

Krieg und Fliegen: Jerry Goldsmiths Musik zu THE BLUE MAX

Gerrit Bogdahn (Berlin)

1. Einleitung

Als Jerry Goldsmith am 21. Juli 2004 verstarb, brachte das Filmmusikmagazin *Film Score Monthly* eine ausschließlich dem Komponisten gewidmete Ausgabe heraus, in der John Takis unter Anderem die vier seiner Ansicht nach wichtigsten zwischen 1960 und 1969 entstandenen Filmmusiken Goldsmiths benannte, und setzte THE BLUE MAX (USA 1966, John Guillermin) nach A PATCH OF BLUE (USA 1965, Guy Green) auf den zweiten Platz:

If A PATCH OF BLUE was Goldsmith's unquestioned first masterpiece, then THE BLUE MAX (1966) is surely his second. [...] The anti-hero of THE BLUE MAX, Bruno Stachel is virtually transparent; he lusts to be the best pilot in the German Air Force, a rank symbolized by the prestigious »Blue Max« medal – all other concerns are secondary. If anything, Goldsmith's primary theme – an exhilarating musical essay on the thrill and majesty of flight to rival anything by John Williams – serves to convincingly humanize Stachel [...] the music remains intensely personal, chiefly associated with Stachel and his exploits, always informing the audience which aspect of Stachel's personality is presently dominant. This comes across in the finished film in spite of the fact that most of the battle music Goldsmith wrote for the film's elaborate combat scenes – including the astounding six-and-a-half-minute cue »The Attack« – has been removed. (Takis 2004, 29)

Auch wenn in Hinblick auf einige der getroffenen Aussagen Differenzierungen nötig sind, die der folgende Beitrag liefern soll, benennt John Takis in seinem Absatz über die Musik zu THE BLUE MAX mehrere wichtige Aspekte. So bestätigt Goldsmith in seinem Begleittext auf der Plattenhülle zur ersten kommerziellen Veröffentlichung der Filmmusik die stark emotionale Gewichtung seiner Komposition:

Fortunately for me, the action sequences in THE BLUE MAX, beside being brilliant pieces of cinematography contain deep emotional implications which cry for the kind of support that only music can give. The problem was to give emotional sustenance to those individual characters involved in the drama without losing the tremendous scope being projected on the screen. (Goldsmith 1966)

Während John Takis in seinen Ausführungen allein eine musikalische Beziehung zu dem Protagonisten des Films feststellt, fällt auf, dass sich der Komponist in seinem Kommentar auf »individuelle, in das Geschehen involvierte Charaktere« beruft. Musikalische Beziehungen zwischen dem individuellen Innenleben dieser Charaktere und den zeitgleich dargestellten äußeren Umständen der Kampfsituationen herzustellen war jedoch nicht die einzige Herausforderung, vor die sich der Komponist von THE BLUE MAX gestellt sah.

Die Musik in einem Film kann Stellung zu dem auf der Leinwand gezeigten Geschehen beziehen und als quasi-objektiver Kommentar fungieren. Im Falle von THE BLUE MAX sah sich Goldsmith mit visuell beeindruckenden Flugszenen von »kinematografischer Brillanz« konfrontiert, die in drastische Gefechtsszenen eingebunden sind. Nicht selten wechseln sorgfältig choreografierte Einstellungen der Kampfflugzeuge in der Luft mit

Bildern ab, die das blutige Geschehen am Boden einfangen: Körper werden von Bajonetten durchbohrt oder von Explosionen durch die Luft geschleudert, feindliche Soldaten reihenweise im Kugelhagel niedergemäht. Die Drastik der im Film zu sehenden Gewaltdarstellungen korrespondiert mit der zunehmenden Gewichtung des amerikanischen Kriegsfilms zur Darstellung der negativen Auswirkungen des Krieges auf seine Beteiligten in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, die ohne Frage auf die zunehmende öffentliche Empörung der Bevölkerung über den Vietnam-Krieg bezogen werden kann. Nachdem der Kriegsfilm ein wirkungsvolles Propaganda-Instrument zur Zeit des Zweiten Weltkriegs war, mit dem Heldentum glorifiziert werden konnte, wurden nun Auswirkungen von Kriegereignissen auf den Einzelnen in Filmen wie *THE SAND PEBBLES* (USA 1965, Robert Wise) differenziert reflektiert. An die Stelle des aufrechten und tapferen Helden treten moralisch fragwürdige Charaktere wie die titelgebende Figur zu *PATTON* (USA 1970, Franklin Schaffner) oder der Protagonist von *THE BLUE MAX*: Bruno Stachel. (Vgl. Kirgo 2014, 3)

Jerry Goldsmith reagierte im Falle von *THE BLUE MAX* auf die inhaltliche Diskrepanz zwischen den spektakulären Flugszenen und der Brutalität in den Schlachtenszenen, indem er musikalisch deutlich zwischen der ›Magie des Fliegens‹ und der Grausamkeit des Krieges unterschied, wie die nachfolgende Analyse unter Beweis stellen soll. Eine so deutliche Differenzierung gehörte damals nicht zur Norm, wie sich zum Beispiel an Hand der Vertonung von *THE BATTLE OF BRITAIN* (UK/D/USA 1969, Guy Hamilton) nachweisen lässt: Nachdem William Waltons Musik wegen zu geringer Laufzeit abgelehnt wurde, komponierte Ron Goodwin eine Ersatzmusik (Hubai 2012, 91–93). Es ist auffällig, dass beide Komponisten jeweils eine affirmative, durgeschwängerte und durch heitere Märsche

geprägte Filmmusik zu der Verfilmung eines der blutigsten Luftkämpfe des Zweiten Weltkriegs schrieben.¹

Die Actionszenen von THE BLUE MAX qualifizieren sich vor allem durch hohe Schauwerte wie die fast ausschließlich mit echten Flugzeugen gedrehten Luftkämpfe, zwei große Feldschlachten und wirkungsvolle pyrotechnische Effekte. Dennoch ist der Aktionsanteil zumindest während der Flugszenen, die sich durch einen besonders langsamen Schnittrhythmus auszeichnen, überaus niedrig. Die dargestellten Luftkämpfe bieten durch ihre kunstvoll fotografierten Choreografien immense Schauwerte an sich, jedoch wenig filmische Variationsmöglichkeiten.

Als besonders schwierig dürfte sich auch die Montage der beiden zentralen Gefechtsszenen erwiesen haben, in denen parallel Kämpfe auf dem Feld und zur Luft gezeigt werden. Hier galt es zu verhindern, dass die langen Schlachten nicht in unterschiedliche Kampfschauplätze ›auseinander fielen‹, und zusätzlich zu vermeiden, dass der Zuschauer den Überblick verliert.

Um dem vorzubeugen, vertonte Goldsmith diese beiden Schlachten durchgehend und spannte zusätzlich um jede dieser minutenlangen Gefechte durch den Rückgriff auf tradierte Formen einen geschlossenen musikalischen Bogen.

I have written music which has been designed to score the whole of the scene without emphasis on any individual moment or incident. By creating this overall mood I was able to use the more classical means of development and form such as the Passacaglia used in the battle music. (Goldsmith 1966)

¹ Beide Kompositionen sind durch die DVD-Veröffentlichung des Films zugänglich und wurden zeitgleich auf CD veröffentlicht.

Die fast behäbige Inszenierung der übrigen Luftkämpfe konnte der Komponist durch sein Konzept, geschlossene und tradierte Formen zu verwenden, fruchtbar machen. So wird z. B. Stachels erster Einsatz – die Zerstörung eines britischen Observationsballons – von einem Fugenkomplex begleitet. Daraus resultiert hier wie in anderen Fällen auf musikalischer Ebene eine formale Individualität, durch die der Komponist seinen Vorsatz einzuhalten vermochte, eine akustische Duplizierung des Geschehens auf der Leinwand zu vermeiden.

Regisseur John Guillermin schien jedoch mit Goldsmiths konsequenter musikalischer Differenzierung zwischen dem abenteuerlichen und dem kriegerischen Aspekt des Films nicht einverstanden gewesen zu sein, denn 16 der insgesamt 51 Minuten Musik, die der Komponist für THE BLUE MAX aufgenommen hatte, sind in der endgültigen Filmfassung nicht zu hören. Auf mehrere Stücke wurde vollständig verzichtet, viele wurden massiv gekürzt und sind zusätzlich nicht an der von Goldsmith vorgesehenen Stelle zu hören. Die nachfolgende Analyse soll die im Film zu hörenden Versionen der Musik mit der Originalintention des Komponisten vergleichen. Diese ist seit der nahezu vollständigen CD-Veröffentlichung bei Sony Legacy² erstmals zugänglich, die durch die nachfolgenden Ausgaben von Intrada Records³ und La-La Land Records⁴ ergänzt wurde. Durch eine Blu-Ray-Veröffentlichung⁵ mit isolierter Musikspur sowie einem zusätzlichen Audiokommentar von John Burlingame, Julie Kirgo und Nick Redman ist

² Legacy JK 57890, erschienen am 14. März 1995

³ Intrada ISC 120, erschienen am 18. Januar 2010.

⁴ LLLCD 1296, erschienen am 24. Februar 2014.

⁵ Twilight Time TWILIGHT73-BR, erschienen am 11. Februar 2014.

sie seit 2014 erstmals auch mit dem Film zu erleben. Die Partitur liegt im Archiv der JoAnn Kane Music Services, eine aus fünf Sätzen bestehende Suite ist als Partitur für Aufführungszwecke erhältlich. Diese von Goldsmith für Konzerte zusammengestellte Konzertsuite wurde von dem Komponisten für das Album *Suites and Themes*⁶ eingespielt und enthält mit dem *Main Title*, *First Flight*⁷, *The Bridge*, *The Attack* sowie dem *Finale* drei Stücke, die im Film nur stark gekürzt zu hören waren. Auf diese Partitur stützen sich die folgenden musikalischen Analysen⁸, ergänzenden Ausführungen liegen Transkriptionen des Autors zugrunde. Die Titelangaben beziehen sich auf die jüngste Veröffentlichung bei La-La Land Records, Laufzeitangaben sind der Blu-Ray-Veröffentlichung entnommen.

2. *Musikalische Konzeption*

Den Produzenten und Regisseur John Guillermin schwebte für THE BLUE MAX eine ›germanische‹ (Thomas, 1976) Filmmusik vor, sodass sich Jerry Goldsmith bei der ersten Sichtung des Films mit Auszügen aus *Also sprach Zarathustra* von Richard Strauss und der *Götterdämmerung* Richard Wagners konfrontiert sah. (Kirgo 2014, 8) Goldsmith, der dem Prinzip des Temp-Tracks kritisch gegenüber stand, gab zu, dass die Musikauswahl eine wirkungsvolle Verbindung mit den entsprechenden Szenen einging:

⁶ Masters Film Music SRS 2003, erschienen 1988.

⁷ Jerry Goldsmith fasste hier die beiden Titel *First Flight* und *First Victory* zu einem Stück zusammen wie auch bei der ersten LP-Veröffentlichung der Musik.

⁸ An dieser Stelle danke ich Ulrich Wünschel von der Europäischen FilmPhilharmonie für die Zurverfügungstellung einer Ansichtspartitur dieser Suite.

I admit it worked fairly well but my first reaction was to get up and walk away from the job. Once you have heard music like this with the picture, it makes your own scoring difficult to arrive at. It clouds your thinking. (zit. nach Thomas, 1976)

Dennoch nahm er die Herausforderung an und entwarf für den Film eine an der Spätromantik sowie der Kinosymphonik des ›Golden Age‹ orientierte Musik, ohne mit einer Ausnahme direkt auf die Vorbilder Strauss und Wagner zurück zu greifen.

Later, as an inside joke, I included a snippet of the Strauss piece in the score – and some critic pounced me for stealing. You can't win. (Ebd.)

Bei diesem ›Schnipsel‹ dürfte es sich um die markanten Quartschläge der Pauke im ternären Rhythmus zum Schluss des *Main Titles* handeln, die deutlich dem Sonnenaufgang in *Also sprach Zarathustra* (T. 8) entlehnt sind.⁹ Diese sechs Paukenschläge reichen allerdings kaum aus, um hier von einem deutlichen Zitat oder gar einem Plagiat zu sprechen. Die Einschätzung des Komponisten dieser Paukenquarten als ein ›inside joke‹ scheint angemessener.

⁹ Goldsmith setzte eine ähnliche Anspielung auch an das Ende des Vorspanns zu *LOGAN'S RUN* (USA 1976, Michael Anderson), in dem auch auf visueller Ebene *2001: A SPACE ODYSSEY* (USA 1968, Stanley Kubrick) zitiert wird. Alex North hingegen verzichtete auf eine zu deutliche Anlehnung an Strauss in der Behandlung der Pauke bei seiner (abgelehnten) Vertonung des Kubrick-Films.

Bereits die massiven Quarten der Pauke mit der anschließend einsetzenden Orgel zum Ende des Vorspanns von *METROPOLIS* (D 1928, Fritz Lang) von Gottfried Huppertz können als eine Anspielung an die Strauss'sche Tondichtung gedeutet werden.

Mit einer Gesamtlaufrzeit von 51 Minuten und einer Orchesterbesetzung, die bei einigen Stücken mehr als 100 Musiker vereint, schrieb Goldsmith für THE BLUE MAX seine bisher aufwendigste Filmmusik, die auch mit ihrem quantitativen Aufwand an die spätromantische Symphonik anknüpft. Eine deutliche Referenz an die teilweise extravaganten Besetzungen der Spätromantik bildet außerdem in einigen Passagen der Einsatz der Windmaschine, die insbesondere von Richard Strauss (*Alpensymphonie*, *Die Frau ohne Schatten*), aber auch Ravel (*Daphnis und Chloe*) eingesetzt wurde und in der Filmmusik bereits 1925 in Gottfried Huppertz' Musik für ZUR CHRONIK VON GRIESHUUS (D 1925, Arthur von Gerlach) Verwendung fand.

3. Themen

Die konzeptionelle Strenge der Komposition wirkt sich nicht nur auf die große Form einzelner Stücke aus, sondern auch auf die Themen, denen im Verlauf des Films eine leitmotivische Funktion zukommt. In vielen von Goldsmiths herausragenden Filmmusiken werden Themen meistens aus einer äußerst knappen motivischen Keimzelle gewonnen oder lassen sich auf ein charakteristisches Element zurück führen – eine Praxis, die der Komponist aus den Anfängen seiner Karriere beim Fernsehen übernahm, in der er eine beträchtliche Menge an Musik innerhalb kürzester Zeit für die nächste Folge einer Serie komponieren musste. In seinen Kinomusiken ist diese kompositorische Vorgehensweise jedoch weniger der Ökonomie geschuldet, sondern hebt wichtige inhaltliche Verknüpfungen hervor. THE BLUE MAX ist hierfür ein Paradebeispiel.

Insgesamt kann in dieser Musik drei thematischen Gedanken eine zentrale Bedeutung beigemessen werden. Dabei stehen alle drei hauptsächlich mit Bruno Stachel in Verbindung. Das Militär sowie die nationale Zugehörigkeit der agierenden Personen schlägt sich in der diegetischen Musik durch den häufigen Einsatz von Hymnen und Märschen nieder. Abgesehen von Stachel ist keinem Charakter ein eigener thematischer Gedanke zugeordnet. Das im Vorspann etablierte Thema scheint jedoch weniger einer bestimmten Person oder Sache zugeschrieben zu sein, sondern dem Phänomen des Fliegens generell. Diese ausgiebig im *Main Title* vorgestellte Melodie nimmt die Stellung des Hauptthemas ein. Außerdem werden im weiteren Verlauf der Musik je ein Thema für den Protagonisten Bruno Stachel und für dessen Liebesaffäre mit der Baronin Käti von Klugermann etabliert. Stachels Thema sowie das Liebethema sind jedoch mit dem Haupt- bzw. Flugthema maßgeblich verwandt, wie die nachfolgende Analyse zeigen wird. Betrachten wir anfangs das Hauptthema, das erstmals während des *Main Titles* in T. 15 ff. erklingt.

The image displays two systems of musical notation for the 'Main Title Vordersatz'. Both systems are in 3/2 time. The first system is marked 'mp' (mezzo-piano) and the second 'mf' (mezzo-forte). Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system's treble clef staff begins with a melodic line that includes a triplet of eighth notes. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes. The second system's treble clef staff features a more intricate melodic line with many beamed notes, while the bass clef staff continues with a similar accompaniment style.

Abb. 1: *Main Title* Vordersatz

Das periodisch gegliederte Hauptthema beschreibt zu Beginn des Vordersatzes die aufsteigende lydische Skala auf E vom ersten bis zum fünften Ton (der als Wechselton anschließende sechste Ton cis^{'''} der Skala bleibt hier unerheblich), an den sich der Quartsprung zur Tonika e^{'''} anschließt. Dieser langsam emporsteigenden Linie wird durch die in raschen Notenwerten bestrittenen Wechselnoten und Tonumspielungen Eleganz und Leichtigkeit verliehen. Während die bisherige Tonika e^{'''} über zweieinhalb Takte gehalten wird, tritt eine zweite Stimme hinzu, die den harmonischen Raum um D-Dur eröffnet. Die entstehende Polytonalität schlägt sich auch in dem Orgelpunkt nieder, der das harmonische Fundament des Themas bildet: Das in den ersten vier Takten über drei Oktaven aufgespannte E-Dur wird nun zu einem fünftönigen Akkord verdichtet: E, H, fis, a, d', sodass eine polytonale Kombination von E-Dur (ohne die Terz gis) und D-Dur entsteht. Beide Melodiestimmen finden sich im sechsten Takt zusammen und führen im darauf folgenden Takt die Melodie über die Kadenzöne a und h in Oktaven zurück nach E und in den Nachsatz (Abb. 2).

Hier erklingen nun die ersten vier Takte des Vordersatzes nahezu unverändert, der Schritt nach D-Dur wird allerdings mit einem klaren Schnitt vollzogen; die ambivalente Polytonalität weicht einem bitonalen Abschnitt. Nun intoniert die zweite Stimme die ersten vier Takte des Themas in D-Lydisch als Kontrapunkt zu den letzten vier Takten des Nachsatzes in der ersten Stimme, während das oktavierte E mit der Quinte H als Orgelpunkt liegen bleibt. Der Nachsatz führt das Thema jedoch nicht zurück in die erste Stufe, sondern moduliert im letzten Takt nach C, sodass eine erneute Darbietung des Hauptthemas in C-Lydisch anschließen kann. Die Anlage des Themas als eine sich beliebig fortsetzende Fortspinnungsreihe ermöglicht dem Komponisten durch die Wahl der Tonarten und der Instrumentation, es fortwährend neu zu formen.



Abb. 2: *Main Title Nachsatz*

Das Hauptthema übersetzt somit melodisch, harmonisch und rhythmisch mehrere Aspekte des Fliegens in die abstrakteren Ausdrucksmöglichkeiten der Musik. Die teils ambivalente Harmonisierung und die – wenn auch nur kurz auftretende – polytonale Zweistimmigkeit des Themas sorgen dafür, dass dieses nicht nur optisch und akustisch ein stetes Abheben von einer stabilen Basis nachvollziehen lässt, sondern anschließend auch wortwörtlich ›in der Schweben‹ bleibt. Der gleichmäßige Aufstieg des Themas geschieht hauptsächlich in langen Notenwerten und vollzieht eine lange steigende Bewegung wie ein von der Startfläche abhebendes Flugzeug.

Insbesondere der *Main Title* vollzieht auch klanglich einen einzigen gleichmäßig gespannten Bogen, der sich in einem kurzen triumphalen Finale entlädt, und bildet somit eine Analogie zu Stachels Traum von der Fliegerei und das Erreichen seines Ziels nach dem zarten Aufkeimen einer Sehnsucht mit durch Ehrgeiz genährten Erfolg. Die im Vorspann zu hörende Musik nimmt somit die wichtigsten Aspekte der Handlung voraus.

Die ersten anderthalb Minuten des Films sind ohne Musik: Der junge Infanterist Bruno Stachel rettet sich an der Westfront 1916 vor einer feindlichen MG-Salve in einen Schützengraben. Er vernimmt über sich Motorengeräusche und hebt den Kopf. Erst hier erklingt die Einleitung zum Vorspann:

Die zweite Flöte intoniert unisono mit dem Vibraphon, der Harfe und den tremolierenden ersten Violinen die beiden fallenden Quarten h" - fis" - cis" in ganzen Noten und beschließt diese fallende Linie im vierten Takt mit dem h'. Diese vier Töne werden von raschen Oktavsprüngen der ersten Flöte auf der ersten Zählzeit zusätzlich gedoppelt. An das h' des vierten Taktes schließt sich die erste melodische Bewegung in den Flöten, Oboen und Klarinetten an, die sich später als die ersten beiden Takte des Hauptthemas entpuppen. (Die melodische Bewegung besteht aus den Wechselnoten h' - cis" auf dem letzten Achtel von T. 4, die einen Auftakt zur großen Sekunde cis" - dis" bildet, die in halben Noten den fünften Takt gleichmäßig teilt.)

Jerry Goldsmith etabliert in diesen ersten fünf Takten bereits alle wichtigen musikalischen Elemente des Hauptthemas: die Quarten, die später eine wichtige kontrapunktische Funktion erfüllen werden, das Intervall der großen Sekunde, aus dem zu einem großen Teil das folgende Hauptthema gebildet wird sowie die raschen Wechseltöne im Wert der Sechzehntelnoten, die ebenfalls aus der großen Sekunde gebildet werden.

Die ersten vier Takte werden anschließend ab T. 6 noch einmal wiederholt, allerdings nimmt Goldsmith nun die gedämpfte erste Trompete hinzu, die die Oktavsprünge der ersten Flöte als Tonrepetitionen doppelt. Die zu Beginn sehr zart gehaltene Klangfarbe wird also nach dem Einsatz der Oboen zusätzlich durch die gedämpfte erste Trompete verschärft.

Zu Beginn dieser Wiederholung folgt ein Schnitt auf Stachels Rückansicht in der Froschperspektive, die dem Betrachter den Blick auf zwei Kampfflugzeuge am Himmel ermöglicht.

Bei der Parallelstelle zu Takt vier wird die von der Trompete eingeführte Tonrepetition von den Celli zusammen mit dem ersten und zweiten Horn übernommen, während in den Oboen und der Trompete der Vordersatz des Hauptthemas in H-Lydisch erklingt.

Zeitgleich zu diesen vier Takten erfolgt eine Nahaufnahme auf Stachels Gesicht, den der Anblick der Flugzeuge offensichtlich fasziniert. Es folgt der Vorspann über verschiedene Einstellungen von Kampfflugzeugen, die ihre Kreise am Himmel ziehen. Guillermin geizt bereits hier nicht mit Schauwerten und nutzt die Möglichkeiten des Cinemascope-Formats voll aus.

Synchron zum Beginn des Vorspanns intonieren die ersten Violinen das Hauptthema nun in E-Lydisch, von den lang gehaltenen Tönen e', h', e" der Trompeten II und III (ohne Dämpfer) durchzogen. Die Harfe intoniert zusammen mit dem Vibraphon und der Röhrenglocke eine fallende Quartbewegung, während sanft die Hörner und Posaunen mit E-Dur einsetzen und die Bässe, Celli und Violen den Orgelpunkt mit dem dreifach oktavierten E über die folgenden vier Takte halten, der sich ab T. 19 zum Fünftonklang E, H, fis, a, d' verdichtet.

Auf die zweite Zählzeit desselben Taktes setzen die zweiten Violinen mit dem Quintsprung d" - a" ein und führen das Thema zusammen mit den ersten Violinen in den Nachsatz.

Indem er das Thema in die Violinen legt, erzielt Goldsmith einen hellen und sanften Klang, dem die ganzen Noten der Trompeten einen zusätzlichen

Glanz verleihen wie auch der Einsatz des Vibraphons, der Harfe und der Röhrenglocken. Dass der Orgelpunkt in den ersten vier Takten des Vorder- und Nachsatzes von den Hörnern und den Posaunen in leiser Dynamik mit den Streichern gespielt wird, verstärkt den vollen, aber gleichzeitig auch weichen und warmen Klangeindruck.

Anschließend folgt eine erneute Darbietung des Hauptthemas, dieses Mal in C-Lydisch. Mit schweren Schlägen in c markiert die Pauke die halben Noten. Die Celli spielen mit den Fagotten ternäre Dreiklangsbrechungen über C-Dur während während das Thema von den sechs Hörnern gespielt und nach vier Takten von den ersten beiden Trompeten übernommen wird. Hier changieren die Dreiklangsbrechungen der Celli und Fagotte zwischen C-Dur, B-Dur und g-Moll und nehmen damit die harmonische Ambivalenz des Orgelpunkts aus den Parallelstellen auf. Die Hörner übernehmen wieder den Beginn des Nachsatzes und wechseln nach vier Takten erneut in den Themenkopf, dieses Mal eine Stufe tiefer und als Kontrapunkt zum Nachsatz, der nun von den Flöten, Oboen, Violinen und Violen intoniert wird.

Der Vorrang des Blechs, die wuchtigen Schläge der Pauke und die wogenden Akkordbrechungen der Celli und der Fagotte verleihen dieser Wiederholung zusammen mit den lang gehaltenen strahlenden Tönen der Streicher einen erhabenen Anstrich. Im Nachsatz moduliert das Thema nach As-Dur (hier erklingen zum ersten Mal die ›Zarathustra-Schläge‹) und leitet in eine neue Passage ein, in der die hohen Streicher und Holzbläser einen über drei Oktaven gespannten getrillerten As-Dur-Akkord halten und sich immer wieder mit kurzen Quasi-Glissandi über Es-Dur, f-Moll und Es-7 ohne Grundton in einer Sechzehnteltriole nach As-Dur aufschwingen. Diese Quasi-Glissandi werden außerdem von der Harfe verstärkt, Triangel und

Tamburin treten hinzu, was dieser kurzen Passage zusätzlich eine schillernde und ›luftige‹ Klanglichkeit verleiht. Somit werden neben der diastematischen Gestaltung des Themas und den harmonisch ambivalenten Abschnitten auch klanglich starke Assoziationen ans Fliegen geweckt. An dieses strahlende As-Dur schließt eine kurze (Stretta-)Coda in Form einer Verknappung des Hauptthemas im ganzen Orchester an, die in F-Dur beginnt und über G-Dur nach A-Dur moduliert. Die energischen Triolen auf der Quinte a-e der Pauke bringen den *Main Title* zu einem triumphalen Ende.

Während dieser zwei Filmminuten vollzieht sich in der Filmhandlung ein Zeitsprung von zwei Jahren. Zum Ende des Vorspanns erblicken wir ein Flugzeug, das einen feindlichen Flieger verfolgt und trifft. Die Kamera folgt dem Sturz des getroffenen Flugzeugs und bald werden im Vordergrund am unteren Bildrand erschöpfte und verwundete deutsche Soldaten sichtbar. Analog zum Beginn des Films (›1916 / Western Front‹) gibt auch hier eine Texteinblendung Informationen über Ort und Zeit der Handlung kund: ›1918 / France / Behind the German Lines‹. Ein Auto bahnt sich den Weg durch die sich mühsam vorwärts schleppenden erschöpften Soldaten: Bruno Stachel, nun Leutnant des Jagdgeschwaders, wird zu seinem neuen Stützpunkt chauffiert.

Der Absturz des Flugzeugs nach dem Ende des Vorspanns bleibt ohne Musik. Diese setzt erst kurz nach dem Aufblenden der Jahreszahl ›1918‹ ein und hält die gesamte Szene an, bis sie beim Eintreffen des Gefährts am Stützpunkt des Jagdgeschwaders endet. Jerry Goldsmith etabliert hier das Thema für Stachel, welches im weiteren Verlauf des Themas stets im Zusammenhang mit Stachels Ambitionen als Pilot erklingt.¹⁰

¹⁰ John Takis bringt dieses Thema mit der Grausamkeit des Krieges in Verbindung:

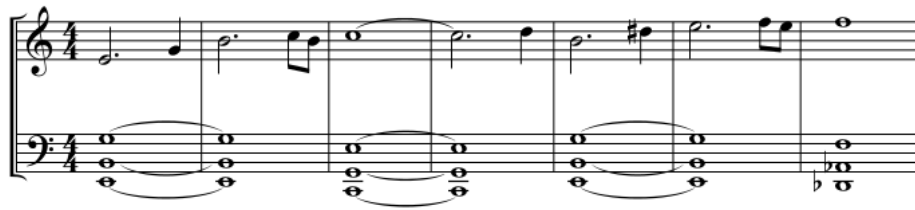


Abb. 3: Stachels Thema

Stachels Thema weist bereits auf den ersten Blick durch das binäre Taktmaß und den aufsteigenden Charakter eine Verwandtschaft mit dem Flug- bzw. Hauptthema auf. Es wird allerdings nicht mehr aus den Tönen einer Skala gebildet, da die Intervalle nun teilweise zu Terzen erweitert wurden, sodass die melodische Linie hauptsächlich aus Moll-Dreiklangsbrechungen gebildet wird. Eine besonders starke Verknüpfung mit dem Hauptthema entsteht durch die Ähnlichkeiten der Rhythmik, insbesondere durch die Wechselnoten, die nach dem jeweiligen Zielton streben. Analog zu den Intervallen sind auch die Notenwerte gedehnt.

Stachels Thema ist aus einer leicht modifizierten Sequenz gebildet, die sich harmonisch immer weiter in die Höhe zu schrauben scheint, so wie auch das Hauptthema durch seine modulierende Harmonik in immer neue Wiederholungen seiner selbst in anderen Tonarten münden kann. Allerdings ist Stachels Thema harmonisch durchgehend gefestigt. Die schwebende, polytonale Veranlagung des Hauptthemas an gewissen Stellen ist der

»[T]he dirge-like theme that speaks to the darker side of war and obsession.« Eine Deutung, die oberflächlich Sinn ergibt, aber nicht darauf eingeht, dass dieses Thema insbesondere in Szenen erklingt, in denen Stachel außerhalb von kämpferischen Handlungen gezeigt wird. Takis behält mit seiner Deutung aber insofern Recht, als sich diese Grausamkeit des Krieges als Konsequenz von Stachels rücksichtslosen Handlungen manifestiert.

grimmigen Moll-Harmonik gewichen, die Stachels Ehrgeiz musikalisch reflektiert. Dennoch wird durch die Verbindungen zum Hauptthema seine besonders starke Beziehung zur Fliegerei rhythmisch und melodisch deutlich eingefangen.

Stachels ehrgeiziges Vorgehen bringt ihm zwar Kritik bei seinem direkten Vorgesetzten Hauptmann Otto Heidemann ein, doch General Baron von Klugermann sieht in dem jungen erfolgreichen Piloten das Potential für einen neuen nationalen Helden, den das Volk dringend braucht. Stachel beginnt eine Affäre mit Klugermanns Frau Käti, und verschärft damit den Konflikt zwischen ihm und seinem größten Kontrahenten Willi von Klugermann, dem Neffen des Barons, der offensichtlich selbst ein Verhältnis mit seiner jungen und attraktiven angeheirateten Tante unterhält.

Jerry Goldsmith komponierte für die Beziehung zwischen Stachel und Baronin Käti von Klugermann ein Liebesthema, das in vier Szenen eine prominente Stellung einnimmt. Eingeführt wird es als quasi-diegetische Musik während eines Empfangs bei von Klugermanns in Berlin, zu dem Stachel geladen ist. Gespielt vom Solo-Klavier geht es nach einer halben Minute im Gesprächslärm der zahlreichen Gäste unter. Bei der ersten intimen Begegnung zwischen Stachel und der Baronin in der Nacht nach dem Empfang erklingt es in der zarten Besetzung des Klaviers mit dem Vibraphon und der Harfe, bevor es von den Streichern übernommen und voll ausgespielt wird. Außerdem ist das Liebesthema nach Brunos Geständnis zu hören, in dem er Käti eröffnet, dass Willie von Klugermann nicht im Kampf gestorben, sondern bei einem Wettfliegen gegen Stachel verunglückt ist. Zum letzten Mal erklingt es während Käti von Klugermanns Bitte an ihren Geliebten, mit ihm in die Schweiz zu ziehen, und verstummt für immer mit Stachels Absage.



Abb. 4: Liebesthema

Das Liebesthema ist eindeutig dem Themenkopf des Hauptthemas entlehnt. Dessen Metrum ist hier zu einem Dreivierteltakt verkürzt und die Sechzehntelnoten der Wechseltöne des Hauptthemas, die während Stachels Thema in Achtel gestreckt wurden, erklingen nun als eleganter Triolenschlenker. Auch melodisch gibt es Übereinstimmungen zwischen beiden Themen wie die sich hauptsächlich in Sekundintervallen vollziehende Fortschreitung und der durch das Mixolydische erzielte modale Charakter, den sich das Liebesthema mit dem lydischen Hauptthema teilt.

Durch die festgestellten Parallelen innerhalb der unterschiedlichen Parameter der drei Themen werden inhaltliche Verknüpfungen der Filmhandlung musikalisch hervorgehoben. Die Themen fangen nicht nur wichtige Aspekte der ihnen zugeordneten Inhalte und Personen ein, sondern bestätigen auch darüber hinausweisende Zusammenhänge. So ist Käti von Klugermann als Person für Stachel nicht von Interesse. Stachels Affäre mit ihr scheint hauptsächlich motiviert, um Willie von Klugermann zu beleidigen: Wie auch als Pilot möchte Stachel dem adeligen Konkurrenten als Frauenheld den Rang ablaufen und Käti ist für ihn nichts weiter als eine Trophäe wie der blaue Max. Dass sich in den Kernelementen des

Liebesthemas markante melodische, rhythmische und harmonische Wendungen aus dem Flug-Thema sowie dem für Stachel selbst niederschlagen, ist somit eine logische Konsequenz, die sich aus den inhaltlichen und charakterlichen Konstellationen ziehen lässt und von Goldsmith musikalisch übertragen wurde.

4. *Originalintention vs. Filmversion*

Die ›Magie des Fliegens‹ wird während des Vorspanns noch mit einer sich teils in der Schweben befindenden Harmonik, dem häufigen Einsatz warmer Klangfarben, metallener Perkussion für einen weiteren ›schillernden‹ Effekt und Trillerfiguren sowie schließlich eine durch kräftige Hornklänge und wuchtige Paukenschläge erzielte Überhöhung des Fluggefühls musikalisch eingefangen. Sämtliche Passagen, die wie der *Main Title* gestaltet sind, wurden im Film belassen. Teilweise forderte Regisseur Guillermin sogar, dass einige Passagen durch eine nahezu 1:1-Übernahme des *Main Titles* ersetzt werden, wie sich an Hand der Partitur und den erhaltenen Aufnahmen nachweisen lässt.

Eine vollständige Analyse würde den Rahmen dieser Veröffentlichung sprengen. Zu Vieles könnte nur angedeutet werden oder müsste unerwähnt bleiben. Auf den folgenden Seiten sollen daher die drei im Film massiv veränderten und gekürzten Stücke *First Flight*, *The Attack* und *The Bridge* in ihrer ursprünglichen Form musikalisch analysiert und auf den Filmzusammenhang hin gedeutet werden. Anschließend sollen diese ursprünglich von Goldsmith intendierten Fassungen dem modifizierten Einsatz der Musik innerhalb des fertigen Films gegenübergestellt werden,

um zu untersuchen, inwiefern sich die Eingriffe während der Postproduktion auf die jeweiligen Szenen auswirken.

4.1. *First Flight*

Diese Actionszene zeigt Bruno Stachels ersten Einsatz: Zusammen mit seinem Kameraden Fabian soll er einen britischen Observationsballon zerstören. Die Musik setzt ein, als die beiden Maschinen über die Startfläche rollen.

Ein siebentaktiger Vorhang eröffnet das Stück in schnellem *alla breve*: Über einen Triller auf e" der Violinen erklingt in der gedämpften Trompete kurz das Hauptthema, verliert sich aber in den hellen Ornamentierungen der Flöten, Oboen, Klarinetten, des Xylophons und des Klaviers. Diese sieben Takte begleiten den Start von Stachels Maschine. Bei der ersten Totale auf die immer höher steigenden Flugzeuge erklingt strahlend das Hauptthema in den Hörnern, vorangetrieben von synkopischen Rhythmen der Streicher und umrahmt von ausgreifenden Harfenglissandi.

Eine an die Streicherrhythmen angelehnte Fanfare der vier Trompeten moduliert nun nach G und leitet zu einer Wiederholung des Hauptthemas über: Rasche auf- und absteigende Kaskaden der Celli und Bässe tragen nun das von den Violinen in G-Lydisch intonierte Thema.

Nach der furiosen Eröffnung und der kräftigen Darbietung des Themas mit treibender Begleitung fängt Goldsmith an dieser Stelle für eine kurze Zeit die *cantabile*-Stimmung des *Main Titles* ein, das Adrenalin vor dem ersten Kampfeinsatz weicht dem erhebenden Gefühl des Fliegens. Schließlich mischen sich auch die Flöten mit den Oboen und Klarinetten in den hellen Streicherklang, das tiefe Blech kommt hinzu und die Hörner lassen mit den

Trompeten erneut die Fanfarenfigur anklingen. Das Thema wird nun nach B-Dur moduliert und endet mit einem kurzen Schlussakkord, zu dem sich synchron der Schnitt zum britischen Observationsballon vollzieht, der nun in Sichtweite ist.

In der Musik schwindet jeder Anklang an Erhabenheit, Abenteuer und Zuversicht. Stattdessen tragen die Celli – verstärkt durch die Bässe und Fagotte – ab Takt 41 im Fortissimo ein Actionthema vor, das eindeutig dem Hauptthema entlehnt ist, wie sich insbesondere an der rhythmischen Gestaltung erkennen lässt.



Abb. 5: Action-Fuge (*First Flight* T. 41–47)

Dieses Actionthema übernimmt die Rolle des Dux innerhalb des nun folgende Fugenkomplexes. Nach sieben Takten (T. 47) setzen die Violen mit dem Comes in der Oberquinte ein und nach zehn weiteren (T. 57) die ersten Violinen. In T. 66 übernehmen die Flöten, Oboen und Klarinetten zusammen mit dem Klavier das Actionthema, während nacheinander in den Hörnern und Trompeten Fragmente des Hauptthemas erklingen.

Als die britischen Soldaten auf die beiden deutschen Flugzeuge zu schießen beginnen, wird in T. 73 der Fugenkomplex von einer dissonanten

Akkordfolge der Trompeten und Posaunen unterbrochen, die ebenfalls auf dem Fugenthema basiert. Dieses klingt anschließend in den tiefen Streichern zusammen mit den Fagotten, Posaunen und der Tuba und dem Klavier an – nun rhythmisch gestreckt – und wird erneut von der Akkordfolge unterbrochen. Anschließend intonieren die Fagotte mit den Posaunen, der Tuba, dem Klavier, den Celli und Bässen wieder das Fugenthema und erneut wird es von der nun erweiterten Akkordfolge im ganzen Orchester gestört.

Musikalisch wird in diesen Takten nachvollzogen, was sich auf der Leinwand abspielt, ohne in bloßes Mickey-Mousing abzufallen. Wie das Geschützfeuer der deutschen Kampfflieger sich mit den Gewehrschüssen der britischen Bodentruppen abwechselt, so behaupten sich in der Musik das Fugenthema und die dissonanten Akkordfolgen gegeneinander. Die Unerbittlichkeit und Verbissenheit schlägt sich in dem stoischen unveränderten Einsatz des Fugenthemas ebenso nieder wie in der steten Erweiterung der Akkordfolge, die auch von immer mehr Instrumenten bestritten wird.

Als schließlich der Observationsballon in einem Feuerball explodiert, reagiert die Musik mit einem brachialen Tamtam-Schlag, der in eine Reprise des Hauptthemas überleitet.

Die Pauke hämmert unisono mit dem Klavier durchgehend auf die erste Zählzeit das d, unterstützt von den Fagotten, Celli und Bässen, die diesen Ton oktaviert als ganze Noten halten. Darüber erhebt sich in den Klarinetten und Hörnern das Hauptthema in D-Lydisch, acht Takte später setzen die Trompeten und Violen ebenfalls mit dem Hauptthema ein. Bei dieser kanonischen Überlappung entstehen deutliche Reibungen (wie in T. 97 e 'fis' gegen das d des Orgelpunktes). Weitere acht Takte später erklingt das Thema zusätzlich unisono in den Flöten, Oboen und Klarinetten sowie den

Violinen, Violen und Celli, sodass sich das kontrapunktische Geflecht der drei Hauptthemeneinsätze nicht nur verdichtet, sondern zusätzlich harmonisch verschärft wird.

Auch wenn das Thema nun in hoher Lage und der ursprünglichen Instrumentation des *Main Titles* erklingt, so erlangt es zu keinem Zeitpunkt die Schwerelosigkeit desselben – insbesondere der Orgelpunkt auf D zieht das Thema stets wieder nach unten und setzt die harmonische Ambivalenz des *Main Titles* außer Kraft.

Die Musik endet mit einem massiven Schlussakkord, als in einiger Entfernung britische Kampfflugzeuge auftauchen.

First Flight ist in dieser ursprünglichen Fassung bereits das zweite Musikstück¹¹, das nicht im Film zu hören ist. Statt der energetischen Eröffnung forderte Guillermin einen weiteren Einsatz des *Main Titles*. Goldsmith kam dieser Forderung nach und ersetzte den Start und Anflug der beiden deutschen Piloten durch eine neue Präsentation des Hauptthemas, die fast mit der zweiten, majestätischen Wiederholung des Hauptthemas im *Main Titles* (T. 31–57) identisch ist. Der nachfolgende Fugenkomplex wurde vollständig aus der Filmfassung entfernt.

Der anschließende Luftkampf, den Fabian nicht überlebt, aus dem Stachel jedoch als Sieger hervorgeht, bleibt unvertonnt. Die Musik setzt ein, nachdem Stachel den letzten britischen Flieger abgeschossen hat und eine Siegesrolle über dem brennenden Wrack vollzieht.

¹¹ Nach *A Pretty Medal*, das Stachels Betreten seines neuen Zimmers und den anschließenden Dialog mit Willie von Klugermann begleiten sollte.

Das von den Violinen vorgetragene Hauptthema legt sich hier in B-Lydisch über einen sanften Orgelpunkt der tiefen Streicher und die Tongirlanden der Flöten, Oboen und Klarinetten. Die harmonische Ausweichung nach As-Dur wird mit einem Beckenschlag und dem sirrenden Klang der Windmaschine gekrönt. Anschließend führt eine Kadenz der Hörner und Trompeten das Thema zurück nach B-Dur.

Die an der Musik für diese Sequenz vollzogenen Eingriffe während der Postproduktion haben erhebliche Auswirkungen. Durch den Ersatz der originalen Eröffnung von *First Flight* mit einer Reprise des *Main Titles* und die Entfernung des kompletten Fugenkomplexes ist in den ersten 20 Minuten das Hauptthema (unter Berücksichtigung von *First Victory*) in seiner ursprünglichen sanften oder majestätischen Erscheinung insgesamt dreimal zu hören, ohne von den schrofferen Momenten während des Angriff der deutschen Piloten auf den Observationsballon ›getrübt‹ zu werden. Demnach wird in der Filmfassung musikalisch bisher nur der affirmative Aspekt des Fliegens hervorgehoben.

4.2. *The Attack*

In der ersten der beiden großen Schlachtenszenen geht die deutsche Infanterie gegen britische Bodentruppen vor und wird vom Fluggeschwader gedeckt, bis es in einen Luftkampf mit britischen Kampffliegern verwickelt wird. Nach der Fuge in *First Flight* handelt es sich bei dem Stück *The Attack* um einen weiteren Rückgriff auf eine tradierte Form. Zwar bezeichnet John Burlingame während des Audiokommentars (0:54:50) zur Musik auf der Blu-Ray-Veröffentlichung des Films dieses Stück als eine Passacaglia und bezieht sich damit wahrscheinlich auf die Ausführung

Goldsmiths¹², dennoch trifft diese Bezeichnung auf *The Attack* nicht zu, da das stets wiederkehrende Thema nicht durchgehend präsent ist und außerdem fast nie im Bass erklingt. Somit handelt es sich bei diesem Stück eher um eine Chaconne¹³. Laut Jeff Bond (2014, 28) war *The Attack* allerdings auch auf der ersten LP-Veröffentlichung der Musik zu THE BLUE MAX »inkorrekt als Passacaglia« betitelt. Die von Goldsmith benannte Passacaglia findet sich in *Retreat II*, das die zweite Hälfte der anderen großen Schlachtsequenz begleitet und mit dem stets durchgehenden Thema im Bass und dem daraus resultierenden statischen Charakter die entsprechenden Formvorgaben nahezu vorbildhaft erfüllt.

The Attack eröffnet mit einer dissonanten und sich rhythmisch komplementär ergänzenden Figur in den Posaunen und der Tuba, die im weiteren Verlauf des Stücks eine gliedernde Funktion erfüllt.

The image shows a musical score for two parts: 'Pos. I & II' (top staff) and 'Pos. IV & Tuba' (bottom staff). The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. The bottom staff begins with a forte (f) dynamic marking.

Abb. 6: *The Attack* Takt 1–2

¹² Vgl. S. 4

¹³ Für diesen Hinweis danke ich Jonas Uchtmann, Düsseldorf.

Anschließend schwingen sich die Violinen zu einem lang ausgehaltenen Triller auf, der mit der rasch repetierten Tonfolge c'''-g"-f"-c" in den Flöten, dem Glockenspiel und dem Klavier um eine schillernde Klangfarbe bereichert wird. Währenddessen schmettern die Hörner und Trompeten eine Fanfare, die Fragmente des Hauptthemas enthält. Diese ersten sechs Takte werden – einen Ganzton höher sequenziert – wiederholt und begleiten den Start des deutschen Jagdgeschwaders. Es folgt ein Schnitt auf einen der deutschen Schützengräben, in denen die Infanterie verharrt. Hier erklingt zwei Takte lang ein prägnanter Marschrhythmus in der kleinen Trommel, gestützt von der durchgehend in halben Noten intonierten kleinen Terz fis - a der Pauke.¹⁴

Nachdem der Trommelrhythmus in einem decrescendierenden Wirbel erstirbt, setzen die vierfach geteilten Celli mit den zweifach geteilten Bässen ein und lassen eine Akkordfolge in ganzen Noten erklingen. Parallel dazu wird zu einer Totalen der sich nähernden deutschen Flieger geschnitten. Durch die Akzente auf jeder Note bekommt diese Akkordfolge neben der Instrumentierung im tiefen Register der Streicher, deren Klang zusätzlich vom Klavier durchsetzt wird, einen entschlossenen Charakter. Nach dem harschen Ausbruch des Blechs zu Beginn des Stücks erzielt Goldsmith durch den dynamischen Kontrast von der durchweg in lauter Dynamik notierten Eröffnung zum Mezzopiano der Celli, Bässe und des Klaviers eine zusätzliche Spannung.

In T. 19 setzt erneut die kleine Trommel mit der Pauke ein. Die Harmonik wechselt zwei Takte später nach d-Moll zu einer dreitaktigen Steigerungspassage, die wieder in die aggressive Blechfigur aus dem ersten

¹⁴ Jerry Goldsmith strich diese beiden Takte bei der Neueinspielung auf dem Album *Suites and Themes*.

Takt mündet und in die erste vollständige Darbietung eines neuen Themas überleitet, zu dem die deutsche Infanterie den Angriff beginnt.

Das folgende, sich über insgesamt 16 Takte erstreckende Thema wird aus kurzen Motivzellen gebildet, die hauptsächlich aus engen Intervallen wie großen und kleinen Sekunden sowie kleine Terzen bestehen und teils komplett sequenziert oder leicht modifiziert in unterschiedlichen Kombinationen auftreten. Die stark chromatische Melodieführung gewinnt durch die häufig stark synkopierte Rhythmik einen unerbittlichen Charakter, der durch die Spielanweisung »Molto Pesante« insbesondere bei den schnell aufeinander folgenden Tonrepetitionen zusätzlich verstärkt wird.

Molto pesante
Vln I & II div.
ff

Abb.7: Actionthema aus *The Attack* (T. 25–40)

Die zugehörige Basslinie wird von den Fagotten zusammen mit den Celli und Bässen bestritten und bildet zu Beginn einen sich über acht Takte erstreckenden Orgelpunkt auf d und gewinnt in der zweiten Hälfte des Themas an kontrapunktischer Qualität.

Nach dem ersten vollständigen Durchlauf des Themas setzen erneut die Posaunen und die Tuba mit ihrer aggressiven Figur ein, auf die sich die Klarinetten und Flöten zu einer langen Linie aus Tonumspielungen in raschen Sechzehnteltriolen aufschwingen. Die Folge der brutalen Bläserattacke und der hellen Holzbläserklänge erinnert an die Eröffnung dieses Stücks. Drei Takte nach den tiefen Blechbläsern setzt erneut das Thema ein, über das sich nun eine lange Linie aus gehetzten Sechzehntelfiguren der Flöten und Klarinetten als Kontrapunkt erstreckt.

Goldsmith verzichtet während beider Durchläufe des Themas auf das Blech und erzielt alleine mit den Holzbläsern und Streichern sowie der kleinen Trommel eine aggressive Atmosphäre. Umso wirkungsvoller ist dann der Einsatz der Trompeten, Posaunen und der Tuba (T. 61) im Anschluss an den zweiten Durchlauf des Themas, während sich die Flöten, Oboen, Klarinetten mit den Violinen und Violen vereinen und die hektischen Sechzehnteltriolen weiter in die Höhe treiben. Hier erklingt nun im Blech schwer und getragene Stachels Thema.

Parallel zu dem Einsatz der Blechbläser eröffnet das Fluggeschwader das Feuer auf die britischen Truppen, die von dem Kugelhagel wortwörtlich niedergemäht werden.

Die hohen Holzbläser halten mit den Violinen und Violen ihre spitzen chromatischen Figuren für zwei Takte über Stachels Thema hinweg aus, bevor ihr Spiel jäh abreißt und innerhalb eines Taktes über fünf Oktaven in die Tiefe stürzt.

Hier folgt nun die dritte Durchführung des Themas in brachialem Gewand von den Celli und Bässen zusammen mit den Posaunen, während Infanterie und Kampfflieger den Angriff fortsetzen. Die Pausen werden teilweise durch brutale Schläge der Pauke und der großen Trommel gefüllt. Nach drei

Takten stört allerdings die aggressive Eröffnungsfigur der tiefen Blechbläser aus dem ersten Takt das Thema. Diese Blechfigur wird zweimal sequenziert, bevor erneut die Flöten, Oboen und Klarinetten mit den Violinen mit einer flirrenden Linie einsetzen, während sich im Film die deutschen Soldaten ihren Weg mit dem Bajonett durch die britischen Truppen bahnen.

Hier erklingt ein zweifacher Ruf der Hörner, der aus einem in kleinen Terzen gedoppelten Oktavsprung besteht. Unter den zweiten Hornruf schieben sich die tiefen Streicher mit den ersten zwei Takten des Themas. Anschließend löst sich ein sich zu einem Cluster verdichtender Akkord der Trompeten und Posaunen nach a-Moll auf.

Anschließend entdeckt Willi von Klugermann britische Kampfflugzeuge. Als sich nun ein Luftkampf entspinnt, setzt nach einem zweitaktigen Intermezzo des Schlagwerks das Thema dreimal in der Bassklarinetten, den Fagotten und Hörnern zusammen mit den Celli und Bässen an und wird jedes Mal von der aggressiven Figur der Posaunen und der Tuba unterbrochen. Während des zweiten und dritten Einsatzes des Themas intonieren die Flöten, Oboen und Klarinetten zusammen mit den Violinen und Violen eine lang gezogene kontrapunktisch angelegte Linie, die durch den Einsatz von Triolen und Überbindungen an das Hauptthema erinnert.

Nach dem dritten Abbruch des Themas setzen die Holzbläser mit den Violinen und Violen erneut zur kontrapunktischen Linie an, werden aber ebenfalls vom tiefen Blech gestört, das dieses Mal Verstärkung von den Trompeten bekommt. Die Flöten, Oboen und Klarinetten vollziehen mit den Violinen und Violen einen raschen Sturz über zwei Oktaven, um ebenso rasch in die Höhe zu schießen und leiten so zu einer vollen Darbietung des Hauptthemas der Hörner und Trompeten über, als ein britischer Flieger

seinen Angriff auf Stachel startet und von diesem abgeschossen wird. Die Musik versagt sich allerdings jede Leichtigkeit und jeden Triumph. Der sanften Instrumentation aus dem Vorspann ist nun das forcierte Spiel der Blechbläser gewichen, an die Stelle der majestätischen ›Zarathustra-Schläge‹ ist nun der aggressive Marschrhythmus getreten. Die in Sekunden fallende Bewegung der Streicher und Holzbläser erzeugt schroffe Reibungen mit dem aufsteigenden Thema, das sich zusätzlich in einer verschobenen Kadenz in ein fast erzwungen wirkendes und somit kraftloses C-Dur auflöst, während von dem abstürzenden Flugzeug zur Tafel geblendet wird, auf der die Abschüsse der einzelnen Piloten verzeichnet werden.

Das über fünf Minuten lange Stück, das für die vollständige Vertonung des Angriffs und den anschließenden Luftkampf konzipiert war, ist formal deutlich gegliedert. Einzelne Formabschnitte werden meistens durch die eintaktige aggressive Figur der Posaunen und der Tuba voneinander deutlich getrennt. Das 16 Takte anhaltende Actionthema ist ab dem Angriff bis zur Mitte des Stücks (und somit der Schlacht) fast durchgehend präsent und wird anschließend von Stachels Thema abgelöst. Die stete Steigerung, die das Thema durch die Erhöhung der Lage und den in der Wiederholung hinzu tretenden Kontrapunkt erfährt, entlädt sich während des ersten Feuers der Kampfflugzeuge in Stachels Thema, an das sich ein konfligierendes Moment zwischen dem Actionthema und der Bläserattacke anschließt, aus der sich schließlich eine von dem vorangegangenen Konflikt gezeichnete Variation des Hauptthemas hervortut.

Auch zu *The Attack* komponierte Goldsmith wie bereits zu *First Flight* nachträglich eine alternative Eröffnung, die sofort mit dem markanten Marsch des Schlagwerks eröffnet und den Start des Geschwaders mit einer großorchestralen Ausgestaltung von Stachels Thema begleitet um beim

Angriff der Infanterie an die ursprüngliche Version anzuschließen.

Im Film entfällt über die Hälfte des fünfeinhalbminütigen Stücks. Der Start des Geschwaders und der Kampf der Bodentruppen bleibt völlig ohne Musik. Diese setzt mit der alternativen, auf Stachels Thema basierenden Eröffnung drei Minuten später als intendiert ein, als von Klugermann die feindlichen Kampfflugzeuge sieht. Nach der Eröffnung wird sofort zum Einsatz des Hauptthemas geschnitten, das sich nun zwar am von Goldsmith vorgesehenen Platz im Film befindet, durch das Entfallen des vorher gegangenen musikalischen Konflikts jedoch aus dem Kontext gerissen ist. Durch den Verzicht auf das chromatisch und synkopisch geprägte Actionthema und den völligen Wegfall der eintaktigen Bläserattacke ist dieser Torso des Stücks durch die durchgehende Präsenz von Stachels Thema und des Hauptthemas deutlich positiver aufgeladen als die vollständige, formal komplexer angelegte Originalversion des Stücks.

4.3 The Bridge

The Bridge begleitet mit dem Flugwettkampf zwischen Bruno Stachel und seinem ärgsten Konkurrenten Willi von Klugermann eine weitere zentrale Szene des Films.

Nach einem erfolgreich überstandenen Luftkampf Stachels und Willi von Klugermanns gegen britische Kampfflieger macht von Klugermann eine Siegesrolle über Stachels Flugzeug.

Hier setzen die Violinen mit einem auf dem d' intonierten Rhythmus im 6/8-Takt ein. Unterstützt werden sie von den gezupften zweiten Violinen, die unisono mit dem Marimbaphon und der Harfe die schweren Zählzeiten des Taktes ebenfalls mit dem d' markieren. Das Taktmaß wird zusätzlich von der

regelmäßig erklingenden Quarte A - d der Pauke bekräftigt. Ab dem fünften Takt setzen die Celli mit der Quinte D - A ein und die gedämpften Hörner intonieren zu dritt den synkopisch rhythmisierten Quintruf e' - h'. Wie auch im *Main Title* werden zwei tonale Räume parallel zueinander eröffnet, bevor die ersten Violinen vier Takte später mit einem über drei Takte ausgehaltenen d'' einsetzen, aus dem sich schließlich das Hauptthema in einer tänzerischen Variante entspinnt. Der mit den Violinen einsetzende Schellenkranz, der den Rhythmus der Violen teilweise komplementär ergänzt, unterstützt zusätzlich die tänzerische Komponente.

Durch die sehr durchsichtige Instrumentation und den überwiegenden Anteil der leeren Quinten grenzt sich die Musik deutlich von der Klanggewalt und der chromatisch verzerrten Harmonik von *The Attack* ab. Hier steht deutlich der persönliche Konflikt im Vordergrund, der für die beiden Männer Anlass eines abenteuerlichen Wettstreits ist, den beide fast wie ein Spiel auffassen.

Willi von Klugermann entdeckt eine Brücke, die über einen Fluss führt, und fordert Stachel zu einem Flugwettkampf heraus. Als sein Kontrahent akzeptiert, schert von Klugermann aus, um unter der Brücke hindurch zu fliegen.

Hier weicht das Thema dem tänzerischen Rhythmus, der nun von den ersten und zweiten Violinen zusammen mit den Violen gespielt wird. Goldsmith verengt die Notenwerte mitunter von den binären Sechzehnteln zu Sechzehnteltriolen, um die Spannung zu erhöhen. Gleichzeitig tritt an Stelle des Schellenkranzes die kleine Trommel, die mit ihrem Schlag auf jedes zweite Achtel einen 3/4-Takt gegen den vorherrschenden 6/8-Takt suggeriert.

Während von Klugermann auf die Brücke zufliegt, erklingen in den Trompeten dreimal die sich teilweise überlappenden Töne d'', g', c'', f'. Der

entstehende Quartenakkord g'-d''-f'' löst sich beim ersten Mal nach H-Dur, anschließend nach Des-Dur und schließlich nach E-Dur auf. Durch das fehlende tonale Zentrum des Quartenakkords und die tonal nicht nachvollziehbaren Auflösungen schafft Goldsmith eine innermusikalische Spannung, die sich erst mit dem Einsatz des Hauptthemas löst, nachdem Willi von Klugermann erfolgreich unter der Brücke hindurch geflogen ist und sein Flugzeug wieder an Stachels Seite manövriert. Die Celli und Bässe übernehmen nun die rhythmische Funktion, während das Hauptthema in A-Dur in den ersten drei Hörnern erklingt. Parallel dazu intonieren die Violinen die fallende Linie von der Dominante e''' zur Tonika a''. Anschließend erklingt das Hauptthema auch in den Trompeten, als Stachel die Herausforderung annimmt.

Sobald er Kurs auf die Brücke nimmt, spielen erneut die Violinen mit den Violen den staccatierten Rhythmus, während eine Bongo stoisch jede zweite Achtel schlägt. Dieser Komplementärrhythmus wird von den Celli und Bässen durch ein zweitaktiges Ostinato gestützt. Die kleine Trommel hingegen bestärkt durch die Schläge auf die schweren Zählzeiten nun das 6/8-Metrum der hohen Streicher. Hektische Figuren der Flöten, Oboen und Klarinetten erinnern an *The Attack*, als Stachel nun nicht zwischen den Haupt-, sondern zwei viel dichter beieinander stehenden Nebenpfeilern der Brücke hindurchfliegt. Nach dem erfolgreichen Abschluss dieses Kunststücks erklingt wieder das Hauptthema, nun in C-Lydisch (mit entsprechender Ausweichung nach B-Dur), getragen von raschen Akkordarpeggien der tiefen Streicher und warmen Blechakkorden in mittlerer Lage, gekrönt von den Klängen der Windmaschine. Als Willie von Klugermann diese Herausforderung annimmt, wird der volle Orchesterklang allein auf die Paukenquarte und den Rhythmus der Violen reduziert, die jedoch nach und nach von den Violinen stets um eine Oktave höher

gedoppelt werden. Die Fagotte, die Posaunen und die Tuba treten mit lang angehaltenen Tönen hinzu, der spitze Rhythmus der Streicher wird zunehmend von den Flöten und dem Klavier verstärkt, als von Klugermann diese Aufgabe ebenfalls besteht und ebenfalls erfolgreich zwischen den Nebenfiguren hindurch fliegt. Allerdings schafft er es nicht mehr rechtzeitig, sein Flugzeug hochzureißen, als vor ihm eine Turmruine auftaucht. Das Flugzeug wird bei der anschließenden Kollision beschädigt, schlägt auf die Erde und explodiert.

Bei der Kollision erklingen im ganzen Orchester verschieden rhythmisierte Tonumspielungen auf e, sodass sich die einzelnen Stimmen zu einem massiven dissonanten Triller verdichten. Beim Aufschlag wird dieser Quasi-Triller von einem Cluster der Blechbläser abgelöst, auf dem sich eine Folge dissonanter Tonschichtungen in den Streichern und Holzbläsern erhebt, die in einen stehenden Clusterakkord mündet.

Beim Schnitt auf Stachels Gesicht setzen die Hörner kurz zu einer Variation des Hauptthemas an, deren Intervallfolge nun ausschließlich aus kleinen Sekunden besteht. Das Spiel der Hörner reißt ab und wird von dem vorangegangenen Blechcluster unterbrochen, an den sich erneut die aufsteigende dissonante Akkordfolge der Streicher und hohen Holzbläser anschließen. Wieder setzen die Hörner mit der Variation des Hauptthemas an, die jedoch nun innerhalb eines Taktes über zwei Oktaven abstürzt und in einen letzten Schlag der Pauke, der kleinen und großen Trommel sowie dem Tamtam mündet. Das nun über sechs Takte gehaltene und von den Celli oktavierte E der Kontrabässe, in das ein Marschrhythmus der kleinen Trommel nachhallt, erklingt, während Stachel von Klugermanns Quartier betritt.

Auch wenn Jerry Goldsmith während dieser Szene nicht auf eine tradierte Form wie die Fuge in *First Flight*, die Chaconne in *The Attack* und die

Passacaglia während *Retreat II* zurückgreift, so ist *The Bridge* formal streng gegliedert. Bis zu von Klugermanns Absturz bilden der staccatierte Rhythmus der Streicher (A) und das Hauptthema (B) die beiden wichtigsten Formelemente, die sich – stets leicht variiert – abwechseln: A – B – A' – B' – A'' – B'' – A'''. Das Hauptthema ist in der straffen rhythmisch dominierten Struktur das entspannende Element und gewinnt mehr und mehr an Kraft, die es in der Coda schlagartig einbüßt.

Das Stück zeichnet sich nicht nur durch seine klare formale Gliederung aus, sondern auch durch die sehr durchsichtig gehaltene Instrumentation, die sich deutlich von der polyphonen Musik zu den Gefechtsszenen unterscheidet. *The Bridge* ist außerdem das erste und letzte Stück, das sich nach Stachels erstem Triumph als Pilot (*First Victory*) klanglich und harmonisch auf die Erhabenheit des *Main Titles* und somit die ›Magie des Fliegens‹ bezieht, die in (der Originalversion von) *The Attack* von der Brutalität des Krieges verdrängt wurde. In *The Bridge* steht das Fliegen eben nicht im Zusammenhang mit einer kriegerischen Handlung.

Als der Wettstreit der beiden Kontrahenten jedoch tragisch endet, wird die sich im sanften Streicher- und vollem Hornklang manifestierende Erhabenheit sofort wieder weggewischt. Eine deformierte und auf Sekundschrille verengte Variation des Hauptthemas tritt an die Stelle der sich elegant aufwärts windenden Melodie, die tänzelnden 6/8-Figuren werden von brachialen Attacken der Perkussion erschlagen.

Im fertiggestellten Film fielen große Teile der Musik jedoch der Schere zum Opfer: Nur die letzte halbe Minute nach der Explosion des Flugzeugs Willi von Klugermanns ist im Film erhalten, der voran gegangene Flugwettstreit bleibt ohne Musik.

Diese hätte in der Flugszene durch die innermusikalisch geregelte Spannung und Entspannung, die jeweils mit der Montage korreliert, eine wesentlich stärkere Dynamik erzeugt. Schnitt und Kameraeinstellungen werden während der insgesamt drei Durchläufe dieses Wettstreits kaum variiert, durch den ruhigen Schnittrhythmus ist die Szene filmisch äußerst spannungsarm inszeniert und gewinnt allein durch die Schauwerte, da der Stuntpilot das Flugmanöver an der Brücke tatsächlich mehrfach durchführte.

Die Musik zielt durch die jeweilige Steigerung der einzelnen Elemente A und B auf einen bestimmten Punkt hin. Willi von Klugermanns tragischer Tod kommt in der bisher allein von Motorengeräuschen vertonten Filmszene somit viel überraschender, da er nach der erfolgreichen Bewältigung seines Kunststücks der Gefahr entronnen scheint und es längst zu spät ist, als die Turmruine plötzlich vor seinem Blickfeld auftaucht.

In der Musik erklingt schon nicht mehr das Hauptthema, als von Klugermann unbeschadet zwischen den Brückenpfeilern durchgeflogen ist. Der angespannte Charakter durch den staccatiert vorgetragenen Rhythmus der Streicher bleibt bestehen und entlädt sich schließlich in der Coda.

Somit verstärkt der plötzliche Einsatz der Musik mit der Schlagwerkattacke den Überraschungseffekt im Film. Nach von Klugermanns Tod allerdings hielt John Guillermin Musik anscheinend für unverzichtbar, da Peppard in der Darstellung von Stachels Reaktion durch die szenischen Gegebenheiten stark eingeschränkt war. Der knapp zehn Sekunden lang gehaltenen Nahaufnahme seines Gesichts soll durch den Musikeinsatz offensichtlich eine stärkere emotionale Komponente verliehen werden.

5. Fazit

Dass der Komponist den Vorgaben des Regisseurs nachkommen muss, Änderungswünsche umsetzt und die fertig gestellte Musikaufnahme aus unterschiedlichen Gründen in der Postproduktion nachträglich modifiziert wird, gehört zum Alltag in der Filmmusikproduktion. Dennoch bildet THE BLUE MAX in mehreren Fällen eine Ausnahme: Selten wurde in der Tonfilmmusik ein derart stringenter Rückgriff auf tradierte Formen praktiziert wie in der vorliegenden Partitur und schließlich wird die Intention des Komponisten durch die gravierenden Eingriffe des Regisseurs zu einem Großteil nachhaltig verzerrt. Hierzu zählt die Verwischung der von Goldsmith musikalisch deutlich gezogenen Grenze zwischen der ›Magie des Fliegens‹ und dem ›Schrecken des Krieges‹ sowie die weitgehende Zerstörung der autonomen innermusikalischen Formen durch weitreichende Schnitte.

Ob diese Vorgehensweise nötig war, damit die Musik nicht zu einnehmend wird oder ob Goldsmiths Originalmusik dem Film ›geholfen‹ hätte, kann und soll an dieser Stelle nicht entschieden werden. Jerry Goldsmith hatte bereits 1966 die Möglichkeit, die Musik im Rahmen der LP-Veröffentlichung zu großen Teilen in ihrer ursprünglichen Form zu veröffentlichen. Mag Goldsmiths Filmmusik zu THE BLUE MAX im Film nicht ihre volle Würdigung erfahren haben, so belegen doch zahlreiche Veröffentlichungen der Musik das ungewöhnlich hohe Interesse, das ihr über die vergangenen Jahrzehnte zuteil wurde.

Jerry Goldsmith räumte in Konzerten und auf seiner CD *Suites and Themes* (auf der sämtliche Stücke in der Originalversion zu hören sind) THE BLUE

MAX immerhin 16 Minuten in Form einer fünfteiligen Suite ein. Offensichtlich galt auch in späteren Jahren Goldsmiths Feststellung, mit der er 1966 seinen Text zur LP-Veröffentlichung abschloss: »The end result was a most rewarding experience for me, not often encountered in motion picture scoring.«

Literatur

- Bond, Jeff (2014) Track-by-track Analyse. In: *Begleittexte zu LLLCD 1296*. Burbank, CA: Lalaland Records, S. 12–27.
- Goldsmith, Jerry (1966) Notes by the composer. In: *Begleittexte zu Intrada Records ISC 120*. Oakland, CA: Intrada Records, S. 2.
- Hubai, Gergely (2012) *Torn music. Rejected scores. A selected history*. Beverly Hills, CA: Silman-James Press.
- Kirgo, Julie (2014) *Begleittext zu LLLCD 1296*. Burbank, CA: Lalaland Records, S. 3–11.
- Takis, John (2004) Good as Goldsmith. In: *FilmScoreMonthly* 9,7, S. 28–32.
- Thomas, Tony (1976) *Begleittext zu Citadel CT 6008*. Burbank, CA: Citadel Records.

Filmographie

- 2001: A SPACE ODYSSEY [2001: Odyssee im Weltraum] (USA 1968, Stanley Kubrick).
- A PATCH OF BLUE [Träumende Lippen] (USA 1965, Guy Greene).
- LOGAN'S RUN [Flucht ins 23. Jahrhundert] (USA 1976, Michael Anderson).
- METROPOLIS (D 1928, Fritz Lang).
- PATTON [Patton – Rebell in Uniform] (USA 1970, Franklin Schaffner).
- THE BATTLE OF BRITAIN [Luftschlacht um England] (UK/D/USA 1969, Guy Hamilton).
- THE BLUE MAX [Der blaue Max] (USA 1966, John Guillermin).
- THE SAND PEBBLES [Kanonenboot am Yangtse-Kiang] (USA 1965, Robert Wise).
- ZUR CHRONIK VON GRIESHUUS (D 1925, Arthur von Gerlach).

Empfohlene Zitierweise

Bogdahn, Gerrit: Krieg und Fliegen: Jerry Goldsmiths Musik zu THE BLUE MAX. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 110–149, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p110-149>.

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.