewegt sich dann widerstrebend auf die Türe zu. Vor ihr öffnet sich ein in halbdunkles Licht getauchter Raum. Sie schiebt einen Gazeschleier beiseite und bleibt mit staunendem, die Größe und Pracht des Interieurs messendem Blick stehen. Zögerlich zieht sie die Vorhänge zurück und öffnet das dahinter befindliche Fenster. In jeder ihrer zaghaften Gebärden kommt ihre Beklommenheit angesichts des überwältigenden Bildes zum Ausdruck, welches das Ambiente von Rebekka zeichnet.

Hitchcock bietet dem Betrachter die gesamte Situation aus der Perspektive der Protagonistin dar. Er vermittelt das Geschehen nicht von einer distanzierten Außenposition, sondern folgt der Figur in gleichbleibend dichtem Abstand. Sorgfältig registriert die Kamera dabei die Regungen in Mrs. de Winters Gestik und Mimik und gewährt damit einen – wenn auch nur indirekten – Einblick in deren inneres Erleben. Auch die Musik geht konform mit der Perspektive der Figur, indem sie sowohl die äußeren Ereignisse protokolliert (mit ihrem stetigen Aufwärtsgang paraphrasiert sie das Emporsteigen zum Westflügel; ein Gongschlag markiert Mrs. de Winters Eintreten in eine „andere Welt“; als sie das Fenster öffnet, wird die Helligkeit und Klarheit des hereinbrechenden Lichts musikalische durch die Brechung eines mit Sext und Non „impressionistisch“ angereicherten *A-Dur*-Septakkordes umschrieben), als auch die sich dazu parallel vollziehenden emotionalen Vorgänge (in den diffusen, aufwärts strebenden Streichertremoli spiegelt sich Mrs. de Winters wachsende innere Erregung; ihrer zunehmenden Anspannung verleiht die an übermäßigen Sekund- bzw. verminderten Terzschriften reiche Skala Ausdruck).

Die interne Fokalisierung realisiert sich hier also zunächst in einer Anpassung der Musik an die Chronologie der von der Figur wahrgenommenen äußeren wie inneren Ereignisse. Das musikalische Erscheinungsbild ändert sich jedoch grundlegend in jenem Moment, als Mrs. de Winter (beim Betreten des Raumes) völlig der irrationalen Wahnvorstellung Rebekkas anheimzufallen scheint. Analog zum inneren Abrücken der Figur von der äußeren Wirklichkeit vollzieht die Musik ihre Ablösung von der „realen“ Zeitgliederung und unterwirft sich der artifiziellen, „unwirklichen“ Ordnung der Achttaktigkeit. Die Perspektive verlagert sich restlos ins Innere der Figur, in eine Bewusstseinsphäre, die kaum mehr Verbindung zur Außenwelt hält.

Ein vergleichbares „Mitfiebern“ der Musik mit dem Erleben und Fühlen einer einzelnen Figur ist in *NORTH BY NORTHWEST* nirgends zu finden. Man sollte allerdings meinen, dass wenigstens das Interludethema mit seiner konservativen Hollywood-Attitüde von

dieser Feststellung ausgenommen sein müsse, assoziiert die Seufzermelodie doch pure Emotion und damit eine Dimension des Geschehens, die sich erst durch einen Zugang zum inneren Erleben der Figuren erschließt. Doch anders als beim Rebekka-Thema bleibt dessen perspektivische Ausrichtung zunächst unklar. Es lässt sich kaum mit Bestimmtheit entscheiden, *wessen* Sicht der Dinge es widerspiegelt, ob es allein dem Liebessehnen Eves Ausdruck gibt, oder ob mit ihm – wie Rieger meint – Rogers „erotische Gefühle“ angesprochen werden.<sup>145</sup> Die Gelegenheit, in dieser Frage von Beginn an Klarheit zu schaffen, lässt sich Herrmann entgehen, denn die erste Begegnung auf dem Flur des Eisenbahnwaggons bleibt musikalisch gänzlich unkommentiert. Der Zuschauer vernimmt die Musik erstmals während der Konversation im Speisewagen. Ihr Einsatz erfolgt in jenem Moment, als Eve und Roger sich erstmals berühren und sich dabei über die wechselseitig empfundene Attraktion klar zu werden beginnen – ein Sachverhalt, der beide zu gleichen Teilen betrifft, sodass auch hier keine klare Aussage darüber möglich scheint, *wessen* Sichtwinkel vom Interlude-Thema wiedergeben wird. Auch mit seinem Bau, mit den zwischen Oboe und Klarinette wechselnden Kantilenen und dem Ineinanderschlingen der abwärts sequenzierter Seufzervorhalte referiert das Thema mehr auf den Liebestaumel, wie er sich als Vorgang zwischen zwei Personen nach außen darstellt, als auf das individuelle psychische Erleben nur eines Beziehungspols. Erschwert wird die Zuordenbarkeit des Interludethemas auch dadurch, dass es die individuellen Charakterzüge der Figuren kaum reflektiert. War die Musik in der oben beschriebenen Szene aus REBEKKA um ein akribisches Nachzeichnen des verängstigten Wesens Mrs. de Winters bemüht, so schlagen sich im Interludethema wichtige markante Persönlichkeitsmerkmale Eves (ihre Mondänität und Schlagfertigkeit) bzw. Rogers (sein Sarkasmus und seine Arroganz) überhaupt nicht nieder.

Erst mit seiner Variierung in den Folgecues beginnt das Interludethema, eine einseitige Figurenperspektive auszuformulieren. In THE STATION erhält es von einer dunklen Holzbläser-Instrumentation und einer phrygischen Kadenzwendung (s. NB. 31) einen wehmütigen Unterton, der nur vom Wissenshorizont Eves her verstehbar ist: Ihr kommt hier – das verrät u.a. ihre Mimik – die Aussichtslosigkeit der Liebesbeziehung durch

---

<sup>145</sup> RIEGER 1996, S. 187.

ihre Verbindung zu Vandamme zum Bewusstsein, während Roger von alledem nichts ahnt. Ähnlich in *FAREWELL* (s. *NB.* 32), wo sich die neuerliche Eintrübung des Themas allein aus Eves Wissen um die Intrige – die geplante Ermordung Thornhills – erklärt. In *THE REUNION* (s. *NB.* 33) beziehen sich die nun wieder wärmeren Klangfarben der Streicher auf Eves verhaltene Erleichterung, Roger am Leben zu sehen (keinesfalls gibt die Musik die Perspektive Rogers wieder, der Eve zu diesem Zeitpunkt für eine kaltblütige Intrigantin hält und ihr entsprechend zynisch begegnet). Völlig resignativ erklingt das Thema in *GOOD-BYE* (*NB.* 34): Dort kündigt Eve die Liebesbeziehung auf, und während Roger dies nicht gerade freudig bewegt, aber immerhin gefasst und verhältnismäßig trocken aufnimmt, ist ihr die Traurigkeit an Tonfall und Mimik unmittelbar ablesbar. Erst bei der Versöhnung in *THE FOREST* (*NB.* 35) und der abschließenden Vorausdeutung auf die Ehe von Eve und Roger in *FINALE* (*NB.* 36) geht der Blickwinkel wieder auf die einvernehmliche Sicht beider Figuren über.

Der Wechsel von der nullfokalen zur internen Fokalisierung erweist sich jedoch nicht als so willkürlich und unbegründet, wie es scheinen mag: Dass Herrmanns Musik vorübergehend Einblick in die Gefühle Eves gewährt, dient in erster Linie dazu, den Zuschauer über Sachverhalte zu informieren, die Thornhill selbst verschlossen bleiben. Sie deutet auf die im Hintergrund gesponnene Intrige, ohne jedoch zu präzisieren, worin diese im Detail besteht. Somit stattet sie – ganz im Sinne des Hitchcock'schen Konzepts des *suspense* – den Zuschauer mit partiellem Mehrwissen aus, welches ihn zur Hypothesenbildung über den Verlauf und den Ausgang des weiteren Geschehens anregt. Letztlich äußert sich also auch in dieser perspektivischen Verschiebung eine übergeordnete null-fokale Erzählhaltung, insofern sie dazu genutzt wird, den Informationsfluss des Filmes aus einer überlegenen Position heraus zu steuern.

#### **5.2.4 Dominante Perspektivenstruktur**

Die Fokalisierung der Filmmusik in *NORTH BY NORTHWEST* wird – das haben obige Ausführungen gezeigt – nicht strikt durchgehalten, sondern bleibt Schwankungen unterworfen. Dennoch kristallisiert sich *summa summarum* ein null-fokaler Standpunkt als Norm heraus, demgegenüber die Momente der externen und internen Fokalisierung nur als vorübergehende Ausweichungen erscheinen. Die Dominanz eines unabhängigen, das Erzählte souverän überblickenden und strukturierenden Erzählerstandpunktes wurzelt

dabei bereits in den musikalischen Grundgegebenheiten von Herrmanns Score: Mit seiner motivischen „Ursubstanz“, aus der heraus sich das musikalische Geschehen zu einer homogenen, in sich konsistenten Gesamtstruktur entfaltet, ist von der Basis an ein Gegenpol zur heterogenen, bunten, oft beziehungslos wirkenden Ereignisfolge im Bild vorangelegt. Und mit den diversen Verklammerungen unterschiedlicher szenischer Situationen gibt Herrmanns Musik dem Zuschauer unmissverständlich kund, dass neben den schicksalhaften Vorgängen in der Figurenwelt immer auch eine zweite Instanz über die Strukturierung der Geschichte entscheidet: die äußere, in das Geschehen selbst nicht involvierte Erzählinstanz.

Die gelegentliche Preisgabe des dominant null-fokalen Blickwinkels dient Herrmann v.a. zur Modellierung überraschender Situationen. Diese kann naturgemäß nur gelingen, wenn die Musik ihr überlegenes Vor- bzw. Mehrwissen zurückhält und sich zusammen mit dem Rezipienten der Sichtweise der Figuren anschließt, wie es regelmäßig bei den diversen Eskalationen der Fall war, beim Attentat auf Townsend, bei der vorgetäuschten Ermordung Thornhills und beim Tod Leonards. Die perspektivische Verengung bleibt jedoch, wie in *Kap. 3.3* gesehen, nie von längerer Dauer. Im selben Maße, wie sich die Musik ihre Motive nach dem kurzen Moment direkten außermusikalischen Bezugnehmens wieder von der semantischen Ebene „zurückerobert“, um sie in ein innermusikalisch-figurales Spiel zu reintegrieren, erweitert sich der Blickwinkel stets von neuem hin zum Null-Fokalen.

## 6 Die Stimme des Erzählers

Dass Herrmann die erzählerischen Möglichkeiten, welche der Filmmusik zur Verfügung stehen, nicht in vollem Umfang ausschöpft, dass er aus den verschiedenen Arten der Regulierung von Ordnung, Geschwindigkeit und Perspektivierung bestimmte Strategien auswählt, manches ungenutzt lässt, anderes zur dominierenden Struktur erhebt, ist kein Mangel, sondern beweist ein ausgeprägtes intuitives Verständnis im Umgang mit den narrativen Mitteln. Mit der Bevorzugung bestimmter Erzähltechniken – der Null-Fokalisierung und dem Abweichen von der diegetischen Zeitordnung – nimmt seine Musik eine konsistente, alles andere als zufällig-beliebige Erzählhaltung ein. Sie ist überwiegend geprägt vom Mehrwissen der Erzählinstanz gegenüber den Figuren und gründet entsprechend auf einem souveränen Standpunkt, der einen allumfassenden Überblick über Zeit, Schauplätze, Sinn- und Kausalzusammenhänge der vermittelten Geschichte bietet.

Mit dieser narrativen Grundhaltung, die man mit Franz Stanzel als *auktorial* bezeichnen könnte,<sup>146</sup> nähert sich Herrmanns Musik dem visuell-sprachlichen Erzählen Hitchcocks, ohne jedoch im Detail mit ihm zu kongruieren: Wenn sie sich vorzugsweise an Stellen vernehmlich macht, an denen die Ereignisse auf der Bildebene elliptisch unterschlagen werden, wenn sie gänzlich verschiedenartige Szenen der Handlung nach eigenem Ermessen verklammert, wenn sie sich herausnimmt, noch vor Beginn des eigentlichen Filmes bereits zur Einblendung des MGM-Firmenlogos einzusetzen, dann weist sie in solchen Momenten über das, was Hitchcocks visueller Erzählapparat leistet, entschieden hinaus. Sie doppelt die vorgefundenen Erzählstrukturen ebenso wenig, wie ihr an einer bloßen Übersetzung der gezeigten Inhalte gelegen ist. Vielmehr ruft sie – das dokumentieren zahlreiche Stellungnahmen von Rezipientenseite – den Eindruck hervor, als ergänze sie den Film komplementär, als bereichere sie ihn um etwas darin noch nicht Vorhandenes. In diesem Sinne konstatiert der Radiomacher Norman Corwin:

---

<sup>146</sup> FRANZ STANZEL: *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht (1979) <sup>4</sup>1989.

„The music managed somehow to superimpose reflections of its own upon what was being said, and did not simply nod and bow before and after every speech.“<sup>147</sup>

Oder Darryl Zanuck, über die Musik zu *BENEATH THE 12-MILE REEF*:

„The entire picture has been enormously enhanced by this wonderful score. It gives the picture a bigness it did not originally have – yet the music never interferes but adds to the dramatic values.“<sup>148</sup>

Worin der „Mehrwert“, auf den hier angespielt wird, bestehen könnte, davon soll im abschließenden Kapitel dieser Studie die Rede sein.

In einem Interview mit Royal S. Brown bemerkt Herrmann: „[Hitchcock] only finishes a picture 60%. I have to finish it for him.“<sup>149</sup> Selbstverständlich bleiben Hitchcocks Filme nicht unfertig im Sinne einer unzureichenden Aufklärung des Zuschauers über Hintergründe, Zusammenhänge und Verlauf der Geschichte. Seine Meisterschaft besteht darin, in Bildern zu erzählen, und wenn darüber der Dialog aufs Nötigste beschränkt wird, so verbirgt sich dahinter keine Aufforderung an den Komponisten, eventuell fehlende Detailinformationen nachzuliefern. Als ergänzungsbedürftig erweisen sich seine Filme unter einem ganz anderen Gesichtspunkt: In Hitchcocks spezieller Erzählweise scheint unablässig die Handschrift einer Instanz auf, die sich nicht auf die Strukturierung des Erzählten allein beschränkt, sondern auch „Persönliches“ wie Ironie, Witz, Lust am Spiel mit dem Material, Sinn für Absurdes usw. preisgibt, sodass man geneigt ist, einen Erzähler am Werk zu vermuten, welcher über einen eigenen Standpunkt, eine individuelle Sicht der Dinge, Sympathien bzw. Antipathien bezüglich der Figuren, eigene Stärken und Schwächen, eigene Wertvorstellungen etc. verfügt. Dieser „persönliche“ Erzähler (mit dem selbstredend nicht der reale Urheber des Werkganzen, sondern eine fiktive Gestalt gemeint ist) gibt sich auf den Ebenen von Bild und Dialog nur indirekt über die sichtbaren Ergebnisse seiner ordnenden und perspektivierenden Tätigkeit zu erkennen. Als Figur bleibt er ungreifbar und entzieht sich der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung, indem er selbst weder zu sehen noch zu hören ist. Obwohl die gesamte

---

<sup>147</sup> NORMAN CORWIN. Zit. in: SMITH 1991, S. 116.

<sup>148</sup> DARRYL ZANUCK. Zit. in: Ebd., S. 179.

<sup>149</sup> HERRMANN. Zit. in: Ebd., S. 192.

Darbietungsweise der Geschichte seine Spuren trägt, bleibt er für den Zuschauer gänzlich unkonkret – ein Umstand, der aufgrund der kulturellen Vorprägung des Rezipienten u.U. als defizitär empfunden wird: Aus der Erfahrung vielfältiger narrativer Situationen – von vorliterarischen Erzählformen über rein sachliche Informationsvermittlung bis hin zum Lesen eines Romans – erwächst die Erwartung, dass beim Vermitteln einer Geschichte auch eine (zumindest innerlich vernehmbare) Stimme im Spiel ist, aus deren Tonfall sich die Persönlichkeitsmerkmale des Erzählers erspüren lassen. In eben diese Leerstelle springt die Filmmusik Herrmanns ein: Indem sie dem Film eine höchst individuelle Klanglichkeit aufprägt, indem sie zudem *a)* eine von der Figurenwelt unabhängige Position formuliert und *b)* in ihrer gedanklichen Entfaltung eine dem Erzählvorgang analoge innere Logik beweist, stellt sie so etwas wie das musikalische Surrogat dieser Stimme dar.

*ad a)* Durch die Wahl der Zeitpunkte, an denen die einzelnen Cues in NORTH BY NORTHWEST erklingen, verleiht Herrmann dem Film einen narrativen Rhythmus, der stark an die Konventionen der Erzählliteratur erinnert. Die über weite Strecken beobachtete Konzentration der Musik auf die dialogfreien Passagen und die Art, wie Figuren und musikalische Erzählinstanz sich dabei wechselseitig das Wort erteilen, gemahnen – wie bereits gesehen – stark an jenen wohl in keinem Roman fehlenden „Wechsel von undramatischen Summaries, die Erwartungen wecken und Verbindungen herstellen, und dramatischen Szenen, deren Rolle für die Handlung entscheidend ist.“<sup>150</sup> Dass sich die Musik in der Phase intensiver Spannungssteigerung, die den letzten Showdown vorbereitet, von den Gelenkstellen ins *hic et nunc* der Szene verlagert, entspricht nicht minder den Gepflogenheiten sprachlichen Erzählens. Denn auch dort werden, wo immer der Eindruck dramatischer Unmittelbarkeit entstehen soll, die „zwischen szenischen“ Erzählerberichte tendenziell zurückgenommen, um dem Unaufhaltsamen und der Eigendynamik der Ereignisse nicht unnötig in die Quere zu kommen; das Erzählen verlagert sich auch hier in die Szene hinein, indem es sich – analog zu Herrmanns Musik – der diegetischen Zeitgliederung fügt und den eingeschränkten Blickwinkel der Figuren übernimmt.

---

<sup>150</sup> GENETTE 1998, S. 79.

ad b) Die Äußerungen eines Erzählers verhalten sich in ihrer linearen Abfolge – was Semantik und Stilistik betrifft – in aller Regel weder völlig äquivalent noch völlig diskontinuierlich zueinander. Die Norm bildet ein „Ineinandergreifen von Repetition und Variation“,<sup>151</sup> und diese Dialektik von Einheitlichkeit und Vielgestaltigkeit spiegelt sich auch in der Musik Herrmanns: Einerseits erweckt sie mit der grundlegenden Gestaltähnlichkeit der Einzelmotive, ihrer isomorphen zellenartigen Struktur und ihrer gleichförmigen Rhythmik den Eindruck fortwährender Kontinuität; durch ihr permanentes Mutieren und die daraus erwachsende große Zahl an fein abgeschattierten Varianten scheint sie andererseits ständig Neues zu besagen. Damit erfüllt sie zwei grundlegende Erwartungen, die der Hörer an eine „Erzählstimme“ richtet: Sie breitet vor ihm eine Fülle an Einzelmitteilungen aus und suggeriert zugleich die geschlossene Vorstellungswelt der Erzählerfigur.

\*\*\*\*\*

Resümiert man die am Score zu NORTH BY NORTHWEST gewonnenen Analysebefunde, so kristallisieren sich drei Qualitäten heraus, die das Exzeptionelle des Filmmusikkonzeptes Herrmanns sichtbar werden lassen:

- Herrmanns Verhältnis zur Kunstmusik erweist sich weder als reaktionär noch als dezidiert progressiv. Seine Innovativität besteht darin, dass es ihm in überzeugenderer Weise als vielen seiner Kollegen gelingt, die Errungenschaften abendländischen Komponierens und die Belange des Films zu einer ästhetisch befriedigenden Synthese zu bringen.
- In seinem Ansatz vollzieht sich ein grundlegender Wandel in der Auffassung der Bedeutungsstrukturen: Statt um die Übermittlung eindeutig dechiffrierbarer Botschaften bemüht es sich primär um eine Stimulation der semantische Eigenaktivität des Rezipienten, wodurch der filmische Text an Offenheit und Interpretierbarkeit gewinnt.
- Und während die Filmmusiktradition die Aufgabe des Komponisten primär in der Schaffung tönender Entsprechungen für die erzählten Inhalte – das *Was* –

---

<sup>151</sup> MANFRED PFISTER: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink (1977) 91997. S. 205.

sieht, kümmert sich Herrmann v.a. um das *Wie*, i.e. die planvolle Strukturierung des Erzählaktes mit musikalischen Mitteln. Pointiert ausgedrückt: Bei Herrmann hört die Filmmusik auf, Geschichten zu übersetzen und fängt an, sie zu erzählen.

All diese Qualitäten erwirkt Herrmann mittels Techniken, die sich letztendlich jedem Versuch einer knappen, formelhaften Beschreibung entziehen. Gängige Kategorien wie Underscoring, Baukastentechnik, Mood-Technik und Leitmotivik werden in ihrer Schematik den Verhältnissen in seinen Scores nicht gerecht, denn Herrmann verfügt nicht über fertige Rezepturen, sondern entwickelt seine Techniken individuell aus den Voraussetzungen des konkreten Films. Damit erteilt er der in Theorie und Praxis der Filmmusik gleichermaßen gehegten Illusion, das Bild-Ton-Verhältnis durch die Fixierung bestimmter Kompositionsverfahren ein für allemal beherrschbar machen zu können, eine entschiedene Absage. Im gleichen Maße aber, in dem er sich von der Schematik etablierter Vorgehensweisen distanziert, entzieht er sein Tun dem Vorwurf des Kunsthandwerklichen. In diesem Sinne lässt sich Herrmanns Beharren, nicht Filmkomponist, sondern Komponist zu sein, nun tiefer verstehen.

---

## 7 Literatur

- ADORNO, THEODOR W./EISLER, HANNS: *Composing for the Films*. New York 1947.  
Deutsch: *Komposition für den Film*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1996.
- BÄRENKLAU, VOXI: *Bewegungsbild und filmische Erzählkunst in Alfred Hitchcocks "North by Northwest."* Eingesehen im Internet am 2.4.2005: [www.lichtlecker.net/hitchframe.html](http://www.lichtlecker.net/hitchframe.html)
- BELLOUR, RAYMOND: *Le Blocage Symbolique*. Communications 23 (1975).
- BLACK, MAX: *Mehr über die Metapher*. In: ANSELM HAVERKAMP (Hg.): *Theorie der Metapher*. Darmstadt (<sup>1</sup>1977) <sup>2</sup>1996. S. 402-412.
- BONDELEVITCH, DAVID: NORTH BY NORTHWEST. *A Case Study of the Bernard Herrmann Style*. Eingesehen im Internet am 30.08.2005: <http://hitchcock.tv/essays/herrmann/herrcase1.html>.
- BROWN, ROYAL S.: An Interview with Bernard Herrmann (1911-1975). In: *High Fidelity* 26 (Sept. 1976). S. 64-67.
- BROWN, ROYAL S.: NORTH BY NORTHWEST *by Hitchcock by Herrmann*. In: *Fanfare*, Vol. 3, No. 6 (July 1982).
- BRUCE, GRAHAM: *Bernard Herrmann. Film Music and Narrative*. Michigan: UMI Research Press (<sup>1</sup>1982) <sup>2</sup>1985.
- BULLERJAHN, CLAUDIA: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg: Wißner 2001 (Reihe Wißner-Lehrbuch).
- DAHLHAUS, CARL: *Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax*. In: *Zeitschrift für Musiktheorie* 9 (1978), Heft 2.
- ECO, UMBERTO: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977.
- GÁRDONY, ZSOLT/NORDHOFF, HUBERT: *Harmonik*. Wolfenbüttel: Möseler Verlag 1990.
- GENETTE, GERARD: *Discours du récit. Essai de méthode*. In : Ders.: *Figures III*, Paris 1972. Deutsch: *Die Erzählung*. München: Fink <sup>2</sup>1998.
- GOODMAN, NELSON: *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989.
- HEINLE, LOTHAR: Bernard Herrmann. In: Finscher, Ludwig (Hg.): *MGG. Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil Bd. 8. Kassel, Stuttgart: Bärenreiter/Metzler 2002. Sp. 1425f.
- KARBUSICKY, VLADIMIR (Hg.): *Sinn und Bedeutung in der Musik: Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens*. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1990.
- KARBUSICKY, VLADIMIR: *Grundriss der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986. (Grundrisse; Bd.7).
- KLOPPENBURG, JOSEF: *Die dramaturgische Funktion der Musik in Filmen Alfred Hitchcocks*. München: Wilhelm Fink Verlag 1986.

- KRACAUER, Siegfried. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp (<sup>1</sup>1964) <sup>3</sup>1996.
- LÄMMERT, EBERHARD: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler (1955) <sup>2</sup>1967.
- LA MOTTE-HABER, HELGA DE/EMONS, HANS: *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*. München: Carl Hanser Verlag 1980.
- LA MOTTE-HABER, HELGA DE: *Komponieren für den Film*. In: Ekkehard Jost (Hg.): *Komponieren heute. Ästhetische, soziologische und pädagogische Fragen*. Band 23. Mainz/London/New York: B. Schott's Söhne 1983 (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt).
- LÄMMERT, EBERHARD: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: Metzler (<sup>1</sup>1955) <sup>2</sup>1967.
- MAAS, GEORG/SCHUDACK, ACHIM: *Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis*. Mainz: B. Schott's Söhne 1994.
- MAHRENHOLZ, SIMONE: *Musik und Erkenntnis: eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000.
- MANN, THOMAS: *Der Zauberberg*. Roman, Frankfurt/M.: Fischer 1986.
- MARTINEZ, MATIAS/SCHEFFEL, MICHAEL: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck (<sup>1</sup>1999) <sup>2</sup>2002.
- MONACO, JAMES: *How to Read a Film*. London, New York: Oxford University Press (<sup>1</sup>1977) <sup>3</sup>1995. Deutsch: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt (<sup>1</sup>1980) <sup>2</sup>1999.
- PAULI, HANS-JÖRG: *Funktionen von Filmmusik*. In: Helga de la Motte-Haber (Hg.): *Film und Musik*. Bd. 34. Mainz: B. Schott's Söhne 1993. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt) S. 8-17.
- PFISTER, MANFRED: *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink (<sup>1</sup>1977) <sup>9</sup>1997.
- POHL, RICHARD: *Richard Wagner. Studien und Kritiken* (=Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, Bd. 1), Leipzig 1883.
- POUILLON, J.: *Temps et roman*. Paris 1946.
- PRENDERGAST, ROY M.: *Film Music: A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*. New York/London: WW Norton & Co, (<sup>1</sup>1977), <sup>2</sup>1992.
- RATZ, ERWIN: *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen Johann Sebastian Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. Wien: Universal Edition (<sup>1</sup>1951) <sup>3</sup>1973.
- RIEGER EVA: *Alfred Hitchcock und die Musik; Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht*. Bielefeld: Kleine 1996.
- SCHMIDT, HANS-CHRISTIAN: *Filmmusik*. (*Musik aktuell* Bd. 5), Kassel 1982.

- SCHNEIDER, NORBERT J.: *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch.* Mainz/London/Madrid u.a.: Schott 1997.
- SMITH, STEVEN C.: *A Heart at Fire's Center. The Life and Music of Bernard Herrmann.* Berkley/Los Angeles/London: University of California Press 1991.
- SPOTO, DONALD: Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies. München: Heyne 1984.
- FRED STEINER: Herrmann's „Black-and-White“ Music for Hitchcock's „Psycho“. In: *Filmmusic Notebook.* (1974), Heft 1. S. 31-32.
- FRANZ STANZEL: *Theorie des Erzählens.* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht (1979) 41989.
- THOMAS, TONY: *Film Score. The Art and Craft of Movie Music.* Burbank, California 1991. Deutsch: *Filmmusik. Die großen Filmmusikkomponisten - ihre Kunst und ihre Technik.* München: Heyne (1992) 21995.
- THORAU, CHRISTIAN: *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners.* Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft (Hg. von Albrecht Riethmüller, Bd. 50). Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2003.
- TRUFFAUT, FRANÇOIS: *Le cinéma selon Hitchcock.* Paris: Edition Robert Laffont 1966. Deutsch: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Hanser 201998.
- VOGT, JOCHEN: *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie.* Opladen: Westdeutscher Verl. 1990.
- STEPHEN WATTS: Alfred Hitchcock on music in films. In: *Cinema Quaterly.* 2.2 (1933).
- 

Verwendetes Notenmaterial:

- HERRMANN, BERNARD: *North by Northwest.* Ms: Orchesterpartitur. Metro-Goldwyn-Mayer 1959. [Photokopie eines Microfilms der Library of Congress, Waschington D.C.] Copyright: EMI Robbins Catalogue.

# Lebenslauf

## Persönliche Daten:

Name: Bernhard Hess  
geboren: 24. Oktober 1970 in Heidelberg  
Familienstand: verheiratet

## Ausbildung:

1990 Kepler-Gymnasium Freudenstadt  
Allgemeine Hochschulreife

1992 - 1994 Staatliche Hochschule für Musik München,  
Studium der katholischen Kirchenmusik

1994 - 2000 Ludwig-Maximilians-Universität München,  
Studium der Musikwissenschaft mit den Nebenfächern  
Musikpädagogik und Psychologie, Magister Artium

2000 - 2006 Ludwig-Maximilians-Universität München,  
Promotionsstudium, Hauptfach Musikwissenschaft,  
Nebenfächer Musikpädagogik und Psychologie

## Berufliche Tätigkeit

seit 2000 Ludwig-Maximilians-Universität München,  
Lehrauftrag für Generalbass

2002 - 2008 Musiklehrer am Jakob-Fugger-Gymnasium Augsburg

seit 2008 Musiklehrer am Maristenkolleg Mindelheim