

**George Lucas' Space Opera¹ *Star Wars* und ihre Bezüge
zu Musikdrama und Orchestersprache
des 19. und frühen 20. Jahrhunderts**

von Stefan Wolkenfeld

I.

Im Mai 2005 beendete George Lucas eine der einflussreichsten Produktionen der Filmgeschichte, die zugleich die Meinung der Kritik und des Publikums ungewöhnlich polarisierte. Mit Episode III – *The Revenge of the Sith* der *Star Wars*-Hexalogie² schloss ein Projekt, das sein Produzent 1977 begonnen hatte. Damit brachte Lucas eines der sowohl kommerziell als auch (pop-)kulturgeschichtlich erfolgreichsten Filmproduktionen unserer Zeit zu Ende. Von der ersten Niederschrift der Idee im Jahr 1975 bis zur Vollendung aller künstlerischen Visionen im Jahr 2005 vergingen 30 Jahre. Im Prinzip begab sich Lucas mit solchen Entstehungszeiträumen schon für sich genommen in die Nähe jenes Werkes, mit dem die *Star Wars*-Hexalogie denn auch bisher immer wieder verglichen wurde: Richard Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*, für deren Vollendung der Komponist vom Entwurf der ersten Prosaskizzen (1848) bis zur Uraufführung als Gesamt-Zyklus im Rahmen der ersten Bayreuther Festspiele (August 1876) 28 Jahre benötigte.

Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit *Star Wars* hat zu berücksichtigen, dass es sich bei Lucas' Filmen in erster Linie um ein Produkt der Unterhaltungsindustrie handelt.³ Gleichwohl ist der Vergleich mit Richard Wagner durchaus legitim. Ein Großteil des Erfolgs der Hexalogie hängt wahrscheinlich vom bewussten Rückgriff auf bestimmte Prinzipien des Wagnerschen Musikdramas ab. Zudem fehlt es nicht an Beispielen, wie

¹ Der inzwischen für *Star Wars* etablierte Begriff *Space Opera* wurde von George Lucas selbst eingeführt. Ihm schwebte schon lange vor der Realisierung dieses Projektes die opernhafte Inszenierung eines phantastischen Stoffes vor, wie folgendes Zitat belegt: "His next two projects are more obvious "commercial" projects than his first two films. He describes *The Star Wars* as 'a space opera in the tradition of *Flash Gordon* and *Buck Rogers*. It's *James Bond* and *2001* combined – super fantasy, capes and swords and laser guns and spaceships shooting each other; and all that sort of stuff. But it's not camp. It meant to be an exiting action adventure film'." Farber, S. (1974): George Lucas: *The Stinky Kid Hits the Big Time*, in: *Film Quarterly*, Vol. 27, No. 3, S. 9.

² *Star Wars* und alle damit verbundenen Namen sind eingetragene Markenzeichen und urheberrechtlich geschützt. Zur besseren Lesbarkeit habe ich auf diese Hinweise innerhalb des Textes verzichtet.

³ Vgl. Wilkinson, D. (2001): *Möge die Macht mit uns sein. Die spirituelle Sehnsucht in den Star Wars-Filmen*. Basel, S.15.

Lucas den großen Erfolg der *Star Wars*-Hexalogie begünstigt: Er hat eine Reanimierung des Genres der Symphonischen Filmmusik herbeigeführt, die bis heute ungebrochen anhält und (zumindest im Hinblick auf ihren Einfluss) mit Wagners *Ring* vergleichbar ist. Lucas' Zusammenarbeit mit dem Komponisten John Williams steht dafür ein: Sowohl die Anwendung leitmotivischer Mittel als auch die Basis der Orchestersprache des 19. und frühen 20. Jahrhunderts rücken die beiden künstlerischen Ausdruckswillen einander nahe, bei sonst durchaus unterschiedlicher ästhetischer Grundhaltung. In unserem Zusammenhang geht es nun allerdings nicht darum, *Star Wars* zu vordergründig als modernen *Ring* zu deuten, was zuweilen bis auf die inhaltliche und musikalische Ebene herab geschieht,⁴ sondern diesen Vergleich als Ausgangspunkt einer Untersuchung der leitmotivischen Bezüge innerhalb des Score zu nehmen, welche auch die Qualitätsfrage (gerade unter der Optik der kulturindustriellen Voraussetzungen der Hexalogie) nicht außer Acht lässt.

Der Einfluss, den *Star Wars* auf die zeitgenössische Popkultur ausübte und nach wie vor ausübt, zählt zweifellos zu den bedeutendsten Ereignissen der Filmgeschichte. Er ist in seiner Reichweite zwar nicht unproblematisch, aber dennoch in der Nachhaltigkeit der Wirkung kaum zu unterschätzen. Das beginnt schon beim Ausmaß des Faktenwissens. Die Generation der heute 30- bis 40jährigen begreift nachweisbar eine bedeutende Anzahl von Personen unterschiedlichster sozialer und kultureller Herkunft in sich ein, die aus dem Stegreif nahezu jeden wichtigen Protagonisten der *Star Wars*-Hexalogie aufsagen können.⁵ Die Popkultur, zu deren integralem Bestandteil die *Star Wars*-Hexalogie rasch aufstieg, entwickelte dabei zum Teil skurrile Züge.⁶ So wurde *Star Wars* auf der einen

⁴ Dazu beispielsweise: Evensen, K.: *The Star Wars Series and Wagner's Ring. Structural, thematic and musical connections*, <http://www.trell.org/wagner/starwars.html>, eingesehen am 18. Februar 2007. Evensen weist auf zahlreiche Bezüge zwischen Wagners *Ring* und *Star Wars* hin und setzt sich mit inhaltlichen und musikalischen Kongruenzen beider Werke auseinander. Evensen geht dabei auf die leitmotivischen Übereinstimmungen und Ähnlichkeiten und ihre Bezüge sowie auf inhaltliche und dramaturgische Übereinstimmungen beider Werke ein. Besonders letztere erscheinen zum Teil stark konstruiert und überinterpretiert. Übereinstimmungen solcher Art ließen sich zu zahlreichen Werken der Literatur nachweisen, wie beispielsweise zu Tolkiens *The Lord of the Rings*, zu dem sich gleichfalls Bezüge sowohl zum *Ring* als auch zu *Star Wars* herstellen ließen. George Lucas selbst weist auf den Einfluss von Joseph Campbells *The hero with a thousand faces* (1948) hin, der die grundsätzlichen Gemeinsamkeiten in Handlungssträngen unterschiedlichster Heldenepen erforscht hat. Campbell kommt dabei zu dem durchaus nicht unumstrittenen Ergebnis, dass die Mythen verschiedener Kulturen und Zeiten sich auf eine begrenzte Zahl von Motiven reduzieren lassen. Eine entscheidende Rolle spielt dabei – Campbell ist offensichtlich von C. G. Jung beeinflusst – der Archetyp des Helden, der einen ihm vorbestimmten Weg gehen muß. Die von Campbell beschriebenen Grundlagen gelten daher natürlich auch für die Konzeption des *Rings* und ermöglichen auf dieser Basis die Ermittlung zahlreicher inhaltlicher Übereinstimmungen beider Werke.

⁵ Wilkinson (2001), S. 17.

⁶ So haben sich beispielsweise über 70000 Australier in einer Volksbefragung im Jahr 2002 als Anhänger des Jedi-Kults bekannt. Siehe dazu: BBC News, 27.08.2002, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2218456.stm>, eingesehen am 14. Februar 2007.

Seite als "Massenpsychose" bezeichnet, die "eine Form des männlichen Autismus bei gestörten Jugendlichen"⁷ darstelle, während auf der anderen Seite *Star Wars* als "eine der großen Mythen unserer Zeit"⁸ gilt. Die Auseinandersetzung mit *Star Wars* muss im Prinzip von den besonderen Bedingungen ausgehen, die das popkulturelle Phänomen vorzeichnet. Gleichwohl, nicht nur die Tatsache, wie stark der Einfluss dieser Filme bis heute ist, zählt für die Interpretation. Denn die Gründe für die Eindrucksmacht von Filmproduktionen sind zahlreich, auf einige Aspekte werde ich im Folgenden eingehen.

II.

Star Wars entfaltet seinen Erfolg nicht nur als eine Serie von Filmen, sondern auch in Form von Videos, Büchern, Spielzeug und weiteren ungezählten Merchandising-Artikeln. Die Filme (Episode I–VI) erzielten bis zur Stunde einen Umsatz von ca. 3,45 Milliarden Dollar,⁹ das Merchandising steuerte Schätzungen zufolge weitere 9 bis 13 Milliarden Dollar bei. Die *Star Wars*-Hexalogie hat George Lucas' Filmunternehmen zu einem Firmenimperium¹⁰ aufsteigen lassen und ihn selbst zu einem der führenden Produzenten Hollywoods gemacht. Sein Privatvermögen beläuft sich auf ca. 3 Milliarden Dollar.

Die *Star Wars*-Hexalogie zeitigte im Übrigen auch Auswirkungen ökonomischer Art, die wohl mit keinem anderen Filmprojekt direkt vergleichbar sind. Die auf zweieinhalbtausend Hektar des Staates Kalifornien für schätzungsweise zweihundert Millionen Dollar angelegte Skywalker-Ranch dient als Arbeitsstätte für etwa 1800 Angestellte. Diese Bedingungen erlauben es Lucas wie sonst keinem anderen Produzenten, seine Ideen unabhängig von den Maßregelungen der großen Hollywood-Studios auszuführen.

George Lucas war siebenundzwanzig Jahre alt, als er bei den Universal Studios und bei United Artists versuchte, die Produzenten von einem Storyboard zu überzeugen, das er selbst verfasst hatte. Keines der Studios war jedoch bereit, sich auf das Konzept einzulassen. Einzig die im Anschluss an diese Misserfolge angefragte 20th Century Fox rang sich durch, Lucas für die Niederschrift des Drehbuchs fünfzigtausend Dollar und noch einmal hunderttausend Dollar für die Regie zu gewähren. Im Mai 1975 lag das Drehbuch in finaler Fassung vor; es trug seither den Titel *Star Wars*. Es umfasste über 500 Seiten

⁷ Gabrielle Morris, The Guardian, 22. Mai, 1999, nach: Wilkinson (2001).

⁸ Henderson, M. (1997): *Star Wars – The Magic of Myth*. New York, S. 3.

⁹ Siehe dazu: Top Grossing Films Ever in: The Movie Times, <http://www.the-movie-times.com/thrsdir/alltime.mv?world+ByAG>, eingesehen am 14. Februar 2007.

¹⁰ Lucasfilm. Es umfasst die Unterabteilungen Industrial Light & Magic, Lucasfilm Animation, Lucas Arts, Lucas Licensing, Skywalker Sound, THX, Bantha Music und Lucas Online.

und war damit, gemessen an den Erfordernissen für einen einzigen Film, etwa um den Faktor fünf zu umfangreich. Lucas entschied sich daher, die Geschichte in drei Teile zu gliedern und zwei Teile für mögliche Nachfolgen zu reservieren.¹¹

Die Handlung wurde in einer technologisch hoch entwickelten außerirdischen Gesellschaft der Vergangenheit angesiedelt.¹² Lucas wollte mit dieser Geschichte

*"ein modernes Märchen erzählen – einen Mythos. [...] Ich wollte [...] eine Weltraumphantasie nach dem Vorbild von Edgar Rice Burroughs machen. [...] Ich sah mir eine Menge Filme an – alle Sorten. Alles: Flash Gordon, Agentenfilme, Western, Samurai-Filme, Errol-Flynn-Filme, Weltraumfilme und Science-Fiction-Filme."*¹³

Von besonderer Bedeutung sind in diesem Kontext die Filme Akira Kurosawas *Shichinin no Samurai* (*Die sieben Samurai*, 1954) und *Kakushi Toride no San Akunin* (*Die verborgene Festung*, 1958).¹⁴

Nach einer von zahlreichen Pannen durchsetzten Produktionsphase kam *Star Wars* am 25. Mai 1977 in die Kinos. Das Budget, etwa 10 Millionen Dollar, blieb für den Pilotfilm vergleichsweise gering. Die reduzierten Finanzmittel erwiesen sich jedoch als nicht ausschlaggebend. Die bahnbrechenden Soundeffekte und die vom Publikum mit Spannung erwartete Musik von John Williams, der sich spätestens seit *Jaws* (*Der weiße Hai*) großer Beliebtheit erfreute, sorgten für einen herausragenden Erfolg.¹⁵

¹¹ Dies ist unter anderem ein Grund dafür, daß der 1977 in die Kinos gekommene Teil *A New Hope* eine in sich abgeschlossene Geschichte ist. Die 20th Century Fox war sich nicht sicher, ob der Film ein Erfolg werden würde. Bei *A New Hope* handelt es sich um den ersten Teil des mittleren Drittels, zu dessen Verfilmung sich Lucas entschieden hatte.

¹² Daher sollte man streng genommen bei *Star Wars* nicht von Science-Fiction, sondern von Fantasy- oder sogar Märchenfilm sprechen, wobei der von Lucas positiv verwendete Begriff der *Space Opera* das von ihm intendierte Genre am besten beschreibt.

¹³ Peecher, J.S. [Hrsg.] (1983): *The Making of Star Wars, Return of the Jedi*. New York, S. 237.

¹⁴ *Die verborgene Festung* handelt von einer jungen Prinzessin und einem loyalen General, die sich durch Feindesland kämpfen. Die beiden tolpatschigen Begleiter der Prinzessin, Tahei und Matashichi, sollen die Vorlage der beiden Roboter *R2-D2* und *C-3PO* abgegeben haben. Bemerkenswert ist, daß Kurosawa die Geschichte aus der Sicht eben dieser beiden Begleiter erzählt – ein Ansatz, der sich auch bei Lucas zeigt. Einen tiefergehenden Bezug zeigt Lucas selbst auf: *"Ich war von einer ganzen Reihe seiner Filme fasziniert, weil es Samurai-Filme aus dem feudalen Japan waren, Ihre Atmosphäre war sehr exotisch [...] und ich fand es interessant, daß nicht erklärt wurde. Man wird in diese Welt geworfen, und wenn man das feudale Japan kennt, ergibt sich offensichtlich ein Sinn; aber wenn nicht, dann ist es eine sehr exotische, fremdartige Welt mit fremdartigen Bräuchen und fremdartigen Bildern. Und ich denke, das hat meine Filme stark beeinflusst [hat], denn so konnte ich mich von der Vorstellung befreien, daß man alles erklären oder alles verstehen muß."* Henderson (1997), S. 133.

¹⁵ *"Star Wars [...] fegte den Zynismus hinweg, der in den letzten Jahren Gedanken wie Tapferkeit, Ehre und Hingabe überschattet hat [...] Star Wars ist ein Film, [...] der seine Zuschauer zunächst unterhält, dann aber mit einem durch und durch guten Gefühl aus dem Kino entlässt"*. Variety,

Die Finanzmittel, über die Lucas nunmehr verfügte, versetzten ihn in die Lage, die nächste Episode *The Empire Strikes Back* aus eigenem Budget zu finanzieren, der 20th Century Fox überließ Lucas einzig den Vertrieb. Anders gesagt, Lucas übte in diesem Film als Produzent die maßgebliche Kontrolle über sein Projekt aus. Er stand nicht mehr unter Zeitdruck und behielt die Aufsicht über die Drehbuchentwicklung. Diese besondere Stellung wurde in der Literatur von Anfang an gewürdigt.

*"If any contemporary film can be said to be the work of one man, Star Wars is such a film. Lucas wrote the story and the screenplay, directed, helped edit and produce the film, and actively involved himself in every phase of the production."*¹⁶

Das Budget für Episode V – *The Empire Strikes back*, die am 21. Mai 1980 Premiere hatte, war mit 33 Millionen Dollar bedeutend höher als für den ersten Teil. Episode VI – *The Return of the Jedi* hatte am 25. Mai 1983 Premiere, genau sechs Jahre nach dem ersten *Star Wars*-Film. Das Publikum stand bis zu acht Tage vor den Kinos Schlange. *Star Wars* hatte sich als Phänomen der Popkultur unwiderruflich etabliert. 1997 begann Lucas mit der Verfilmung der Prequels. Im Jahr 1999 kam Episode I – *The Phantom Menace* in die Kinos. Im Jahr 2002 folgte Episode II – *The Attack of the Clones* und im Mai 2005 fand die Hexalogie mit Episode III – *The Revenge of the Sith* ihren Abschluss.

III.

Fantasy und Science-Fiction wurden nach *Star Wars* zu einem wichtigen Erfolgsrezept Hollywoods. Martin Scorsese hat diese bisher nicht gekannte Erfolgsgeschichte des Kinos treffend charakterisiert:

*"Star Wars hat die Kinowelt in zweierlei Hinsicht verändert: Erstens [hat] der Film die Waage zwischen Kunst und Kommerz zur Seite des Kommerzes ausschlagen lassen; zweitens muß man, wenn man wissen will, wie die Zukunft des Kinos aussieht, auf die Skywalker-Ranch fahren und George Lucas besuchen."*¹⁷

Star Wars war zudem der Pionierfilm der Spezialeffekte, die für die Zukunft des Kinos immer maßgeblichere Bedeutung gewannen. Aus Lucas' Sicht galt die Technologie zur Realisierung visueller Effekte als integraler Bestandteil des Konzeptes. *"Sie bedeutet, daß ich Dinge glaubhafter machen kann, und das ist relevant"*.¹⁸ Da für die adäquate Um-

25.05.1977.

¹⁶ Wood, D. (1981): *The Empire's New Clothes*, in: *Film Quarterly*, Vol. 34, No. 3, S. 15.

¹⁷ Wilkinson (2001), S. 42.

¹⁸ Rayment, T. *The Sunday Times*, 16.05.1999, nach: Wilkinson (2001).

setzung seiner Ideen keine Infrastruktur existierte, gründete Lucas eine Tochterfirma der Lucasfilms Ltd. (1975) mit dem Namen Industrial Light and Magic (ILM), die hinfort die Herstellung der Spezialeffekte in *Star Wars* verantwortete. Die Ästhetik dieser Technifizierung richtete sich augenscheinlich daran aus, phantastische Ideen zu visualisieren, sie (paradox formuliert) durch exorbitante Künstlichkeit real werden zu lassen. Dieses Prinzip hat allgemein in den modernen Film Einzug gehalten.

Ein wichtiges Moment des Erfolges, den *Star Wars* bei den Zuschauern erzielte, war und ist das Prinzip der musikalischen Klammerung¹⁹ und tontechnischen Untermalung (Sound) der filmischen Handlung. Lucas hat gerade dieses Prinzip immer wieder betont: *"The sound and music are 50% of the entertainment in a movie."*²⁰ Neben den Spezialeffekten etablierte George Lucas die Musik als integralen Bestandteil der Handlung. Dabei scheute er auch mancherlei Rückwendungen zur Tradition Hollywoods nicht. Zu Beginn des Tonfilms waren große, symphonische Partituren in der Tradition des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts²¹ Standard. Doch hatte sich die Stellung symphonischer Konzepte in den 1960er Jahren rapide verändert. Der Einzug populärer Musik als filmisches Medium gewann an Bedeutung und verdrängte die Filmsymphonik fast völlig. Nicht dass es bis zu den 1960er Jahren an populärmusikalischen Einschlägen in der Filmmusik gemangelt hätte. Schon in den frühen Jahren Hollywoods gab es den Song zum Film. Die Gewichtung des symphonisch ausgearbeiteten Score machte sich jedoch wesentlich stärker fühlbar. Der populäre Musikstil der 1960er Jahre, der im Übrigen auch in John Williams' frühen Scores anzutreffen ist, veränderte demgegenüber die Filmmusikpartituren entscheidend. Elemente der Minimal Music und des Jazz drangen zunehmend in die filmischen Konzepte ein. Dieser Trend sollte sich erst mit der Musik zu *Star Wars* deutlich umkehren. Eine der wichtigsten Personen für diese Entwicklung ist John Williams,²² der in seinen Scores seit Ende der 1960er Jahre wieder zu den in den 1930er und 1940er Jahren vorherrschenden Elementen filmsymphonischer Gestaltung zurückgekehrt war.

¹⁹ Der Erfolg des *Star Wars* Score zeichnete sich bereits sehr früh ab. Mit dem Start des Films waren 20000 Alben der Musik gepresst worden, die nach wenigen Tagen ausverkauft waren. Bereits im Juni 1977 hatte die Zahl der verkauften Alben 200000 erreicht. John Williams' Musik wurde das erste symphonische Werk, das in die US-amerikanischen *Charts* gelangte. Vgl. Jenkins, G. (1997): *Star Wars. Wie der 'Krieg der Sterne' entstand*. Bergisch Gladbach, S. 208.

²⁰ <http://www.imdb.com/name/nm0000184/bio>, eingesehen am 14. Februar 2007.

²¹ Man denke hier nur an Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner, Alfred Newman, Bernard Herrmann, Franz Waxman oder Miklos Rosza.

²² Eine Biographie und Übersicht seiner Werke findet sich im der 2. Ausgabe des *New Grove Dictionary of Music*.
<http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search§ion=music.30353>, eingesehen am 14. Februar 2007.

IV.

Star Wars wird heute mit dem zunächst negativ konnotierten Begriff Space Opera bezeichnet, wie ihn nicht zuletzt Georg Lucas selbst popularisiert hat. Als Terminus lässt er sich für Science-Fiction-Filme bis in die 1940er Jahre zurückverfolgen.²³ Diese Bezeichnung hat in der Literatur immer wieder dazu geführt, die Filme in Konzeption und Aufbau als modernen *Ring des Nibelungen* zu werten. Grundlage hierfür war eine starke Betonung des musikalischen Moments, dessen Akzeptanz durch das Publikum dabei immer mit der Verwendung leitmotivischer Technik in Beziehung gesetzt wurde.²⁴ Erinnerungsmotive als grundlegendes musikdramatisches Element hatte es schon seit den Anfängen des Films gegeben, Williams ging in seiner Filmmusik jedoch einen Schritt weiter, als dies beispielsweise Erich Wolfgang Korngold oder Max Steiner in ihren Filmmusikkompositionen realisiert hatten. Letztgenannte Komponisten rekurrten primär auf dem Prinzip des Erinnerungsmotivs, bei Williams aber erwuchs eine ausgeprägt leitmotivische Konzeption in der von Wagner intendierten musikalischen Form. Dieser veränderte Akzent trug dazu bei, dass sich eine Charakterisierung der dramatis personae und diverser symbolbehafteter Elemente musikalisch verwirklichen ließ. Dies wiederum gab dem Publikum im Kino einen starken Anhaltspunkt für das Verständnis des Films und für die Einordnung verschiedener Elemente der Handlung.

Die Traditionen der symphonischen Filmmusik der 1930er und 1940er Jahre, auf die sich Williams stützte, wiesen ihrerseits enge Bezüge zur Orchestersprache des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts auf. Der 'Hollywood-Sound' war von Komponisten geprägt worden, die in einer Zeit ausgebildet wurden, in der die Musik des späten 19. Jahrhunderts unmittelbar präsent war. Komponisten wie Korngold, Steiner oder Waxman transferierten diese traditionelle Orchestersprache in die Filmmusik Hollywoods. Dem

²³ Er wurde zum ersten Mal – in abschätziger Konnotation – von dem US-amerikanischen Science-Fiction und Fantasy-Autor Wilson Tucker im Jahr 1941 verwendet. Zahlreiche Science-Fiction-Autoren haben ihn übernommen. Seitdem firmiert er als Terminus im Sinne eines actionorientierten Abenteuerfilms im Weltraum, der weniger die klassischen Themen der Science-Fiction (Gesellschaftsveränderungen durch fortschrittliche Technologien, etc.) behandelt, sondern auf äußere Handlung setzt. Seit *Star Wars* und der positiven Verwendung durch Lucas wird der Begriff Space Opera (nicht zuletzt durch die starke Einbindung der Musik in die Dramaturgie des Films) fast ausschließlich im Sinne eines Weltraum-Abenteuerfilms mit einem symphonischen Score verwendet.

²⁴ Wobei Lucas mit der Wahl eines symphonischen, orchestralen Soundtracks ein hohes Risiko einging: "Finding an appropriate musical style for the film did not necessarily mean that it would be accepted by audiences. Science-fiction films were rarely successful at that time, and giving one full symphonic background score added another risk to the venture. [...] What Lucas achieved visually, Williams would do musically by tapping into the entire grand tradition of Hollywood film scoring, occasionally recalling known classical and cinematic moods, and successfully grounding the film's fantastic settings". Matessino, M. (1997): *A New Hope for Film Music*, in: *Star Wars: A New Hope*, Booklet, S. 7.

Element des Leit- oder Erinnerungsmotivs kam dabei eine besondere Rolle zu. So wie diese in musikdramatischen Werken für eine musikalische Verklammerung der Handlung (oder allgemeiner: der dramatischen Absicht) sorgten, konnten sie eine analoge Aufgabe auch innerhalb des Films erfüllen. Konkret bestätigt wird diese enge Beziehung zwischen symphonischer Musik, Oper und Filmmusik durch zahlreiche Werke Korngolds, der Motive eigener Kompositionen in seiner Filmmusik wiederverwertete. Die Orchestersprache des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts wurde so auf die Filmmusik übertragen und bildet – Williams wirkte hier besonders nachhaltig – bis heute deren Basis.

V.

Über die traditionellen Bezüge, die John Williams im Score zu *Star Wars* bewusst herstellt, hat sich der Komponist persönlich geäußert:

"Quite often filmmakers take records and put them in work prints as temporary (temp) material. The music is usually restricted to something that they have heard or they remember hearing. This can limit the composer's own creativity if he follows in that direction rather than find something that might be more exciting. However, in the case of George Lucas, the records he put on the track did one thing for me. It convinced me that George knew the Idiom of the music he wanted in the picture. George felt that since the picture was so original and so highly different in all its physical orientations – creatures unknown, places unseen, and noises unheard of – that the music should be on a fairly familiar emotional level. He didn't want electronic or concrete music. Rather, he wanted a dichotomy to his visuals, an almost 19th Century romantic, symphonic score against these yet unseen sights. What George's temp track did was to prove that the disparity of styles was the right thing for this film and I think his instincts were correct. This established the stylistic direction I went to in Star Wars, which is first, tonal, and second, orchestral. It is all acoustic and natural. I think it is a very unusual approach to a futuristic film, but I think the music relates to the characters and to the human Problems even for the non-humans. I think this film is wildly romantic and fanciful. George and I felt that the music should be full of high adventure and the soaring spirits of the characters in the film. At one point, George talked of integrating selections from the classical repertoire with the score. 2001 and several other films have utilized this technique very well. But what I think this technique doesn't do is take a piece of melodic material, develop it

and relate it to a character all the way through the film. For instance, if you took a theme from one of the selections of Holst's The Planets and played it at the beginning of the film, it wouldn't necessarily fit in the middle or at the end. On the other hand, I did not want to hear a piece of Dvorak here, a piece of Tchaikovsky there, and a piece of Holst in another place. For formal reasons, I felt that the film wanted thematic unity. I believed we needed melodic themes of our own which I could sort of bend around and put through all the permutations. Normally, I try not to read scripts; I would rather sit down in a projection room and watch the film from start to finish without any talking - like an audience. I prefer to react to its rhythmic impulses and feel its kinetic thrusts. From a composer's point of view, scripts lack the dynamics of the film that corresponds to music."²⁵

Aus diesem Zitat können zwei relevante Elemente für den Soundtrack zur *Star Wars*-Hexalogie abgeleitet werden. Erstens schwebte Lucas und Williams eine Musik vor, die einen traditionellen, Orientierung stiftenden Gegenpol zu der befürchteten optischen Überfrachtung des Filmes schaffen sollte. Zweitens überzeugte Williams Lucas davon, eine symphonische Musik zu kreieren, die den Protagonisten, Gegenständen, Ideen oder Gefühlen sowie besonderen Momenten der Handlung eine bestimmte assoziative Bedeutung zuordnen könne.²⁶ Die für den Film vorgesehene filmsymphonische Orchestersprache, die sich an der des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts orientieren sollte, entstammte Lucas' Konzeption. Die Übernahme leitmotivischer Techniken im Sinne des Wagnerschen Musikdramas für eine Strukturierung derselben wurde daraufhin von Williams realisiert. Man kann also in musikalisch-konzeptioneller Hinsicht durchaus von einem Gemeinschaftswerk sprechen, für das Lucas den Rahmen definierte und das durch die Zusammenarbeit zwischen Williams und Lucas Gestalt erhielt.

Neben den musikalischen Anregungen²⁷ aus Symphonik, Oper und Ballett des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, die Lucas selbst nannte und zu nutzen gedachte, lassen sich weitere Bezüge feststellen. Diese haben das von Lucas inspirierte und von Williams ausgeführte musikalische Idiom der Hexalogie kaum weniger als die explizierten Bezugspunkte beeinflusst. Einen erheblichen Eindruck hinterließ offenkun-

²⁵ Williams, J. (1993): *John Williams on Star Wars (Spring 1977)*, in: *Star Wars Trilogy. The original soundtrack*. Booklet. 20th Century Fox Film Scores, S. 54.

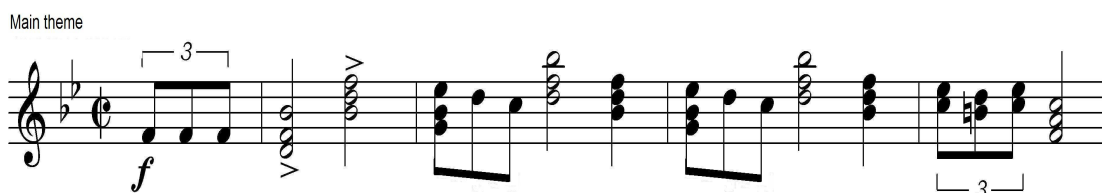
²⁶ Siehe zu dieser Definition beispielsweise Millington, B. (1996): *Das Wagner-Kompendium*. München, S. 248.

²⁷ Eine umfassende Studie aller nachweisbaren musikalischen Bezüge in *Star Wars* wäre eine lohnende Aufgabe, die jedoch im Rahmen dieses Artikels nicht geleistet werden kann.

dig, wie erwähnt, die in Hollywood geschriebene Filmmusik der 1930er und 1940er Jahre, ohnedass ihre Begrenzungen unbeachtet geblieben wären. Anregungen für die Musik zu *Star Wars* kamen nicht nur von Komponisten wie Holst, Walton, Wagner, Dvořak oder Čaikovskij, sondern auch von Steiner, Waxman, Rosza²⁸ und Korngold.²⁹

Eine genauere Analyse kann zeigen, dass Williams filmmusikalische Traditionen aufnimmt, sie jedoch in charakteristischer Weise, das heißt in einer durchaus an Wagner orientierten dramatisch-musikalischen Konzeption fortführt. Das popkulturelle Umfeld wirkte dabei, erstaunlich genug, nicht im Sinne des vergrößernden Klischees, sondern von Differenziertheit, die einer analytischen Durchdringung zugänglich ist.

Das bekannteste Motiv der Hexalogie ist das Main Theme welches als Hauptmotiv der Ouvertüre zu jedem Film der Hexalogie fungiert (Beispiel 1).



Beispiel 1: *Star Wars – A New Hope*. Main Theme, Takte 4-7.

Während die Takte 1 bis 67 der Ouvertüre in jedem der Filme unverändert bleiben, leiten die darauf folgenden Takte (die Länge der Ouvertüre kann dabei variieren) in die Handlung über. Dem jeweiligen Episodentitel, der aus der Dunkelheit des Kinosaals ohne Vorbereitung synchron zum Einsatz der Musik auf der Leinwand erscheint, sind die Takte 1 bis 3 zugeordnet, die Takte 4 bis Takt 51 der Ouvertüre begleiten den anschließenden Einleitungsfließtext, der den Handlungshintergrund des Filmes beschreibt.³⁰ Das Main Theme, im weiteren Verlauf Luke Skywalker³¹ zugeordnet, und ein aus diesem Motiv abgeleitetes Seitenthema verweisen auf die Traditionen, an die Lucas und Williams anknüpfen wollen: An den Hollywood-Sound der 1930er und 1940er Jahre à la Steiner, Waxman oder Korngold.

²⁸ In der von Lucas ausgewählten Musik waren auch Teile des Scores zu Ben Hur enthalten. Vgl. dazu: Matessino (1997), S. 7.

²⁹ Vgl. dazu: Matessino (1997), S. 5.

³⁰ Eine Reminiszenz an die ab 1936 erschienenen *Flash Gordon*-Filme, die sich eines Fließtextes zur Einführung in die Handlung bedienten. Die Filme verwendeten als Erkennungsmelodie *Les Préludes* von Franz Liszt.

³¹ "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." John William in: Matessino (1997), S. 11.

Deutlich wird dies besonders beim Main Theme. John Williams bezieht sich erkennbar auf Erich Wolfgang Korngolds Score zu *Kings Row*³² (Beispiel 2), zu dem das *Star Wars* Main Theme eine offensichtliche Verbindung aufweist:



Beispiel 2: Erich Wolfgang Korngold: *Kings Row*. Main Theme.

Mit dem Main Theme definiert Williams einige musikalische Traditionen, in denen sich die Hexalogie bewegt: Die Musik zu *Star Wars* knüpft an die filmsymphonischen Vorgaben dieser Zeit an, die in ihren Scores – beispielsweise für Abenteuer- oder Science-Fiction-Filme – ein heroisches, durch Fanfaren, blechlastige Instrumentationen und rhythmisch profilierte Motive geprägtes Idiom etablierten. Und doch ist es der Kontext bei Williams, der diese Traditionen überbietet. Dies zeigt sich schon an der Fortsetzung, welche die Kenntnis bestimmter Kunstmusik des frühen 20. Jahrhunderts aus Williams' Sicht als wünschenswert erscheinen lässt.

Eine anschließende Sequenz (Takt 52 bis 67) leitet direkt in den Plot des jeweiligen Filmes über. Im Falle des Main Title von Episode IV läßt sich in diesem Zusammenhang der in obigem Williams-Interview erwähnte Bezug auf die Musik verifizieren, die Lucas während der Produktionsphase ausgewählt hatte: namentlich Gustav Holsts *The Planets – Mars, the Bringer of War*. Sowohl dem Main title als auch *Mars, the Bringer of War* liegt ein immanent martialischer Charakter zugrunde. Allerdings unterscheiden sich die Charaktere bei Holst und Williams in einigen Punkten. Holst zeichnet ein bedrohliches, zerstörerisches, hoffnungsloses Bild, während bei Williams heroische Töne dominieren. Diese Divergenzen mindern jedoch keineswegs die Gemeinsamkeiten im musikalischen Kern von Holsts Musik einerseits, Williams' Main Title andererseits. Von besonderem Interesse sind hier die Takte 82 bis 88 des Main Title (Beispiel 3):

³² USA, 1942. Regie: Sam Wood. Nähere Informationen in der Internet Movie Database. <http://us.imdb.com/title/tt0034946/#comment>, eingesehen am 14. Februar 2007.

Beispiel 3: *Star Wars – A New Hope. Main Title*, Takte 82–88.

Diese Passage bezieht sich auf die Takte 178 bis 184 des *Mars* (Beispiel 4), mit denen Holst den ersten Satz in gesteigerter Brutalität enden lässt. Dieses Beispiel zeigt deutlich, welche Kompositionen Lucas für die Musik zu *Star Wars* im Sinn hatte und wie diese Vorgabe von Williams mit erkennbaren Bezügen umgesetzt wurde.

Beispiel 4: Gustav Holst: *The Planets. Mars, the Bringer of War*, Takte 178–184.

Für den Zuschauer erzeugen solche Anklänge auf musikalischer Ebene eine Vertrautheit durch die Möglichkeit der Wiedererkennung³³ sogar eine Einordnung der Motive ist möglich. Es ließen sich dafür zahlreiche Bezüge nachweisen, die letztendlich auf Lucas' musikalischen Vorstellungen basieren, jedoch den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen würden.

³³ Williams (1993), S. 54.

VI.

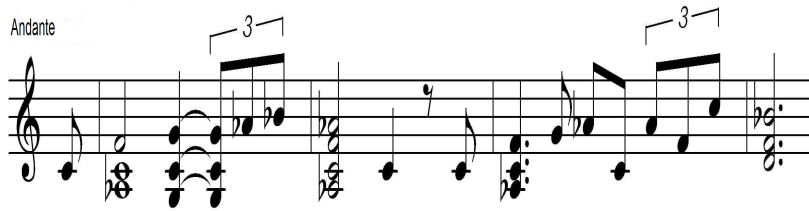
Kommen wir im Folgenden auf das Prinzip des Leitmotivs in *Star Wars* zu sprechen. Auch hier herrschen Komplexität und intellektuelle Durchdringung vor, mithin jene Maximen, die gemeinhin nicht gerade mit dem Begriff der Popkultur assoziiert werden. John Williams hat für die Hexalogie eine Sammlung von Motiven erstellt, von denen einige sich als gestalterische Mittel durch alle Filme ziehen. Deren assoziativer Zusammenhang knüpft auf musikalischem Wege dramatische Verbindungen der Protagonisten. Dabei ist zu betonen, dass John Williams häufig die für symphonische Filmmusik übliche Ebene des reinen Erinnerungsmotivs verlässt, die Musik im leitmotivischen Sinn einsetzt und das Orchester auch als Kommentator der Handlung nutzt. So entsteht eine Handlung neben der Handlung, die dem musikdramatischen Konzept Wagners folgt, also eine Lückenlosigkeit des Leitmotivzusammenhanges schafft, die über das übliche filmmusikalische Element des Erinnerungsmotivs hinausgeht. Während die musikalische Anverwandlung von Williams' Musik zu *Star Wars* an Wagners *Ring des Nibelungen* schon häufiger untersucht wurde, steht eine Untersuchung der Verwandtschaften der von Williams kreierten Motive zueinander noch aus. Sie erweisen sich bei näherer Untersuchung als durchaus weit reichend. An dieser Stelle sei, gleichsam als pars pro toto, auf einige Beziehungen hingewiesen.³⁴

Nachfolgende Analyse der Motivzusammenhänge orientiert sich an dem von Lucas geschaffenen mythologischen System, auf dem die Handlung und damit der Score der *Star Wars* Hexalogie beruht. Grundlage im mythologischen System Lucas' ist eine Kraft, die sowohl belebte als auch unbelebte Materie durchdringt und diese beeinflusst, die Macht (Force)³⁵ (Beispiel 5)³⁶:

³⁴ Eine umfassende Untersuchung ist mit Sicherheit eine lohnenswerte Aufgabe, die zum Verständnis leitmotivischer Technik in symphonischer Filmmusik, in der Musik zu *Star Wars* in seiner profiliertesten Form, beitragen kann.

³⁵ Bei der *Macht* handelt es sich um ein 'Kraftfeld', welches das Universum durchdringt und zusammenhält. Es gibt zwei Seiten der Macht: Die 'Gute Seite' und die 'Dunkle Seite'. Sie spiegeln in den Filmen das Prinzip von Gut und Böse wider. Diese Beschreibung und die folgenden Kurzprofile der Hauptcharaktere stützen sich auf die freie Enzyklopädie Wikipedia, die für die Recherche zu Fragen popkultureller Phänomene ein unerlässliches Hilfsmittel ist (http://de.wikipedia.org/wiki/Figuren_aus_Star_Wars#Hauptpersonen_der_Star-Wars-Filme, Wikipedia: Figuren aus Star Wars, eingesehen am 14. Februar 2007).

³⁶ Lucas hat sich dabei in seiner Konzeption stark von asiatischen Philosophien und Religionen leiten lassen und diese um einige Elemente des christlichen Glaubens erweitert. Zu diesem Komplex ausführlich: Wilkinson (2001).



Beispiel 5: *Star Wars: A New Hope. The Force.*

Wichtigste Vertreter dieser 'Religion' sind die sogenannten Jedi,³⁷ ein Ritterorden, der durch sein Handeln stark auf die Geschehnisse innerhalb der Gesellschaft einwirkt. Mitglieder dieses Ordens sind unter anderem Obi-Wan Kenobi³⁸ (dem auch das Macht-Thema zugeordnet ist), Yoda³⁹ sowie der junge Anakin Skywalker.⁴⁰ Das Macht-Thema (Beispiel 5) zeichnet sich durch einen exponierten Quartaufgang mit anschließenden Sekundgängen (*g, as* und *b*) aus. Während in den ausschließlich der Guten Seite der Macht zugeordneten Motiven die große Sext (*c-a*) dominiert, kann die Verwendung der kleinen Sext (*c-as*) in diesem Kontext als Konsequenz aus der dramaturgischen Stellung der Macht innerhalb der Hexalogie gedeutet werden. Die Macht umfasst zwei Seiten und muss somit auch in ihrem melodisch-harmonischen Aufbau beidseitig deutbar bleiben.

Der Guten Seite der Macht gegenübergestellt ist die Dunkle Seite. Diese wird durch einem Geheimbund repräsentiert, der sich von den Jedi abgespalten hat und die politisch-diktatorische Herrschaft über die Galaxie anstrebt: die Sith-Lords.⁴¹ Die Dunkle Seite

³⁷ Die Jedi sind die Beschützer des freien Universums (der 'Republik'). Sie verfügen über eine hohe Machtbegabung und über ausgeprägte Kampfkünste (Wikipedia: Figuren aus Star Wars, eingesehen am 14. Februar 2007).

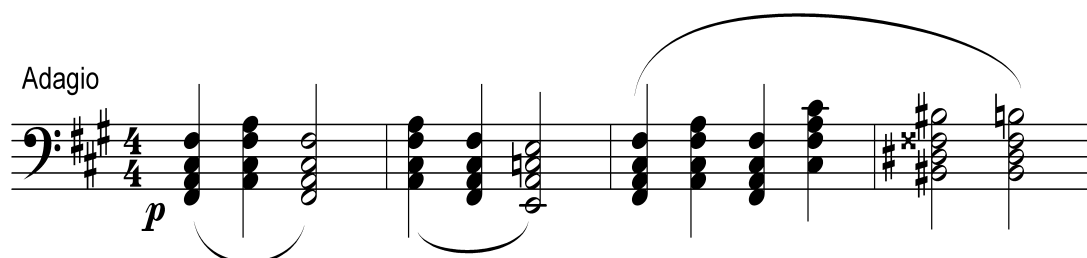
³⁸ Obi-Wan Kenobi ist Jedi-Ritter und Lehrmeister von Anakin Skywalker (= Darth Vader). Nachdem der Imperator die Macht ergriffen hat, beginnt ein Kampf um Leben und Tod zwischen den beiden, bei dem Anakin unterliegt. Viele Jahre später übernimmt Obi-Wan die Ausbildung von Luke Skywalker zum Jedi und unterstützt diesem im Kampf gegen Darth Vader, von dem er sich besiegen lässt, um 'Eins mit der Macht' zu werden (Wikipedia: Figuren aus Star Wars, eingesehen am 14. Februar 2007).

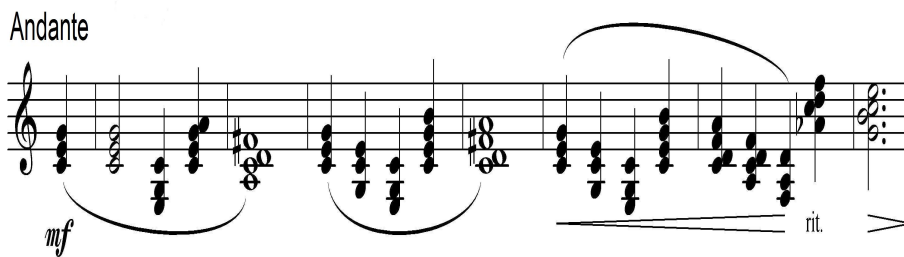
³⁹ Yoda ist der mächtigste Jedi-Meister aller Zeiten, was sich auch darin zeigt, daß er als einziger einen Zweikampf mit dem Imperator überlebt. Er muß sich daraufhin vor dem Imperium verstecken. Auf Anweisung Obi-Wan Kenobis begibt sich Luke Skywalker zu Yoda, um dort seine Ausbildung zum Jedi-Ritter abzuschließen (Wikipedia: Figuren aus Star Wars, eingesehen am 14. Februar 2007).

⁴⁰ Schüler von Obi-Wan Kenobi. Stark in der Macht, aber unfähig sie zu kontrollieren, verliebt er sich in die junge Senatorin Padmé Amidala und geht eine Beziehung mit ihr ein, aus der Zwillinge hervorgehen, von deren Existenz er allerdings nichts weiß. Nach dem Tod seiner Mutter und einer Vision über den Tod seiner Frau geraten seine Gefühle außer Kontrolle. Er gerät unter den Einfluss des Imperators und erhält den neuen Namen Darth Vader. Er wird zur rechten Hand des Imperators und somit zum zweitmächtigsten Mann des Imperiums. Durch seinen Sohn Luke entdeckt Vader (=Anakin Skywalker) seine wahren Gefühle wieder und tötet den Imperator. Dabei tödlich verwundet, stirbt Vader (Wikipedia: Figuren aus Star Wars, eingesehen am 14. Februar 2007).

⁴¹ Der Orden der Sith stellt die dunkle Seite der Macht in *Star Wars* Episode I-VI dar. Die Sith repräsentieren einen Kult, der vom Hass auf die Jedi geprägt ist und dem Wunsch, diese zu vernichten.

wird hauptsächlich durch Darth Vader (=Anakin Skywalker) und den diabolischen Imperator,⁴² Senator Palpatine repräsentiert. Das Emperor's Theme (Beispiel 6) stellt somit auch den musikalischen Widerpart zum Force Theme dar. Die Themen der Dunklen Seite zeichnen sich durch ihre klare Moll-Charakteristik aus, in der kleine Terz und kleine Sext dominieren.



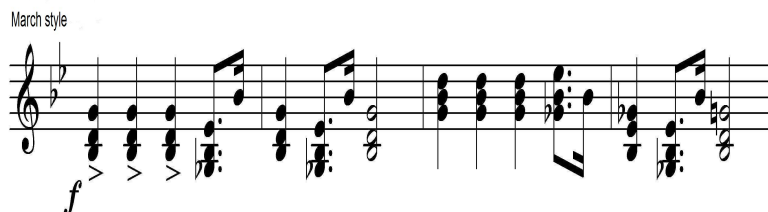


Beispiel 7: *Star Wars: The Empire Strikes Back. Yoda's Theme.*

Weiterhin ist aus dem Macht-Thema ein musikalischer Gedanke abgeleitet, welcher den jungen Anakin Skywalker repräsentiert (Beispiel 8). Dieser übernimmt die ersten drei Töne des Macht-Themas, um dann einem Quintsprung anzuschließen, der den Fortgang des Themas einleitet. Auch dies erhält einen dramaturgischen Sinn, da Anakin Skywalker innerhalb der Handlung eine "Erlöserrolle"⁴⁵ zukommt. Er soll letztendlich das Gleichgewicht der Macht wiederherstellen. Bemerkenswert ist die kompositorische Idee, die Williams am Ende des Themas verwirklicht. Das später Darth Vader (also dem zur Dunklen Seite der Macht übergetretenen Anakin Skywalker) zugeordnete Thema des Imperial March (Beispiel 9) wird hier antizipiert, um die weitere Entwicklung von Anakin Skywalker anzudeuten.



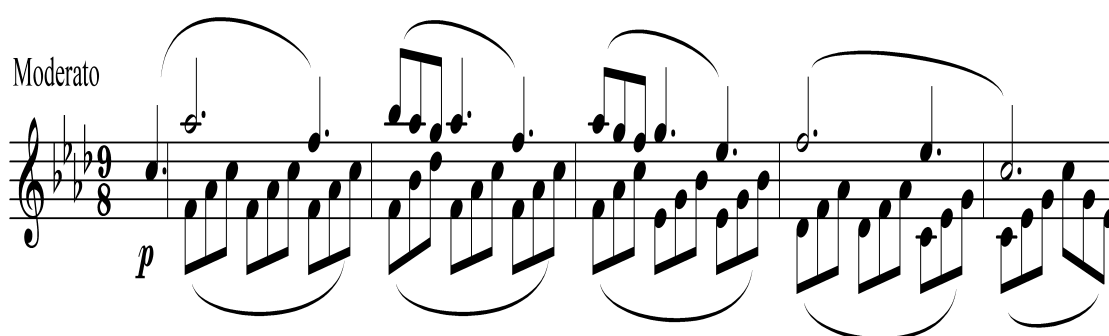
Beispiel 8: *Star Wars: The Phantom Menace. Anakin's Theme.*



Beispiel 9: *Star Wars: The Empire Strikes Back. The Imperial March.*

⁴⁵ Durch die Verwendung von A-Dur wird diese christlich motivierte Idee noch verstärkt. Ob es sich hierbei um eine Anspielung auf Wagners *Lohengrin*-A-Dur handelt, muss offenbleiben.

In der Dramaturgie der Handlung folgt nun das ebenfalls auf das Macht-Thema bezogene Liebesthema *Across the Stars*, das die tragische Liebe zwischen Anakin Skywalker und Padmé Amidala⁴⁶ darstellt, aus deren Beziehung die beiden Hauptakteure der Episoden IV-VI, Luke Skywalker⁴⁷ und Leia Organa⁴⁸ hervorgehen werden. Das Liebesthema ist aus dem Material des Macht-Themas abgeleitet, wird hier jedoch in veränderter Reihenfolge der Intervallik verwendet (Beispiel 10). Die kleine Sexte (*c-as*) zu Beginn des Themas verweist auf das Macht-Thema, kann aber auch auf den Imperial March bezogen werden, in dem die Umkehrung der kleinen Terz ein wichtiges Charakteristikum ist (vgl. Beispiel 9). Des Weiteren ist der absteigende Sekundengang (*b-as-g*) der Krebs des Macht-Themas und verweist deutlich auf das Luke Skywalker zugewiesene Main Theme.



Beispiel 10: *Star Wars: Attack of the Clones. Across the Stars.*

Kommen wir nun zu den Motiven, die Williams für Luke Skywalker, Leia Organa und ihre geschwisterliche Beziehung – die den beiden zunächst nicht bekannt ist – erdachte. Luke Skywalker gehört das Main Theme (Beispiel 1) zu, das sich durch einen

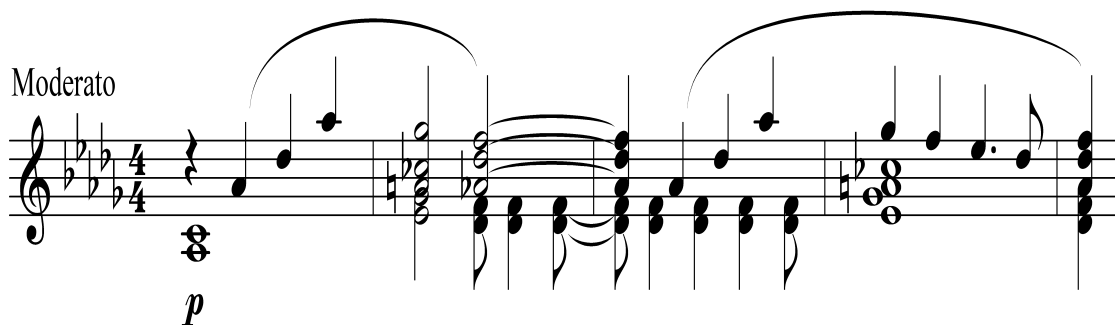
⁴⁶ Anakin Skywalker und Padmé Amidala, eine Senatorin der Republik, verliebten sich ineinander und heirateten schließlich im Geheimen, auch wenn dies im Widerspruch zum Verhaltenskodex der Jedi stand, dem Anakin verpflichtet war. Bei der Geburt ihrer Kinder, die aus dieser Verbindung hervorgingen, den Zwillingen Luke und Leia, stirbt Amidala. Die Kinder wurden anschließend getrennt voneinander aufgezogen (Wikipedia: Figuren aus Star Wars, eingesehen am 14. Februar 2007).

⁴⁷ Luke Skywalker wurde von seinem Stiefonkel und dessen Frau aufgezogen. Nach dem Erwerb von zwei Robotern, die gegen das Imperium gerichtete Pläne bei sich tragen, ändert sich sein Leben grundlegend. Imperiale Soldaten töten auf der Suche nach den beiden Droiden seine Stiefeltern. Obi-Wan Kenobi beginnt daraufhin, Luke zum Jedi auszubilden. Nach der Zerstörung des Todessterns, einer Superwaffe des Imperiums, wird er als Commander in die Rebellenarmee aufgenommen. Während dieser Zeit schließt er seine Ausbildung zum Jedi-Ritter bei Yoda ab. Darth Vader, der sich als sein Vater zu erkennen gibt, nimmt Luke Skywalker gefangen und übergibt ihm dem Emperor, der ihn zur Dunklen Seite bekehren will. Als er am starken Willen des Jedi scheitert, will er Luke töten. Doch kurz vor Lukes Tod rettet Vader seinen Sohn (Wikipedia: Figuren aus Star Wars, eingesehen am 14. Februar 2007).

⁴⁸ Prinzessin Leia (auch Leia Organa) ist eine Anführerin der Rebellion gegen das Imperium. Sie wuchs als Ziehtochter von Senator Organa auf. Zu Beginn von Episode IV wird sie von Darth Vader gefangen genommen, da sie Informationen über die Rebellion liefern soll. Nach ihrer Befreiung, an der auch Luke Skywalker beteiligt ist, wird sie eine der wichtigen Führungspersönlichkeiten der Rebellion. Sie ist Luke Skywalkers Zwillingsschwester und hat ebenfalls die Gabe, die Macht zu nutzen (Wikipedia: Figuren aus Star Wars, eingesehen am 14. Februar 2007).

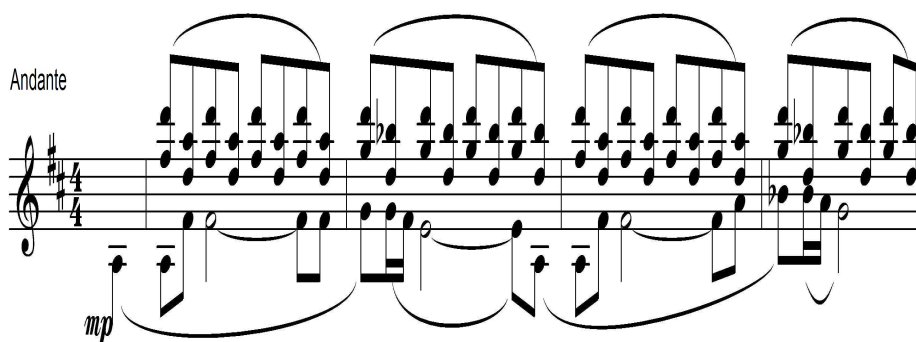
Quartsprung ($c-f$)⁴⁹ und eine folgende Quinte ($f-c$) auszeichnet. Diesem schließt sich der aus dem Liebesthema *Across the Stars* bekannte, hier jedoch nach Dur gewendete Sekundgang an. Der Quintsprung zu Beginn des Themas verdeutlicht auch für das Main Theme die Nähe zum Force Theme.

Aus identischem Tonmaterial ist auch das – rhythmisch variierte – Luke and Leia Theme konstruiert (Beispiel 11); ein Kunstgriff, welcher erneut die Handlung konsequent umsetzt.



Beispiel 11: *Star Wars: The Empire Strikes Back: Luke and Leia*.

Das der Zwillingschwester von Luke Skywalker, Leia Organa, zugewiesene Thema (Beispiel 12) stellt eine Ergänzung zu Luke Skywalkers Main Theme dar. Während im Main Theme der Quartsprung ($c-f$) am Beginn des Themas erklingt, hebt Princess Leia's Theme mit einer großen Sexte an,⁵⁰ der sich dann, analog zum Main Theme, der dort charakteristische Sekundgang ($b-a-g$) anschließt. Beide Motive zusammen ergänzen sich harmonisch zu einem Durakkord – in Anbetracht ihrer engen geschwisterlichen Beziehung eine adäquate musikalische Umsetzung.



Beispiel 12: *Star Wars: The Empire Strikes Back: Princess Leia's Theme*.

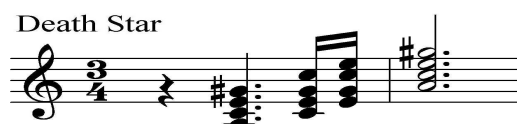
Die enge Verwandtschaft beider Motive zum Macht-Thema erweist sich im Hinblick auf die bisherigen Beobachtungen geradezu als selbstverständlich (Beispiel 5). Williams un-

⁴⁹ Der sowohl das Macht-Themas als auch Anakins Thema eröffnet.

⁵⁰ Während im Liebesthema eine kleine Sext zu Beginn steht. Die Tragik ist hier also in eine hoffnungsvolle Steigerung umgedeutet.

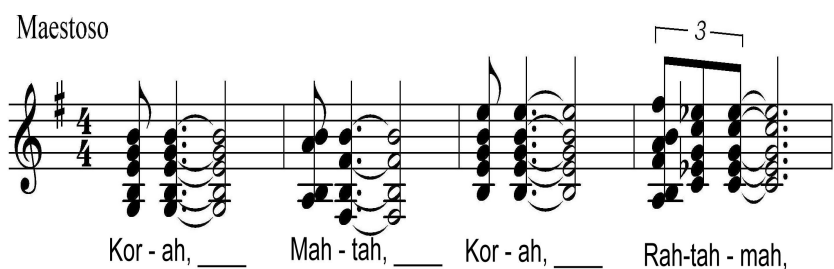
terstreicht den Bezug zudem durch die Instrumentierung. Sowohl das Macht-Thema als auch Luke and Leia sowie Princess Leia kleiden sich in die Farbe des Solohorns. Dier Klangfarbe wird zum musikalischen Zeichen für 'Nähe' und Verwandtschaft im eigentlichen Sinne.

Noch einige Bemerkungen zu den Themen, die der Dunklen Seite der Macht angehören: Hier steht zu Beginn das oben vorgestellte Emperor's Theme, das sich auch in seiner Orchestrierung stark von den anderen Motiven der Filmpartitur unterscheidet, da es von einem vokalisierenden Basschor vorgetragen wird. Für die dem Emperor's Theme verwandten Themen sind die charakteristisch wiederkehrende kleine Terz und der zum Grundton bezogene Tritonus (*ges*) am Ende des Themas (Beispiel 6) bedeutsam. Diesem ordnet Williams zum einen das Todesstern-Motiv⁵¹ bei, musikalisches Symbol der ultimativen Vernichtungswaffe des Imperiums (Beispiel 13), und den Einleitungschor des *Duell of the Fates* aus Episode I (Beispiel 14), welcher den Kampf zwischen Jedi und Sith darstellt.



Beispiel 13: *Star Wars: A New Hope. The Death Star*

Grundlage für das Todesstern-Motiv ist ein Mollakkord, auf dem die Verwandtschaft zum Imperator Thema beruht. Dieser Akkord ist durch die Verwendung der großen Sept (*gis*) nochmals überhöht und symbolisiert dadurch die Übermächtigkeit – und mit der Dissonanz die 'Schärfe' – dieser Waffe. Dass der Einleitungschor zu *Duel of the Fates* ebenfalls die für die Dunkle Seite typischen Mollstrukturen aufweist, ist eine logische Konsequenz.



Beispiel 14: *Star Wars: The Phantom Menace. Duel of the Fates*.

Als weiteres Beispiel sei hier erneut der Imperial March (Beispiel 9) genannt, den Williams schon am Ende des Anakin's Theme einführt und der Darth Vader repräsentiert.

⁵¹ Eine vom Imperium gebaute Großkampfstation, die in der Lage ist, ganze Planeten zu zerstören (Wikipedia: Figuren aus Star Wars, eingesehen am 14. Februar 2007).

Die assoziative Ebene im Hinblick auf die 'guten' Charaktere der Hexalogie und zum Macht-Thema wurde oben bereits dargestellt. Hier sei auf die engen Verbindungen zwischen dem Emperor-Thema und dem Marsch aufmerksam gemacht; Verbindungen, die sich besonders in der harmonischen Struktur beider Themen realisieren.

Es trifft jedoch nicht zu, dass alle der Dunklen Seite der Macht zugeordneten Themen als solche klar erkennbar sind. Dies gilt zwar für die hier angeführten Motive, innerhalb des Score lässt sich jedoch auch das Beispiel eines vordergründig 'guten' Themas anführen, welches jedoch zur Dunklen Seite zu rechnen ist, da es sich eindeutig auf das Emperor's Theme bezieht. Es handelt sich um Augie's Great Municipal Band aus Episode I – *The Phantom Menace* (Beispiel 15).

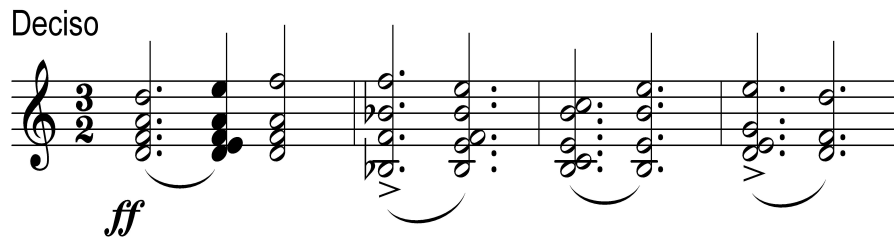
Joyously



Beispiel 15: *Star Wars: The Phantom Menace: Augie's Great Municipal Band*.

Der Bezug auf das Emperor's Theme ergibt sich für *Augie's Great Municipal Band* unmittelbar aus der Handlung. Zwar hat die Gute Seite am Ende von Episode I – *The Phantom Menace* gewonnen, was in eine große Freudenfeier einmündet, in der dieses Thema von einem Kinderchor intoniert erklingt. Dieser Sieg erweist sich jedoch für die weitere Handlung von *Star Wars* als ein 'Erfolg', den Senator Palpatine aus dem Hintergrund manipulierte, um seinem Plan der Errichtung eines diktatorischen Imperiums einen Schritt näher zu kommen. Die eindeutig an das Emperor's Theme gemahnenden Freudenklänge erhalten so einen unmittelbaren dramaturgischen Sinn, der die wichtige Rolle des Orchesters als Kommentator der Handlung belegt.

Ein für Episode III – *Revenge of the Sith* neu eingeführtes Thema *Battle of the Heroes* kann als Verbindung des Emperor's und des Force Theme verstanden werden (Beispiel 16). Auch dies erfüllt einen dramaturgischen Sinn: Da es sich hier um den wichtigen Kampf zwischen Anakin Skywalker und seinem Lehrer Obi-Wan Kenobi handelt, stehen sich die beiden Seiten der Macht personifiziert gegenüber. Dies stellt neben dem Endkampf zwischen Luke Skywalker und Darth Vader eine weitere Schlüsselstelle in der Handlung der gesamten Hexalogie dar.



Beispiel 16: *Star Wars: Revenge of the Sith. Battle of Heroes.*

Als signifikantes Beispiel für die Entwicklung einer Person und die damit verbundenen musikalischen Veränderungen sei ein Motiv diskutiert, das sich im Verlauf der Filme als eines der bedeutenden musikalischen Elemente etabliert, der Darth Vader / Anakin Skywalker zugeordnete Imperial March (Beispiel 9). Dieses Thema erklingt in seiner definitiven Gestalt erst von Episode II – *Attack of the Clones* an, wird jedoch von Episode I an bereits in variiert Form verwendet.⁵² Zu Beginn der Handlung (ausgehend von den heute existierenden sechs Filmen) steht das Anakin Skywalker zugeordnete Motiv (Beispiel 8). Der Beginn dieses Themas lässt sich aus dem Beginn des Force Theme ableiten, was dramaturgisch von Williams sinnhaft umgesetzt ist⁵³ (Beispiel 5). Der Komponist bezieht sich zudem bewusst auf die Traditionen musikalischer Rhetorik und Figuren: So wird mit der Einführung des Charakters Anakin Skywalker dessen tragische Entwicklung durch einen *passus duriusculus* musikalisch vorgezeichnet (Beispiel 17).



Beispiel 17: *Star Wars: The Phantom Menace. Anakin's Theme*, Takte 22-25

⁵² In der 1977 erschienenen Episode IV wird Darth Vader zwar zu Beginn des Filmes eingeführt, John Williams ordnet ihm jedoch erst ab Episode V den Imperial March zu. Da in den ab 1999 erschienenen Prequels die Musik auf diesem Motiv basiert, fällt Episode IV in der Verwendung des Imperial March aus dem Rahmen. Die rhythmische Profilierung des späteren Marsches (mit der harmonischen Grundlage I Stufe VI Stufe in Moll) tritt jedoch in Verbindung mit Darth Vader bereits hier auf. Aus diesem rhythmisch und harmonisch (noch nicht motivisch) profilierten Moment entwickelte Williams ab Episode V den Imperial March.

⁵³ Anakin Skywalker (der spätere Darth Vader) zeichnet sich durch eine besondere 'Machtbegabung' aus, die musikalisch durch diese Ableitung ausgedrückt wird.

Eine instrumentatorisch veränderte Version des Imperial March (Beispiel 9) erklingt am Ende von Episode VI – *Return of the Jedi* und schließt damit die in Episode I begonnene Entwicklung des Motivs ab. Zu Beginn des Endkampfes zwischen Luke Skywalker und Darth Vader setzt Williams den Imperial March ein, um das noch in Vader existierende Böse von der guten Seite Lukes abzugrenzen. Wenn Darth Vader dann aber aus Liebe zu seinem Sohn den Imperator tötet und dabei selbst stirbt, registriert Williams das Thema in einer bisher nicht verwendeten Instrumentierung der hohen Streicher und der Harfe. Die Erlösung Vaders durch den väterlichen Liebestod wird dadurch deutlich unterstrichen.

Dieser kurze Überblick zeigt, wie sehr Williams, weitaus stärker als es in den meisten Filmen Praxis ist, deutlich erkennbare dramaturgisch motivierte Verhältnisse der einzelnen Themen zueinander herstellt. Die Motivverwandtschaft unterstützt Lucas' künstlerisches Konzept. Der Erfolg der Musik zu *Star Wars* dürfte nicht zuletzt darauf zurückzuführen sein, dass Williams' Konzept über die herkömmliche Technik der Filmsymphonik hinausreicht: Neben der Emotionalität spricht der Komponist auch die Intellektualität des Hörers an und verwirklicht seine Ideen somit in Entsprechung zu einer Wagnerpartitur. Diese Analogie macht zu einem nicht unbedeutenden Teil den Reiz der Star Wars Hexalogie aus.

Bibliographie, Diskographie, Filmographie

Literatur

- 20 Jahre Star Wars – Krieg der Sterne*. Offizielles Souvenirmagazin. München, 1997.
- Adams D. (1999): *The Sounds of the Empire: Analyzing the Themes of the Star Wars Trilogy*, in: *Film Score Monthly*, IV/5, S. 22–25.
- Allen, P. (1996): *Der Ring des Nibelungen: Talking About Opera*. New York.
- Bazelon, I. (1975): *Knowing the Score*, in: *Notes on Film Music*. New York, S. 193-206.
- BBC NEWS. <http://news.bbc.co.uk>.
- Campbell, J. (1990): *The hero with a thousand faces*. 2. Aufl. Princeton.
- Champlin, Ch. (1992): *The Creative Impulse: The Films of George Lucas*. New York.
- Carroll, N. (1982): *The future of allusion: Hollywood in the seventies (and beyond)*, in: *October*, Vol. 20, S. 51-81.
- Dyer R. (1999): *Making Star Wars Sing Again*, in: *Film Score Monthly*, IV/5, S. 18–21.
- Elley, D. (1977): *The Film Composer: John Williams*, in: *Films and Filming XXIV*, No.10, S. 20-24; No.11, S. 30-33.
- Evensens, K.: *The Star Wars Series and Wagner's Ring. Structural, thematic and musical connections*. <http://www.trell.org/wagner/starwars.html>.
- Farber, S. (1974): *George Lucas: The Stinky Kid Hits the Big Time*, in: *Film Quarterly*, Vol. 27, No. 3.
- Film Score Monthly*, II/1, 1997. Star Wars Ausgabe.
- Henderson, M. (1997): *Star Wars – The Magic of Myth*. New York.
- Internet Movie Database. <http://www.imdb.com>.
- Jenkins, G. (1997): *Star Works. Wie der 'Krieg der Sterne' entstand*. Bergisch Gladbach.
- Kagan, K.; Harris, L. (2002): *Marking the 'Star Wars' Music*. Fernseh-Interview with John Williams, CNN, 15.05.2002.

Keller, M. (2000): *Stars and Sounds. Filmmusik – Die dritte Kinodimension*. 2. Aufl. Kassel.

Lace, I. (1998): *The film music of John Williams*. Film Music on the Web (UK).

LucasArts. Official Web Site. <http://www.lucasarts.com>.

Lucas, G.; Williams J. (2001): *Episode I – The phantom menace*. CD-Booklet.

Lucas G. (2002): *Episode II – Attack of the Clones*. CD-Booklet.

Lucas, G. (2005): *John Williams Music of Episode III – Revenge of the Sith*. CD-Booklet.

Matessino, M. (1997): *A New Hope for Film Music*, in: Special Edition Soundtrack: Star Wars: A New Hope. CD-Booklet.

Matessino, M. (1997): *Return of the composer*, in: Special Edition Soundtrack: Return of the Jedi. CD-Booklet.

Matessino, M. (1997): *John Williams strikes back*, in: Special Edition Soundtrack: The empire strikes back. CD-Booklet.

Millington, B. (1996): *Das Wagner-Kompendium*. München.

Morris, G. (1999): *Hall of infamy No. 23*, The Guardian, 22. Mai, 1999.

Moyers, B.; Lucas, G. (1999): *Of Myth and Men*, in: Time Magazine, 26.04.1999.

Müller, J. (1999): *Galaktisches Kino. Über das Star-Wars-Phänomen*. Berlin.

Peecher, J.S. [Hrsg.] (1983): *The Making of Star Wars, Return of the Jedi*. New York.

Russel, M; Young, J. (2001): *Filmkünste: Filmmusik*. Hamburg.

Schwenger, B. (1998): *'Star Wars' als neues Erfolgskonzept Hollywoods*. Bochum.

Seeßlen, G.; Jung, F. (2003): *Science Fiction. Grundlagen des populären Films*. 2 Bände. Marburg.

Seiler, A. (2001): *Williams shapes more music for Star Wars*. USA Today, 13.11.2001.

Star Wars. The Official Site. <http://www.starwars.com>.

Star Wars Origins. <http://www.jitterbug.com/origins/index.html>.

The Guardian. <http://www.guardian.co.uk>.

The John Williams Homepage. <http://www.johnwilliams.org>.

The Movie Times. <http://www.the-movie-times.com>.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. <http://www.grovemusic.com>.

Thomas T. (1979): *John Williams*, in: *Film Score: the View from the Podium* New York, S. 324–340.

Tolkien, J. R. R. (1954-55): *The Lord of the Rings*. London.

Wikipedia. Freie Online-Enzyklopädie. <http://de.Wikipedia.org>.

Wilkinson, D. (2001): *Möge die Macht mit uns sein. Die spirituelle Sehnsucht in den Star Wars-Filmen*. Basel.

Williams, J. (1993): *John Williams on Star Wars (Spring 1977)*, in: *Star Wars Trilogy. The original soundtrack*. Booklet. 20th Century Fox Film Scores.

Wood, D. (1981): *The Empire's New Clothes*, in: *Film Quarterly*, Vol. 34, No. 3.

Wright, W. (1982): *The Empire bites the dust*, in: *Social Text*, No. 6, S. 120-125.

Notenmaterial

Williams, J., Denby, D. (Hrsg.) (2000): *Duel of the Fates, The Imperial March, Luke and Leia, Main Theme* (Klavierauszüge), in: John Williams Greatest Hits 1969-1999. Miami, Warner Bros. Publications.

Williams, J. (2002): *Parade of the Ewoks, Princess Leia's Theme, Luke and Leia, The Emperor Yoda's Theme, The Imperial March, Main Theme, Han Solo and the Princess* (Klavierauszüge), in: John Williams Anthology. Miami, Warner Bros. Publications.

Williams, J. (2000): *Music from Star Wars Episode I The Phantom Menace*. Miami, Warner Bros. Publications.

Williams, J. (2002): *Star Wars Episode II Attack of the Clones, Selections for Piano Solo*. Miami, Warner Bros. Publications.

Williams, J. (2005): *Music from Star Wars Episode III The Revenge of the Sith, Piano Solos*. Miami, Warner Bros. Publications.

Williams, J. (1997): *Star Wars. Suite for Orchestra. Main Title, Princess Leia's Theme, The Imperial March, Yoda's Theme, Throne Room & End Title*. Winona, Hal Leonard.

Williams, J. (2005): *Battle of the Heroes from Star Wars Episode III: Revenge of the Sith*, Winona, Hal Leonard.

Williams, J. (2002): *The Star Wars Trilogy: Songbook for Piano*. Miami, Warner Bros. Publications.

Tonträger

Williams, J. (1993): *Star Wars Trilogy. The original Soundtrack Anthology*, London Symphony Orchestra, John Williams, 4 CDs, 20th Century Film Scores.

Williams, J. (1997): *Star Wars A New Hope. The Star Wars Trilogy Special Edition*, London Symphony Orchestra, John Williams, 2 CDs, BMG (Denham, 5., 8.-12., 15.-16. März 1977).

Williams, J. (1997): *Star Wars The Empire Strikes Back. The Star Wars Trilogy Special Edition*, London Symphony Orchestra, John Williams, 2 CDs, BMG (Denham, London, 27.-29. Dezember 1979, 7.-10., 17.-18. Januar 1980).

Williams, J. (1997): *Star Wars Return of the Jedi. The Star Wars Trilogy Special Edition*, London Symphony Orchestra, John Williams, 2 CDs, BMG (London, 17., 21.-22., 31. Januar, 1., 3.-4., 10. Februar 1983, 26.-27. November 1996).

Williams, J. (1999): *Star Wars Episode I: The Phantom Menace*, London Symphony Orchestra, London Voices, The New London Children's Choir, John Williams, CD, Sony BMG.

Williams, J. (2001): *Star Wars Episode I: The Phantom Menace. Ultimate Edition*, London Symphony Orchestra, London Voices, The New London Children's Choir, John Williams, 2 CDs, Sony BMG.

Williams, J. (2002): *Star Wars Episode II: Attack of the Clones*, London Symphony Orchestra, London Voices, John Williams, CD, Sony BMG.

Williams, J. (2005): *Star Wars Episode III: Revenge of the Sith*, London Symphony Orchestra, London Voices, John Williams, CD, Sony BMG.

Bildträger

Lucas, G., Kershner, I., Marquand, R. [Regie] (2004): *Star Wars Trilogy*, 4 DVDs, 20th Century Fox.

Lucas, G. [Regie] (2006): *Star Wars: A New Hope*. Original Kinoversion (1977) und Special Edition (1997), 2DVDs, 20th Century Fox.

Kershner, I. [Regie] (2006): *Star Wars: The Empire Strikes Back*. Original Kinoversion (1980) und Special Edition (1997), 2 DVDs, 20th Century Fox.

Marquand, R. [Regie] (2006): *Star Wars: Return of the Jedi*. Original Kinoversion (1983) und Special Edition (1997), 2 DVDs, 20th Century Fox.

Lucas G. [Regie] (2004): *Star Wars Episode I: The Phantom Menace*, DVD, 20th Century Fox.

Lucas, G. [Regie] (2004): *Star Wars Episode II: Attack of the Clones*, DVD, 20th Century Fox.

Lucas, G. [Regie] (2005): *Star Wars Episode III: The Revenge of the Sith*, DVD, 20th Century Fox.

Roffmann, H. [Produzent]; Bushkin, T. [Regie] (2005): *Star Wars. A Musical Journey*, DVD, Sony BMG.