

»Strauss uncredited«? *Salomes* Echo in Billy Wilders SUNSET BOULEVARD

Janina Müller (Berlin)

1. Einleitung

Auf ihrem Streifzug durch Geschichte und Genres der (Film-)Musik kreuzt Franz Waxmans Partitur zu Billy Wilders SUNSET BOULEVARD (USA 1950) neben J. S. Bach, Jazz, Stummfilm, Horror, Western und *Film noir* ein Werk der klassischen Moderne, das im Europa der Jahrhundertwende für Furore sorgte. Während der Bezug zu Oscar Wildes *Salome* aus kulturhistorischer Perspektive ausführlich thematisiert wurde (vgl. Brown 2004, 1216ff.), geistert Strauss' musikalische Zutat zu Wilders zynischem Hollywoodedepos als *fait accompli* durch Forschungs- und Fanliteratur. Ein Vergleich der zahlreichen verstreuten Bemerkungen und Hinweise offenbart jedoch einen Grad an Beliebigkeit, der Fragen aufwirft. Billy Wilder selbst hatte nach Auskunft seines Biographen Ed Sikov (1998) den »Tanz der Sieben Schleier« während der Proben zur Finalszene verwendet, um Gloria Swanson für ihren legendären salomanischen Auftritt in die richtige Stimmung zu versetzen (Vgl. Sikov 1998, 300), eine musikalische Leihgabe, die in der IMDB als »uncredited« gelistet wird.¹ Christopher Palmer (1990, 104ff.) sieht das exotistische Kolorit, das Norma Demonds Figur charakterisiert, durch ihr geplantes Comeback in der Rolle der Salome motiviert und weist auf einige Szenen hin, in denen Triller prominent hervortreten ohne Strauss als historisches Vorbild anzuführen. Ein anderer

¹ <http://www.imdb.com/title/tt0043014/soundtrack> (aufgerufen am 05.08.2013).

Autor hingegen hört über die Triller großzügig hinweg, will aber folgende Zitate erkannt haben:

The score, by Franz Waxman, is full of allusions to Strauss's *Salome*; for instance, when William Holden looks up to see Swanson silhouetted in a window, the soundtrack quotes the opera's opening, in which the love-struck Narraboth is gazing at Salome. And at the movie's end, when Norma descends her palatial staircase, the music moves rapidly from a tango (evoking 1920s Hollywood) to a generalized exoticism, and finally to a quotation of the brutal chords with which Strauss accompanies Salome's death, chords, that end both the opera and the film. (Hamberlin 2006, 690)

Mervyn Cooke wiederum sieht das kompositorische Vorbild zwar durchschimmern, jedoch nicht in Form von Zitaten:

The obsessiveness at the heart of the film is captured by certain techniques familiar from earlier Waxman scores (e.g. pedal points and repeated timpani pulsations), but a major new feature is the use throughout of graphically neurotic instrumental trills inspired by the ghoulish music for Salome's thirsting for the severed head of John the Baptist in Strauss's opera; the Dance of the Seven Veils from *Salome* provided Waxman with a model for Norma's final demented performance in front of the news cameras, for which he composed a climactic distortion of a sultry habanera previously associated with her hedonism. (Cooke 2004, 101)

Cookes Annahme, dass Waxman sich am »Tanz der Sieben Schleier« orientiert habe, hat bis dato keinen Widerspruch herausgefordert, obwohl der Zusammenhang zwischen einer dekomponierten Habanera und Strauss' formal mehrteiliger und motivisch durchgebildeter Tanzeinlage, die den Orient aufs Parkett des Wiener Walzers entführt, mehr assoziativ als

strukturell verankert scheint. Wie genau die Modellfunktion zu verstehen ist, die Cooke vorschwebt, bleibt – sofern es überhaupt sinnvoll ist, von einer solchen auszugehen – unklar. Umgekehrt spricht Cooke im Falle der Triller von Inspiration, akzentuiert die kreative Eigenleistung Waxmans also dort, wo dieser sich die dramatische Signatur seines Vorgängers recht unverblümt zu eigen macht. In beiden Werken erfüllen Trillerketten eine leitmotivische Funktion, die durch eine spezifische klang sinnliche Qualität kommuniziert und eng mit der mentalen bzw. psychischen Disposition der jeweiligen Protagonistin verknüpft ist. Das heißt nicht, dass Waxman ein Leitmotiv aus *Salome* zitiert. Was uns in SUNSET BOULEVARD wiederbegegnet, ist eine musikdramatische Anleihe, kein semantisches Versatzstück, in dem das abgeschlagene Haupt eines Propheten aufblitzt.

Damit sind einige lose Fäden zwischen beiden Texten geknüpft, die fortgesponnen werden können. Dazu wenig geeignet scheint der Zitatbegriff: In Waxmans Partitur findet sich – vom Sonderstatus der Trillerketten einmal abgesehen – keine einzige wörtliche Zitation aus *Salome*. Und für die orientalistische Klangpalette an sich müssen wir Strauss nicht bemühen. Wie also manifestiert sich die Nähe zwischen Musikdrama und Film, wenn sie nicht bloß anekdotischer Natur ist, und durch welches ästhetische, dramatische oder dramaturgische Kalkül ist sie motiviert? Kommen wir noch einmal auf Cookes Gedanken der Modellfunktion zurück und lassen den »Tanz der Sieben Schleier« dabei vorerst unberücksichtigt. In der Tat zeigt sich die dramatische Anlage des Finales von SUNSET BOULEVARD der von *Salome* verwandt: Beide steuern auf eine Klimax hin, die als inneres Ereignis konzipiert ist und die Gefühls- bzw. Vorstellungswelt der weiblichen Hauptfigur in Schiefelage zu den außenstehenden Figuren und dem Publikum selbst geraten lässt. Um den Bezug auf Strauss zu verstehen, genügt es dabei nicht, einzelne Parameter

wie Harmonik, Instrumentation und insbesondere die Trillerketten für sich zu beleuchten. Erst die Frage nach ihrem wechselseitigen Zusammenspiel innerhalb jener psychologischen Dramaturgie, die Waxman in *Salome* vorgeprägt findet, verspricht die Analyse in die richtige Bahn zu lenken. Dass es sich hierbei um keine direkte Verpflanzung von einem medialen Kontext in einen anderen handelt, ist evident. Daher gilt es, neben bestimmten Berührungspunkten die Unterschiede nicht zu vernachlässigen, die nicht zuletzt durch die filmmusikalischen Konventionen des klassischen Erzählkinos bestimmt sind und die Eigenständigkeit beider Werke erkennen lassen.

2. Das »Prelude«: Stimme aus dem Jenseits

Ein Komponist und vier Arrangeure (Leonid Raab, George Parrish, Leo Shuken und Sid Cutner) arbeiteten zwischen Sommer und Winter 1949 – parallel zum laufenden Produktionsprozess, der aufgrund notwendiger Retakes und hinzugekommener Szenen erst im Januar 1950 zum Abschluss kam – an der klanglichen Physiognomie von *SUNSET BOULEVARD*. Der Großteil der Cues entstand in Zusammenarbeit zwischen Waxman und Raab, der wichtige musikalische Bausteine wie das »Prelude«, »Norma Desmond« und ihr »Comeback« orchestrierte und als einziger der vier Arrangeure noch bis Anfang Dezember beschäftigt war. 16 weitere Cues wurden von Parrish im August und September bearbeitet und einige wenige besorgte das Duo Cutner und Shuken, darunter die Honky-Tonk-Einlage zu Normas »The Old Bathing Beauty«-Aufführung. Die früheste Datierung²

² Im Special Collections Research Center an der University of Syracuse finden sich

weist der Cue »Norma Desmond« auf (13. August 1949), dicht gefolgt von der ersten Fassung des »Prelude« mit der Szene im Leichenschauhaus,³ die nach den spöttischen Reaktionen des Preview-Publikums verworfen wurde (vgl. hierzu Sikov 1998, 301). Wilder drehte daraufhin eine neue Sequenz, in der er den Leichenwagen durch ein Polizeikommando ersetzte, das zum Schauplatz des Verbrechens eilt. Eine leicht abgewandelte und gekürzte Version des »Prelude« datiert im Autograph Raabs auf den 12. November 1949. Interessanterweise findet sie jedoch keine Verwendung im Film. Was wir hören ist die »Original Course [sic!] Version«⁴. Der entsprechende Part fiel der Schere zum Opfer.

Nach einem gravitatisch akzentuierten d-Moll-Dreiklang hebt das »Prelude« mit schnellen Tonrepetitionen auf dem Grundton an, die an Schuberts *Erlkönig* denken lassen. Holz- und Blechbläser schmettern drei durch Pauke und kleine Trommel akzentuierte Achtel es, e und d dagegen. Waxman heißt uns willkommen auf einer der berühmt-berüchtigsten Straßen der amerikanischen Filmindustrie. In wenigen Takten ist ihre fieberhafte Psychologie gebannt, in der sinnbildhaft die existenzielle Rastlosigkeit der von Wilder portraitierten Charaktere aufscheint: Norma Desmond (Gloria Swanson), eine vergessene Stummfilmdiva, die dem Traum des ewigen Starseins verfällt; Max von Mayerling (Erich von Stroheim), der seine Regisseurkarriere opferte, um als devoter Butler ein Theater der Illusionen zu inszenieren; Joe Gillis (William Holden), ein erfolgloser Drehbuchautor auf der Suche nach dem schnellen Profit und die junge, ambitionierte Betty

Autographe einiger Orchestrierungen Leonid Raabs und eine Dirigierpartitur.

³ Abgesehen vom »Paramount Don't Want Me Blues« von Evans und Livingston, der bereits am 4. Mai 1949 vorlag.

⁴ Diese Fassung ist in Syracuse nur als Autograph der Orchestrierung Raabs erhalten.

Schaefer (Nancy Olson), die es hinter den Kulissen bis ganz nach oben schaffen will. Zu den melodischen und rhythmischen Motiven, die der erste Abschnitt des »Prelude« bis zur Ankunft der Mordkommission vorstellt, gehören die doppelponktierte Bläserfanfare, die parallelen Quint-/Sextläufe in den Holzbläsern und eine synkopierte Repetitionsfigur, die meist scharf dissonant in ein harmonisch oszillierendes Umfeld platziert ist (Abb. 1). Norma Desmonds Motiv klingt kurz in den Violinen an, jedoch ohne seinen charakteristisch zeitfremden Charme zu entfalten.

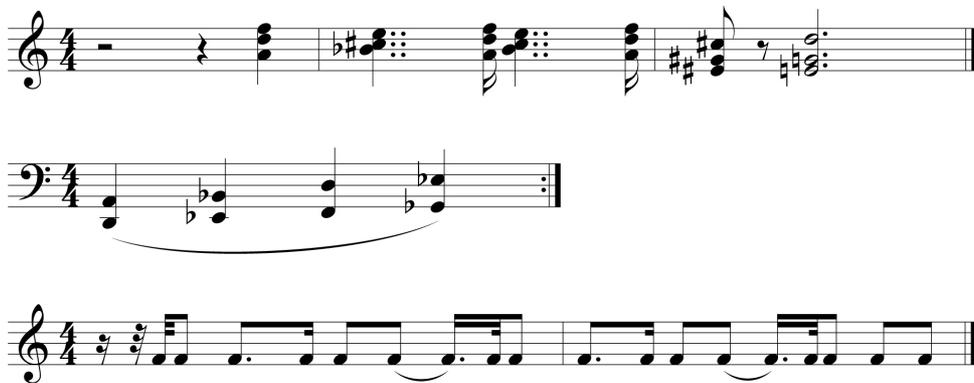


Abbildung 1: »Prelude«, Motive a, b und c

Jener frenetische Puls des »Prelude« bildet ein zyklisches Element der Erzählung. Seine erste Wiederkehr, in der die Motive gedrängt und das Tempo beschleunigt werden, fällt mit der Fluchtepisode zusammen, die Joes schicksalhafte Wende in die Einfahrt einer scheinbar verlassenen Villa am Sunset Boulevard einleitet. Eine Variante erklingt in der Montagesequenz von Normas Beauty-Marathon, durch den sie sich für ihre vermeintliche Rückkehr ins Studio rüstet. Sie kombiniert Motiv c mit der Tonrepetition (als Oktavtremolo im Klavier) und leitet anschließend in einen gehetzten

Lauf der Solovioline, der in der zweiten, nicht verwendeten Fassung des »Prelude« antizipiert werden sollte. Bettys Fahrt zur Villa lässt wiederum Motiv c auftreten, dieses Mal jedoch mit einer Umkehrung von Motiv b, die als ostinate Begleitung figuriert. Der Kreis schließt sich mit der letzten Zitation des »Prelude«, die Joes versuchten Ausbruch aus seinem goldenen Käfig begleitet. Der Charakter der Motive a und b hat sich gewandelt, der Puls verlangsamt. Stumpf und monoton dröhnen die Schläge der Pauke zu Motiv b, wenn Norma in einer letzten verzweifelten Geste ihren Revolver hervorholt.

Wir wissen, was folgt, denn der zweite Teil des »Prelude« hat es vorweggenommen. Seine szenische Einleitung markiert der Schwenk auf Joe Gillis' Leiche, zu dem ein Triller der Klarinette geheimnisvoll aufflackert. »You see, the body of a young man was found floating in the pool of her mansion, with two shots in his back and one in his stomach«, informiert uns der Erzähler aus dem Off. In Celesta und Harmonium steigen drei fahle Quartsextakkorde (b-Moll, C-Dur, E-Dur) über dem Triller auf, gefolgt von einem Dreiklang (e-g-h) in tiefer Lage, in dem sich Joe Gillis' Thema (Abb. 2) zu materialisieren beginnt.⁵

⁵ Joes 8-taktiges Thema erklingt nur am Beginn der Rückblende vollständig. Im weiteren Verlauf des Films beschränkt sich Waxman auf den Vordersatz.

The image shows a musical score for two instruments: Piano and Pno. (Piano). The score is written in 4/4 time and consists of two staves. The Piano part is on the top staff, and the Pno. part is on the bottom staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The Piano part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Pno. part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'col. 8va'.

Abbildung 2: »Prelude«, Joes Thema

Das gespenstische Diesseits-Jenseits-Echo wiederholt sich in den ersten drei Segmenten des Themas, als wir plötzlich aus Unterwasserperspektive ins Antlitz des Ermordeten schauen. Erst die anschließende Rückblende offenbart, dass es die Stimme des Toten selbst ist, der in gelöster Ironie sein belangloses Verscheiden kommentiert: »No one important really. Just a movie writer with a couple of B pictures to his credit. The poor dope.«

Interessant ist, dass wir die Idee einer akustisch anwesenden Abwesenheit in der Instrumentierung von Strauss' *Salome* vorweggenommen finden: Zu Narraboths Worten »Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!« schlagen Celesta und Harmonium einen Cis-Dur-Akkord an, wobei das Harmonium »hinter die Scene« platziert wird, »auf der Seite, von der Salome auftritt«. Die vollkommene dramatische Ausreizung des Off-Stage-Effekts reserviert Strauss jedoch für das Ende der Oper (Z. 355), wenn aus dem Dunkel der Bühne der Klang der Orgel hervortritt, in dem wir die körperliche Präsenz der Prinzessin beim Kuss des abgeschlagenen Hauptes spüren.

3. Salomanie

Norma Desmond lebt gefangen im Limbus der vergessenen Hollywoodgrößen. Ihre Existenz gleicht einer gelebten Erinnerung, die aus Ritualen der Selbstbeschwörung wie der Signierung von Selbstportraits für die vermeintliche Fangemeinde, Vorführungen der eigenen Stummfilme und Bridge-Spielen mit den Koryphäen einer verblichene Kinoära besteht. Normas sehnlichster Wunsch ist die Rückkehr auf die Leinwand in einer Rolle, deren Prestige in Hollywood ebenso überlebt scheint wie der alte Isotta-Fraschini in ihrer Garage. Bevor wir jedoch auf die Salome-Referenz und ihre möglichen Interpretationen zu sprechen kommen, wollen wir einen Blick auf die musikalische Charakterisierung der Figur Norma Desmonds werfen, in der weitaus mehr anklingt als der Tango und die 1920er Jahre. In Kontrast zu Joes Thema, das zwar jazzig-modern daherkommt, dabei aber bewusst formelhaft und glanzlos gehalten ist, reserviert Waxman für Norma eine gewisse patinöse Grandeur, in die sich als »Salome-Zutat« eine Prise Exotik, Erotik und Kapriziosität mischen. Den Übergang in ihre klangliche Szenerie leitet der Cue »Chase and the Mansion« ein. Mehrere Male antizipiert Waxman das subtile harmonische Spannungsfeld, das wir später mit der Figur assoziieren werden. Wenn Joe in die Einfahrt der Villa biegt, erklingt ein Septakkord in H-Dur, dessen Quinte in den Mittelstimmen zwischen fis und f oszilliert. Normas Motiv wird in der Trompete angedeutet. Die zweite Vorwegnahme bringt H⁷ im tiefen Register von Posaune und Fagott, kombiniert mit einem übermäßigen Dreiklang in den hohen Streichern, der sich aus den übereinandergeschichteten Dur- und Molldreiklängen herausschält (»It was a great big white elephant of a place.«). Flöte, Harfe und Vibraphon fügen die None c hinzu. »You there!

Normas Motiv (»I *am* big. It's the pictures that got small.«) lässt Melodie und Begleitung nicht im gleichen harmonischen Kontext erscheinen. Waxman nutzt die latente Polytonalität als Stilmittel, um Normas schiefe Wahrnehmungsperspektiven akustisch zu spiegeln und legt so den Grund für die psychologische Konstitution und Entwicklung ihrer Figur. Diese wird im anschließenden Dialog mit Joe um eine erotische Komponente erweitert. Norma ist schon dabei, ihren impertinenten Besuch vor die Türe zu setzen, als ihr plötzlich etwas in den Sinn kommt: »You're a writer, you said?« Joes ironische Einwürfe gehen wie so oft unbemerkt an ihr vorüber:

Norma: This is to be a very important picture. I've written it myself. Took me years.

Gillis: Looks like enough for six important pictures.

Norma: It's the story of Salome. I think I'll have DeMille direct it.

Gillis: DeMille? Uh-huh.

Norma: We've made a lot of pictures together.

Gillis: And you'll play Salome?

Norma: Who else?

Gillis: Only asking. I didn't know you were planning a comeback.

Norma: I hate that word. It's a return. A return to the millions of people who have never forgiven me for deserting the screen.

Gillis: Fair enough.

Norma: Salome -- what a woman! What a part! The Princess in love with a Holy man. She dances the Dance of the Seven Veils. He rejects her, so she demands his head on a golden tray, kissing his cold, dead lips.

Gillis: They'll love it in Pomona.

Norma: They'll love it every place.

»The story of Salome« ist für Norma anscheinend synonym mit ihrer populärsten Bearbeitung durch Oscar Wilde, die 1893 in französischer Sprache veröffentlicht wurde. Wilde hatte die Salome-Faszination eines halben Jahrhunderts in einer Figur gebündelt, die erotische Phantasie und sexuelles Unbehagen der patriarchalen Kultur des *fin de siècle* kipffigurhaft ineinander blendet. Eine ungeeigneterere Vorlage für ein Hollywood Drehbuch in Zeiten des *Hays Code* ist tatsächlich kaum denkbar – was zunächst einmal Normas anachronistische Existenz unterstreicht.⁶ Doch die Anspielung auf Salome erschöpft sich nicht in dieser Pointe. Wir wollen unserer Lesart diejenige Daniel Browns (2004) voranstellen, die einen großen Bogen von Baudelaire zu Wilder schlägt:

Salome demonstrates Wildes Baudelairean conception of the artist as a created selfhood that constitutes the artist's greatest work, an understanding that Wilder was familiar with most likely from its adoption and development by his Viennese literary hero Karl Kraus [...]. [...] With the character of Norma Desmond, *Sunset Boulevard* traces the principle of the Hollywoodstar back to Wilde's conception of the artist, for the artifice of the script she writes is realized as her selfhood. Norma regards herself as an object of artifice, not only through the meticulous and individualistic clothing she wears and the odd ›half a pound of makeup‹ she puts on but also, and more radically, in the way she subjects herself to a ›merciless series of treatments‹ in order to hone her image as the ›ageless star‹. The starting point for her characterization is kenosis, a complete emptying or lack of an original selfhood. (Brown 2004, 1218)

⁶ Als Hollywood 1953 den Salome-Stoff in einem biblischen Technicolor-Epos aufgriff [SALOME, USA 1953, Wilhelm Dieterle], tanzte Rita Hayworth ihren Schleiertanz zur Rettung Johannes des Täufers.

Brown bringt gleich mehrere Texte und Autoren ins Spiel, deren Beziehung zueinander weniger geradlinig bzw. problemlos ist, als es sein Versuch einer genealogischen Rekonstruktion des modernen Starbegriffs suggeriert. Dabei lässt er den ursprünglichen Argumentationszusammenhang Baudelaires in seiner *Éloge du maquillage* unkommentiert, der die Künstlichkeit als ästhetisches Prinzip vor dem Hintergrund einer spezifischen Naturanschauung rechtfertigt, die das Natürliche mit dem Amoralisch-Bösen identifiziert.⁷ Die Verwandtschaft zwischen Hollywoodstar und dem »modernen Künstler«, den Salome repräsentiert, wird darüber hinaus brüchig, wenn Brown Normas Staridentität auf das Prinzip der *Kenosis* gründet, die mit einem ästhetizistischen Kunstverständnis schwer zu vereinbaren ist. Wollte man die Parallele aufrecht erhalten, wäre es schlüssiger mit Sharon Marcus (2011) zu argumentieren, dass Wildes *Salome*, indem es u.a. die Dialektik von visueller/auditiver (Salome/Jochanaan) Präsenz und physischer Distanz dramatisiert, eine theatrale Grundstruktur des modernen Starkonzepts vorwegnimmt (Marcus 2011, 99ff.).

Kommen wir noch einmal auf den Dialog zurück, in dem Norma ihre Bewunderung für die Figur zum Ausdruck bringt. Ihre gedrängte Synopsis (»She dances the Dance of the Seven Veils. He rejects her, so she demands his head on a golden tray, kissing his cold, dead lips.«) gibt sich bei genauerer Betrachtung als freie Anverwandlung des Salome-Stoffs zu erkennen, den sie in theatralischer Gestik als lustvollen Racheakt inszeniert.

⁷ »Das Verbrechen, an dem das Menschentier vom Mutterleib an Gefallen hat, ist natürlichen Ursprungs. Die Tugend hingegen ist *künstlich*, übernatürlich, denn zu allen Zeiten und bei allen Völkern bedurfte es der Götter und Propheten, um sie der vertierten Menschheit beizubringen, weil der Mensch unfähig gewesen wäre, sie aus *Eigenem* zu entdecken. Das Böse geschieht mühelos, *natürlich*, schicksalhaft; das Gute ist immer das Ergebnis einer Kunst.« (Baudelaire (1863) 248).

Das heißt, dass Norma im Bild der Salome nicht nur sich selbst in ihrer Identität als Star-Persona zelebriert, sondern eine sexuelle Machtphantasie, die diese Identität im Wesentlichen bestimmt. Wenn Max Joe von den goldenen Zeiten ihrer Karriere berichtet, liegt das Augenmerk auf ihrer erotischen Potenz, die mit der Fetischisierung ihres Körpers einhergeht. (»She was the greatest. You wouldn't know. You are too young. In one week she got seventeen thousand fan letters. Men would bribe her manicurist to get clippings from her fingernails. There was a Maharajah who came all the way from Hyderabad to get one of her stockings. Later, he strangled himself with it.«) Dabei kommen in der Beziehung zwischen Max und Norma selbst sadomasochistische Züge zum Tragen, die durch Max' spätes Geständnis seiner selbstgewählten Erniedrigung vom Erstemann zum hörigen Butler offenbar werden. In diesem Sinne ist Daniel Brown zuzustimmen, »that *Sunset Boulevard* makes the related observation that the type of the vampish female silent star can be traced to the stylized theatricality developed by *Salome* and more particularly Sarah Bernhardt, for whom Wilde reputedly wrote the play [...].«(Brown 2004, 1218)

Auch Joe bekommt in Normas Welt eine Rolle zugewiesen, die zu ihrer weiblichen Allmacht als ironisches Gegenbild figuriert. Nicht zufällig koinzidiert seine Ankunft mit dem Tod des geliebten Schimpansen, dessen Verlust eine zu füllende Leerstelle im Leben der Stummfilmdiva hinterlässt. Über Nacht vollzieht sich ein stillschweigender Rollentausch. Joes Unterbewusstsein fasst ihn nach dem zeremoniellen Begräbnis des Affen in ein gleichnishafte Traumbild: »That night I'd had a mixed-up dream. In it was an organ grinder. I couldn't see his face, but the organ was all draped in black, and a chimp was dancing for pennies.« Es deutet sich an, dass Norma ein Surrogat gefunden hat, durch das sie Joe an sich binden kann: Ihr gönnerhaft exponierter Reichtum, nicht ihre erotische Anziehungskraft wird

das Machtverhältnis zwischen beiden konstituieren. (»I'm rich. I'm richer than all this new Hollywood trash. I've got a million dollars. [...] I own three blocks downtown. I have oil in Bakersfield -- pumping, pumping, pumping. What's it for but to buy us anything we want?«) Joe seinerseits vermag es weder Normas »Salome-Komplex« noch die Bildwelt seines Unterbewusstseins rechtzeitig als Warnung zu deuten, bis ihn letztlich die Illusion zerstört, die er selbst zu zerstören droht: »No one ever leaves a star.«

4. Zur Funktion des Trillers in Salome und SUNSET BOULEVARD

Triller als Ausdruck emotionaler Erregung gehören zum festen Vokabular der Oper, denken wir etwa an den Typus der Rache- bzw. Wahnsinnsarie innerhalb der Opera seria, bei dem (zumeist) weibliche Figuren sich in überbordenden Affektausbrüchen ergehen. Strauss' Einfall, Salomes mentale Entrückung durch Trillerketten zu signalisieren, knüpft an diese Semantik an und spannt dabei als leitmotivisches Prinzip den großen dramatisch-psychologischen Bogen vom ersten, antizipatorischen Aufblitzen ihrer wahnhaften Obsession bis zur finalen Ekstase. »Willst du mir wirklich alles geben, was ich von dir begehre, Tetrarch?« Dreimal in Folge will Salome Herodes' leichtfertiges Versprechen bekräftigt wissen. Dreimal erklingt der Triller als unheilvolles Attribut. Schon der erste Einsatz (4 Takte nach 227) prägt die charakteristischen Merkmale aus (Abb. 4):

etwas ruhiger. 228

1. 2. gr. Fl.

2 Hob.

engl. Horn.

Heckelphon.

2 A-Clar.

Basscl. (B)

1. 2.
3. Fag.

Basstuba.

Celesta.

1. Harfe.

2. Harfe.

Salome. (aufstehend.)
Wilst du mir wirklich al-les ge-ben, was ich von dir be-geh-re, Tetrarch?

Herodias.
Tanze rich-tig, meine Tochter!

Herodes.
werde es dir ge-ben.

Abbildung 4: Richard Strauss, *Salome*, 4 Takte nach 227 bis 1 Takt nach Z. 228 (Partiturausschnitt)

Bevorzugtes Instrument ist die A-Klarinette, die mit Salomes kapriziösem Motiv die Oper eröffnet. Auch erscheint der Triller meist registerspezifisch

und in Verbindung mit anderen Leitmotiven der Hauptfigur. Während Strauss das erste Erscheinen mit Salomes Motiv in es-Moll koppelt, erklingt in nachfolgenden Trillerparts meist die von Lawrence Kramer (2004, 148f.) als »desire motive« bezeichnete arpeggierte Quartsextfigur. Gegen Ende von Salomes Tanz etwa fügt Strauss eine musikalisch-szenische Enklave ein, die 15 Takte umspannt und zweimal auf das »desire motive« anspielt. Passend zur »visionären Haltung«, die Salome vor der Zisterne einnimmt, gewinnt das Timbre der Trillerkette durch Piccoloflöte und Celesta einen unwirklichen Charakter. Dramaturgisch erfüllt der Triller eine Art Spotlight-Funktion, die Spannung erzeugt; psychologisch blendet er die nervöse Verzückung Salomes und ihre kindliche Obsession ineinander, mit der sie das Objekt ihres Verlangens fixiert.

Ein vergleichender Blick auf SUNSET BOULEVARD zeigt, wie Waxman die Idee adaptiert, um auf Norma Desmonds salomanische Apotheose motivisch hinzuleiten.⁸ Nach einem kurzen Auftritt des Trillers im »Prelude« untermalen chromatisch aufsteigende Trillerketten Normas taktischen Einfall, Joe für die Arbeit an ihrem Salome-Skript an Ort und Stelle einzuquartieren:

Norma:	Are you married, Mr....?
Gillis:	My name is Gillis. Single. [Beginn des Cues »A Novel Association«]
Norma:	Where do you live?
Gillis:	Hollywood. Alto Nido apartments.

⁸ Zur Topik des »Waberklangs«, der im weitesten Sinne auch die Trillerketten in SUNSET BOULEVARD zuzurechnen wären (vgl. Hickman 2009, 165ff).

Norma: There's something wrong with your
 car, you said.

Gillis: There sure is.

Norma: Why shouldn't you stay here?

Gillis: Look, I'll come back early tomorrow.

Norma: Nonsense! There is a room over the
 garage. Max will take you there. Max!

Über den Trillerketten erklingt Normas Motiv aufgefächert über zwei Oktaven (f'-f''') in drei Soloviolenen, darunter Cis⁷ mit großer None dis, den Vibraphon, Klarinette und Marimbaphon sanft zum Schillern bringen. Erst die Heimkinosequenz jedoch, in der Norma Joe einen Ausschnitt aus QUEEN KELLY [USA 1929, Erich von Stroheim] präsentiert, festigt die Konnotation des Trillers. Norma, vom zeitlosen Zauber ihrer eigenen Darstellung berauscht, richtet sich plötzlich wutentbrannt gegen den Niedergang ihrer Gattung: »Those idiot producers, those imbeciles! Haven't they got any eyes? Have they forgotten what a star looks like? I'll show them. I'll be up there again, so help me!« Mit emphatischer Geste springt sie auf, wendet den Kopf zum Projektor und badet genussvoll im Lichtkegel, der einen auratischen Kranz um ihr Profil legt. Für einen kurzen Moment scheint sie aus der Profanität ihres Daseins in die numinose Sphäre des Stars entrückt (Abb. 5).



Abbildung 5: Norma badet im Licht des Projektors

Wie Strauss wählt auch Waxman Piccoloflöte und Celesta als Timbre für die dreitaktige Trillerkette (auf h" und h"), die mit Normas Eintauchen ins Licht des Projektors einsetzt. Der grelle, durchdringende Klang verleiht ihrer Pose etwas Exzentrisches, das den ironischen Subtext der Szene hervorkehrt. Die fanfarenartige Wendung in D-Dur, die in Horn, Klarinette und Posaune erklingt, weist auf die finale Treppenszene voraus.

Ein weiteres Mal stellt Wilder die symbolische Qualität des Lichts heraus, welche die Person Norma Desmond schlagartig in den Star Norma Desmond transformiert. Ein absurder Zufall wiegt Norma im Glauben, ihr Salome-Skript habe Paramount für sie einnehmen können. In extravaganter Aufmachung hält sie im Studio Einzug, um den sichtlich konsternierten C. B. DeMille bei seinen Dreharbeiten zu SAMSON AND DELILAH (USA 1949) anzutreffen. Während dieser herauszufinden versucht, was es mit den dringlichen Anrufen seines Assistenten im Hause der Diva auf sich hat,

nimmt Norma hoheitsvoll, aber unbeachtet in seinem Regiestuhl Platz. Es stellt sich heraus, dass Paramounts Interesse nicht etwa dem Skript, sondern dem alten Isotta-Fraschini gilt. Derweil macht Norma unliebsame Bekanntschaft mit dem Fortschritt der Technik: Ärgerlich stößt sie ein hängendes Mikrofon von sich weg, das an ihrem Kopf vorbeischwebt und dabei unversehens die Feder ihres Huts streift. In den Violinen hat der ominöse Triller eingesetzt. Als Hog-eye, ein Urgestein des Paramount-Studios, den Scheinwerfer auf das ihm vertraute Gesicht schwenkt (»Let's get a good look at you!«), ereignet sich die wundersame Verwandlung: »It's Norma Desmond!«, ertönt es plötzlich aus den Reihen der Umstehenden, die sich wie eine Fangemeinde um den prominenten Besuch zu drängen beginnen. In Klavier, Vibraphon und Flöte öffnet sich ein fluktuierendes Klangfeld, über dem sich Normas über zwei Register gestrecktes Motiv ausbreitet. Doch mit DeMilles Rückkehr hat der Spuk ein jähes Ende. »Hog-eye! Turn that light back where it belongs!«, befiehlt er und die Gemeinde löst sich so schnell auf wie sie sich formiert hat. SUNSET BOULEVARD entmythisiert das Starphänomen, indem es die apparativen bzw. repräsentationalen Mechanismen in den Vordergrund rückt, die seine Voraussetzung bilden.

Prominent treten Trillerketten im Finale beider Werke hervor, wobei die dramatischen Strategien divergieren. Während Strauss das gesamte Orchester zu Salomes ekstatischem »Ich hab deinen Mund geküsst, Jochanaan. Ich habe ihn geküsst, deinen Mund.« in einen orgiastischen Trillertaumel stürzt, der die Gefühlswelt der Hauptfigur quasi verabsolutiert, geht es Waxman gerade umgekehrt darum, den Bruch kenntlich zu machen, der Normas Wahrnehmungsebene von der unseren trennt. Dass sich Normas Selbstbild zu verändern beginnt, offenbart der psychologische Schlüsselmoment der Spiegelszene (Abb. 6).



Abbildung 6: Spiegelszene

Nachdem Joe seiner heimlichen Geliebten (Betty) eine unsanfte Abfuhr erteilt hat, marschiert er schnurstracks an Norma vorbei in sein Zimmer, um seine Sachen zu packen. Verwirrt folgt Norma ihm nach. Flöte und Klarinette heben dissonant zu ihrem Motiv an, das dann als Quartsextakkordkette in Celesta und Streichern erklingt. Fagott und Harfe arpeggieren einen Dominantseptakkord in G im charakteristischen Habanera-Rhythmus. Norma, die ihr makelhaftes Spiegelbild erblickt, entfernt rasch die Spuren ihrer Schönheitsbehandlung, richtet ihr Haar und schreitet fort, als sei mit ihrer äußeren Erscheinung ihr inneres Gleichgewicht wiederhergestellt. Die Dissonanz zwischen Motiv und Begleitung verschärft sich und kündigt so die vollständige Entzweiung der Wahrnehmungsebenen an, die im anschließenden Dialog mit Joe in Kraft tritt. Max, der Normas Traumblase gegen Joes Enthüllung intakt zu halten sucht, liefert das entscheidende Stichwort: »Madame is the greatest star of them all.« Prompt setzt der Triller ein und Norma bekräftigt emphatisch:

»You heard him. I'm a star.« Die profanen Einwände Joes (»There's nothing tragic about being fifty, not unless you try to be twenty-five.«) dringen nicht mehr zu ihr durch. »The greatest star of them all.« fügt sie leise hinzu, während der Triller sich in ätherische Höhen schraubt.

5. »The stars are ageless«: Starapotheose und Zirkularität

Stasis und Zirkularität bilden in *SUNSET BOULEVARD* ein motivisches Beziehungsgeflecht, das die Existenz Norma Desmonds durchwebt und zugleich Ausdruck ihres mythischen Starverständnisses ist: von Joes ersten antizipierenden Anspielungen auf den Charakter der Villa (»It was like that old woman in *Great Expectations* -- that Miss Havisham in her rotting wedding dress and her torn veil.«) über die endlosen Reihen von Normas Selbstportraits, an denen die Kamera entlang gleitet, während ihr Motiv imitatorisch durch verschiedene Instrumente gereicht wird, bis zu ihrer eigentümlichen Gestik, die durch kreisförmige Bewegungen und Figuren bestimmt ist (näher hierzu Brown 2004, 1222). Starsein hat für Norma kein Verfallsdatum, sondern gleicht am Ende einer quasi göttlichen Entität, die außerhalb von Raum und Zeit besteht. Der Schluss des Films führt jene Apotheose des Hollywoodstars vor und schreibt ihr zugleich seine Kritik ein, indem er sie als pathologische Disposition der Protagonistin karikiert.

Die finale Szene von Normas »Comeback« hat Ed Sikov zufolge Wilder noch bis zuletzt beschäftigt:

Reviewing footage in November and December, Billy and Charlie decided that a certain scene *still* wasn't right. The tone was *still* off; the mood was wrong; it just didn't play well enough. They had to redo it. So on January 5, 1950, more than six months after it was supposed to have closed for good, the production of *Sunset Boulevard* reopened again. [...] To start the day, Wilder ordered a total of nine different takes of the dialogue between the two homicide detectives, with slight changes from take to take. He then called for ten different takes of Norma's descent down the staircase, all accompanied by music, just as filmmakers used to do in the days of silent pictures. The music: the ›Dance of the Seven Veils‹ from *Salome*, Richard Strauss's opera. (›Strauss for the rehearsal‹, Wilder said; ›Then we got better than Strauss. Waxman!‹) (Sikov 1998, 300)

Als Gloria Swanson im Januar 1950 noch einmal die Treppe herabsteigen musste, war der dazugehörige Cue »The Comeback« bereits komponiert. Dass Wilder die ihm vorschwebende Stimmung der Szene durch die Unterlegung mit Strauss am besten zu stimulieren hoffte, mag sein, sollte jedoch, wie bereits erwähnt, nicht darüber hinwegtäuschen, dass Waxman im »Tanz der Sieben Schleier« selbst kein unmittelbares kompositorisches Vorbild fand. Das Prinzip der Schlussequenz beruht rein musikalisch zunächst auf der Zuspitzung der bereits zuvor entwickelten Strategie, Normas halluzinatorischer Wahrnehmung eine entsprechende klanglich-harmonische Aura zu verleihen. Völlig apathisch sitzt die Diva nach dem Mord an Joe an ihrer Kommode und betrachtet sich in einem Spiegel. Auf die Fragen der umstehenden Polizeibeamten reagiert sie nicht, sondern scheint ihren bevorstehenden Auftritt zu imaginieren. Erst als einer der Beamten die Ankunft der Kameras vermeldet, ist ihre Aufmerksamkeit mit einem Mal fokussiert. Und Max erkennt sogleich wieder die Möglichkeit, die Szene unter seine Regie zu stellen:

Lieutenant:	The newsreel-men are here with the cameras.
Head of Homicide:	Tell them to go fly a kite. This is no time for cameras! Now Miss Desmond, is there anything you want to tell us?
Norma:	Cameras? What is it, Max?
Max:	The cameras have arrived.
Norma:	They have? Tell Mr. DeMille I'll be on the set at once.

Als Normas Gesicht im Lichtreflex ihres Handspiegels erstrahlt, sticht der Oktavtriller in Piccoloflöte und Klarinette wieder hervor, sodass ein symbolisches Dreieck entsteht. In Strauss'scher Manier bleibt er über 30 Takte fast kontinuierlich präsent und graviert der Szene ihren neurotisch-gespannten Charakter ein. Dazu erklingt dreimalig eine sprunghafte Figur im Klavier, dann Normas in Sekundparallelen geführtes Motiv sowie die Blechbläserfanfare, mit der ihr Auftritt nach Art eines Filmjingles angekündigt wird. »Cameras! Action!«, ertönt die Stimme des Regisseurs am unteren Ende der Treppe und Norma schreitet erhobenen Hauptes an den zum *tableau vivant* erstarrten Figuren vorüber. Für den Höhepunkt des Films zieht Waxman erstmals den gesamten Orchesterapparat heran, den er in drei Blöcke abteilt: eine Gruppe von Holz- und Blechbläsern schmettert Normas Motiv, Celesta und Violinen gleiten in chromatischer Gegenbewegung, was zusammen mit dem in verminderten Septakkorden gesetzten Habanera-Rhythmus (Posaune/Harfe) den Dekompositionseffekt erzeugt. Nahe an Strauss' Tanz bewegt sich der Abschnitt einzig in der Instrumentierung, die um Tamburin und Zimbel erweitert wird.

Mit dieser fulminanten Geste jedoch ist das letzte Wort noch nicht gesprochen. Und es lohnt sich, die Aufmerksamkeit von der Klimax des Films auf die sich anschließende musikalische »Coda« zu lenken, die mit Normas berühmtem Schlussmonolog einsetzt. Es ist der Moment, in dem sie plötzlich die vierte Wand durchbricht, um uns – den Zuschauern – die Illusionsmaschinerie des Kinos in ihrem *Perpetuum mobile*-Charakter aufzudecken: »And I promise you, I'll never desert you again. Because after Salome we'll make another picture and another picture. You see, this is my life. It always will be. There's nothing else. Just us, the cameras and those wonderful people out there in the dark.« Ambiguitiv ist die Szene nicht nur dadurch, dass der Akt der Enthüllung von einer scheinbar geistig Verwirrten vollzogen wird, die sich plötzlich als »Figur« zu erkennen gibt, sondern auch in ihrer musikalischen Gestaltung: Während Flöte, Klarinette und Vibraphon prolongiert trillern, lässt ein Saxophon noch einmal Joes Thema anklingen, just als sich Norma an die wunderbaren Menschen da draußen in der Dunkelheit wendet. Eine Hommage an den posthumen Erzähler, dessen Beitrag zur Inszenierung gewürdigt wird? Oder sind nicht ironischerweise wir als Zuschauer, die in der Höhle des Kinosaals dem phantasmagorischen Schattenspiel folgen, mit jenem merkwürdig lebendigen Toten gleichgesetzt?

Wenn Norma schließlich mit kreisenden Handbewegungen auf die Kamera zuschreitet, als wolle sie aus der filmischen Welt in unsere Welt hinübertreten, erscheint ihr Motiv nicht mehr verfremdet, sondern zu voller Grandeur restituiert. Die kompositorische Strategie, die Waxman verfolgt, ist denn auch grundsätzlich verschieden von *Salome*. Letztere wird auf Herodes' Befehl von den Schildern der Soldaten zermalmt. Das grausame Urteil vollstreckt die Musik in einem martialischen Ausbruch, der zwei Motive (»Desire« und Salome) gegeneinander arbeiten lässt. C-Moll behält

erscheinenden Paramount-Logo bildet. Durch eine kurze Pause nach der letzten Sechzehntelgruppe deutet Waxman an, dass der Akkord zwar den Film, aber nicht eigentlich jene spiralförmige Bewegung des Motivs abschließt, die das Close-up begleitet: Normas Antlitz verschwimmt, das Bild blendet aus, doch die Musik läuft weiter, als wolle sie ihre Apotheose ins Unendliche fortschreiben.

Literatur

- Baudelaire, Charles (1863) »Der Maler des modernen Lebens«, in: *Sämtliche Werke/Briefe, Bd. 5 (Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860)*, hrsg. von Friedhelm Kemp und Claude Pichoit in Zusammenarbeit mit Wolfgang Drost, München, Wien: Hanser, 1989, pp. 213-258.
- Brown, Daniel (2004) Wilde and Wilder. In: *PMLA* 119:5, pp. 1216-1230.
- Cooke, Mervyn (2008) *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hamberlin, Larry (2006) Visions of Salome: The Femme Fatale in American Popular Songs before 1920. In: *Journal of the American Musicological Society* 59:3, pp. 631-696.
- Hickman, Roger (2009) Wavering Sonorities and the Nascent Film Noir Musical Style. In: *Journal of Film Music* 2:2-4, pp. 165-174.
- Kramer, Lawrence (2004) *Opera and Modern Culture. Wagner and Strauss*. Berkely (u.a.): University of California Press.
- Marcus, Sharon (2011) Salomé!! Sarah Bernhardt, Oscar Wilde, and the Drama of Celebrity. In: *PMLA* 124:4, pp. 999-1021.
- Palmer, Christopher (1990) *The Composer in Hollywood*. London/New York: Marion Boyars Publishers.
- Puffett, Derrick (Hrsg.) (1989) *Richard Strauss: Salome (Cambridge Opera Handbooks)*. Cambridge (u.a.): Cambridge University Press.
- Sikov, Ed (1998) *On Sunset Boulevard: The Life and Times of Billy Wilder*. New York: Hyperion.

Empfohlene Zitierweise

Müller, Janina: »Strauss uncredited«? Salomes Echo in Billy Wilders SUNSET BOULEVARD. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 144-172, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p144-172>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.