

# STARS AND SOUNDS

ZU JOHN WILLIAMS' FILMMUSIKALISCHER DRAMATURGIE  
IN "STAR WARS" VON GEORGE LUCAS

Wissenschaftliche Hausarbeit

zur

Ersten Staatsprüfung für das  
Lehramt an Gymnasien von

Timm Reitinger

Prüfer: Dr. Heinz Geuen



## **Stars and Sounds**

- 1. Einleitung 1-4**
- 2. Aufbau dieser Arbeit 2-6**
- 3. Zum Komponisten John Williams 3-7**
  - 3.1. Das Fernsehen..... 3-8
  - 3.2. Auszeichnungen..... 3-10
  - 3.3. John Williams und Regisseur George Lucas.. 3-11
- 4. Zur Produktion des Soundtracks 4-13**
- 5. Das Thema Luke Skywalkers 5-14**
  - 5.1. Dramaturgische Verwendung..... 5-17
    - 5.1.1. Der Schwung über den Abgrund..... 5-20
    - 5.1.2. Der Kampf um Yavin..... 5-22
- 6. Das Thema der Prinzessin Leia 6-25**
  - 6.1. Dramaturgische Verwendung..... 6-27
    - 6.1.1. Bens Tod..... 6-29
- 7. Das Jedi-Thema (Bens Thema) 7-32**
  - 7.1. Dramaturgische Verwendung..... 7-35
    - 7.1.1. Der Tod von Lukes Verwandten..... 7-36
    - 7.1.2. Bens Tod..... 7-39
    - 7.1.3. Der Kampf um Yavin..... 7-40
- 8. Das Rebellions-Thema 8-42**
  - 8.1. Dramaturgische Verwendung..... 8-43
- 9. Darth Vader / Imperiales Thema 9-47**
  - 9.1. Dramaturgische Verwendung..... 9-48

<b>10. Weiteres musikalisch-thematisches Material</b>	<b>10-50</b>
10.1. Der Todesstern.....	10-50
10.2. Der Landspeeder.....	10-52
10.3. Der Thronsaal.....	10-52
10.4. Die Jawas.....	10-54
<b>11. Dramaturgische Verwendung von Stille</b>	<b>11-56</b>
11.1. Darth Vader.....	11-56
11.2. Die Wüste.....	11-58
11.3. Die Familie.....	11-59
11.4. Die Kantine.....	11-61
11.5. Pausen.....	11-62
11.6. Soundeffekte.....	11-62
11.7. Die Müllpresse.....	11-63
11.8. Kräfte Sammeln.....	11-65
11.9. Fazit.....	11-67
<b>12. Mickey Mousing</b>	<b>12-68</b>
<b>13. Evaluation</b>	<b>13-69</b>
13.1. Hilfe für den Zuschauer.....	13-69
13.2. Humor.....	13-71
13.3. Konzepte.....	13-72
13.4. Musikalisches Material:.....	13-73
13.4.1. Source Music.....	13-73
13.4.2. Soundeffekte.....	13-74
13.4.3. Die Abwesenheit von Musik.....	13-74
13.4.4. Themen / Leitmotive.....	13-75
13.4.5. „Fehlende“ Themen.....	13-76
13.4.6. Ähnlichkeiten der Themen.....	13-78
13.5. Komposition der Themen.....	13-79
<b>Quellenverzeichnis</b>	<b>13-83</b>
<b>Versicherung</b>	<b>13-85</b>

# 1. Einleitung

1977 kam ein Film aus Hollywood in die Kinos, wie ihn noch niemand zuvor gesehen hatte. Die visuellen Effekte waren bahnbrechend: Der Zuschauer wurde in eine weit entfernte Galaxie entführt, sah unglaubliche Kreaturen, Planeten und Raumstationen. Der Film „Star Wars“ wurde zum Phänomen, welches sich noch heute ausgezeichnet verkauft und Generationen von Kinogängern fasziniert. Ich war sechs Jahre alt, als der Film in deutsche Kinos kam, zu jung, um ihn auf der Leinwand zu sehen. Doch die aufkommende Ära der Videorekorder in den achtziger Jahren ermöglichte bald den Genuss der „Star Wars“-Trilogie im Heimkino. Dazu kam die Merchandising-Maschinerie, welche George Lucas, der Regisseur, Produzent und Autor der Saga, effektiv wie niemand zuvor einzusetzen wusste. So wuchs ich mit kleinen Plastikfiguren der Raumhelden und Modellen der Raumschiffe auf. Ein Freund hatte sogar ein selbstgebasteltes Modell eines TIE-Fighters über seinem Bett hängen. Wie alle Modewellen verebbte aber auch die Faszination für „Star Wars“ mit dem Älterwerden, bis ich bei besagtem Freund etwa fünf Jahre später den Soundtrack zum Film hörte. Ich muss gestehen, dass mir bis dahin gar nicht bewusst war, wie viel Musik der Film beinhaltet! Und ich war erstaunt, dass ich bei fast jeder Stelle der Musik instinktiv wusste, an welcher Stelle im Film sie vorkam. Ich brauchte nur die Augen zu schließen und sah die Bilder deutlich vor Augen.

Die nächste Berührung mit der Filmmusik machte ich wenig später, als ich beim Konzert einer befreundeten Heavy Metal-Band das Thema Darth Vaders/den Imperialen Marsch John Williams' aus "Star Wars - Das Imperium schlägt zurück" als Opener (Einleitende Musik vom Band, während die Band auf die Bühne kommt) hörte. Die Wirkung war fantastisch: Das Licht erlosch und wie aus dem Nichts erklang diese dunkle, böse

und ungemein bedrohliche Musik, um das Erscheinen der Musiker - nicht Darth Vaders - anzukündigen.

Ich war stark beeindruckt und versuchte danach immer wieder, einen Soundtrack mit diesem Stück zu bekommen. Leider erwies sich das als schwierig, da die Trilogie schon einige Jahre alt und die Soundtracks restlos vergriffen waren. Es kamen zwar immer wieder Sampler der drei Filme heraus, aber ich fand nie die Musik, die ich suchte. Jahre später fand ich zufällig auf einem Flohmarkt eine Soundtrack Schallplatte des ersten Teils, "Star Wars - A New Hope". Dort spielte ich die ersten Stücke des Soundtracks einer Freundin vor, die bis dahin noch keinen der „Star Wars“-Filme gesehen hatte. Nur aufgrund der Musik konnte sie die Szenen beschreiben, vermutete einen Ritterfilm, in dem eine Prinzessin entführt wird. Das beeindruckte mich sehr und ich fing an mich zu fragen, wie die Musik John Williams' diese Wirkung haben konnte.

In dieser Arbeit will ich versuchen, der Frage auf den Grund zu gehen: Wie komponierte John Williams seine Filmmusik zu „Star Wars“? Wie kommt die enge Beziehung zwischen Bildern und Musik zustande, welche so stark ist, dass die Bilder selbst durch die Musik allein erschlossen werden können?

Als Grundlage dieser Arbeit diene die deutsche Fassung des Filmes in der "Krieg der Sterne: Special Edition", (Lucasfilm) von 1997 [5] sowie der ebenfalls als "Special Edition" zum 20. Jubiläum erschienene "Original Motion Picture Soundtrack" (RCA Victor/Lucasfilm/BMG classics) von 1997 [13]. Ich beschäftige mich mit dem ersten Teil der „Star Wars“-Saga von 1977, da hier das musikalisch-dramaturgische Fundament für alle weiteren Teile gelegt wurde. Die Merchandising-Maschinerie produzierte und produziert unzählige Publikationen zu „Star Wars“, doch wird die Filmmusik, für die John Williams immerhin einen "Oscar"

und mehrere weitere Auszeichnungen erhielt, nicht behandelt. Der beste wissenschaftliche Artikel, den ich finden konnte, stammt aus dem Beiheft zur "Special Edition" des Soundtracks von 1997 von Michael Matessino, welcher die Informationen zum Soundtrack, die schon der ersten Pressung von 1978 beilagen, durch weitere analytische Bemerkungen erweiterte [6]. Zu John Williams existieren im World Wide Web einige informative Seiten, die sich aber meist mit neueren Werken beschäftigen. Repräsentativ ist „The Unofficial John Williams Homepage“ von Scott Hanson [1]. Hier findet man einige Interviews und eine gute Biographie. Tony Thomas' „Filmmusik“ [10] enthält ebenfalls eine gute Kurzbiographie sowie ein längeres Interview mit John Williams.

Zur Filmmusik im Allgemeinen waren folgende Werke sehr nützlich: „Komponieren für Film und Fernsehen“ [8] und das „Handbuch Filmmusik“ [7] von Norbert Jürgen Schneider, „On the Track“ von Fred Karlin und Rayburn Wright [2] sowie „Stars and Sounds: Filmmusik – Die Dritte Kinodimension“ von Matthias Keller [3].

## **2. Aufbau dieser Arbeit**

Zunächst möchte ich mit einer Kurzbiographie den Komponisten John Williams vorstellen, berichten, wie er zu dem Projekt „Star Wars“ kam und was seine ursprünglichen Absprachen mit dem Regisseur und Produzenten George Lucas waren; darauf folgt eine kurze Darstellung des Produktionsprozesses des Soundtracks, welcher bis heute ein Bestseller in den Plattenläden ist.

Die Analyse von Filmmusik im Allgemeinen gestaltet sich schwierig, da sie in engem Zusammenhang mit den restlichen Ebenen des Filmes, Bildern, Geräuschen, Dialogen, Handlung etc. steht. Ich werde im Kern meiner Arbeit das musikalische

Material der Filmmusik beschreiben und das thematische Material, welches den Film als roter Faden durchläuft und einen Großteil des Musikaufkommens darstellt, genauer untersuchen. Meine Absicht liegt in einer Darstellung der gesamt-dramaturgischen Konzepte John Williams' und George Lucas', was in einer detaillierten Analyse den Umfang dieser Examensarbeit schnell sprengen könnte. Ich habe daher den Weg gewählt, die typischen Verwendungen und Spielweisen der Filmmusik anhand von deren Ausnahmen und besonders interessanter Szenen zu analysieren. Durch die Ausnahmen lassen sich die Regeln sehr gut erklären. Somit ergibt sich aus der Betrachtung der einzelnen Themen, ihrer Komposition und Verwendung ein Gesamtbild der Filmmusik und der Methoden, mit denen John Williams bei „Star Wars“ arbeitete.

### 3. Zum Komponisten John Williams

John Towner Williams wurde am 8. Februar 1932 in Queens, New York geboren. Er war der Sohn eines Jazz-Schlagzeugers und wuchs somit in einer musikalischen Familie heran. Mit sieben Jahren begann er, Klavier zu spielen und erlernte auch das Posaunenspiel. Die Familie zog 1948 nach Los Angeles, wo der Vater in verschiedenen Filmstudio-Orchestern spielte. Schon während seiner High-School-Zeit spielte John Williams in und komponierte für die Schulband. Nach seinem Schulabschluss nahm er Musikunterricht am University College Los Angeles



Aus: Thomas, Tony. "Filmmusik".

und private Klavierstunden bei Bobby Van Epps. Er komponierte seine erstes Werk, eine Klaviersonate, mit 19 Jahren. Nach seinem Militärdienst 1954 studierte er ein Jahr an der Julliard School of Musik bei Rosina Lhevinne. Er arbeitete zwischendurch als Barpianist und später unter Alfred Newmann bei 20th Century Fox. (Er spielte Klavier bei der Urfassung der 20th Century Fox-Fanfare, die in Vergessenheit geriet, aber durch „Star Wars“ wieder so populär wurde, dass sie noch heute verwendet wird.<sup>1</sup>) Nach seiner Zeit bei Fox wechselte er unter Morris Stoloff zum Orchester der Columbia Pictures in Hollywood, wo auch sein Vater spielte. Schnell wurde sein Talent erkannt, und er bekam kleinere Orchestrierungs- und Kompositionsaufträge. Währenddessen studierte er weiterhin bei Arthur Olaf Anderson und Mario Castelnuovo-Tedesco.

### **3.1. Das Fernsehen**

Seine kompositorischen "Lehrjahre" verbrachte er beim Fernsehen, wo er für NBC zahlreiche Fernsehserien ("Wagon Train", "Gilligan's Island", "M Squad") mit Musik versah. Seinen Durchbruch schaffte er 1960 mit "Checkmate", die erste Serie, für die er die Titelmusik schrieb. Es folgten in den Sechziger Jahren unzählige (Fernseh-) Produktionen, u. a. das Fernsehspiel "The Killers" und die sehr populäre Serie "Lost in Space" von Irwin Allen, für den er später die Musik zu seinen Filmerfolgen, den Katastrophenfilmen "The Poseidon Adventure", "Earthquake" und "The Towering Inferno" schrieb.

Williams' Filmmusiken der Sechziger Jahre waren

---

<sup>1</sup> Vgl. Matesino, Michael. "A New Hope for Film Music". STAR WARS - A New Hope. Original Motion Picture Soundtrack. Special Edition: Lucasfilm/BMG, 1996.



ausschließlich Komödien. Er wurde als Komödien-Komponist von Hollywood kategorisiert, aber zum Glück entkam er dieser Festlegung. Einen Namen in der amerikanischen Filmmusik machte er sich 1969 mit der Musik zu "The Reivers" nach einem Roman von William Faulkner. Er bekam seine ersten "Emmys" der Academy of Television Arts and Sciences 1968/69 für ein NBC-Special "Heidi" und 1971/72 für eine Fernsehproduktion von Emily Brontë "Jane Eire" (eine Musik, die John Williams noch immer sehr am Herzen liegt).

In den Siebziger Jahren schrieb er weitere Filmmusiken, unter anderem für Alfred Hitchcocks letzten Film "Family Plot", "Jaws" ("Der weiße Hai", 1975), "Star Wars" 1977, "Close Encounters of the Third Kind" ebenfalls 1977, "The Fury", "Superman" und "Jaws II" (alle 1978) und "Dracula" (1979).

Die Achtziger Jahre brachten ihm Erfolge mit Musik zu u. a. "The Empire Strikes Back" (1980), "Raiders of the Lost Arc" (1981), "E.T. - The Extra Terrestrial" (1982), "Return of the Jedi" (1983), "Indiana Jones and the Temple of Doom" und "The River" (beide 1984), "The Whitches of Eastwick" und "Empire of the Sun" (beide 1987), und "Indiana Jones and the Last Crusade", "Always" und "Born on the Fourth of July" (alle 1989). In den Neunziger Jahren setzte er seine Erfolge fort, u. a. mit "Stanley and Iris", "Presumed Innocent" und "Home Alone" (alle 1990), "Hook" und "JFK" (beide 1991), "Far and Away" und "Jurassic Park" (beide 1992), "Schindler's List" (1994) oder "Saving Private Ryan" (1997).

## **3.2. Auszeichnungen**

John Williams wurde insgesamt 38 Mal von der Academy of Motion Picture Arts and Sciences für einen "Oscar" nominiert. Seinen ersten erhielt er 1972 für die Adaption des Musicals "Fiddler on the Roof" von Sheldon Harnick/Jerry Bock für die Filmversion der United Artists von 1971. Den zweiten bekam er 1978 für "Jaws", dessen Soundtrack ihm auch einen Grammy einbrachte. Im April 1978 bekam er einen weiteren Oscar für die Filmmusik zu "Star Wars - A New Hope". In diesem Jahr war er sogar für einen weiteren Film nominiert, für "Close Encounters of the Third Kind". Williams erhielt seinen vierten Oscar 1982 für "E.T. - The Extra-Terrestrial". Seinen bisher letzten Oscar nahm er 1993 für "Schindler's List" entgegen.

Für "Star Wars" erhielt Williams zusätzlich 3 Grammys (1978): Die Musik wurde zur besten Film- oder Fernsehmusik des Jahres gekürt; das „Main Theme“ zur besten instrumentalen Komposition und der Soundtrack, eingespielt vom London Symphony Orchestra unter der Leitung von John Williams, gewann den Preis als beste Pop-Instrumentalkomposition. Die Verkäufe des Soundtracks brachen alle Rekorde: Niemals zuvor hatte sich ein Soundtrack so gut verkauft.

Williams erhielt einen weiteren Grammy 1979 für "Close Encounters" als beste Instrumentalkomposition. Die Hollywood Foreign Press Association verlieh ihm einen Golden Globe 1976 für "Jaws" und 1978 für "Star Wars".

Neben seiner Tätigkeit als Filmkomponist schuf John Williams zahlreiche Werke für den Konzertsaal (u. a. sieben Konzerte und eine Sinfonie) und Musik zu verschiedenen Anlässen, wie die "Jubilee 350 Fanfare" zum 350. Geburtstag

der Stadt Boston, "Sound of Bells" zur Heirat der japanischen Kronprinzessin Masako sowie die offiziellen Themen der Olympischen Spiele von 1984, 1986 und zur Olympiade in Atlanta, 1996.

Daneben arbeitete er von 1980 bis 1994 als Dirigent des berühmten Boston Pops Orchestras als Nachfolger Arthur Fielders.

### **3.3. John Williams und Regisseur George Lucas**

John Williams wurde George Lucas durch einen gemeinsamen Freund, den Regisseur Steven Spielberg vorgestellt. Williams hatte kurz zuvor die Filmmusik zu Spielbergs "Jaws" geschrieben, woraus sich eine lang andauernde Zusammenarbeit ergeben sollte. Spielberg wusste von Lucas' neuem Projekt, einem Science Fiction-Film mit dem Titel „Star Wars“ und empfahl ihm Williams als Komponisten. Im Dezember 1975 fingen Lucas und Williams an, die Filmmusik zu besprechen. Für die Arbeit an „Star Wars“ wich Williams in drei Punkten von seiner üblichen Arbeitsweise ab: Er las das Skript, er besuchte die Dreharbeiten, und er hörte sich einen sogenannten Temp-Track an, Musik, die der Regisseur als temporäre Musik für seine Aufnahmen verwendete.<sup>2</sup>

Ursprünglich hatte Lucas vor, den Film in der Tradition von "Flash Gordon" und "2001: Space Odyssee" mit Musik aus dem klassischen Repertoire, u. a. von Holst ("Die Planeten" sind deutlich ein großer Einfluss auf den Soundtrack von „Star Wars“), Dvořák, Tschaikowski und anderen zu unterlegen. Williams folgerte aus den Beispielen, die ihm Lucas vorspielte, dass dieser eine klare Vorstellung des

---

<sup>2</sup> Vgl. Lippincott, Charles. "Star Wars". Krieg der Sterne - Original Soundtrack Composed and Conducted by John Williams, Performed by the London Symphony Orchestra. 20<sup>th</sup> Century Fox / Phonogram, 1977.

musikalischen Idioms für seinen Film hatte: Die Musik sollte tonal sowie orchestral sein und weiterhin in der Tradition des romantischen Stils des ausgehenden 19. Jahrhunderts stehen. Williams überzeugte Lucas davon, eigenes thematisches Material zu verwenden, um es im Sinne der Leitmotivik Richard Wagners einsetzen zu können:

For formal reasons, I felt that the film wanted thematic unity. What I wanted to hear was something to do with a character here and something to do with the same character more developed there. I believed we needed melodic themes of our own which I could sort of bend around and put through all the permutations that I would need in the dramatic situation. George and I agreed that it gives the film a greater unity, a greater solidarity than it would have if we were to use a few odd bits of the repertory - however well they might fit the situation.<sup>3</sup>

Williams hatte diese Technik bereits in früheren Filmen verwendet, u. a. in "Jaws", dessen Hai-Motiv unvergesslich ist. Er stellte sich somit in die Tradition großer Filmkomponisten der 30er Jahre wie Max Steiner, Erich Korngold und Frank Waxman sowie deren Nachfolger wie Alfred Newman, Bernhard Herrmann (den Williams sehr bewundert) oder Miklos Rosza, dessen Musik zu "Ben Hur" ebenfalls unter den ursprünglichen Beispielen George Lucas' war.<sup>4</sup>

Zunächst komponierte Williams die Musik für die Szenen der "Cantina Band". Im Frühjahr 1977 besuchte er Lucas in Marin County und sah sich den zweiten Rohschnitt des Filmes an. In den nächsten zwei Monaten schrieb er die komplette Filmmusik.<sup>5</sup> Herbert W. Spencer orchestrierte sie anschließend. (Spencer ist der Orchestrator aller Filmmusiken von John Williams.)

---

<sup>3</sup> Zitiert nach Lippincott, Charles. "Star Wars".

<sup>4</sup> Vgl. Matesino, Michael. "A New Hope for Film Music".

<sup>5</sup> Vgl. Lippincott, Charles. "Star Wars".

## 4. Zur Produktion des Soundtracks

Der Soundtrack wurde vom London Symphony Orchestra unter der Leitung von John Williams vom 5. bis 16. März 1977 in den Anvil Recording Studios in Denham (England) eingespielt. Man entschloss sich, die Aufnahmen in der Nähe von London zu produzieren, da der Film dort gedreht wurde, in London ein gutes Orchester zur Verfügung stand (außerdem war Williams gut mit dem Dirigenten des LSO, André Previn, befreundet) und die Aufnahmestudios weltweit einen sehr guten Ruf genossen.<sup>6</sup> Produziert wurde die Aufnahme von George Lucas selbst, zusammen mit Lionel Newmann (dem jüngeren Bruder Alfred Newmanns), dem damaligen Chef der Musikabteilung der 20th Century Fox. Aufnahme-techniker war Eric Tomlinson. Das 86-köpfige Orchester bestand aus 26 Geigen, zehn Bratschen, zehn Celli, sechs Bässen, drei Flöten, zwei Oboen, drei Klarinetten, zwei Fagotten, acht Hörnern, vier Trompeten, drei Posaunen, zwei Tubas, einer Pauke, zwei Perkussionisten, zwei Harfen und zwei Pianisten/Cembalisten (Angaben auf dem Soundtrack-Album von 1977).

Williams beschrieb die Aufnahmen in einem späteren Interview folgendermaßen:

We had the London Symphony Orchestra, and they all left their serious music-making and came out to Denham Studios. We got the brass out and had great fun, with ruffles and flourishes and drums. [...] For a musician, whether it's serious or not, something like *Star Wars* is fun. It's an opportunity to do the fanfares and flourishes. So it's welcome. [...] It doesn't have to be taken seriously - there should be enough room in film for serious films, for comedies, for the lot.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Vgl. Lippincott, Charles. „Star Wars“.

<sup>7</sup> Vgl. Thomas, David. „Point Blank: John Williams - The Film Interview“. *Total Film*, September 1997, Nr.8, 74-79. Zitiert nach: Scott Hanson. The Unofficial John Williams Homepage. <http://www.classicalrecordings.com/johnwilliams/>.

## 5. Das Thema Luke Skywalkers

When I thought of a theme for Luke and his adventures, I composed a melody that reflected the brassy, bold, masculine, and noble qualities I saw in the character. When the theme is played softly, I tended to a softer brass sound. But I used fanfarish horns for the more heraldic passages. This theme, in particular, brings out the full glow of the glorious brass section of the London Symphony Orchestra. (J.W.)<sup>8</sup>

Das Thema Luke Skywalkers umfasst 8 Takte und hat den Ambitus einer Oktave. Es lässt sich in drei Phrasen und drei Motive einteilen:

- Phrase 1 beginnt mit einem charakteristischen Quint-Aufschwung (Motiv 1), gefolgt von Vierteltriolen, die in Sekunde-Schritten abwärts führen (Motiv 2), einem kleinen Septime-Sprung zum höchsten Ton des Themas,  $c'''$ , und einer Quarte abwärts (Motiv 3).

<sup>8</sup> Soweit nicht anders ausgewiesen, werden alle Zitate John Williams' zitiert aus: Lippincott, Charles. „Star Wars“. Krieg der Sterne - Original Soundtrack Composed and Conducted by John Williams, Performed by the London Symphony Orchestra. 20<sup>th</sup> Century Fox / Phonogram, 1977.

- Es folgt eine wörtliche Wiederholung dieser Phrase 1 ohne Motiv 1, sowie eine abschließende Variation derselben:
- Bei Phrase 3 führt die letzte Viertel der Triole nicht nach unten, sondern eine Sekunde aufwärts zum ersten Ton der Triole, und statt des Septimsprunges nach oben wird eine kleine Terz nach unten zum letzten und längsten Ton des Themas, d'', gesprungen.

Die anfängliche Quinte (m1) ist das Intervall, mit welchem Williams den Helden des Filmes, Luke Skywalker, charakterisiert. Kraftvoll von Trompeten gespielt, erinnert sie an Musik für einen Ritterfilm: Sie wirkt kräftig und männlich. Nach N. J. Schneider<sup>9</sup> ist die Quinte das eigentliche „Ur-Intervall“: „Der Sprung vom Grundton in die Quinte ist wie ein urhaftes Welt-Erobern, ein archaisches „Atmen“, Sich-Dehnen, Strecken, ein Anlaufholen.“ Gemäß diesem „Anlaufholen“ interpretiert auch Michael Matessino<sup>10</sup> das Thema:

This now-classic Star Wars theme perfectly conveys the heroism at the heart of the saga with the economy of its opening fifth (reaching upward), descending triplet (gathering strength for another try), and triumphant lift to an octave above the opening note (attainment of the goal). The note is savored [ausgekostet] and then the last four notes are repeated (reassurance of achievement). The phrase then rounds out simply and effectively (the task completed).

Williams schaffte es also, ein Thema zu komponieren, das in sich die mögliche Interpretation des gesamten Filmes trägt! Und dies mit einfachsten Mitteln: Das Intervall der Quinte wollte er besonders hervorheben, weswegen es das erste Intervall des Themas ist und durch die Länge von zwei

---

<sup>9</sup> Schneider, N.J. "Komponieren für Film und Fernsehen". S.122

<sup>10</sup> Vgl. Matessino, Michael. "A New Hope for Film Music". S.11.

ganzen Noten entsprechend betont wird. Die folgende Gegenbewegung, in kleineren Intervallen, setzte er als Vierteltriolen, wodurch sie elegant wirkt. Die Abwärtsbewegung ist auch relativ kurz und mündet sofort in einen gewaltigen Septim-Sprung hinauf zur Oktave des Ausgangstones. Ohne große Umschweife erreicht das Thema seinen Höhepunkt, der über die Länge einer ganzen Note gehalten wird. Das Intervall der Septime ist auch hier bewusst gewählt: „Durch den großen Frequenzanstieg beim Springen in die Septime ist eine vehemente Expressivität garantiert. Das natürliche Gehen und allgemeinverständliche „Erzählen“ der großen Sekunde wird im Komplementärintervall der kleinen Septime zur plakativen Selbstdarstellung und zum „Sich-Groß-Machen“.<sup>11</sup> Nach der männlich-tapferen Quinte erhebt sich die Melodie durch die kleine Septime hinauf zur Oktave, der strahlenden Wiederkehr des Ausgangstones in einer höheren Lage. Die folgende, abwärts gerichtete Quinte wirkt durch die Länge der halben Note nicht wie ein Absturz oder ein Niederfall, sondern hält die Spannung und führt die Melodie sachte hinab.

Diese Phrase wird wiederholt, was sie noch eingängiger macht und den Triumph des Höhepunktes unterstreicht, da dieser zweimal erreicht wird. Die letzte Phrase rundet das Thema mit der Variation der Triolenbewegung elegant ab, es endet einen Ganzton höher als es begann.

Das Thema wird im Film hauptsächlich von Bläsern, Trompeten, Hörnern, Klarinetten oder Flöten gespielt, aber auch von Streichern. Je nach dramaturgischer Notwendigkeit erklingt es kraftvoll-majestätisch oder weich und nachdenklich. Gleich zu Beginn des Filmes, im Main Title, wird es als zügiger Marsch gespielt, doch danach, bis zu Lukes Lianen-Schwung im Todesstern, stets langsamer und

---

<sup>11</sup> Vgl. Schneiders, Norbert Jürgen. „Komponieren für Film und Fernsehen“. S. 122.



weniger aggressiv. Das Thema Luke Skywalkers ist dasjenige, welches im Film am meisten variiert wird (siehe unten). Nach dem Thema Ben Kenobis kommt es am häufigsten vor, obwohl es mit Luke, dem Hauptcharakter des Filmes verbunden ist. Gleichzeitig ist es die Erkennungsmelodie des gesamten Filmes, da es zu Beginn und zum Schluss (im Abspann) gespielt wird.

### **5.1. Dramaturgische Verwendung**

Das Thema wird, wie bereits beschrieben, als Eröffnungsmusik des Filmes verwandt. Beim ersten Erscheinen Luke Skywalkers, als er mit seinem Onkel zum Roboterverkauf der Jawas geht und von seiner Tante gerufen wird, erklingt das Thema zum ersten Mal mit deutlichem Bezug auf einen Charakter. Ganz der derzeitigen Ausgeglichenheit Lukes und der Harmonie innerhalb seiner Familie entsprechend, wird es langsam und weich zunächst von Hörnern, dann von Flöten und Klarinetten, begleitet von Streichern gespielt. Nach der Diskussion mit seinem Onkel über seine Zukunftspläne, nachdem Luke den Raum verlassen hat, erklingt sein Thema während des Gespräches seiner Pflegeeltern. Trotz des inhaltlichen Konfliktes (Luke möchte die Farm verlassen, um Abenteuer zu erleben, sein Onkel möchte ihn aber bei sich behalten), macht Lukes Thema, sehr weich von Flöte und Klarinette gespielt, deutlich, wie sehr die Pflegeeltern Luke lieben, auch wenn sie eine dunkle Andeutung über seine Herkunft machen. Die Musik folgt dem beleidigten Luke nach draußen, wo sie beim sehnsuchtsvollen Anblick des doppelten Sonnenunterganges in das Thema der Jedi-Ritter übergeht. Diese Verbindung wird wiederholt, als Luke nochmals nach draußen geht, um den verschwundenen R2-D2 mit seinem Fernglas zu suchen. Trotz der ungunstigen Situation (Luke nahm dem Droiden einen Sicherheitsbolzen ab, und ermöglichte ihm

dadurch die Flucht) und Lukes Andeutung, er bekäme deshalb Ärger mit seinem Onkel, bleibt die Musik doch sanft und liebevoll. Es besteht also kein ernsthaftes Problem, die Musik unterstreicht vielmehr die liebevolle Umgebung und Lukes Sehnsucht nach Abenteuer als die Tatsache, dass der neue Droide geflüchtet ist. Die Darstellung der Liebe innerhalb Lukes Familie ist natürlich wichtig, um seine Erschütterung nach ihrer Ermordung und die daraus resultierende Motivation, ein Jedi-Ritter zu werden, zu verstehen.

Im Raumhafen Mos Eisley erklingt Lukes Thema in kurzen Einstellungen nach dem Verkauf seines Landspeeders und auf dem Weg zum Hangar des Rasenden Falken. Hier wird das Thema als Abgrenzung zu den vorherigen Szenen verwendet (im Todesstern wird beschlossen, die Prinzessin mit der Zerstörung ihres Heimatplaneten Alderaan zu erpressen, Jabba the Hut setzt Han Solo unter Druck, der eben einen von Jabbas Kopfgeldjägern erschoss, R2-D2 und C-3PO entkommen knapp den Kontrollen der imperialen Truppen, ein Spion beobachtet Luke und Ben) und auch um den ahnungslosen Luke darzustellen, der nicht weiß, was um ihn herum passiert. Sein Thema erklingt dementsprechend ruhig und entspannt mit Streichern, Klarinetten und Harfe instrumentiert.

Ähnlich weich gespielt kommt das Thema im Todesstern vor, *nachdem* Luke und seine Freunde die Hangarzentrale eingenommen haben. Es fungiert hier als Ausklang der vorherigen Action-Szene, einerseits als Pause und andererseits als kurze, verhaltene Triumph-Fanfare.

Im Gegensatz dazu erklingt Lukes Thema vor dem nächsten Kampf, als Han Solo im Fahrstuhl seine Zweifel an ihrem Plan äußert, Chewbacca als Gefangenen auszugeben. Die Melodie des Themas wird mit befremdlich wirkenden Streicher-Akkorden untermalt, was auf die innere Spannung und aufkommende

Unsicherheit Lukes hinweist. Das Thema mündet in ein bedrohliches Crescendo beim Öffnen der Fahrstuhltüren (nun führt kein Weg mehr zurück), und endet in leisem, aber gespanntem, hohem Streichertremolo, welches den folgenden Dialog begleitet. Hier findet sich also die erste Variation des Themas, welche sich nicht auf die eigentliche Melodie, sondern auf die erwartete Harmonisierung erstreckt.

Ohne Variation, nur verkürzt erklingt das Thema bei der Befreiung der Prinzessin, als Luke Skywalker sich als ihr Retter zu erkennen gibt. Hier wirkt die Musik nicht mehr unsicher, sondern unterstreicht Lukes Tapferkeit.

Das Thema wird ein weiteres Mal als (verhaltene) Erfolgs-Fanfare eingesetzt, als Luke und seine Freunde, nachdem sie der Müllpresse entkommen sind, den Rasenden Falken Han Solos erblicken. Es scheint, als sei die Flucht schon fast geglückt, die Musik triumphiert schon mit Lukes Thema, da treffen die Helden auf Sturmtruppen und werden getrennt. Bisher setzte Williams die Musik allwissend ein, immer als genaue Beschreibung des Geschehens und der Gefühle oder gar als deren Vorahnung. Hier leitet sie aber in die Irre, wiegt den Zuschauer in Sicherheit und verstärkt somit die Überraschung über die plötzlich erscheinenden Gegner. Die Musik wird zwar vorausschauend eingesetzt, aber gewissermaßen gegen den Zuschauer, nicht für ihn. Das ist untypisch für Williams, bisher konnte sich der Zuschauer auf die Unterstützung durch die Musik verlassen. Aber da sich die folgende Szene nicht als schwerwiegende Änderung der Story erweist, sondern nur als kurze Verzweigung der Handlungsstränge, die letztendlich doch noch in der geglückten Flucht der Helden (mit Ausnahme Ben Kenobis) endet, wird der Zuschauer nicht betrogen, sondern nur getäuscht. Und für diese Täuschung belohnen die überraschten Gesichtsausdrücke der Helden. Williams ändert somit nicht

seine filmmusikalische Absicht, er beugt nur kurz die selbstauferlegten Regeln.

### **5.1.1. Der Schwung über den Abgrund**

Die nächste Szene, die Lukes Thema beinhaltet, sticht aus dem Film heraus: Luke und Leia flüchten vor den Sturmtruppen und finden sich vor einem tiefen Schacht im Inneren des Todessterns wieder, über den es keine weitere Fluchtmöglichkeit zu geben scheint. Von den näherrückenden Soldaten bedrängt, befestigt Luke schließlich ein Seil, welches er aus dem erbeuteten Gürtel eines Gegners hervorzaubert, an einem überstehenden Gerät über sich und schwingt sich, die Prinzessin im Arm, über den Abgrund. Die Absurdität dieser Szene (wir befinden uns in einer gigantischen Raumstation, es wird mit Laser-Waffen geschossen, und die Helden benutzen ein altmodisches Seil!) wird in der Musik von Williams auf eine ganz andere Ebene gespiegelt:

This music is a kind of swashbuckling version of the Princess' theme. It is a little bit tongue-in-cheek in tone with a very strong "Erroll Flynn" flavour, like the music from a late 1930s adventure film. (J.W.)

Williams setzt hier das Thema Lukes (und erst danach das Thema der Prinzessin) stark beschleunigt, kraftvoll nach vorne drängend ein, am Ende der ersten Phrase jäh unterbrochen von einem Motiv, welches in verschiedenen Instrumentengruppen wiederholt wird (zunächst Hörner, dann Klarinetten, dann die Harfe, begleitet nur noch mit Pizzikato der Streicher). Dieser Echoeffekt wirkt um so stärker, da die Wiederholungen des Echos mit zunehmend ausgedünnter Orchestrierung erfolgen. Gleich darauf setzt aber wieder das volle Orchester zu einem weiteren "Anlauf" mit Lukes Thema ein, wiederum gefolgt von dem entkräftenden

Echo. Es ergibt sich durch diese Technik eine Art Stop-and-Go, das Nach-Vorne-Drängen wird immer wieder ausgebremst. Der völlige Unterschied der beiden Bewegungen verleiht der Musik etwas ironisches, wie Williams selbst zugibt (siehe Zitat). Die dritte Wiederholung des Themas wird sogar von tiefen Posaunen gespielt, um den massiven Klang der vorherigen Bläser noch zu überbieten.

Gleichfalls ist diese Szene eine Verbeugung vor Williams Wurzeln, der Filmmusik von Abenteuerfilmen der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts, wie "The Adventures of Robin Hood" (1938) von Erich Wolfgang Korngold, oder der Musik Max Steiners, in deren Tradition klassisch orchestrierter, leitmotivischer Filmmusik Williams' Werk steht.

Durch die Geschwindigkeit der Musik kann hier erstmals das vom Main Title bekannte Gegenthema eingesetzt werden, welches durch den Einsatz des Glockenspiels und der Bläser, also der traditionellen Instrumentierung einer Militärkapelle, ebenfalls mitreissend-kraftvoll klingt. Dieses Gegenthema ist nur noch im Abspann zu hören, dort aber nicht in dieser Action-Fassung, sondern in der weichen, sanften Streicherfassung des Main Title. Den eigentlichen Schwung über den Abgrund begleitet das Thema der Prinzessin, die Luke kurz vor dem Absprung einen Kuss auf die Wange drückt und "Viel Glück!" wünscht. Die Szene wechselt dadurch von der wilden Kraft des Skywalker-Themas zur hier ebenfalls wilden Romantik des beschleunigten Prinzessinnen-Themas. Der Höhepunkt der Szene wirkt durch die unvermittelte Romantik noch mitreißender. Ebenso entschuldigt diese Romantik die Absurdität der Handlung, da sie den Zuschauer entgültig von der rationalen zur emotionalen Betrachtungsebene zieht. Williams gelingt hier der Spagat zwischen Ironie, Persiflage, Selbstironie und ernst zu nehmender Handlung.

### 5.1.2. Der Kampf um Yavin

John Williams hebt sich im finalen Kampf das Thema Luke Skywalkers bis zu dessen Zielflug auf den Wunden Punkt des Todessterns auf. Erst dann erklingt es, in verschiedenen Variationen, bis zum Abfeuern seiner Torpedos. Mit zunehmender Spannung wird das Thema immer weiter entstellt, es verbiegt sich unter dem Erwartungsdruck der Zuschauer:

Luke Skywalker fliegt durch den Graben des Todessterns, soeben hat der ihn verfolgende Darth Vader Lukes letzten Begleiter abgeschossen. Der Todesstern ist fast in der richtigen Position, um den Rebellenstützpunkt mitsamt der Prinzessin und den beiden Robotern R2-D2 und C-3PO zu zerstören. Luke bleibt kaum noch Zeit, um dem Todesstern zu vernichten. Darth Vader und seine beiden Begleitjäger kommen ihm auf der rasanten Verfolgungsjagd über der Oberfläche der Raumstation immer näher.

In dem Moment, in dem Luke einsieht, dass er nun auf sich allein gestellt ist, erklingt sein Thema, entschlossen von tiefen Bläsern gespielt, über einem stürmisch wogenden Meer von Streichern. Die begleitenden Streicher spiegeln die innere Unruhe Lukes wieder, seine Emotionen, während die Melodie eindeutig seine Entschlossenheit zeigt, diesen Kampf zu gewinnen. Luke fühlt sich allein, da erscheint, Deus ex Machina, die Stimme Ben Kenobis, welcher ihn auffordert, der „Macht“ zu vertrauen. Luke schaltet seinen Zielcomputer aus und beschließt, den Worten seines toten Freundes zu folgen und sich ganz auf seine Intuition zu verlassen. Die Beobachter im Rebellenstützpunkt sind verunsichert durch das Ausschalten des Zielcomputers, doch Luke fliegt entschlossen weiter. Sein Thema erklingt nun noch entschlossener, angetrieben von gleichmäßigen Paukenschlägen, unterstützt von Stakkato-Akkorden der Bläser, welche die immer unruhiger wogenden Streicher fast übertönen. Dann wird R2-D2, der Luke als Bordroboter dient, getroffen. Luke hat nur noch

Sekunden, um den Tod seiner Freunde zu verhindern. Sein Thema erklingt von Flöten und Oboen gespielt, die hektischen Streicher gewinnen die Oberhand, die Paukenschläge ebbend ab, die massiven Bläser sind verschwunden und die Melodie variiert: in der Wiederholung von Phrase 1 wird der Spitzton um einen Ganzton höher „verfehlt“, was das Thema entstellt, und Lukes steigende Spannung zeigt. Schlimmer kann es kaum werden. Doch es wird schlimmer: Der Todesstern ist in Schussweite, seine gigantische Vernichtungswaffe wird angefahren. Luke ist nicht mehr weit vom Ziel, dem Versorgungsschacht, entfernt. Sein Trompeten-Thema erklingt, verschluckt von einem Meer atonaler Parallelen spielender Streicher. Das Thema ist endgültig entstellt, moduliert in seiner Wiederholung noch einen Ganzton höher, Posaunen, Bässe und Pauke spielen einzelne, tiefe „Schläge“. Phrase 1 wird einmal ganz gespielt, danach werden viermal nur die Motive 2 und 3 (mit besagter Modulation) wiederholt: Lukes Spannung steigt bis zu dem Punkt, an dem sie – für den harmoniegewohnten Zuhörer – nicht mehr zu ertragen ist. Sie mündet in Stakkatoschlägen des gesamten Orchesters, die in der Explosion des Todessterns enden. Diese Explosion wird nicht in der Musik abgebildet, sie erklingt nur in der Sound-Effekt-Spur.

Williams benutzt verschiedene Instrumentengruppen, um verschiedene Aspekte des Charakters Luke Skywalkers zu repräsentieren. Die Bläser und die Pauke sind der bewusste, willentliche Teil, während die Streicher den emotionalen, unkontrollierten Teil darstellen. Über die gesamte Phase seines Zielfluges hinweg bestimmten zunächst die Blechbläser das Klangbild der Musik, aber die Streicher gewannen zunehmend die Oberhand. Zu dieser Variation des Klangbildes gesellt sich die harmonische Variation: Die Musik verliert mehr und mehr ihre harmonische Fassung und erklingt schließlich atonal. Die melodische Form wird

ebenfalls verändert, der Höhepunkt der Phrase wird verfehlt, die Melodie moduliert und kann in den letzten Wiederholungen vor lauter Parallelen nicht mehr genau identifiziert werden. Auch auf der rhythmischen Ebene wird der Formverlust deutlich: Wurde das Thema zuerst klar akzentuiert gespielt, so verschwimmt die Rhythmik immer mehr, Triolen und binäre Notenwerte sind kaum noch zu unterscheiden. Das Orchester „schmiert“ (ab). Auch das Thema wird reduziert. Erschien zunächst die gesamte Phrase 1, verkürzte sich die Melodie auf Motive 2 und 3, das „Kräftesammeln“ und den „Aufstieg zum Ziel“. Durch die vielen Wiederholungen und die atonale Melodieführung in Parallelen aber erscheint dieser „Aufstieg zum Ziel“ nicht als erreicht, sondern als verzweifelt erhofft. (Anzumerken wäre, dass die Anzahl der Wiederholungen im Soundtrack geringer ist als im Film. Im Filmschnitt wurde die Musik Williams zusätzlich durch Wiederholungen verlängert, wohl weil zusätzliche Szenen eingeschnitten wurden.)

In diesen Szenen zeigt sich, weshalb Williams auf eigenem und leitmotivischem Material bestand: Er kann hier das Thema variieren und entstellen, wie es der Situation angemessen ist. Andere Musik hätte diese Nähe zu Personen und Handlung nicht zu erreichen vermocht.



## 6. Das Thema der Prinzessin Leia

„I wrote a very romantic theme for Princess Leia. I thought of it in terms of when Luke sees her for the first time and he says how beautiful she is. It is a fairy tale type princess melody.“ (J.W.)

The musical score for the Princess Leia theme is presented in three staves. The first staff begins with the instruction *(dolce)* and a dynamic marking of *mp*. It contains the first two phrases: Phrase 1 (marked *mp*) and Phrase 2 (marked *poco*). The second staff contains Phrase 3 (marked *poco*) and Phrase 4. The third staff contains Phrase 5. The score is annotated with red brackets identifying five phrases and blue brackets identifying ten motifs: m1, m2, m1, m2', m1', m2'', m2''', m3, m2''', and m3'. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

Das Thema der Prinzessin ist das einzige, für welches eine Suite zusätzlich zum Film komponiert wurde. Diese wurde auf dem Soundtrack veröffentlicht. Es ist ein liebliches, ruhiges, elegisches Thema. Es hat den Ambitus einer Dezime und umfasst in 5 zweitaktigen Phrasen zehn Takte plus einer Achtel Auftakt. Formal kann es auch als eine zweitaktige Phrase, bestehend aus zwei Motiven gesehen werden, welche sequenziert und variiert wird.

- Das erste Motiv m1 besteht aus einem rhythmisierten Sechstaufschwung. Diese Sechste ist das charakteristische Intervall dieses Themas und wird durch ihre Länge einer halben Note hervorgehoben. Die Sechste gilt als sehr emotionales Intervall, was zum Charakter der Prinzessin passt. Die große Sexte ist das Komplementärintervall der kleinen Terz, des

charakteristischen Intervalls des Rebellionsthemas. Hier wird also eine Ähnlichkeit zur Rebellion, der die Prinzessin angehört, angedeutet. Der Sechstaufschwung wird im zweiten Motiv m2 nach einer Sekunde aufwärts durch eine verzierte Terz zur Quinte geführt.

- Die folgende Wiederholung der ersten Phrase wird m1 wörtlich wiederholt. Motiv 2' beginnt einen Ton höher als m2 und wird auf dieser Tonstufe weitergeführt.
- Die zweite Wiederholung (3. Phrase) beginnt einen Halbton höher als Phrase 1 und 2, und m1 springt statt einer kleinen Sechste nun eine Oktave aufwärts (m1'). Danach wird im variierten m2 (m2'') nach einer aufstrebenden kleinen Terz nun durch drei abwärtsgerichtete Sekund-Schritte eine Quarte tiefer erreicht.
- In der 4. Phrase wird die Abwärtsbewegung von m2'' einen Ganzton tiefer als vorher sequenziert (m2''') und durch eine Spiegelung von m2 als Gegenbewegung, welche anschließend ebenfalls einen Ganzton höher sequenziert wird (m3), nach dem zweigestrichenen f als Halbe mit einem Quartfall auf c'' beendet.
- Diese Phrase wird, nachdem von c'' eine Quarte statt einer kleinen Terz aufwärts gesprungen wurde, wörtlich einen Ganzton höher wiederholt (Phrase 5) und verharret diesmal auf der nun doppelt punktierten Halben.

Die Rhythmik ist in den ersten drei Phrasen identisch, und auch die letzten zwei Phrasen gleichen sich, mit Ausnahme der fehlenden letzten punktierten Viertel, welche durch eine Doppelpunktierung der Halben mit anschließender Pause ersetzt wird. In den ersten drei Phrasen wird durch einen Achtelauftakt die erste Zählzeit, und auf Zählzeit 1+ durch einen Achtel -„Vorschlag“ die Zählzeit 2 betont. Dieses Betonungsmuster wird die ersten sechs Takte

beibehalten. Die gleichbleibende Betonung und Rhythmik verleiht dem Thema Ruhe und Ausgeglichenheit. Die Auftakte sind zwar denen im Rebellionsthema ähnlich, doch bei weitem nicht so scharf. Der Sechstauschwung wird dadurch, dass er auf einer unbetonten Zählzeit stattfindet zum einen rhythmisch interessant und zum anderen klingt er leicht und schwebend. Die Sechzehntelverzierungen lockern die Melodie ebenfalls auf und verleihen ihr etwas verspieltes, luftiges. Das Betonungsmuster wird in den letzten beiden Phrasen aufgelöst, zwar ist die Zählzeit eins noch immer betont, doch werden hier auch die Zählzeiten 3 und 4 betont.

Der emotionale Charakter des Themas wird durch seine langen Phrasierungsbögen, das allmähliche Crescendo und durch die Spielanweisung „dolce“ verstärkt. Das Thema wirkt durch die gleichmäßige Melodiekontur (es schwingt sich eine Sechste empor, übersteigt diese Höhe kurz und fällt dann elegant zum Ausgangspunkt ab) sehr ausgeglichen, wenngleich sehr sehnsuchtsvoll.

Das Thema wird immer zart und in hohen Lagen auf verschiedenen Instrumenten (hauptsächlich Flöten und Klarinetten, Streichern und auch Trompeten und Hörnern) gespielt.

## **6.1. Dramaturgische Verwendung**

Das Thema der Prinzessin ist das emotionalste Thema des Filmes und wird deshalb auch getrennt von ihrer Person verwendet. Es tritt zuerst kurz bei ihrem Erscheinen auf, als sie R2-D2 die geheimen Pläne des Todessterns sowie die Nachricht an Ben gibt. Der Beginn des Themas wird verkürzt von Trompeten, untermalt von unruhigen Streichern gespielt. Die Unruhe der Situation wird hier von der Begleitung dargestellt. Kurz darauf ist die Prinzessin in einer

Großaufnahme deutlich zu erkennen, dies wird durch das ruhige Thema, von Flöten mit Harfen und Streichern zart dargeboten, portraitiert. Die Romantik und Ruhe, die von der Musik suggeriert werden, stehen im krassen Gegensatz zur Situation: Um die Prinzessin herum tobt ein erbitterter Kampf, und sie sieht sich von Sturmtruppen bedroht, die sie gleich betäubend niederschießen werden. (Sie lauert mit gezogener Waffe und schießt einen Gegner nieder. Die Musik erklingt aber nur zur „gespannten Ruhephase“ des Lauerns.) Williams verzichtet hier auf Situationsbeschreibung und die emotionale Perspektive der Prinzessin, weil er das Thema in Reinform (wenngleich auf die erste Phrase verkürzt) deutlich mit der Prinzessin verknüpfen will. Auch kontrapunktiert er mit der Musik nicht die Handlung, da die Handlungen (die Schüsse) ohne Thema, aber mit Spannungsmusik ablaufen. (Eine schnelle, unruhige Aufwärtsbewegung hoher Streicher, beendet mit einem, langen Ton der tiefen Bläser, den Spannungsbogen fast als Mickey Mousing illustrierend.)

In ganzer Länge ist das Thema erst bei der Entdeckung der holographischen Nachricht durch Luke, und der vollständigen Abspielung in Bens Behausung zu hören. Die Romantik des Themas kann hier als emotionale Perspektive Lukes, der sich zur Prinzessin hingezogen fühlt interpretiert werden. (Sie ist seine Schwester, aber das erfährt er erst in einer Fortsetzung. Gewiss sind seine Gefühle „rein brüderlich“.) Auch als Auftakt zu seinem Abenteuer kann die Musik verstanden werden.

Das Thema taucht in Verbindung mit der Prinzessin bei ihrem Verhör durch Darth Vader, sowie bei ihrer Befreiung auf, und in etwa dem Moment, als sie sich mit Luke über einen Abgrund im Inneren des Todessterns - in bester Tarzanmanier - schwingt. Kurz vor dem Schwung drückt sie Luke nämlich einen Kuss auf die Wange und wünscht „Viel Glück“. (Geschickt wird auch hier die Balance zwischen erotischer und geschwisterlicher Liebe gewahrt, denn der

Kuss trifft schließlich nicht den Mund Lukes, was ein Verfehlen oder Absicht sein kann.)

### 6.1.1. Bens Tod

Der interessanteste Einsatz des Prinzessinnenthemas hat aber mit ihr gar nichts zu tun: Zum „Selbstmord“ Obi-Wan Kenobis ertönt sein Thema nur kurz: der emotionale Höhepunkt, die verzweifelte Fassungslosigkeit Lukes, wird durch das beschleunigte, von den Streichern und dem gesamten Orchester dargebotenen Prinzessinnen-Thema dargestellt. Die Musik bäumt sich mit Luke Skywalker gegen den scheinbar unnützen und tragischen Tod des alten Jedi-Meisters auf. Wieso erklingt aber dieses Thema und nicht Bens, Lukes, oder das des triumphierenden Darth Vader?

Matessino argumentiert:

Interestingly, Williams uses Princess Leia's theme at the moment Ben vanishes, deferring to the pure musical effectiveness of the sweeping melody over any apparent thematic relevance, although the theme does reinforce the connection between the Princess and the old Jedi suggested by her holographic message.<sup>12</sup>

An der vielleicht emotionalsten Stelle des Filmes setzt Williams also das emotionalste Thema ein, welches ihm zur Verfügung steht; ganz gleich, welche leitmotivischen Beziehungen er damit verletzt. Das bestätigte er in seinen Kommentaren zur ersten „Star Wars“-*Soundtrack* Schallplatte von 1977<sup>13</sup>:

For „Ben's Death“, I used part of the Princess' theme in the beginning. I felt it had the most sweeping melody of all the themes

---

<sup>12</sup> Matesino, Michael. „A New Hope for Film Music“. S.24.

<sup>13</sup> Krieg der Sterne - Original Soundtrack Composed and Conducted by John Williams, Performed by the London Symphony Orchestra. 20<sup>th</sup> Century Fox / Phonogram, 1977.

in the score. This wildly romantic music in this setting represents Luke's and the Princess' reaction to leaving Ben behind.

Matessinos Argument, das Thema der Prinzessin würde die (im Film nur angedeutete) Verbindung zwischen ihr und Ben bekräftigen, halte ich für schwach. Die Musik mag ihre Reaktion auf Bens Tod wiedergeben, doch wird diese nicht visuell dargestellt und somit nicht verstärkt. Tatsache ist, dass Williams hier den Effekt über die (leitmotivische) Regel stellt. Welche anderen Möglichkeiten hätte Williams gehabt? Das Jedi-Thema wird im Film sehr oft benutzt, gerade nach Bens Tod mehr denn je. Es hätte seine Wirkung sicherlich verloren, wenn es zu oft benutzt worden wäre. Und die anschließende Trauer Lukes wird von einem sehr gefühlvollen, wie aus der Ferne erklingenden Jedi-Thema untermalt, fern wie nun Ben. Dafür eignet sich das Thema hervorragend, nicht jedoch um aufbrausende Emotionen darzustellen.

Williams hätte die Schießerei, die Bens Tod folgt, auch mit Luke Skywalkers Thema versehen können, doch wurde das vorher als *Actionmusic* verwendet. Und es eignet sich nicht wirklich zur Abbildung anderer Emotionen als Stärke und Ritterlichkeit: Hier hätte es von der intendierten Emotionalität (Leid, Wut, Verzweiflung, Leidenschaft) eher abgelenkt.

Auch das Imperiale Thema hätte nicht verwendet werden können, da der Tod Bens im Nachhinein kein Sieg für das Imperium darstellt: Ben wurde durch seinen Tod „viel mächtiger, als man es sich erträumen ließe“<sup>14</sup>. Williams hätte dennoch den Triumph für das Imperium darstellen können, um ihn hinterher zu relativieren: Doch widerspräche das einer gesamt-dramaturgischen Absicht, unnötige Härte zu vermeiden. Schließlich geht es um den Kampf des Guten gegen

---

<sup>14</sup> Bens eigene Aussage im Dialog mit Darth Vader.

das Böse, aus amerikanischer Sicht. Wenn das Böse einen Sieg erringt, muss der nicht auch noch gefeiert werden. Außerdem will der Film nicht in emotionale Abgründe blicken, sondern ein modernes Rittermärchen erzählen, in dem es zwar Spannungen geben darf, aber eben keine übertriebenen. Dem Tod Obi-Wan Kenobis das hämisch triumphierende Thema Darth Vaders zu unterlegen, wäre sicherlich übertrieben, wenn nicht gar plakativ. Nein, statt dessen wird die emotionale Perspektive Lukes gewählt und diese mit einem „fremden“, aber sehr effektiven Thema dargeboten. So versteht man auch, weshalb Luke sich der Rebellion anschloss: Der Prinzessin zuliebe, um den Tod seiner Pflegeeltern zu rächen und nun auch, um den Tod Bens nicht vergebens sein zu lassen. Braucht es noch mehr Motivation, um ein Held zu werden?

## 7. Das Jedi-Thema (Bens Thema)

"I think of Ben Kenobi's theme as reflecting both him and, also, the Jedi Knights and the Old Republic that he remembers. It also serves to represent the Force, the spiritual-philosophical belief of the Jedi Knights, and the Old Republic."  
J.W.

The image shows a musical score for the Jedi Theme in 4/4 time. The melody is divided into four phrases, each consisting of two measures. The notes are as follows:

- Phrase 1:** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter).
- Phrase 2:** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter).
- Phrase 3:** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter).
- Phrase 4:** G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F4 (quarter).

Motifs and triplets are indicated by brackets and labels above the notes:

- Motif 1 (m1):** G4 to A4.
- Motif 2 (m2):** A4 to B4.
- Motif 3 (m3):** B4 to C5.
- Motif 1' (m1'): m2' (m2'): m3' (m3'): m4' (m4'): m1'' (m1''):** A4 to B4, B4 to C5, C5 to B4, B4 to A4, A4 to G4.
- Triplet 3:** A4, B4, C5.
- Triplet 3:** B4, A4, G4.
- Triplet 3:** C5, B4, A4.
- Triplet 3:** B4, A4, G4.

Das Jedi-Thema bildet eine klassische achttaktige Periode. Es kann in vier Phrasen zu je zwei Takten unterteilt werden, wobei die erste Phrase den musikalischen Kern des Themas darstellt, Phrase 2 ist eine Variation der ersten, Phrase 3 eine weitere Variation mit dem Höhepunkt des Themas, und die letzte Phrase bildet den Abschluss. Das Thema hat den Ambitus einer Undezime.

- Die Melodie beginnt mit einem Quartaufschwung zum harmonischen Grundton g. Wie bei allen wichtigen Themen des Filmes steht hier das charakteristische Intervall gleich zu Beginn. Diesen Intervallsprung bezeichne ich als Motiv 1, die folgende Aufwärtsbewegung in Sekunden bis einschließlich der Halben B als Motiv 2, den abschließenden Sechstfall als Motiv 3. Motiv 2 stellt eine stufenweise Weiterführung des anfänglichen Quartsprunges über die Quinte zur kleinen Sechste dar, mit zwei umspielenden Triolentönen, quasi als



verlangsamer und durch die Triole weich rhythmisierter Pralltriller. Die langen Notenwerte und die Weiterführung des anfänglichen großen Intervallsprunges in kleinen Intervallen (Sekunden) verleiht der Melodie etwas Majestätisches. Hier gibt es kein emotionales Aufbäumen wie im Prinzessinnen-Thema, auch kein kraftvolles Strahlen wie das des Themas Luke Skywalkers; das Jedi-Thema ist eine ruhige, sichere und ausgeglichene Bogenbewegung, welche die Kraft und Weisheit der uralten Jedi-Tradition widerspiegelt. Die Quarte als aktives Intervall hebt die Melodie „vom Boden“, und der Spitzenton der Sechste steckt, wie im Thema der Prinzessin, voller Leidenschaft und Wehmut: Sehnsucht nach den alten Tagen, als die Jedis zusammen mit dem Senat die Galaxie in Frieden und Harmonie lenkten.

- In der zweiten Phrase wird durch Verkürzung der Notenwerte eine graduelle Beschleunigung erzielt (kurzer, kraftvollerer Auftakt und eine punktierte Viertel statt einer Halben), die Melodie wirft sich ein zweites Mal in die Höhe, doch gerät sie nach vier Tönen mit einer Stakkato gespielten Achtel ins Stocken, und fällt mit einer weiteren punktierten Achtel auf den Ausgangston zurück. Gleich darauf sammelt sie mit der Achteltriolen ihre Kraft (über einen verminderten Dreiklang), aber es reicht nur bis zur kleinen Septime. Die Triolen erinnern an das Thema Luke Skywalkers, bei dem der Höhepunkt auch mit Triolenbewegungen vorbereitet wird.
- In der folgenden Phrase 3 erreicht das weiter beschleunigte Thema (die Notenwerte werden immer kürzer: statt der Achteltriolen setzt Williams nun punktierte Achtel, welche auf Sechszehntel zurückfallen ein, diesmal als reinen g-Moll Dreiklang, nicht wie vorher mit vermindelter Quinte) schließlich

seinen Höhepunkt. Die Wiederkehr des Grundtones g in einer höheren Lage gleicht der Rückkehr der Jedi-Ritter zu neuen Glanzzeiten. Der folgende Oktavfall wird, wie in den Phrasen zuvor, obwohl gebunden, durch eine portato gespielte Viertel nicht als Sturz, sondern als Abschwung empfunden.

- Die abschließende Phrase 4 beginnt entgegen den anderen Phrasen mit einer Abwärtsbewegung einer Triole, der Schwung der vorherigen Phrase und die Tatsache, dass diese auf g' statt auf d' endete, reicht aus, um aus einem kleine Terzsprung und einer diatonischen Abwärtsbewegung leicht eine Quinte hinauf zur Oktave des Ausgangstones d zu springen und von dort in einer eleganten Achteltriolen (auch hier die Töne des g-Moll Dreiklages) in Terzen zum Ausgangston zurückzugleiten. Als eine Art Nachschlag oder Echo fügt sich der charakteristische Quartsprung an, und die Melodie endet auf dem harmonischen Grundton g.

Das Thema wird meist von Hörnern oder Trompeten gespielt. Wenn es weicher klingen soll, kommen auch Flöten und Klarinetten zum Einsatz. Nur zweimal wird das Thema sogar von Streichern gespielt: als Luke die verkohlten Leichen seiner Familie findet und beim Zielflug auf den Versorgungsschacht des Todessterns, als Bens Stimme aus dem Off Luke auffordert, der Macht zu vertrauen. Die Erstere Szene ist sehr emotional, was den Einsatz der Streicher erklärt, und in der zweiten Szene bilden die Streicher einen überirdischen Kontrast zur allgemeinen Kampfmusik, der das Erscheinen Ben körperloser Stimme unterstreicht. [TEC1]

Beachtenswert bei diesem, wie auch den anderen Themen ist, wie Williams mit kleinen, aber gezielten Variationen in der Rhythmik, wie Verkürzungen und der Gegenüberstellung von binären und ternären Rhythmen seine Themen gestaltet. Dazu

kommt hier der bewusste Gebrauch von bestimmten Intervallen und Motiven, die aus den Tönen eines Dreiklangs bestehen, welcher zunächst vermindert und dann rein erklingt, und die Absicht der rhythmischen Ebene auf der harmonischen verstärkt. Mit diesen kleinen Mitteln weiß Williams Großes anzufangen.

### **7.1. Dramaturgische Verwendung**

Das Jedi-Thema könnte man als das Allzweck-Thema bezeichnen, da es in verschiedenen Zusammenhängen, mit Bezug zu unterschiedlichen Personen/Eigenschaften zu hören ist. Neben dem Prinzessinnen-Thema, welches einmal „fremdgeht“ (Bens Tod), ist dies das einzige Thema, welches nicht klar nur einer Person oder Sache zugeordnet werden kann.

Zuerst kann man es in Verbindung zu Ben Kenobi hören, als Prinzessin Leia R2-D2 die Nachricht an Ben aufzeichnen lässt. Hier ist kurz Phrase 1 zu hören, von Hörnern über nervösem Streichergeflimmer gespielt. Es wird also eine Verbindung des Themas zu Ben hergestellt, die später noch verstärkt wird.

Das zweite Mal erscheint das Thema aber zu den Bildern Luke Skywalkers, der sehnsuchtsvoll in den binären Sonnenuntergang Tatooines schaut. Hier wird das Thema zum ersten Mal ganz durchgespielt, der volle Streichapparat holt alle Sehnsucht und Emotionalität aus dem Thema heraus, die es hergibt. Der Höhepunkt des Themas verdeutlicht hier Lukes unbändigen Wunsch nach Abenteuer: Er will aus dieser kleinen Welt, der Farm seines Onkels, ausbrechen und zur Akademie gehen, wohl um wie seine Cousins Pilot zu werden, doch sein Onkel will ihn nicht gehen lassen.

Originally, I scored the scene with Luke's theme. When George heard it, he asked if I could replace it with Ben's theme. George's feeling was that since Luke dreamed of leaving Tatooine and

becoming an adventurous space pilot, Ben's theme is better in that context. It gives a reflective, contemplative feeling to the score.

Wo John Williams ausschließlich mit der emotionalen Wirkung der Filmmusik argumentiert, kann das Thema der Jedi hier ebenso als Andeutung des zukünftigen Abenteurers verstanden werden; Lukes Bestimmung ist es tatsächlich, ein Held zu sein und Abenteuer zu erleben, und die Jedi-Ritter werden der Anlass und seine Begleitung sein. Auch wenn Luke das jetzt noch nicht weiß, so spürt er es doch, und Williams lässt die Zuschauer an diesen Gefühlen teilhaben. Auf diese Art, durch die kurze Darstellung von Lukes Konflikt mit seinem Onkel und seiner Sehnsucht nach Abenteuer, wird gleich zu Beginn der Charakter Lukes mit ein wenig emotionalem Tiefgang versehen. Das Thema hat sich hier also von der Person Ben Kenobis gelöst und erfährt eine zweite Bedeutungsebene, die der Jedi-Ritter.

Nach einer kurzen Reminiszenz der Sonnenuntergangsszene wird das Thema im Folgenden wieder auf Ben bezogen: als er R2-D2 begrüßt, und als er sich als Obi-Wan zu erkennen gibt. Im Gespräch zwischen Ben und Luke erfährt das Thema eine dritte Bezugsebene, als es nämlich beim Erwähnen der „Macht“ („Mache Dich mit der Macht vertraut!“) geisterhaft aufzieht und somit klar macht, dass die „Macht“ etwas Ehrfurchtgebietendes und Rätselhaftes ist.

### **7.1.1. Der Tod von Lukes Verwandten**

Das Jedi-Thema wird auch benutzt, als Luke seine toten Verwandten findet. Zuvor hatte er Bens Bitte, ihn zu begleiten und sich mit der „Macht“ vertraut zu machen aus Rücksicht auf seinen Onkel ausgeschlagen. Als Luke nun vor den schwelenden Trümmern seines Zuhause steht, gibt das Jedi-Thema nicht nur seine Trauer wieder, sondern zeigt auch seine innere Entscheidung, Ben zu folgen und ein Jedi zu

werden: Nun hält ihn nichts mehr auf diesem Planeten. Diesen inneren Entschluss teilt Luke Ben bei seiner Rückkehr mit: Auch hier ertönt das Jedi-Thema. Interessant ist, dass das Thema auch bei Lukes überstürztem Flug vom zerstörten *Sandcrawler* der Jawas zurück nach Hause zu hören ist. Es ist hier, im Gegensatz zu vorher, nicht als langsame, fast schicksalhafte Melodie zu hören, sondern als schnelles *Action*-Thema. Doch das widerspricht der bisherigen und auch späteren Verwendung des Themas: Wenn die kraftvolle Musik Lukes emotionale Perspektive zeigen sollte, wäre hier sein Thema angebracht, denn diese Szene hat nichts mit der Macht, den Jedis oder Ben zu tun. Und als schicksalhafte Musik der höheren „Macht“ kann sie nicht gemeint sein, dafür ist sie zu energisch gesetzt. (Es sei denn, es soll Lukes Aufbäumen gegen das Schicksal gemeint sein, das Nicht-Wahrhaben-Wollen der eigenen logischen Erkenntnis, dass seine Familie dasselbe Schicksal wie die Jawas ereilt hat.) Ebenso wäre ein solch kraftvoller Verweis auf den zurückgebliebenen Ben unlogisch. (Es sei denn als zynischen Hinweis darauf, dass der Tod Lukes Familie es Ben doch noch ermöglicht, Luke auf die Reise und in den Kampf mitzunehmen. Das entspricht ja einer Stärkung des alten Jedi-Ritters, doch solch Zynismus liegt dem Film fern.)

Vielleicht sollen auch die drei Szenen Hinfahrt - Entdeckung/Entschluss - Rückkehr eine Einheit bilden, doch erscheint mir auch dies nicht als hinreichende Erklärung.

Ebenso ist die Verwendung des Jedi-Themas bei der Flucht der Helden vom Raumhafen Mos Eisley nicht einleuchtend: Ben Kenobi, Luke Skywalker und Chewbacca befinden sich im Inneren des Rasenden Falken, Han Solo steht noch davor und wird von imperialen Truppen beschossen. Sowohl dazu als auch zum Start des Falken erklingt das zügig gespielte Jedi-Thema, obwohl weder Ben noch die „Macht“ aktiv ins Geschehen involviert sind. Vielleicht wird das

Thema hier eingesetzt, weil es Ben und Luke gelingt, mit Han Solos Hilfe zu fliehen, vielleicht auch aus Mangel an anderen Möglichkeiten: Für Han Solo gibt es kein musikalisches Thema und zur Rebellion gehört er (noch) nicht. Auch wäre Lukes Thema unangebracht, da er in dieser Phase der Geschichte keinerlei Einfluss auf die Handlung nimmt, und in dieser Szene auch nicht emotional betroffen ist, zumindest nicht mehr als die anderen Insassen des Raumschiffes. Also macht sich Williams hier vielleicht einfach den Allzweck-Charakter des Jedi-Themas zu Nutzen.

Das Jedi-Thema erklingt zuvor, kurz nachdem Ben den imperialen Kontrollposten in Mos Eisley verhext hat. Die zügig von Flöten gespielte Phrase 1 ist als eine Art Nachsatz im Sinne von „Was die Macht alles kann!“ zu verstehen, denn hier wurde zum ersten Mal demonstriert, welche „Macht“ ein Jedi-Ritter hat. Ähnlich erklingt es, als Ben, Luke, Han und Chewie aus den versteckten Frachträumen des Rasenden Falken klettern. Auch hier hat die List des alten Jedi-Meisters die Helden gerettet. Das Jedi-Thema ist die Antwort auf das zuvor beim Einfangen des Rasenden Falken erklangenen Rebellenmotiv. Doch hat diese Szene auch eine zweite Bedeutung: Das Thema erklingt nämlich zu Bens Absichtäußerung, den Fangstrahl, der den Rasenden Falken fesselt, auszuschalten, während sich die anderen um die Befreiung der Prinzessin kümmern sollen. Diese Aufgabe wird Ben erfüllen, doch wird er die Befreiung des Schiffes sowie der Prinzessin mit seinem Leben bezahlen. Das Thema greift hier somit auch der Handlung vor, indem es die scheinbar undramatische Entscheidung Bens emotional vertieft. Nicht umsonst erklingt das Thema langsam und ritardierend, nicht triumphierend. (Es ist mit weich spielenden Hörnern, Flöten und Streichern orchestriert, also keinesfalls kraftvoll sondern nachdenklich, fast mutlos.)

### 7.1.2. Bens Tod

Natürlich wird Bens Tod auch von seinem Thema begleitet. Zu seinem „Selbstmord“ erklingt Phrase 1, recht zügig von Hörnern gespielt und von leichtem Streichertremolo begleitet. Hier wird die emotionale Perspektive Bens dargestellt, der sich nicht nur für seine Freunde opfert, sondern in seinem Tod eine höhere Stufe der „Macht“ erreicht. Das Thema wird demnach auch nicht hektisch, oder (vom nahen Tode) entstellt dargeboten, sondern mit einer zur Viertel verkürzten zweiten Note der Phrase, was zu einem beschleunigten Aufgang der Melodie führt, und den Aufstieg Bens in der „Macht“ musikalisch vorzeichnet.

Gleich darauf, mit dem Verschwinden Bens (die „Vergeistlichung“ Bens wird auch visuell dargestellt), ändert sich die emotionale Perspektive der Musik: Gemeinsam mit der Kamera zeigt sie Lukes Entsetzen, aber nicht mit seinem thematischen Material, sondern mit dem emotionaleren Thema der Prinzessin (siehe Analyse des Prinzessinnen-Themas). Die dem Start vom Todesstern folgende kurze Trauerphase Lukes und der anderen (selbst der gesichtslose C-3PO wirkt traurig) wird vom Jedi-Thema begleitet, welches hier seine ganze Sehnsüchtigkeit ausspielen kann: Zunächst spielt eine einzelne Klarinette<sup>[TEC2]</sup> Phrase 1 und übergibt dann die Melodie einer Flöte, welche Phrase 2 anschließt. All dies wird mit Streichertremoli unterlegt. Eine kurze Oboenmelodie führt über zur Reprise des Themas. Phrase 1 wird diesmal von einem thementypischen Horn gespielt, und durch die Klarinette, welche eine Variation von Phrase 2 spielt, abgeschlossen. In dieser Reprise spielen hohe Streicher eine leidenschaftliche Gegenmelodie, und der gesamte Streichapparat untermalt das Thema gefühlvoll.

### 7.1.3. Der Kampf um Yavin

Im Schlusskampf wird das Jedi-Thema zweimal eingesetzt. Das erste Mal erschließt es eine weitere Bezugsebene: Als die Rebellenraumschiffe den Kampf um den Todesstern beginnen, erklingt das Jedi-Thema und nicht, wie zu vermuten gewesen wäre, das Rebellionsmotiv. Die ersten Schusswechsel zwischen dem Todesstern und den Rebellen werden von einer Variation des Jedi-Themas untermalt. Kraftvoll gespielt von Blechbläsern, begleitet von Stakkato-Akkorden der Streicher, erklingt zunächst Phrase 1, dann eine Variation, in welcher der Anfang von Phrase 1 (Motiv 1 und der folgende Sekundenschritt) mit dem Ende von Phrase 2 (ab den Achtel-Triolen) verbunden wird. Kurz darauf erscheint das Thema (Phrase 1 + 2) leicht augmentiert von Trompeten und Posaunen in fugenartiger Überschneidung gespielt. Die Musik hat einen kraftvollen Aufbruchscharakter, das strahlende Blech vermittelt eine Stärke, die sonst dem Thema Luke Skywalkers vorbehalten war.

Es wird hier also zwar Kampfmusik eingesetzt, jedoch wird der psychologisch-emotionale Bezug nicht zur Rebellion oder dem kämpfenden Luke Skywalker hergestellt, obwohl diese gerade die Handlung tragen, sondern scheinbar zu den Jedis. Da aber außer Luke, der noch keiner ist, kein Jedi am Kampf beteiligt ist, muss es eine andere Erklärung geben. Zunächst gäbe es einen ganz pragmatischen Interpretationsansatz, der von der Ökonomie der Themen ausgeht: Das Rebellienmotiv wurde schon vor dem Schlusskampf prominent als Kampfmusik eingesetzt, was vielleicht der Grund ist, weswegen John Williams hier darauf verzichtet. Das Skywalker-Thema wird beim Höhepunkt des Kampfes um den Todesstern verwandt, also könnte sich Williams dies für den Schluss aufheben wollen. Das restliche thematische Material eignet sich nicht als *Action-Musik*.



Ein zweiter Interpretationsansatz wäre, dass Lucas und Williams den *Showdown* bewusst nicht im Zeichen der Rebellion, sondern der höheren „Macht“, bzw. den Jedi-Rittern führen. Die Jedis stehen für die alte Republik, den Senat und die generelle Nostalgie einer „guten, alten Zeit“. Der musikalische Verweis auf die Jedi-Ritter wird hier also unscharf; nicht nur auf die Jedis, sondern auch ihre imaginäre Umgebung wird verwiesen. Somit ergibt sich eine vierte Bezugsebene des Themas, die der Alten Republik. Diese wird in der finalen Feierlichkeiten der Rebellen deutlich verwendet (siehe unten).

Diese Verwendung des Themas kommt mit einer weiteren Funktion daher: Es wird durch den Bezug auf das Ziel, das die Rebellen im Kampf gegen das übermächtige Imperium vereint (die Wiederherstellung der Republik) ein Gefühl der Zusammengehörigkeit beschworen, welches das Rebellionsmotiv niemals hätte hervorrufen können. Das Jedi-Thema erzeugt ein Gruppengefühl, mit welchem sich der Zuschauer instinktiv identifizieren möchte: Hier wird von tapferen Wesen für eine gute Sache gekämpft!

Diese beiden letzten Aspekte des Jedi-Themas verwendet John Williams auch in der abschließenden Thronsaal-Szene. Wieder ertönt nicht die Rebellenfanfare oder das Thema des siegreichen Luke Skywalker (es ist schließlich nicht sein alleiniger Sieg). Williams dazu:

A big fanfare begins the throne room scene. I used Ben's theme as a triumphant parade fanfare as the group walks down the aisle. It represents the re-establishment of the values Ben believed in over the tyranny of the Galactic Empire.<sup>15</sup>

Der doppelte Bezug des Themas über Ben zu der Wiederherstellung der Werte, an die er glaubte, wird hier

---

<sup>15</sup> Zitiert nach Lippincott, Charles. „Der Film Star Wars“.

deutlich ausgesprochen. Dieser Aussage folgend könnte man alle von mir genannten Bedeutungsebenen auf Ben Kenobi zurückbeziehen: Zunächst bezieht sich das Thema auf Ben selbst, dann wird es für Lukes Sehnsucht nach Abenteuer eingesetzt, und diese Sehnsucht wird durch Ben und die Jedi-Ritter erfüllt. Die Macht ist etwas sehr Wichtiges für Ben, sie stellt, wie Williams es ausdrückte, den spirituell-philosophischen Glauben der Jedis dar. Und auf diesen Glauben und die Werte, die damit zusammenhängen, bezieht sich die Musik am Ende des Filmes.

## 8. Das Rebellions-Thema



Das fanfarenähnliche Rebellions-Thema hat einen Ambitus von einer verminderten Quinte und einen Tonvorrat von 4 Tönen und einer Umspielung. Es umfasst vier Takte mit einer Sechzehntel Auftakt. Das Motiv ist durch Pausen klar unterteilt, mit einem ersten Motiv m1 (die ersten drei Noten) mit seiner charakteristischen kleinen Terz abwärts, dessen Wiederholung und darauf folgend einer Variation m1' (eine kleine Terz höher), die Höhepunkt und Abschluss bildet. Nach einer kleinen Terz abwärts, die wiederholt wird, schwingt sich das Thema eine verminderte Quinte aufwärts, verweilt dort und kehrt mit einem Halb- und einem Ganztonschritt (=kl. Terz), umspielt von einer schnellen 32stel-Bewegung und einem weiteren kleinen Terzsprung, zum

tiefsten Ton zurück. Der höchste Ton ist zugleich der längste.

Der impulsartige Rhythmus mit seinen kurzen Auftakten und den langen Pausen verleiht dem Motiv Kraft, es treibt vorwärts. Die Instrumentierung (meist Trompeten oder Hörner) unterstreicht den militärischen Charakter.

Das Motiv beschreibt den Kampf der Rebellion, die Niederlagen, die nach ersten Kräftemessen erfahren werden, bis sie sich strahlend erhebt, und mit einer Umspielung elegant und kraftvoll zugleich zum vermeintlichen Tiefpunkt zurückkehrt, der jetzt den harmonischen Ruhepunkt, die Abrundung des Kampfes darstellt.

Interessant ist die Ähnlichkeit zum Motiv Darth Vaders/des Imperiums: Beiden ist das charakterisierende Intervall der kleinen Terz eigen, wobei das imperiale Thema die Terz aufwärts geht, und nicht darüber hinaus reicht. Hier könnte eine parallele Interpretation gewagt werden, die einen ersten Triumph des Imperiums (die Vernichtung der Republik und des Senats und somit alleinige Macht) darstellt, aber nicht zu Höherem (einer Quinte zum Beispiel) berufen ist.

### **8.1. Dramaturgische Verwendung**

Das Rebellionsthema, beziehungsweise das verkürzte Motiv und verschiedene Variationen, tritt gleich zu Beginn des Filmes bei Erscheinen des Konsularschiffes der Prinzessin auf, welches von einem Sternenzerstörer beschossen und schließlich gefangen wird. Der Kampf der Schiffsbesatzung im und um das Schiff werden mit dem Motiv untermalt, und somit gleich eine Verbindung des Themas zur Rebellion hergestellt. Nach der Gefangennahme des Schiffes

tritt das Motiv zum Dialog von C-3PO und R2-D2 kurz vor deren Flucht auf. Hier wird der Inhalt des Gespräches, die Andeutung R2-D2s, einen Auftrag zu haben (er besitzt die Pläne des Todessterns, welche dessen Zerstörung ermöglichen), mit einer ruhigen, langsamen und mit Flöten und Streichern instrumentierten Variation unterlegt, welche die aktuelle Situation, die Niederlage der Rebellen kontrapunktiert, ihr somit die Härte nimmt, und musikalisch bereits andeutet, dass die Rebellion noch ein Ass im armel hat.

Das Rebellenthema wird im Film als *Action music* verwendet, der energiereiche, vorwärts drängende Charakter ist dafür geschaffen. So erklingt das Thema und/oder Variationen bei der Befreiung Prinzessin Leias, zu Schieereien im Todesstern und der Flucht von dort, und wird sehr prominent beim TIE-Fighter-Schießen als Kampfmusik eingesetzt. Die dramaturgische Bedeutung ist immer gleich: Es wird die Stärke der Rebellen gezeigt, das Thema wird zur Identifizierung der Rebellen, also der „Guten“, oft im Gegensatz zum imperialen Thema benutzt.

Das Rebellenthema wird fast ausschließlich von Blechbläsern (Trompeten/Hörnern) gespielt, wenn es in sanfterer Form erscheint auch von Klarinetten oder Flöten. Zu Beginn des Filmes wird es, recht schnell und prominent von Trompeten vorgestellt, während der Handlung auf Tatuin erscheint es langsamer und sanfter, von Flöten und Klarinetten gespielt. Mit zunehmender Action im Todesstern wird es zum Kampfmotiv: Der militärische Charakter wird voll ausgespielt, das Blech schmettert, durch das volle Orchester unterstützt, stark und kämpferisch wird das Thema in die Kampfszenen gemischt. Der Höhepunkt ist erreicht, als Luke und seine Freunde bei der Flucht vom Todesstern in den Kampf mit einigen Imperialen Jägern geraten: Michael Matessino nennt diese Kampfmusik, in der sich das Rebellenmotiv mit abwärtsgerichteten 5-Noten-Phrasen der tiefen Streicher

abwechselt „film scoring at its most triumphant - a cue unlike any other ever written for a movie, and so kinesthetically connected to the imagery that it is impossible to believe either existed before the other.“<sup>16</sup>

Kurioserweise taucht das Rebellenmotiv danach nur noch ein einziges Mal auf und zwar nicht während des Showdowns um den Todesstern, sondern erst danach. Warum hat Williams den großen Kampf um Yavin, der immerhin 12 Minuten dauert und 9 Minuten Musik enthält, ganz ohne das Rebellenmotiv gestaltet? Die Musik kommt fast ausschließlich ohne das zuvor etablierte thematische Material aus: Das Jedi-Thema wird zu Beginn und bei Bens Worten kurz eingesetzt, und Lukes Thema begleitet das Ende seines Zielflugs. In einer kurzen Zwischenszene im Inneren des Todessterns ertönt das imperiale Thema, aber die große Schlacht der Rebellion gegen das Imperium findet ohne das Rebellenthema statt.

Eine mögliche Erklärung wäre, dass das Rebellenthema in der vorherigen Kampfszene so prominent benutzt wurde, dass Williams eine Wiederholung ablehnte. Oder lieferte ihm das kurze Thema nicht genug Stoff für 9 Minuten Musik? Ebenso denkbar wäre, dass Williams bereits vor dem Film komponierte Musik für die Kampfszene verwendete, was bei der kurzen Zeit, die dem Filmmusik-Komponisten gewöhnlich zur Komposition und Einspielung der Musik zur Verfügung steht (normalerweise wenige Wochen) nicht verwunderlich, sondern gang und gäbe wäre.

Ich denke aber, dass Williams das Finale ganz bewusst unter die höhere Bedeutung des Jedi-Themas stellen wollte. Es geht schließlich nicht mehr um vereinzelte Rebellen, die dem Imperium gerade noch entweichen, sondern um die Zerschlagung des Imperiums und die Wiederherstellung der alten Ordnung, der Republik, für die das Jedi-Thema

---

<sup>16</sup> Matessino, Michael. "A new hope for film music". S. 24

ebenfalls benutzt wird. Nicht umsonst wird auch die Siegerehrung von einem heroischen Jedi-Thema und eben nicht von dem der Rebellion begleitet.

Eine weitere Szene ist sehr interessant: Als der Rasende Falke hilflos im Traktorstrahl des Todessterns hängt und nach der Prinzessin nun alle anderen Helden der Rebellion in Gefangenschaft zu geraten drohen, ertönt zum Anblick der riesigen Kampfstation (Ben Kenobi: „Das ist kein Mond, das ist eine Raumstation!“), in die das Schiff der Rebellen gezogen wird nicht, wie zu erwarten wäre, das Motiv des triumphierenden Imperiums, sondern ganz im Gegenteil das Rebellenthema. Und zwar nicht leise, gebrochen oder (ver-)zweifelnd: Das Thema wird mehrfach, auch augmentiert, schnell und laut von Trompeten, unterstützt von kraftvollen Bläsern gespielt. Die Kraft der gesamten Bläser lässt das Thema erstrahlen. Matessino argumentiert: “The [Rebel] Fanfare instead keeps focus on the resourcefulness of the heroes and helps avoid unnecessary grimness.”<sup>17</sup> Statt das triumphierende Imperium musikalisch darzustellen, wird die emotionale Perspektive der Helden gewählt, und dadurch musikalisch bereits vorausgenommen, dass sie keinesfalls geschlagen sind, sondern eine List anwenden: Sie verstecken sich in den geheimen Frachträumen des Schmugglers Han Solo. Der zweite Aspekt, den Matessino anspricht, die Vermeidung von „unnötiger“ Härte oder Grauenhaftigkeit, ist für den gesamten Film anwendbar, wie die Analyse der weiteren Themen zeigen wird: Es findet sich fast niemals eine musikalische Entstellung der Themen oder die Darstellung von Hilflosigkeit. Ob diese Härte dramaturgisch unnötig ist oder nicht, wird bei der Betrachtung des gesamtdramaturgischen Konzeptes zu erörtern sein.

---

<sup>17</sup> Matessino, Michael. S.20.

## 9. Darth Vader / Imperiales Thema



Das Thema Darth Vaders umfasst nur zwei Takte, hat den Ambitus einer kleinen Terz und einen Tonvorrat von nur 3 Tönen. Es beginnt mit einer Achtel Pause, der drei Achtel d' folgen. Diesem Motiv 1, welches einen gleichmäßigen, wenn auch rhythmisch um eine Achtel verschobenen „Beat“ erzeugt, folgt Motiv 2, bestehend aus einem Zweiunddreißigstel-Terzsprung (kleine Terz) auf f' gefolgt von einer Viertel f'. Dieses Motiv wird wiederholt, wobei sich zunächst durch die ungerade Länge von jeweils drei Achteln eine weitere Betonungs-Verschiebung ergibt, die in der Wiederholung aber mit der Betonung der Zählzeit eins aufgehoben wird.

Es folgt Motiv 3, eine punktierte Achtel es' mit einer Verzierung und einer Halben d'. Der betonte Ton es' gibt der Melodielinie den dunklen, spannungsgeladenen Charakter einer phrygischen Tonleiter, das Motiv 2 kennzeichnende Intervall der kleinen Terz (die ja gleichzeitig das größte und charakteristischste Intervall des Themas ist) unterstützt diese dunkle Färbung (die in der Instrumentierung ebenfalls angestrebt wurde, s.u.), ohne aufgrund der energetischen Rhythmik sentimental wirken zu können.

Auffällig ist die Verwandtschaft zum Thema der Rebellion: Die Einfachheit der Melodie, die Bedeutung der Rhythmik, das charakteristische Intervall der kleinen Terz (hier aufwärts gerichtet, dort abwärts, dann durch einen Tritonus-Sprung überstiegen) sowie eine umspielte Abwärtsbewegung im jeweils letzten Motiv. Beide Themen haben auch militärischen Charakter: Das Rebellionsthema

durch die Fanfarenhaftigkeit und die häufige Instrumentierung mit Trompeten, das imperiale Thema/Darth Vaders Thema durch den strengen Achtel-Rhythmus und die Verwendung von Fagotten, gedämpften Posaunen und weiteren Instrumenten aus dem Bassregister. Die „dunkle Seite der Macht“, der Darth Vader verfallen ist, wird also in der Instrumentierung durch dunkle Klangfarben dargestellt.

### **9.1. Dramaturgische Verwendung**

Das Thema Darth Vaders wird nicht nur für seine Person, sondern übergreifend auch für das Imperium, bzw. seine Truppen verwendet. Zum ersten Mal ist es zu Beginn des Filmes zu hören, als die Gefangene Prinzessin Leia Darth Vader vorgeführt wird. Die langen Notenwerte des Themas (Viertel, Halbe) werden hier noch augmentiert, was daran liegen kann, dass der dramaturgisch wichtige Dialog zwischen der Prinzessin und Darth Vader zum einen nicht gestört und zum anderen nicht durch zu dynamische Musik kontrapunktiert werden soll. Das Thema hat hier also keinen Action-Charakter, sondern wirkt nur bedrohlich.

Der Action-Charakter wird über den Film verteilt immer wieder benutzt: In Schießereien zwischen Rebellen und imperialen Truppen im Todesstern wird das Thema schnell und kraftvoll gespielt, beispielsweise bei der Befreiung der Prinzessin im Zellentrakt oder als mehrfache Variation des ersten Motivs, in der schönen Szene, in welcher Han Solo erst ein paar Sturmtruppen durch die Gänge des Todessterns jagt, nur um gleich darauf von einer Überzahl derselben wieder zurückgejagt zu werden.

Häufiger wird jedoch der Bedrohungs-Charakter ausgespielt: Als die Sturmtruppen die Spuren C-3POs und R2-



D2s in der Wüste von Tatooine finden, werden sie vom Thema jingleartig musikalisch gekennzeichnet, genauso wie die Ausweiskontrolle im Raumflughafen Mos Eisley von Variationen des Themas zusammen mit nervösen Streichern untermalt wird. Zuvor wird die musikalische Bedrohlichkeit des Themas aber in der Verhörscene der Prinzessin an Bord des Sternenzerstörers hervorgehoben: Darth Vader marschiert durch einen dunklen Gang zur Zelle der Prinzessin (sein Thema ertönt), findet sie dort an (ihr Thema ertönt) und bedroht sie mit einem Folter-Roboter (Spannungsmusik, Steigerung, Schnitt: Der Zuschauer lässt die Prinzessin in gewisser Ungewissheit zurück). Das Thema Darth Vaders ist hier Vorbote der Gräuel, welcher die Prinzessin gleich ausgesetzt werden wird.

Weitere Bedrohungsszenen sind die Kontrolle der von C-3PO und R2-D2 besetzten Hangarzentrale des Todessterns, oder die Szenen im finalen Kampf um den Todesstern, als Luke und seine Kameraden in den Schacht einfliegen und von Geschütztürmen sowie Darth Vader und seinen Kameraden gleichzeitig in die Zange genommen werden. Auch der vorherige Beschluss Vaders, persönlich in den Kampf einzugreifen, wird vom Thema untermauert.

Das Thema wird in zahlreichen Variationen über den Film verteilt eingesetzt. Manchmal wird es so stark verkürzt, dass nur noch ein rhythmisches Fragment oder gar nur die charakteristische Klangfarbe der tiefen und gedämpften Bläser übrig bleibt.

Das Thema Darth Vaders erscheint ein letztes Mal, nicht wie Matessino schreibt, im Kampf um den Todesstern, sondern danach: Der Todesstern ist explodiert, Han jubelt über Lukes „Millionentreffer“ (reichlich zynischer Ausdruck), Vader trudelt hilflos in den Weltraum, und von tiefen Bläsern gespielt, erklingt kraftlos das stark augmentierte und

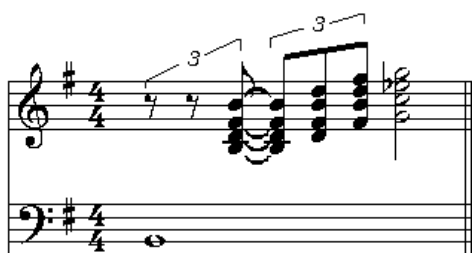
variierte Thema Darth Vaders (es fehlt jegliche pointierte Rhythmisierung, es scheint fast nur noch die melodische Kontur übrig zu sein), gefolgt von einer schnellen, kecken und strahlenden Rebellionsfanfare. Das Imperium scheint besiegt, die Rebellen triumphieren.

## 10. Weiteres musikalisch-thematisches Material

Neben den fünf wichtigen Themen komponierte Williams noch einige weitere, die nur geringe musikalische Variationen auf Grund der Dramaturgie aufweisen:

### 10.1. Der Todesstern

Der Todesstern wird von einem kurzen, aus vier Akkorden bestehenden Motiv „begleitet“:



Harmonisch gesehen besteht das Motiv sogar nur aus zwei Akkorden: Hm in drei Umkehrungen und einem Cm über dem Ton H. Dieser Akkord besitzt eine starke Leittonspannung, die nicht aufgelöst wird. Funktionstheoretisch lässt sich dieser letzte Akkord kaum bezeichnen, da die Auflösung fehlt, er klingt wie ein Vorhaltsakkord, der sich nach Hm auflösen müsste. Dieser Akkord bricht also aus dem Rahmen der klassischen Harmonielehre aus, so wie der Todesstern aus dem (Größen-) Rahmen einer klassischen Raumstation bricht.

Diese meist von Trompeten gespielte Fanfare erinnert ein wenig an Musik zu einem Stummfilm: Sie macht deutlich, dass etwas großes (aufstrebende Melodielinie) und eindeutig böses (harmonisch ungewöhnliche, „fremde“ Leittonspannung, welche nicht aufgelöst wird) ins Bild kommt. Ähnliche Harmonien verwendet Williams zum Beispiel beim ersten Erscheinen Darth Vaders.

Das Todesstern-Motiv wird jingle-artig bei Schnitten von einem anderen Handlungsort zum Todesstern oder seinem Inneren verwendet. Das erste Mal erklingt es, als der siegreiche Sternenerstörer Darth Vaders mit der gefangenen Prinzessin an Bord die Umlaufbahn von Tatooine verlässt und zum Todesstern fliegt, was aber noch niemand weiß. Erst während Luke mit Ben in dessen Behausung über ihr weiteres Vorgehen reden, wird zurück zum Sternenerstörer geschnitten, der den Todesstern erreicht: Hier wird das Motiv zum visuellen Erscheinen der Kampfstation eingesetzt. Der nächste Schnitt zum Todesstern geschieht, nachdem Luke seine ermordeten Verwandten findet. Die Kamera folgt diesmal nicht einem Zerstörer, sondern ein paar imperialen Jägern beim Anflug auf die Station. Beim nächsten Schnitt, nach der erfolgreichen Flucht der Helden vom Raumhafen Mos Eisley, erklingt das Motiv während sich der Todesstern (perspektivisch viel größer wirkend) drohend dem Planeten Alderaan nähert. Die nächste Flucht - diesmal vom Todesstern selbst - endet ebenfalls mit dem Todessternmotiv. Hier wird auch die Spannung des letzten Akkordes aufgelöst: Die Explosion des letzten verfolgenden Jägers beendet die Action-Musik. Ein letztes Mal erscheint das Motiv beim Anflug der Rebellen auf den Todesstern. [TEC3]

## 10.2. Der Landspeeder

Lukes Fahrzeug auf dem Planeten Tatooine, der schwebende *Landspeeder*, kommt mit einem „hüpfenden“ Motiv, welches von Hörnern gespielt wird daher. Es wird immer mit Lukes Thema verknüpft, so dass sich musikalisch das Bild eines über Stock und Stein fahrenden Luke Skywalkers ergibt (wenngleich es in der Wüste kaum dergleichen gibt, und diese bei einem schwebenden Fahrzeug sicher nicht die rumpelnde Wirkung hätten, die das imaginäre Bild erwarten lässt). Dieses Motiv erinnert an das des verzauberten Besens im „Zauberlehrling“ von Richard Strauß.

Das Motiv des Landspeeders erscheint nur zweimal im Film: Zur Fahrt Lukes auf der Suche nach R2-D2 und zur Fahrt mit Ben zum Raumhafen Mos Eisley.

## 10.3. Der Thronsaal

Für die Siegerehrung im Thronsaal am Ende des Filmes verwendete Williams neben dem thematischen Material Ben Kenobis auch ein zweites Thema:

I used a theme I am very fond of over the presentation of the medals. It has a kind of "land of hope and glory" feeling to it, almost like Coronation music [Krönungsmusik]. (J.W.)

The musical score consists of three staves of music in 4/4 time, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff begins with a rest followed by a quarter note G4, then a half note F4, and continues with a melodic line. The second staff continues the melody with a half note E4, a quarter note D4, and a half note C4. The third staff features a triplet of eighth notes (B3, A3, G3) and ends with a quarter note F3. Dynamics include *mf* and *cresc.* (crescendo). A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a bracket.

Dieses Thema, vom Streichapparat majestätisch gespielt, lässt die Medaillen-Verleihung in bester Hollywood-Manier erstrahlen. Cello und Bass spielen (fast) durchgehend Viertel, wodurch das Thema einen fortschreitenden Charakter erhält, eine gleichmäßige Viertelbetonung, die nach vorne drängt, ohne zu eilen. Mit dem Anfangsintervall einer Quarte lässt sich das Thema gut mit dem Ben Kenobis verbinden, da dieses ebenfalls die Quarte als charakteristisches Anfangsintervall besitzt. Das „Krönungsthema“ wirkt durch die vielen punktierten Achtel mit Zweiunddreißigsteln sowie den vielen Intervallsprüngen lebhafter als das der Jedis. Wo das Jedi-Thema als Parademarsch gesetzt wurde, klingt das Gegenstück feierlicher, aber auch gelassener. [TEC4]Das Thema drückt die Emotionalität aus, die den Bildern gelegentlich fehlt: Die Halle und die aufgereihten Rebellen wirken sehr steif, der herzliche Jubel der vorherigen Szenen verwandelt sich hier in zahmen Applaus. (Einer Anekdote zufolge zischten die Statisten den Hauptdarstellern üble Beschimpfungen zu, als diese an ihnen vorbeisritten.) Ohne die Musik wirkten die Bilder recht steril und emotionslos, vielleicht weil keine Gesichter aus der Menge im *Close-Up* gezeigt werden und die Menge somit anonym bleibt.)

## 10.4. Die Jawas

Auch für die Schrott- und Roboter-Händler von Tatooine, die Jawas, komponierte Williams ein eigenes Thema:



Das Thema der Jawas erscheint, kurz nachdem sie R2-D2 betäubt haben und ihn nun zu ihrem Fahrzeug, dem *Sandcrawler* tragen. Das Thema macht deutlich, dass die kleinen Wesen trotz ihrer geheimnisvoll leuchtenden Augen keine wirkliche Gefahr darstellen, sondern ein eher lustiges Völkchen sind. Die lustig hüpfende Melodie mit dem ständigen Wechsel zwischen langen Noten und schnellen, kurzen Sprüngen unterstreicht das kindhafte Äußere der Jawas, die orientalisch anmutende Melodik wirkt ebenso fremd wie die leuchtenden Augen der kleinen Kapuzenträger.

Vor dem Einsatz des Themas baute der Film Spannung auf, die nun durch das Thema gelöst wird: Der kleine Roboter R2-D2 fuhr einsam durch die fremde Landschaft und wurde von unheimlich leuchtenden Augen aus dunklen Felsspalten beobachtet. Hatte der Zuschauer eben noch Angst um das „Leben“ R2-D2s, und musste mit ansehen, wie dieser scheinbar erschossen wurde, macht die Musik nun deutlich, dass nichts wirklich Schlimmes passieren wird. Der drohend aufragende Sandcrawler ist gefüllt mit einer lustigen Mischung unterschiedlichster Roboter. R2-D2 wurde zwar gefangen, aber er wird nur verkauft, nicht verschrottet oder in Einzelteile

zerlegt. Die Musik lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die lustigen, harmlosen Begebenheiten, nicht auf die bedrohlichen, verängstigenden. Diese beschwichtigende Funktion der Filmmusik habe ich schon bei anderen Themen beschrieben.

Das Thema erklingt ebenfalls bei der Ankunft der Jawas auf der Farm von Lukes Onkel. Hier erzeugt die Musik die Stimmung eines Basars mit exotischen Angeboten und feilschenden, drolligen Händlern, die nicht immer einwandfreie Ware anbieten.

Zum Tod der Jawas wird ihr Thema allerdings nicht mehr eingesetzt, denn der tragischen Abschlachtung der harmlosen Wesen durch die imperialen Truppen geht jeglicher Humor ab. Das Thema wäre untauglich, um ernsthafte Trauer auszudrücken. Stattdessen erklingt eine trauernde Trompete, ähnlich einem Militärbegräbnis.

## 11. Dramaturgische Verwendung von Stille

Bei einem Film von 90 Minuten Länge, der über 75 Minuten Filmmusik enthält (es wurden 88 Minuten Filmmusik aufgenommen, aber nicht alles verwendet), stellt sich natürlich die Frage, an welchen Stellen *keine* Musik zu hören ist. Gibt es dafür einen Grund, dass eine Szene keine Musik enthält? Kann die Abwesenheit von Musik dramaturgisch begründet werden oder sind die entsprechenden Szenen einfach unwichtig, aussagefrei oder gar so aussagekräftig, dass Musik nicht nötig ist?

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, warum eine Szene keine Musik enthält, so zum Beispiel weil die anderen akustischen Mittel (Soundeffekte, Naturgeräusche und natürlich die Dialoge) an dieser Stelle des Filmes wichtiger sind als eine musikalische Untermalung. Es gibt einige Stellen in „Star Wars - A New Hope“, in denen Stille im Orchester eintritt:

### 11.1. Darth Vader

Die erste Szene ist das Erscheinen Darth Vaders auf dem geenterten Konsularschiff der Prinzessin. Im Soundtrack ist zu hören, dass die Musik an dieser Stelle abschwilt und eine Pauke mit vereinzelt Schlägen die Musik weiterleitet. Es gibt also eine musikalisch komponierte Ruhephase, aber keine absolute Stille. Im Film wird die Musik allerdings so weit ausgeblendet, dass sie kaum noch auszumachen ist. Somit will ich diese Stelle als „musikalische Stille“ analysieren, auch wenn tatsächlich Musik vorliegt-

Darth Vaders Erscheinen wird musikalisch mit fanfarenartigen Bläserakkorden vorbereitet, die ein wenig an das Akkord-Motiv des Todessterns erinnern. Das Erscheinen



von etwas Bösem wird angekündigt: Die rechte Hand des Imperators, der der dunklen Seite der Macht verfallene Darth Vader erscheint, ganz in schwarz in einer grau-weißen Umgebung. (Die Uniformen der Sturmtruppen sind weiß, ebenso die Wände des Raumschiffs. Die Rebellen tragen bevorzugt grau.) Sein Betreten des Schiffes, welches die Inbesitznahme desselben bedeutet, wird von dem schabenden Geräusch seiner Beatmungsmaschine und einem unheimlichen, tiefen Brummgeräusch akustisch begleitet. Dieses Beatmungsgeräusch könnte man fast als Leitmotiv Darth Vaders bezeichnen: Wann immer er in der Nähe ist, ist dieses Geräusch zu hören, und der unmenschlich-asthmatische Charakter macht gleich klar: Hinter dieser Maske steckt kein Mensch, sondern ein Monster.

Im letzten Teil der ersten Trilogie, „Die Rückkehr der Jedi-Ritter“, nachdem Vader seinen Sohn Luke gerettet hat, indem er den Imperator eigenhändig tötete, nimmt Luke dem sterbenden Vater den Helm, die Maske ab und enthüllt tatsächlich ein Monster. Mit dieser Enthüllung verstummt auch das Beatmungsgeräusch. Eine schöne Symbolik: Das Beatmungsgeräusch ist nun nicht mehr nötig, weil das Monster nun zu sehen ist, und nicht mehr akustisch dargestellt werden muss, und weil Vader im Sterben liegt und keine Beatmung mehr braucht. Ebenso warf der geläuterte Vader den Einfluss der „dunklen Seite der Macht“ ab (im wörtlichen Sinne) und damit die Maschinerie, die das Monster am Leben erhielt.

Als Randbemerkung sei hinzugefügt, dass in der letztjährigen „Episode 1 - The Phantom Menace“ der neue Bösewicht Darth Maul mit einem ähnlichen Soundeffekt-Motiv versehen wurde: Hier hört man bei jedem Erscheinen einen Frauenchor, der ein tonloses „Scha!“, ähnlich dem Anfahrgeräusch einer alten Dampflokomotive, einwirft. Auch hier wird ein maschinelles Geräusch verwendet, um dem Bösewicht ein böses und unmenschliches, nun schamanenhaft-

unheimliches Image zu geben, wenngleich nicht mit derselben inhaltlichen Rechtfertigung wie bei Darth Vader.

Im weiteren Verlauf des Filmes wird fast jede Szene, die das imperiale Treiben an Bord des Todessterns zeigt ohne Musik, nur mit Vaders Beatmungsgeräusch und mit dem tiefen Brummen eines fiktiven Raumschiffmotors untermalt. Dieses brummende Geräusch ist ein gängiges Geräusch-Cliché, welches für künstliche Orte wie Raumschiffe, U-Boote u. Ä. verwendet wird und dem Zuschauer das unbehagliche Gefühl einer unnatürlichen Umgebung vermitteln soll. Gleichzeitig wirkt dieses tiefe Brummen nicht nur entfremdend, sondern durch seine tiefe Frequenz bedrohlich. In der Tonmischung ist es selten bewusst hörbar, es befindet sich immer knapp oberhalb der Hörgrenze. Einzige Ausnahmen in Episode 4: Bei Vaders erstem Erscheinen, und als er einen imperialen Offizier stranguliert, der sich über die Macht lustig gemacht hat, nimmt das Geräusch eine bedrohliche Lautstärke an. Das Anschwellen des Geräusches ist logisch nicht erklärbar, es sei denn Vaders Rüstung gäbe dieses Geräusch von sich. Tatsächlich tritt es immer in seiner Nähe auf und ist in anderen Szenen an Bord von Raumschiffen nicht oder kaum hörbar. Aber das Geräusch ist nicht immer bei Vaders visueller Präsenz vorhanden. Also ist davon auszugehen, dass es nicht zum Geräusch-Motiv Darth Vaders gehört, sondern zur allgemeinen Tonspur, die bei Vader in der emotionalen Mischung hervorgehoben wird, um den Bedrohungscharakter zu verstärken.

## **11.2. Die Wüste**

Die nächste Ruhephase tritt bei R2-D2 und C-3POs Ankunft auf dem Wüstenplaneten Tatooine ein. Vorher war der Film immer mit Musik versehen. In der endlosen Leere der Wüste ist nun außer dem Dialog und der Geräusche der Droiden

nichts zu hören. Es gibt hier keine Musik, und keine Soundeffekte, sondern nur dokumentarischen O-Ton<sup>[DR5]</sup>. Die Wüste wird also mit musikalischen Mitteln – denn Stille ist ein solches – dargestellt. Bei R2s Alleingang aber setzt die Musik wieder ein, um Spannung zu erzeugen.

### **11.3. Die Familie**

Es folgen einige Dialogpassagen, die ohne Musik auskommen: Der Kauf der Droiden durch Lukes Onkel, das erste Gespräch Lukes mit C-3PO (bei einem erfrischenden Ölbad) und das Gespräch zwischen Luke, seinem Onkel und seiner Tante am Esstisch. In diesem Gespräch äußert Luke den Wunsch, den Planeten zu verlassen. Seinem Onkel ist das nicht Recht, er fordert Luke auf, noch ein Jahr zu warten, mit dem Vorwand, ihn bei der Ernte zu brauchen. Luke gibt sich geschlagen, wenn auch nicht entgültig, und verlässt den Raum. Diese Szene, die einzige, in der ein tiefergehendes Gespräch zwischen Luke und seinen Verwandten stattfindet, zeigt zweierlei: Die grundsätzliche Liebe zu- und den Respekt für einander sowie den Konflikt, der durch unterschiedliche Zukunftspläne entsteht. Dieser Konflikt wird aber nur angeschnitten, es kommt zu keinem richtigen Streit.

Grundsätzlich hätte Filmmusik hier, wie allgemein auch, auf drei verschiedene Arten eingesetzt werden können:

- kontrapunktierend,
- paraphrasierend oder
- polarisierend<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Vgl. Schneiders, Norbert Jürgen. Komponieren für Film und Fernsehen – Ein Handbuch. Mainz: Schott, 1997. S. 24ff

Im ersten Fall würde zum Beispiel der konfliktreiche Dialog durch besänftigende Musik unterlegt, um auf die generelle Harmonie in der Familie hinzuweisen. Der Film macht die aber auch ohne Musik deutlich, durch die Mienen und das Spiel der Akteure, und durch die ruhige, spannungslose Art der Dialoge (trotz des beinhalteten Konflikts). Der Unterschied zwischen Bildsprache und Musik würde aber Aufmerksamkeit erzeugen und die Szene hervorheben, ihr viel Bedeutung geben. Und so wichtig ist die Szene für den Film nicht, weshalb Lucas und Williams diese Form der Musikdramaturgie auch nicht einsetzten.

Im zweiten Falle würde die Musik das Konfliktpotential des Dialogs in spannungsreiche, disharmonische Musik umsetzen und somit den spannungsgeladenen Inhalt entsprechend in der Musik abbilden. Die musikalische Paraphrasierung würde also den Konflikt zwischen Luke und seinem Vater hervorheben. Das liefe aber der dramaturgischen Absicht entgegen, ein enges und liebevolles Verhältnis zwischen Luke und seinen Verwandten darzustellen, damit der Schmerz der Ermordung seiner Familie und der daraus entstehende Antrieb Lukes zum Abenteuer realistisch wirken kann.

Der dritte Fall, die emotionale Polarisierung neutraler Bilder kann hier nicht eintreten, da es keine solchen Bilder gibt, der die Musik eine emotionale Ebene verleihen könnte; Die Bildsprache vermittelt zwar einen Konflikt, aber auch die gegenseitige Liebe und Zuneigung der Charaktere.

Der Regisseur George Lucas überlässt es hier den Schauspielern und den Bildern, die dramaturgisch wichtige emotionale Aussage der Szene dem Zuschauer zu vermitteln. Hätte Williams Musik hierfür schreiben sollen, wäre sie entweder bedeutungslose Hintergrundmusik („Tapetenmusik“ im Sinne Eric Saties) gewesen oder hätte der dramaturgischen Absicht Lucas' widersprochen.

## 11.4. Die Kantine

Ein weiteres Beispiel für den musikalischen Einsatz von Stille bietet die Szene in der Kantine des Raumhafens Mos Eisley, in der Ben einem pöbelnden Trinker die Hand abschlägt. Der narbengesichtige Verbrecher macht den jungen Luke, der allein an der Bar sitzt an, Ben interveniert, aber der Verbrecher schleudert Luke durch den Raum und will auf Ben schießen. Er zieht seine Waffe, doch in diesem Moment schlägt ihm Ben diese samt unterstützendem Arm ab.

Die Szenen in der Kantine werden durch zwei wunderschöne futuristische Jazznummern der *Cantina-Band* als *Source Music*<sup>19</sup> untermalt. Ebenso hört man allerlei Gesprächsfetzen und Geräusche des Barbetriebes. In dem Moment, in dem Ben sein Lichtschwert aktiviert und den Angreifer verstümmelt, setzen die Musik und alle Gespräche aus; nur das Geräusch des Lichtschwertes und die animalischen Schmerzenslaute des Opfers sind zu hören. Die neugierige Stille währt aber nicht lange: Gleich darauf setzt die Musik wieder ein, die Leute drehen sich um, nehmen ihre Gespräche auf, und alles geht seinen gewohnten Weg, so als sei nichts passiert. In dieser Kantine sind solche Dinge nichts Ungewöhnliches. Hier wird also die Musik bewusst unterbrochen, um Spannung zu erzeugen. Die plötzliche Stille ist unnatürlich (an einem solchen Ort) und erzeugt dadurch ein geistiges Den-Atem-Anhalten, eine Erwartungshaltung (Was passiert noch?), die aber nicht erfüllt wird (Nichts passiert).

---

<sup>19</sup> "Music from a visual or nonvisual source (such as a marching band, or jukebox)." - Vgl. Karlin, Fred und Rayburn Wright. On the Track - A Guide to Contemporary Film Scoring. London: Schirmer Books, 1990. S. 28.

## **11.5. Pausen**

Nach dem umkämpften Start des Rasenden Falken in Richtung Alderaan kann sich der Zuschauer erst einmal von all den neuen Eindrücken erholen; während der Reise spielen die Helden Schach und Luke übt mit seinem Lichtschwert. In diesen Szenen pausiert auch die Musik. Es ist die erste längere Pause der Musik. Diese zuerst bedeutungslose Stille ändert sich aber, als die Helden ankommen und erfahren, dass der Planet Alderaan zerstört wurde. Die entspannte Stille wandelt sich hier zum entsetzten Schweigen, verdeutlicht sowohl die innere Leere, die der Tod so vieler Menschen erzeugt, als auch die äußere Leere, die von einem ganzen Planeten und seiner Bevölkerung übrig blieb (abgesehen von einigen Trümmern).

Die Szenen im Inneren des Todessterns sind von *Action* und Spannung geprägt. Die fortwährend mitkämpfende oder vor unterdrückter Spannung bebende Musik wird nur selten unterbrochen. Williams nutzt aber einige kurze Spannungspausen, um auch die Musik pausieren zu lassen: Als R2-D2 in der Hangarzentrale Daten aus dem Zentralrechner abfragt, während einer kurzen Ruhephase zwischen den Schießereien im Inhaftierungsblock oder als die Helden den Rasenden Falken endlich wieder erreichen. Dies sind kurze Ruhemomente, in denen die Stille ausschließlich Pausenwirkung hat.

## **11.6. Soundeffekte**

Zwei Szenen im Todesstern ohne Filmmusik sind interessant: Da wäre das Aufeinandertreffen von Darth Vader und Obi-Wan (Ben) Kenobi, welches in Stille stattfindet. Die Musik hätte hier das Aufeinandertreffen der Rivalen, den

Kampf zwischen der „dunklen“ und der (folglich) „hellen“ Seite der Macht dramatisch darstellen können. Lucas und Williams verzichteten aber darauf, stattdessen sind nur die Dialoge und die Geräusche der Lichtschwerter zu hören. Vielleicht kann man diese Entscheidung als Reduktion auf das Wesentliche betrachten: Die wilden Soundeffekte der Lichtschwerter unterstreichen die Kampfhandlung und die fehlende Musik entspricht der undramatischen Ausgeglichenheit Bens. Erst als der Kampf mit Bens „Kapitulation“ seine dramatische Wendung nimmt, setzt die Musik ein und verstärkt damit diesen dramaturgischen Höhepunkt. Die vorherige Stille wird also auch zur dramatischen Steigerung benutzt.

Die zweite Szene wäre das Gespräch von Ben und Luke in Bens Behausung, kurz nach dem Überfall durch die Sandleute von Tatooine. Der erste Teil des Gespräches verläuft ohne Musik, dafür aber mit einem eigentümlichen Bordun unterlegt, ähnlich den Obertönen eines Schwingenden Weinglases, nur sehr tief klingend. Dieser Ton wirkt entfremdend, er gibt der trivialen Behausung Bens etwas besonderes, exotisches. Der Ton ist ganz ähnlich dem Darth Vaders, nur dass er nicht bedrohlich wirkt. Wollte Lucas die Macht, welche die beiden Jedi-Ritter umgibt hörbar machen?

### **11.7. Die Müllpresse**

Die Szene, in der Luke, Han und Leia in der Müllpresse gefangen sind, ist deshalb interessant, weil John Williams dafür Musik komponierte, die George Lucas aber nicht einsetzte. Es ist die einzige Musik des Soundtracks, die nicht im Film zu hören ist. (Die Suite der Prinzessin wird zwar nicht in ihrer vollen Länge gespielt, wird aber im Film verwendet.)

Die Müllpressen-Szene schließt sich an die Befreiung Leias und der damit verbundenen Schießerei im Inhaftierungsblock an. Da weder Luke noch Han, geschweige denn Chewbacca, an einen Fluchtweg gedacht hatten, öffnet die Prinzessin kurzerhand einen Müllschacht, und die Helden stürzen sich hinab. Mit ihrem Sprung endet die Kampfmusik schlagartig. Die Helden finden sich in einem unheimlichen Müll-Raum wieder, der von einer Schlange bewohnt wird, die Luke angreift, dann aber unvermittelt von ihm ablässt: der Raum erweist sich als Müllpresse, welche die Helden zu zerquetschen droht. In letzter Sekunde werden sie von R2-D2 gerettet, der dem Zentralrechner des Todessterns die Anweisung zum Stoppen der Presse erteilt.

Williams komponierte für die Szene, in der die Helden den Müllraum untersuchen und feststellen, dass sie gefangen sind, und sich im knietiefen Wasser etwas bewegt, kindlich-spannende, flirrende Musik ähnlich der Musik, welche dem Angriff der Jawas auf R2-D2 voran geht. Auch im Müllschacht würde die Musik nach allmählicher Steigerung mit dem Angriff der Schlange Dianoga auf einem Paukenschlag enden, wie gerade zuvor die Musik der Schießerei im Inhaftierungsblock. Die sehr dynamische Musik wirkt bedrohlich und spannend, mit flirrenden Streichern, kurzen, abgerissenen Melodiefragmenten, drohenden tiefen Tönen und „herzschlagender“ Pauke, aber auch mit versöhnlich anmutenden Flöten und - vielleicht ungewollt - drollig wirkenden Klarinetten. Die Musik kann oder will jedoch nicht den beklemmenden Charakter des Müllraumes wiedergeben oder gar zu bedrohlich wirken. Das ist vielleicht auch der Grund, oder einer der Gründe, warum sich Lucas entschloss, die Musik nicht zu verwenden. Ich muss sagen, es war eine gute Entscheidung. Nicht dass Williams' Musik schlecht sei, aber gerade die Abwesenheit von Musik verleiht der gesamten Szene etwas Beklemmendes. Erzeugte die Stille auf dem



Wüstenplaneten Tatooine ein Gefühl der Weite, wirkt dasselbe Stilmittel nun durch die Bilder beklemmend.

Wäre die Szene mit der komponierten Musik unterlegt worden, so hätte diese eher beruhigend gewirkt, denn die Musik vermittelt zwar Spannung, aber auf eine bekannte Weise. Sie passt vom Stil und der Satztechnik, genauso wie vom Klang, zum Rest der Filmmusik. An diese musikalische Sprache hat sich der Zuschauer schon gewöhnen können, und deshalb hätte sie hier als eine emotionale Brücke über die verunsichernden Bilder gewirkt. (Die Helden befinden sich im Müllsystem einer Raumstation; weder eine Station dieser Größe, geschweige denn die „Unterwelt“ oder „Kanalisation“ einer solchen hat wohl die Mehrheit der Zuschauer je zu Gesicht bekommen. Von der fremden, aber durch ihre Sterilität und Überschaubarkeit nicht unangenehm erfahrbaren Umgebung der virtuellen Raumstation in deren Schmutz und Abfall geführt zu werden ist eine Erfahrung, die Lucas dem Zuschauer, für eine kurze Zeit, knallhart zumutet. Das dramaturgische Konzept Lucas' und Williams', unbekannt visuelle Welten mit „bekanntere“ Musik zu kombinieren, um den Zuschauer nicht völlig zu entfremden, hätte gerade in dieser Szene der Spannung entgegengewirkt.

### **11.8. Kräfte Sammeln**

Nach der gelungenen Flucht vom Todesstern und der Vernichtung der imperialen Jäger kehrt eine weitere längere Pause der Musik ein. Die Dialoge Darth Vaders im Todesstern, die Reise zum versteckten Rebellenstützpunkt auf Yavin sowie die gesamten Szenen im Rebellenstützpunkt kommen ohne Filmmusik aus. Erst beim Aufbruch zur finalen Schlacht setzt sie Musik wieder ein.

Warum wird über eine so lange Zeit keine Musik eingesetzt? Diese Frage würde in anderen Filmen, die weniger

Musik beinhalten, nie gestellt werden. Doch bei „Star Wars“ liegen die Dinge anders, gute 86% der Filmlänge sind mit Musik unterlegt!

Norbert-Jürgen Schneiders gibt an, dass das durchschnittliche Filmmusikaufkommen bei Kinoproduktionen bei etwa 25 - 50% der Filmlänge liege und differenziert auch nach Filmgenre: Seiner Aussage nach ist ein irrealer Filmstoff filmmusikbedürftiger als ein realer Stoff.<sup>20</sup> Hier liegt wohl der Grund für die hohe Quantität der Filmmusik von „Star Wars“. Da die Menge der Filmmusik nicht nur aus der quantitativen Schaffenskraft des Komponisten und der ihm verfügbaren Zeit, sondern „aus einer aktiven Gestaltung resultiert“<sup>21</sup>, muss die Frage hier gestellt werden: Warum platzierten der Komponist und der Regisseur genau hier so lange keine Musik?

Vermutlich gibt es zwei Gründe, die beide mit der Gesamtdramaturgie und ihren Spannungsbögen zusammenhängen. Zum einen bedeuten die musiklosen Szenen ein Sammeln der Kräfte für den großen Schlusskampf. Die fiktiven Rebellen bereiten sich mit taktischen Besprechungen der Piloten und hochkonzentrierter Arbeit der Ingenieure auf den Kampf vor, die Waffen werden überprüft, man nimmt Abschied voneinander und wünscht sich Glück. Auch das reale Orchester bereitet sich vielleicht in diesen Momenten ebenso wie die Rebellen auf den Höhepunkt des Filmes vor: die Waffen werden gestimmt, die Beine vertreten, und der Komponist hält eine letzte taktische Besprechung mit seinen Musikern ab. Man wünscht sich gegenseitig Glück und hofft auf wenig Verluste.

Zum anderen wäre es schwierig gewesen, die Szenen im Rebellenstützpunkt mit Musik zu unterlegen, ohne dass sich ein Spannungsbogen von etwa 20 Minuten (!) ergibt (Vorbereitung und Showdown zusammen), der einer permanenten

---

<sup>20</sup> Schneiders, N.J. „Komponieren für Film und Fernsehen“, S. 66

<sup>21</sup> Schneiders, N.J. „Komponieren für Film und Fernsehen“, S. 65

Steigerung bedurft und somit sicherlich jeden Zuschauer überfordert hätte. Schon die Musik für das hektische Treiben auf dem Rebellenstützpunkt hätte dynamisch und kraftvoll sein müssen: Wie sollte sich das zum Abflug und Kampfbeginn noch steigern? Der Zuschauer wäre der aufpeitschenden Musik wohl irgendwann überdrüssig geworden.

Der Schlusskampf dauert etwa 14 Minuten und selbst diese sind nicht durchgehend musikalisch unterlegt: Der Soundtrack umfasst hier 9:06 Minuten. Die Pause, welche die ersten beiden Zielflüge der Rebellen umfasst, ist dramaturgisch zwar nicht zwingend nötig, doch ist der Effekt, der durch diese Pause erzielt wird sehr interessant: Die Musik zieht den Zuschauer emotional in den Kampf hinein, geht sicher, dass er sich in den Kampf verstrickt sieht, lässt ihn dann im Schlachtengetümmel allein, um ihn rechtzeitig zum entscheidenden Zielflug Luke Skywalkers wieder aufzunehmen und über den Spannungshöhepunkt zu begleiten.

Ähnlich verhält es sich mit der Ankunft der Sieger auf dem Rebellenstützpunkt: Die Musik pausiert während des Jubels des Bodenpersonals, um zur Medaillenverleihung umso majestätischer und triumphierender einzusetzen.

## **11.9. Fazit**

Meine Analyse zeigt, dass Williams die Quantität und die Verteilung der Filmmusik bewusst konzipiert hat. Als irrealer Filmstoff benötigt „Star Wars“ viel Musik, da der Regisseur eine emotionale Entfremdung des Zuschauers vermeiden wollte. Geschickt setzen Komponist und Regisseur die Abwesenheit von Musik als Stilmittel ein, um

unterschiedliche Wirkungen zu erzielen: Stille kann die Weite und Leere einer Wüste, aber auch die beklemmende Enge eines Müllschachtes „musikalisch“ abbilden, sie kann vor Spannung knistern oder eine entspannende Pause erzeugen. Die Stille des Orchesters macht nicht nur den Soundeffekten Platz, sondern übernimmt eine aktive Rolle in der filmmusikalischen Dramaturgie.

## 12. Mickey Mousing

Selbst vor „Mickey Mousing“, also dem musikalischen Nachzeichnen einer im Film sichtbaren Bewegung (eben wie in der Musik zu den Kurzfilmen Walt Disneys), welches als trivial gilt, macht Williams nicht halt: Als die Jawas R2-D2 in ihren Sandcrawler verfrachten, verwenden sie dafür einen großen Saug-Stutzen, der von oben herunterfährt und den Roboter hoch, ins Innere des Fahrzeugs saugt. Die Abwärtsbewegung des Stutzens wird deutlich in der Filmmusik imitiert. Natürlich steht diese augenzwinkernde Verwendung von Mickey Mousing in einer dramaturgischen Absicht: Die Jawas sollen als harmlos und niedlich dargestellt werden, die unheimlichen und bedrohlich wirkenden Bilder sollen abgeschwächt werden, der Zuschauer darf schon im Voraus erfahren, dass diese Wesen keine ernste Gefahr für den Roboter-Helden bedeuten (im Gegenteil führen sie ihn über Luke zum gesuchten Ben Kenobi).

## **13. Evaluation**

Die Filmmusik zu „Star Wars - A New Hope“ ist minutiös geplant und folgt einer bewussten Gestaltung. Das Konzept sah folgendermaßen aus: Da der Film die Zuschauer visuell in bisher unbekannte Welten entführte, wurde es Aufgabe der Musik, eine ausgleichende, bekannte, emotionale Ebene zu schaffen, die dem Zuschauer den Zugang zum Film erleichtern sollte. Aus den Vorschlägen George Lucas' folgte John Williams, dass der Regisseur Filmmusik erwartete, die zum einen ausschließlich das klassische Orchester benutzte (mit Ausnahme der Cantina-Band) und zum anderen dem romantischen Stil des 19. Jahrhunderts folgte. "Die Planeten" von Gustav Holst sind als Vorbild exemplarisch. Williams überzeugte Lucas, Leitmotivik zu benutzen, um dem Komponisten größere Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks zu geben.

Die selbst für Hollywood-Produktionen erstaunliche Quantität der Musik ergibt sich aus der Absicht des Regisseurs, einen Gegenpol zu den ungewöhnlichen Bildern zu schaffen: Je fremder die visuelle Welt, desto mehr bekannte Musik ist nötig, um diese Balance zu halten. Die Musik unterwirft sich in jeder Sekunde des Soundtracks der Gesamtdramaturgie des Regisseurs, selbst die Pausen in der Musik sind zum Nutzen derselben.

### **13.1. Hilfe für den Zuschauer**

Die Musik unterstützt den Zuschauer, hilft ihm, sich in einer "weit entfernten Galaxis" zurechtzufinden. Sie wird allwissend eingesetzt, vermittelt punktgenau die Handlung, charakterisiert die Personen schon bei ihrem ersten Erscheinen, entwirft eine musikalische Landkarte und ist nie reiner Eigennutz. Ebenso wird die Musik niemals "bösaartig",

und bleibt bis auf den Spannungshöhepunkt, der die Deformation des Skywalker-Themas mit sich bringt, in den Hörgewohnheiten des Publikums. Ebenso wirkt die Musik zwar zuweilen spannend und unheimlich, aber niemals verzweifelt oder hoffnungslos. Getreu dem Titel „A New Hope“ betont die Musik die positiven Aspekte des Filmes: Freundschaft, Ehre, Mut, Leidenschaft, Treue, den Kampf für das Gute. Die dunklen Seiten der Medaille, Hass, Verrat, Machthunger, Unterdrückung, Rücksichtslosigkeit und nicht zuletzt Gewalt in jeder Form werden in Kauf genommen, als Motivation positiv umgedeutet und somit gegen sich selbst genutzt. Diese - über den gesamten Film gesehene - Harmonie und positive Kraft wird auch in der visuellen Ebene wiedergegeben: In der Farbgebung des Filmes überwiegen helle Farben, die Gänge der Raumschiffe und -Stationen sind hell gefärbt, nur wenige Szenen wirken dunkel und bedrohlich. Dies steht im Gegensatz zur gängigen Science-Fiction-Tradition, in der Elemente des Film Noir und eine negative Darstellung der Zukunft überwiegen.

Da „Star Wars“ kein Autorenkino ist, sondern von vorn herein als Mainstream-Kino entworfen war, bedient sich die Filmmusik einer leicht verständlichen Sprache, die auch musikalisch ungebildete Zuschauer sofort entschlüsseln können. Gleichzeitig ist die Musik aber keinesfalls einfältig oder anspruchslos. Die Kunst John Williams bestand darin, in komplexer Musik komplizierte Sachverhalte einfach verständlich darzustellen. Die Leichtigkeit und Originalität, mit welcher der Soundtrack daherkommt, ist erfrischend und ringt Bewunderung ab. Williams ist zwar kein musikalischer Innovator, er greift auf bekannte Stile und Techniken zurück, doch hat er ein untrügliches Gespür, welche Musik eine Szene, ein Film benötigt. Die Musik ist Pop im besten Sinne, sinnliche, reiche Musik, die zugleich einfach erfahrbar und intellektuell vielschichtig ist. Kein

Wunder also, dass der Soundtrack zu „Star Wars - A New Hope“ seit seinem Erscheinen ein Bestseller ist, der in unzähligen Neuauflagen bis heute ein breites Publikum begeistert. Nicht nur Liebhaber klassisch komponierter Musik kaufen ihn, sondern auch eingefleischte Pop- oder Rockfans. „Star Wars“ eröffnete wieder einen Markt für Filmmusik, der vorher verloren schien. Noch heute profitieren Filmkomponisten von der Popularität der Arbeit John Williams, welche Filmmusik endgültig den Weg in die Plattenregale ebnete.

### **13.2. Humor**

Und dabei nimmt sich die Musik selbst nicht immer ganz ernst. Die parodistische Szene im Inneren des Todessterns, in der sich Luke mit Leia im Arm über einen Abgrund schwingt, mit ihrem augenzwinkernden Zitat alter Abenteuerfilme oder das holpernde Thema des Landspeeders sind gute Beispiele dafür, dass der Soundtrack nicht nur ernsthafte, sondern auch lustige Geschichten erzählen kann. Die leichte Selbstironie, die den Film auszeichnet (im Cockpit des Rasenden Falken hängen zwei metallene Würfel, wie sie in Plüsch von besonders „coolen“ Fahrern verwendet werden und Chewbacca wird von der Prinzessin als "wandelnder Bettvorleger" bezeichnet), findet sich auch in der Musik wieder und hilft dem europäischen Publikum, das manchmal zu stark „amerikanische“ Idiom dieser Hollywood-Produktion zu ertragen. George Lucas fasste seine Gefühle zu „Star Wars“ nach den sechs Jahren Arbeit, die der erste Teil erforderte einmal folgendermaßen zusammen: „It's fun - that's the word for this movie.“<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> Vgl. Lippincott, Charles. „Star Wars“.

### **13.3. Konzepte**

Bei aller Leichtigkeit, mit der die Musik daherkommt, wird sie doch durch ein straffes Konzept in die Dramaturgie des Filmes eingebunden. Filmmusik wirkt oft unzusammenhängend, sie folgt nicht strengen kompositorischen Formen wie Musik, die für den Opernsaal oder die Hitparaden geschrieben wird. Diese Freiheit, die einem Filmkomponisten gegeben ist, kann für den zuhörenden Betrachter des Filmes schnell zu einem undurchschaubaren Chaos führen, das nur für den Moment komponiert zu sein scheint und keinerlei inneren Zusammenhang aufweist. Solche Musik würde nie unabhängig vom Film existieren können. Williams schaffte es aber, durch klare Verwendung verschiedener Themen in bestimmten Zusammenhängen, und nicht zuletzt durch deren scheinbar eindeutige Charakterisierung sowie der Befolgung seiner gesamtmusikalischen Prämissen (Instrumentierung, Stil, Satztechnik, dramaturgischer Einsatz) dem Soundtrack eine innere Logik zu geben, die ihn als unabhängiges musikalisches Werk etablierten. Wie meine Untersuchung der musikalischen Themen und deren Verwendung zeigt, folgte Williams streng den Regeln seiner Leitmotivik, um ein kohärentes musikalisches Bild zu kreieren. Wenn es die Situation aber verlangte, war er bereit, formale Konzepte der musikalischen Wirksamkeit zu opfern: Das Thema der Prinzessin erklingt deshalb zu Ben Kenobis Tod, weil es die Situation am besten darstellen kann, ganz egal, ob damit die bisherige Verbindung des Themas zur Prinzessin untergraben wird oder nicht. Bei aller Strukturiertheit ist Williams vorrangig Musiker, dem im Zweifelsfall die Wirkung der Musik wichtiger ist, als kompositorische Konzepte.



## 13.4. Musikalisches Material

### 13.4.1. Source Music

Das musikalische Material des Filmes besteht ausschließlich aus von John Williams komponierter Musik, die der jeweiligen Szene angepasst ist. Musik für Orchester ist fast den ganzen Film über zu hören. Daneben zwei weitere Kompositionen Williams: Die beiden Stücke der *Cantina-Band*. Dies ist die einzige *Source Music*, also Musik, die von im Film beinhalteter, sichtbarer oder unsichtbarer Quelle gespielt wird. Klassische Beispiele für *Source Music* sind eine Jukebox oder ein Radio oder auch die Kapelle einer Tanzszene.

Die Stücke der *Cantina-Band* wurden nicht von Mitgliedern des London Symphony Orchestra gespielt, sondern von Jazzmusikern, in der Besetzung Trompete, zwei Saxophone, eine durch ein weiteres Saxophon gedoppelte Klarinette, ein Fender Rhodes Piano, Karibische Steel-Drums, Schlagzeug, Schlagwerk und einen Arp Synthesizer für den Bass. Um die Stücke möglichst fremdartig klingen zu lassen, setzte Williams sie ungewöhnlich, aber mit starken Dixieland-Anklängen. (George Lucas' erklärte dem Komponisten seine Vorstellung der *Cantina* Musik folgendermaßen: „Can you imagine several creatures in a future century finding some 1930s Benny Goodman swing band music in a time capsule or under a rock somewhere - and how they might attempt to interpret it?“<sup>23</sup>)

Zusätzlich wurden die tiefen Frequenzen der Musik gedämpft und das Klangbild durch einen elektronischen Hall-Effekt ausgedünnt. Trotzdem wirkt das Endergebnis bei weitem nicht so ungewöhnlich wie das Aussehen der *Cantina-Band* oder

---

<sup>23</sup> Vgl. Lippincott, Charles. "Star Wars".

deren Instrumente (ein außerirdischer Musiker spielt übrigens ein verkehrt herum gehaltenes Fagott). Diese *Source Music* war die erste Musik, die Williams überhaupt für „Star Wars“ komponierte.

### **13.4.2. Soundeffekte**

Weiteres musikalisches Material stellen die Soundeffekte dar. Diese Special-Effects werden in „Star Wars“ zum Teil so prominent und eng mit der Filmmusik verbunden eingesetzt, dass sie zur Filmmusik gezählt werden können. Beispiele finden sich in den Sound-Motiven Darth Vaders und Ben Kenobis (das tiefe, bedrohliche Maschinenbrummen des ersteren und das meditative Obertonschwingen in der Behausung Bens), die nicht dokumentarisch eingesetzt werden, wie beispielsweise die Schussgeräusche der Strahlenwaffen, sondern der Charakterisierung der handelnden Personen und Situationen ebenso dienen, wie die komponierten Themen und Motive John Williams'.

### **13.4.3. Die Abwesenheit von Musik**

Ebenso wie Regisseur und Komponist Soundeffekte dramaturgisch einsetzten, verwendeten sie auch die Abwesenheit von Musik im Sinne aktiver Gestaltung. Der Film enthält so viel Musik, dass ihr Fehlen auffällt und somit Bedeutung erlangen kann. So kann die nicht vorhandene Musik die Weite einer Wüste oder die beklemmende Enge einer Müllpresse darstellen, sie wirkt als Anfang einer musikalischen Steigerung oder als Höhepunkt einer Spannungssteigerung der Handlung (das neugierige und

erwartungsvolle Schweigen nach der Verstümmelung eines Gastes in der „Cantina“).

Ebenso darf der Pausencharakter nicht vergessen werden, der dem Zuschauer das innere "Aufatmen" zwischen mitreißenden Actionszenen ermöglicht. Die Filmhandlung ist so *straight-forward* und die Special-Effects so außergewöhnlich, dass der Zuschauer solche Pausen brauchen kann. Zumindest in den 70er Jahren, als der Film entstand. Mittlerweile nimmt die immer schnellere Schnitttechnik und der sich selbst ad absurdum führende Trend Hollywoods, in einem Film alle anderen Actionfilme an Größe, Schnelligkeit und Lautstärke zu übertrumpfen, keinerlei Rücksicht mehr auf die Aufnahmefähigkeit der Zuschauer. Die Filme werden immer schneller und lauter in einem Ausmaß, dass sich viele inzwischen der Lächerlichkeit Preis geben ob der Irrealität der Handlung.

Williams bedient sich in seiner Musik der ganzen Palette filmmusikalischer Möglichkeiten. Seine Musik passt sich immer genau der Szene an, wirkt je nach Absicht kontrapunktierend (das harmlose Thema der Jawas zur Gefangennahme R2-D2s), meistens aber paraphrasierend (zu Kampfszenen erklingt Kampfmusik), gelegentlich sogar übertrieben und damit ironisch (Abenteuermusik bei Lukes Lianenschwung) und auch polarisierend (das „böse“ Motiv des Todessterns zum Anblick einer im All schwebenden Kugel). Selbst Mickey Mousing wird in „Star Wars“ verwendet, mit einem Augenzwinkern, und so sparsam, dass der schmale Grat zwischen Ironie und Lächerlichkeit gewahrt bleibt.

#### **13.4.4. Themen / Leitmotive**

Für „Star Wars - A New Hope“ komponierte John Williams fünf Hauptthemen für die Charaktere Luke Skywalker,

Prinzessin Leia Organa, Obi-Wan (Ben) Kenobi sowie für Darth Vader/das Galaktische Imperium und die Allianz der Rebellen. Diese Themen werden über den Film verteilt eingesetzt und variieren gemäß der dramaturgischen Situation. Des Weiteren kreierte Williams ein Thema für die Schrottsammler von Tatooine, die Jawas und Motive für den Todesstern und das Fahrzeug Luke Skywalkers, den Landspeeder. Für die abschließende Szene des Filmes, die feierliche Medaillenverleihung durch die Prinzessin, komponierte er ein weiteres Thema, welches ich "Krönungsthema" nenne, da Williams selbst es als "almost Coronation music" bezeichnet. Für Ben Kenobi und Darth Vader existiert zusätzlich noch ein Sound-Motiv, ein tiefes Brummen, welches nur gelegentlich zu hören ist. Fast könnte man durch die Ähnlichkeit der beiden Klänge vermuten, dass die "Macht" selbst diesen Klang erzeugt, doch gibt es Situationen, in denen die "Macht" gegenwärtig ist, ohne durch Geräusche gekennzeichnet zu sein. (Wieso auch sollte die "Macht" brummen?)

#### **13.4.5. „Fehlende“ Themen**

Interessant ist die Frage, für welche wichtigen Charaktere des Filmes Williams keine eigenen Themen schrieb: Für Han Solo und Chewbacca sowie die beiden Roboter R2-D2 und C-3PO. Denkbar wären auch Themen für Lukes Familie, den Rebellenstützpunkt (die Vorbereitung auf den Kampf) oder Darth Vaders Vorgesetzten, General Tarkin, gewesen. Das es kein Thema für letzteren geben muss, leuchtet ein, da er im Bedeutungsfeld des imperialen Themas enthalten ist. Auch wird die Familie aus der Sicht Luke Skywalkers ausreichend musikalisch beschrieben und durch die Schauspieler überzeugend dargestellt, so dass kein eigenes Thema dringend nötig gewesen wäre. Für die Szenen im Rebellenstützpunkt entschied man sich, keine Musik einzusetzen, da es der

Spannungssteigerung dienlich war. Warum aber gibt es keine Themen für Han Solo und die Roboter, die ja nun Hauptfiguren des Filmes sind?

Für die beiden Roboter gibt es gute Gründe: Musik stellt immer einen emotionalen Aspekt der Bezugsperson dar und Emotionen oder bestimmte Charaktereigenschaften können diesen Blechkameraden vielleicht nicht so leicht unterstellt werden. Viel wichtiger aber erscheint es mir, dass diese beiden Figuren den Zuschauer durch den gesamten Film begleiten, sie stellen den roten Faden dar, der die einzelnen Episoden zusammenhält: Demnach könnte fast jede Szene im Film aus ihrer Perspektive dargestellt werden. Gleichwohl sind sie relativ passive Beobachter und Mitläufer der Handlung, nachdem Obi-Wan Kenobi gefunden wurde. Auch das qualifiziert sie nicht zu emotionalen Trägern der Musik.

Aber wieso Han Solo kein eigenes Thema hat, leuchtet mir nicht ein. An einer Stelle des Filmes muss sogar auf das Thema der Jedis zurückgegriffen werden, als Han Solo beschossen wird und die anderen Helden rettet (im Raumhafen Mos Eisley). Zudem erwies sich der Charakter als zunehmend bedeutungsvoll in der „Star Wars“-Saga: War in diesem ersten Teil noch Luke Skywalker der Held der Geschichte, wandelt er sich aber mit seiner zunehmenden Ausbildung zu einem Jedi-Ritter zur Nebenfigur und Han Solo wird zum Hauptträger der Handlung. Es wäre zu untersuchen, ob es in den folgenden Filmen ein Thema für ihn gibt. (Die „Star Wars“-Saga war von Anfang an in ihrer Gesamtheit von Regisseur Lucas geplant, doch könnte der Bedeutungswandel der Figuren auch damit zusammenhängen, dass sich der Schauspieler des Han Solo, Harrison Ford, als wesentlich fähiger und zum Sympathieträger besser geeignet erwies, als Mark Hamill, der Luke Skywalker mimte. Vielleicht wurde deshalb nicht von Anfang an ein Thema für Han Solo entworfen, da sich seine zunehmende Bedeutung für die Saga erst aufgrund der Erfahrungen aus den vorherigen Teilen der „Star Wars“-

Trilogie ergab?)

Generell muss natürlich auch hervorgehoben werden, dass eine Überfrachtung des Soundtracks mit thematischem Material dessen Wirkung geschmälert hätte und deshalb nicht in der Absicht des Komponisten liegen konnte. Es handelt sich schließlich um Filmmusik und nicht um ein Werk für den Musiksaal, dem die volle Aufmerksamkeit des Rezipienten sicher ist.

#### **13.4.6. Ähnlichkeiten der Themen**

Themen, die in ihren Bezügen oder Quellen Ähnlichkeiten aufweisen, zeigen diese auch musikalisch: Die Themen der Rebellen und Darth Vaders/des Imperiums zeichnen sich durch die charakteristische kleine Terz und ihre militärische Rhythmisierung aus. Wo im Rebellenthema die kleine Terz abwärts gerichtet ist und im Folgenden durch ein größeres Intervall, einen Tritonus übersprungen wird, bleibt die aufstrebende Terz des imperialen Themas dessen größtes Intervall. Ebenso gemeinsam ist den beiden Themen eine typische Verzierung durch Zweiunddreißigstel-Noten.

Die Themen Luke Skywalkers und Ben Kenobis/der Jedi-Ritter weisen ebenfalls Ähnlichkeiten auf: Die Melodie-Konturen sind ähnlich, beide Themen steuern auf ihren Höhepunkt (jeweils eine Oktave über dem harmonischen Grundton) zu, erreichen ihn und kehren zum Ausgangspunkt zurück (das Skywalker-Thema endet einen Ganzton höher als es begann). Triolen werden bewusst eingesetzt, um Melodiebewegungen kraftvoller und eleganter zu machen. (Meist werden sie zum "Kraftsammeln" vor einem großen Intervallsprung eingesetzt.)

### **13.5. Komposition der Themen**

Allen Hauptthemen gemeinsam ist das jeweils charakteristische Intervall gleich zu Beginn des Themas. Dadurch und durch die langen Notenwerte wird das jeweilige Intervall betont und kann losgelöst vom Rest des Themas als Motiv für den jeweiligen Charakter eingesetzt werden. Williams setzt die Intervalle bewusst wegen ihrer emotionalen Qualitäten ein: Die emotional expressive Sechste für das leidenschaftliche Thema der Prinzessin, die archaisch-kraftvolle Quinte für das heldenhafte Thema Luke Skywalkers, die emporhebende Quarte für das spirituelle Thema der Jedis, die dunkel klingende kleine Terz, die das imperiale Thema nicht zu übersteigen vermag und dieselbe Terz, nur abwärts gerichtet, als temporären „Niedergang“ des Rebellenthemas, welcher dann zum expressiven, spannungsgeladenen Tritonus überwunden wird. Auf kleinster musikalischer Ebene, mit nur einem Intervall, vermag Williams bereits die Charakteristika der handelnden Personen und sogar die Storyline der Geschichte klar zu beschreiben.

Williams setzt auch die weiteren musikalischen Ebenen, Rhythmik, Harmonisierung, Klangfarbe und Instrumentierung effizient für seine Themen ein. Die scharfen Vorschläge des Rebellenthemas kennzeichnen es als kraftvoll und militärisch, ebenso wie der klare „Beat“ gegen die merkwürdige Verschiebung der Betonungen im imperialen Thema einen militärischen Marsch suggeriert, ohne aber dessen strahlenden Erfolgsdrang zu besitzen. Die Rhythmik des Skywalkerthemas ist klar und schnörkellos, stark und zielbewusst. Hingegen deutet das Thema der Prinzessin durch die kurzen Vorhalte und die dadurch auf unbetonten Zählzeiten stattfindenden Intervallsprünge ihre Zartheit an. Im Thema der Jedis wird die Rhythmik gezielt zur Verkürzung und damit der Steigerung der Melodiebewegung verwendet.

Überhaupt wird das musikalische Tempo der jeweiligen dramaturgischen Situation im Film angepasst. Williams versteht es, dem filmimmanenten Tempo, dem Rhythmus der Schnitte zu folgen und damit den Eindruck zu vermitteln, dass der Film zu seiner Musik entstanden sei, nicht umgekehrt.

Die Instrumentierung und die sich daraus ergebende Klangfarbe der Themen ist ebenfalls deutlich komponiert: Lukes Thema wird meist von strahlenden, schmetternden Trompeten gespielt, ebenso das kämpferische Thema der Rebellion. Dagegen überwiegt beim Thema der Jedis durch die Verwendung von Hörnern der sanfte, nachdenkliche Charakter. Der Leidenschaft der Prinzessin wird durch Flöten und Klarinetten entsprochen. (Kurioserweise wird die Prinzessin im Film als wesentlich schlagkräftiger und stärker dargestellt, als es ihr Thema ausdrückt.) Die Böseitigkeit und Kraft Darth Vaders erklingt im gedämpften, tiefen Blech.

Die Einfachheit der Melodien ermöglicht es Williams, durch verschiedene Harmonisierungen den Charakter der Themen zu ändern. Entweder verläuft die Begleitung im Einklang mit dem Grundcharakter des Themas oder gegen ihn, was zusätzliche Bedeutungstiefe erzeugt (z.B. „zitternde“ Streicher als Begleitung zu Luke Skywalkers Thema).

Durch die Verwendung dieser einfachen, aber sofort verständlichen Stilmittel gelingt Williams ein Kunstgriff: Er kann seine Themen auf jeder musikalischen Ebene variieren, ohne den Grundcharakter zu zerstören, da jede Ebene für sich diesen bereits beinhaltet. Wenn das Thema Luke Skywalkers weich von Flöten gespielt wird, verliert es dennoch nicht seine Stärke und Männlichkeit, es wird nur weicher gezeichnet. Genauso ist noch immer deutlich die leidenschaftliche Prinzessin zu erkennen, wenn ihr Thema



schnell und kraftvoll als Actionmusik erklingt. Am deutlichsten werden die Variationsmöglichkeiten vor dem erfolgreichen Torpedo-Abwurf Luke Skywalkers im Kampf um Yavin: Hier treten der Reihe nach Variationen auf allen musikalischen Ebenen auf, im Tempo, der Rhythmik, der Melodik, der Harmonie und der Klangfarbe/Instrumentierung, die in einer fast völligen Entstellung des ursprünglichen Themas enden.

Williams Vorschlag an den Regisseur George Lucas, neben dem romantischen Idiom auch Leitmotivik für den Soundtrack von „Star Wars“ zu benutzen, zahlte sich also doppelt aus: Er verschaffte der Musik einen inneren Zusammenhalt, der Filmmusik nur allzu oft abgeht und ermöglichte es dem Komponisten, eine unüberschaubare Vielfalt von Emotionen durch die Kombination verschiedener musikalischer Elemente darzustellen, die dennoch leicht verständlich und dem durchschnittlichen Zuschauer sympathisch daherkommt. Die Treffsicherheit, mit der Williams seit Jahrzehnten genau die Emotionen der Kinogänger zu berühren vermag, sowie die scheinbar mühelose Vielfalt seiner Themen, sind schier unglaublich. In einem Interview<sup>24</sup> wurde er einmal gefragt, woher er die Ideen für die vielen hundert Stunden Filmmusik, die er komponierte, hernehme. John Williams darauf:

I don't know how to answer that - I really don't want to make it sound like it's easy. I work very hard and it's not possible for a composer to answer the question: how do I create a melody? The littlest things that may seem so simple, maybe even obvious, are sometimes the hardest thing to do. When you get something that's so right, you think, "Ah! It has always been there, it's just now that it's right." But if you go back to three drafts before that, before you changed the B-flat to a B-natural, you realize how off it was and how you were still searching for something. Writing a tune is like sculpting. You get four or five notes, you take one out, and move one around, and you do a bit more and eventually, as the sculptor says, "In that rock there is a statue, we have to go find it". There's a story that says it all. Paul Hindemith, the brilliant German composer, was offered a chair at

---

<sup>24</sup> Vgl. Vgl. Thomas, David. "Point Blank: John Williams - The Film Interview".

Yale University as the Professor of Composition. He turned it down. Then they offered him the chair of Professor of Music Theory, which he took. So they asked him why, and he said, "I can teach music theory. But only God teaches composition."

## Quellenverzeichnis

1. Hanson, Scott. The Unofficial John Williams Homepage. <http://www.classicalrecordings.com/johnwilliams/>. 1999-2000.
2. Karlin, Fred und Rayburn Wright. On the Track - A Guide to Contemporary Film Scoring. London: Schirmer Books, 1990.
3. Keller, Matthias. Stars and Sounds: Filmmusik - Die dritte Kinodimension. Kassel: Bärenreiter, 1996.
4. Lippincott, Charles. "Star Wars". Krieg der Sterne - Original Soundtrack Composed and Conducted by John Williams, Performed by the London Symphony Orchestra. 20<sup>th</sup> Century Fox / Phonogram, 1977.
5. Lucas, George (Regisseur/Autor/Produzent). Krieg der Sterne. Special Edition, Teil 1. Lucasfilm, 1977/1997.
6. Matesino, Michael. "A New Hope for Film Music". STAR WARS - A New Hope. Original Motion Picture Soundtrack. Special Edition: Lucasfilm/BMG, 1996.
7. Schneiders, Norbert Jürgen. Handbuch Filmmusik I - Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film. 2. Auflage. München: Ölschläger, 1990.
8. Schneiders, Norbert Jürgen. Komponieren für Film und Fernsehen - Ein Handbuch. Mainz: Schott, 1997.

9. Thomas, David. "Point Blank: John Williams - The Film Interview". Total Film, September 1997, Nr.8, 74-79.  
Zitiert nach: Scott Hanson. The Unofficial John Williams Homepage. <http://www.classicalrecordings.com/johnwilliams/>. 1999-2000.
10. Thomas, Tony. Filmmusik: Die großen Filmkomponisten - ihre Kunst und ihre Technik. München: Heyne, 1995.
11. Williams, John (Komponist). Star Wars Symphony Suite - Score. Warner Bros. Music.
12. Williams, John (Komponist/Dirigent). Krieg der Sterne - Original Soundtrack Composed and Conducted by John Williams, Performed by the London Symphony Orchestra. 20<sup>th</sup> Century Fox / Phonogram, 1977.
13. Williams, John (Komponist/Dirigent). Star Wars: A New Hope - The Original Motion Picture Soundtrack. Lucasfilm/BMG, 1997.

## Versicherung

Ich versichere, dass ich diese Arbeit selbständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet und die Stellen, die anderen Werken im Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, mit Quellenangaben kenntlich gemacht habe. Dies gilt auch für Skizzen, Zeichnungen und bildliche Darstellungen.

Seite:	34
[TEC1]!!	
Seite:	39
[TEC2]Wirklich?? - Nachhören lassen!	
Seite:	51
[TEC3]Machen!	
Seite:	53
[TEC4]Zusammenspiel! (Morgen, gähn)	
Seite:	59
[DR5]Korrektes Fremdwort?	