

INGEBORG ZECHNER

FRANZ WAXMAN

ZWISCHEN FILMMUSIK
UND KONZERTSAAL





Ingeborg Zechner

**Franz Waxman:
Zwischen Filmmusik und
Konzertsaal**

BÖHLAU

Veröffentlicht mit der Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF):
10.55776/PUB 1037

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation lizenziert unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0; siehe <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Die Publikation wurde einem anonymen, internationalen Peer-Review-Verfahren unterzogen
<https://doi.org/10.7767/9783205219095>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2024 Böhlau, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singa-
pore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schönigh, Brill Fink, Brill mentis, Brill
Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

Coverabbildung: Photo of Franz Waxman, courtesy of the Franz Waxman Family Photo Collection. All
Rights Reserved.

Korrektorat: Felicitas Sedlmair, Göttingen
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien
Druck und Bindung: Hubert & Co, Göttingen
Gedruckt auf chlor- und säurefrei gebleichtem Papier
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-205-21907-1 (Print)
ISBN 978-3-205-21909-5 (OpenAccess)

Inhalt

Danksagung	9
Abkürzungsverzeichnis	11
Verzeichnis der Abbildungen und Tabellen	13
1. Einleitung	15
 Teil 1: Biographische und historische Kontexte	
2. Franz Waxman – eine weitere Emigrantenkarriere in Hollywood?	31
2.1 Franz Waxman (1906–1967)	40
2.2 Miklós Rózsa (1907–1995)	55
2.3 Friedrich Hollaender (1896–1976)	61
3. Mechanismen der Migration im Rahmen des Netzwerks einer international agierenden Filmindustrie	66
3.1 Die wirtschaftliche Situation der deutschen Filmindustrie zwischen 1930 und 1933	69
3.2 Die jüdische Emigration aus Deutschland über Frankreich in die USA im Zeitraum 1933–1934	72
3.3 Filmkomponisten zwischen Musikermigration, jüdischer Emigration und der Emigration Filmschaffender	77
4. Das Los Angeles Music Festival (1947–1966) vor dem institutionellen, musikästhetischen und politischen Hintergrund der Zeit	83
5. Franz Waxman, das Los Angeles Music Festival und die Kulturpolitik des Kalten Krieges	109
5.1 Das Los Angeles Music Festival und zeitgenössische Musik aus der Sowjetunion	114
5.2 Franz Waxman als ›amerikanischer‹ Dirigent in der Sowjetunion	126

5.3 Das Los Angeles Music Festival und seine politisch-ideologische Beziehung zu ›Deutschland‹	137
---	-----

Teil 2: Diskurs und Rezeption

6. Die Rezeption Franz Waxmans zwischen Filmmusik und Konzertsaal – methodische Überlegungen	153
7. Die Rezeption von Hollywood-Filmmusik zwischen den 1930er- und 1960er-Jahren	156
8. Franz Waxman als <i>composer-conductor</i>	189
8.1 Ausgangspunkt einer internationalen Dirigentenkarriere: Waxmans Konzert in der Pariser Salle Pleyel (1949)	196
8.2 Franz Waxman und Tschaiikowskys Sechste Symphonie	204
9. Franz Waxmans ›gespaltene‹ Lebensrealität zwischen Filmmusik und Konzertsaal	221
10. Die zeitgenössische Rezeption von Medialität zwischen Filmmusik und Konzertsaal	238

Teil 3: Mediale Transfers

11. Intermedialität als Verhandlung von filmmusikalischer Werkhaftigkeit . .	257
12. <i>The Paradine Case</i> – Konzertante Ambivalenz von Filmmusik	282
12.1 <i>The Paradine Case – A Symphonic Poem for Piano and Orchestra</i>	287
12.2 Die filmisch-konzertante Dimension von <i>The Paradine Case</i>	298
13. Die Musik von <i>A Place in the Sun</i> als mediales Hybrid	311
13.1 <i>A Place in the Sun</i> – kollaborative Filmmusik und Waxmans Autorschaft	312
13.2 Zeitgenössische mediale Transfers von Waxmans Musik zu <i>A Place in the Sun</i>	317
13.3 Die Musik von <i>A Place in the Sun</i> als <i>theme song</i>	320

13.4 <i>A Place in the Sun</i> als Konzertbearbeitung (1963) für die Hollywood Bowl	325
13.5 Waxmans Konzertbearbeitung als intermedial verhandeltes ›Werk‹ vor dem Hintergrund der Identitätsbildung	335
14. Die intermediale Konstruktion von filmmusikalischer Werkhaftigkeit bei Franz Waxman durch das Soundtrack-Album der 1950er- und 1960er-Jahre	340
14.1 Die US-amerikanische Tonträgerindustrie zwischen Konzert-, Popular- und Filmmusik von den 1940er- bis 1960er-Jahren	344
14.2 Franz Waxman »on record« – Soundtrack-Alben in den 1950er- und 1960er-Jahren	357
15. Schlusswort	385
Anhang	389
Anhang 1: Übersicht über die Filmmusiken Franz Waxmans	389
Anhang 2: Übersicht über Franz Waxmans Dirigierengagements	402
Anhang 3: Übersicht über Franz Waxmans Konzertkompositionen	409
17. Literaturverzeichnis	410
Historische Periodika	422
Archivalien	424
Online-Ressourcen	425
Musikalien	425
18. Personenregister	427

Danksagung

Dieses Buch ist die überarbeitete Version einer Habilitationsschrift, die im Mai 2022 an der Universität Graz eingereicht wurde und im Rahmen eines vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) geförderten Projekts (Grant-DOI: 10.55776/P33029) entstand. Die Publikation der vorliegenden Monographie wurde zusätzlich vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) im Rahmen des Programms selbstständige Publikationen (Grant-DOI 10.55776/PUB1037) gefördert.

Die Durchführung und Fertigstellung des Habilitationsprojekts in Zeiten einer Pandemie mit den damit verbundenen Einschränkungen von Forschungsreisen wäre ohne die Unterstützung einer Vielzahl von Institutionen und Personen nicht möglich gewesen, denen ich an dieser Stelle zu Dank verpflichtet bin. Die Finanzierung des FWF bildete nichts weniger als die essenziellen Rahmenbedingungen, welche meine wissenschaftliche Weiterqualifizierung überhaupt erst ermöglichten.

Einen wesentlichen Grundstein für meine Beschäftigung mit Franz Waxman und damit für den Entstehungsprozess dieser Monographie legte das Fulbright-Programm, weshalb mein Dank Fulbright Austria für die reibungslose und professionelle Durchführung meines Scholarship gebührt. Der Aufenthalt als Visiting Scholar an der Syracuse University ermöglichte es mir, mich über Monate hinweg intensiv mit dem Bestand der »Waxman Papers« zu beschäftigen. An dieser Stelle sei den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Department of Art and Music History der Syracuse University für ihre Gastfreundschaft während des Forschungsaufenthalts recht herzlich gedankt. Gerade diese Forschungstätigkeit ermöglichte es mir, trotz der umfangreichen Beschränkungen in den Jahren 2020 und 2021 meine Arbeiten fortzuführen. Trotz der schwierigen Situation stellten die Universität Graz, deren Geisteswissenschaftliche Fakultät unter der Leitung von Dekan Michael Walter, und das Institut für Musikwissenschaft in Anbetracht der Umstände nahezu ideale Rahmenbedingungen für die wissenschaftliche Forschung zur Verfügung.

Da Archivrecherchen vor Ort (sowohl innerhalb als auch außerhalb Europas) während des Entstehungsprozesses dieser Monographie lange Zeit nicht oder nur unter erschwerten Bedingungen möglich waren, gilt ein großer Dank den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Personen-, Schriftgut- und Filmarchivs sowie der Bibliothek der Deutschen Kinemathek, des Archivs der Akademie der Künste Berlin, des Deutschen Bundesarchivs, der Music Division und des Recorded Sound Research Center der Library of Congress (hier im besonderen David Sager), des Harry Ransom Center

der University of Texas, Austin sowie den Special Collections der Bird Library der Syracuse University.

Prompte, pragmatische und unbürokratische Unterstützung in der Recherchearbeit und bei der Bereitstellung von Quellenmaterial leisteten zudem Rosina Harrer (Universitätsbibliothek Graz), Benjamin Knysak (RILM) und Jana Behrendt (Historisches Archiv des SWR in Baden-Baden). Sachdienliche Hinweise habe ich darüber hinaus von John Waxman, John Fitzpatrick und Craig Parker erhalten. John Waxman sei zudem herzlich für das Bereitstellen des Coverbildes gedankt. Mirijam Beier danke ich für ihre Geduld in langen Gesprächen, die dem Sortieren meiner Gedanken dienten, ihre kritischen Fragen und ihre Unterstützung beim Lektorat dieser Arbeit. Dank gebührt auch Martin Schönbauer, der durch sein akribisches Lektorat und seine Anmerkungen zum Text einen wichtigen Beitrag zur Fertigstellung des Manuskripts lieferte. Thomas Zimmer danke ich für seine Geduld, meinen manchmal kruden Monologen im pandemiebedingten Home Office immer verständnisvoll zu lauschen.

Während des Publikationsprozesses dieses Buches hat mich das Team des Böhlau-Verlags, im Besonderen Martin Zellhofer, äußerst professionell unterstützt.

Abkürzungsverzeichnis

AAdK	Archiv der Akademie der Künste, Berlin
AGMA	American Guild of Musical Artists
AKM	Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger
ANTA	American National Theatre and Academy
ASCAP	American Society of Composers, Authors and Publishers
BEG	Bundesentschädigungsgesetz
BHMF	Beverly Hills Music Festival
CBC	Canadian Broadcasting Corporation
CLGA	Composers and Lyricists Guild of America
DBArch	Deutsches Bundesarchiv, Berlin
D-BDBha	SWR, Historisches Archiv, Baden-Baden
D-Ledb	Deutsche Nationalbibliothek, Leipzig
DEUKIN	Deutsche Kinemathek, Berlin
FW	Franz Waxman
FWP	Franz Waxman Papers, Special Collections Research Center, Bird Library, Syracuse University, NY
GB-Lbl	The British Library, London
GDT	Genossenschaft Deutscher Tonsetzer
GEMA	Gesellschaft für Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte
ILAMF	International Los Angeles Music Festival
ISCM	International Society for Contemporary Music
JAMS	<i>Journal of the American Musicological Society</i>
LABO	Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten Berlin
LAMF	Los Angeles Music Festival
LAOS	Los Angeles Orchestral Society
NAACC	National Association for American Composers and Conductors
STAGMA	Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte
SUSC	Syracuse University, Special Collections, Syracuse, NY
UCLA	University of California, Los Angeles, CA
US-AUS	University of Texas at Austin, Harry Ransom Center, Austin, TX
US-LAusC	University of Southern California, Libraries, Los Angeles, CA
US-LAum	University of California, Music Library, Los Angeles, CA
US-NYp	New York Public Library for the Performing Arts, Music Division, New York City, NY
US-PULwsu	Washington State University Libraries: Manuscript, Archives and Special Collections, Pullman, WA

US-Wc	The Library of Congress, Music Division, Washington, D.C.
US-Wcm	The Library of Congress, Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division, Washington, D.C.
US-Wcn	The Library of Congress, Newspaper and Current Periodical Collection, Washington, D.C.
USIA	United States Information Agency
USIS	United States Information Services

Verzeichnis der Abbildungen und Tabellen

Abbildung 1: Franz Waxman mit Louis Jourdan bei den Proben zu <i>Le Martyre de Saint Sébastien</i> . Ausschnitt aus dem <i>Los Angeles Examiner</i> [SUSC, FWP, Box 13]	91
Abbildung 2: Übersicht über die Stakeholder des International Los Angeles Music Festival 1961 (ILAMF-Programmheft 1961, S. 2–3 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »15th Los Angeles Music Festival 1961 (1/2)«]).	100
Abbildung 3: Karikatur von David Raksin und Igor' Stravinskij (»Hollywood Strikes Back. Film Composer Attacks Stravinsky's ›Cult of Inexpressiveness« in: <i>Musical Digest</i> , Jan. 1948)	171
Abbildung 4: Anzeige der Association des Concerts Colonne für Franz Waxmans Pariser Konzerte im Juni 1949 [SUSC, FWP, Box 15]	198
Tabelle 1: Filmmusiken von Franz Waxman in Deutschland und Frankreich zwischen 1930 und 1934	48
Tabelle 2: Übersicht über die Uraufführungen und die US-amerikanischen Erstaufführungen beim LAMF zwischen 1947 und 1967	102
Tabelle 3: Übersicht über die Westküsten-Erstaufführungen beim LAMF zwischen 1947 und 1967	108
Tabelle 4: Übersicht über die Schallplattenaufnahmen mit Franz Waxman als Dirigent	245
Tabelle 5: Formaler Aufbau des <i>The Paradine Case – Symphonic Poem</i> in Verbindung mit der Alco-Schallplattenaufnahme	291
Tabelle 6: Vergleich der Lyrics von Livingston und Evans der beiden <i>theme songs</i> zu <i>A Place in the Sun</i>	322
Tabelle 7: Formaler Aufbau der <i>theme songs</i> »A Place in the Sun« (1951) und »Tonight, My Love« (1954) in Verbindung mit den jeweiligen Lyrics	322
Tabelle 8: Formale Struktur der Konzertbearbeitung der Musik zu <i>A Place in the Sun</i> für das Konzert »Music from Hollywood« (1963)	329
Tabelle 9: Übersicht über die Soundtrack-Alben Franz Waxmans	356
Tabelle 10: Gegenüberstellung der Tracks des <i>Peyton Place</i> -Soundtrack-Albums mit den korrespondierenden <i>cue</i> -Titeln des Films	359
Tabelle 11: Übersicht über die Tracks des Soundtrack-Albums <i>My Geisha</i>	379

1. Einleitung

I hope that people will some day number me among the American composers [...].
In fact, I could hardly be anything else, for it is only since I came to this country that I have
written anything besides film music.

»Franz Waxman – Film Composer«, in: *Opera and Concert*, Mai 1949, S. 12.

Franz Waxman (1906–1967) nahm in seiner Karriere vielfältige Rollen ein: So war er unter anderem Jazz-Musiker, Arrangeur, Filmkomponist, deutsch-jüdischer Migrant, Konzertveranstalter, Dirigent sowie Konzert- und Opernkomponist – und zwar, vereinfacht dargestellt, in genau dieser Reihenfolge. Beachtenswert ist dabei, wie auch schon das der Einleitung vorangestellte Zitat illustriert, dass Waxmans Verbindung mit dem ›Konzertsaal‹ als Komponist, Dirigent und Veranstalter erst deutlich nach seiner Emigration in die USA begann; davor war er allerdings ausschließlich in der Film- und Unterhaltungsindustrie verortet.

Waxman erfüllte im Rahmen seiner Karriere eine Vielzahl an Rollen, die letztlich mit bestimmten Stereotypen und zeitgenössischen Erwartungshaltungen verbunden waren und somit nicht ohne Auswirkungen auf die Wahrnehmung seiner künstlerischen Person blieben. Besonders bei den genannten musikalischen Tätigkeitsbereichen kam es zu einem zeitlichen Überlappen, wodurch die Komplexität einer Musikerkarriere im 20. Jahrhundert deutlich wird.¹ Durch seine diversen Aktivitäten in den verschiedenen Bereichen kam Waxman mittelbar auch mit den damit verbundenen ästhetisch-ideologischen Diskursen des zeitgenössischen US-amerikanischen Musiklebens in Berührung: Im Falle Waxmans waren es unter anderem die Diskurse rund um den musikalischen Modernismus und die damit verbundenen neuen Kompositionstechniken, die Statusbestimmung der europäischen symphonischen Konzerttradition in den US-amerikanischen Konzertsälen, die Forderung nach der Entwicklung eines musikalischen Amerikanismus als Gegenentwurf dazu sowie als stilisierte Gegenpole die Diskurse um massenmedial vermittelte Popular- und Filmmusik und zeitgenössische Kunstmusik vor dem Hintergrund der technologischen Entwicklungen in der US-amerikanischen Medienindustrie. Die Karrieren von Komponisten wie Franz

¹ Eine ähnliche umfassende Betrachtungsweise verfolgt Frédéric Döhl in Bezug auf die vielfältige Karriere André Previn's (vgl. ders., *André Previn. Musikalische Vielseitigkeit und ästhetische Erfahrung*, Stuttgart 2012).

Waxman, die sich mit ihrem musikalischen Schaffen zwischen diesen verschiedenen Ideologien befanden, müssen entsprechend auch in ihrer musikhistoriographischen Komplexität wahrgenommen werden, um ein akkurates Bild einer Musikerkarriere im 20. Jahrhundert entwerfen zu können.

Wenn man das kompositorische Schaffen Franz Waxmans betrachtet, so erstreckt sich dies zum größten Teil auf Filmmusik,² aber ab Mitte der 1950er-Jahre auch auf Kompositionen für den Konzertsaal, wobei das Oratorium *Joshua* (1960) und der »song cycle« *The Song of Terezin* (1966) zu Waxmans größer dimensionierten Werken in diesem Bereich zählen.³ In den 1950er-Jahren arbeitete Waxman zudem an einer Oper mit dem Titel *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, zu der der englische Schriftsteller James Forsyth das Libretto verfasste. Dieses Werk blieb allerdings unvollendet.⁴ In der US-amerikanischen Öffentlichkeit wesentlich präsenter war Waxman allerdings als künstlerischer Leiter des Los Angeles Music Festivals, das er 1947 – nachdem er sich im Übrigen als Filmkomponist selbstständig gemacht hatte – gründete, und als Dirigent für Konzertsäle bzw. ab Anfang der 1960er-Jahre in geringerem Maße auch als Operndirigent.

Entsprechend resultiert aus diesen Aktivitäten auch die übergeordnete Fragestellung dieser Arbeit, nämlich aus der eingangs geschilderten umfassenden Perspektive die musikalische (und daher bewusst nicht nur die kompositorische) Karriere Franz Waxmans »zwischen Filmmusik und Konzertsaal« zu betrachten. Durch die beiden, vermeintlich an zwei entgegengesetzten Polen stehenden Begrifflichkeiten der »Filmmusik« bzw. des »Konzertsaals« wird zunächst der Aspekt der Rezeption in den Mittelpunkt gerückt: Filmmusik erscheint in diesem Begriffszusammenhang als ephemere und an das Medium des Films gebundene, wobei die Rezeption von Filmmusik meist in einem abgedunkelten Kinosaal erfolgt. Allerdings wurde bewusst »Filmmusik« und

2 In diesem Sinne entspricht Waxman der von James Wierzbicki getroffenen Definition eines Filmkomponisten (vgl. James Wierzbicki, »Introduction«, in: *Double Lives. Film Composers in the Concert Hall*, hg. von James Wierzbicki, New York 2019, S. 2).

3 Für eine tabellarische Übersicht der Werke Waxmans vgl. die Anhänge 1 und 3. 1954 begann Waxman ein Cello-Konzert für Pierre Fournier zu komponieren, das aber unvollendet blieb. Das Autograph der fertiggestellten Teile befindet sich im Besitz von John Waxman.

4 Teile der Korrespondenz zwischen Waxman und Forsyth finden sich in den Waxman Papers (= FWP) der Special Collections der Bird Library, Syracuse University (= SUSC) [Box 2, Folder »Forsyth, James«]. Demzufolge hatte Forsyth Ende des Jahres 1951 mit dem Schreiben des Librettos begonnen und dieses bereits im Juni 1952 fertiggestellt. Die Komposition der Musik verzögerte sich allerdings um mehrere Jahre und Waxman kam erst Anfang der 1960er-Jahre wieder dazu, sich intensiver mit der Oper zu beschäftigen, wobei zu diesem Zeitpunkt bereits erste Aufführungsmöglichkeiten im Raum standen (vgl. dazu die Korrespondenz zwischen Julius Rudel (New York City Center Opera) und FW [SUSC, FWP, Box 1, Folder »C«]). Das überlieferte autographe Notenmaterial befindet sich im Besitz von John Waxman.

nicht »Kino« als Begriff für den Rezeptionsort gewählt, da es für die Rezipierenden bei einem Kinobesuch nur in den seltensten Fällen um die Musik an sich geht. Vielmehr funktioniert Musik im Medium des Films als ein in den Soundtrack integriertes »device«⁵ zur Unterstützung der Filmhandlung. Entsprechend müsse diese innerhalb ihres bestimmenden Mediums einen unmittelbaren Effekt erzielen, wie Franz Waxman in einer Gegenüberstellung zu Konzertmusik angibt: »[Movie music] is played once and it is heard once. It must be immediately effective or it has no value. There is no time or opportunity for study and contemplation.«⁶

Der für Waxmans Aussage als Vergleichsgrundlage fungierende Konzertsaal funktionierte dagegen als Ort der expliziten und vordergründigen Musikrezeption und war mit bestimmten gesellschaftlichen Normen bzw. auch, wie Waxman angibt, mit der Möglichkeit »for study and contemplation« in Bezug auf die Musik verbunden. Zudem wird der Begriff gemeinhin mit dem Aufführungsrahmen »klassischer«⁷ Musik, d.h. vornehmlich symphonischer europäischer⁸ »Kunstmusik« assoziiert. Entsprechend wird der *per se* örtlich-architektonisch bestimmte Begriff des »Konzertsaals« in dieser Arbeit – in Anlehnung an James Wierzbicki – erweitert und verstanden als »the entire culture for which the physical concert hall is just a symbol, a culture that embraces and promotes what until not so long ago [...] might have been called »serious music« or »art music.«⁹ Wierzbicki spricht in seiner Definition auch gleich die mit dem Konzertsaal verbundenen ästhetischen Werthaltungen in einem historiographischen Kontext an. Zwischen den 1930er- und 1960er-Jahren (dem zeitlichen Fokus dieser Arbeit, der aus dem Zeitraum von Waxmans musikalischem Schaffen resultiert) gehörten Termini

5 Vgl. dazu David Bordwell, »The Classical Hollywood Style, 1917–60«, in: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, hgg. von David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson, London 1988, S. 6–7. Claudia Gorbman hebt beispielsweise ebenso die narrative Funktion von Filmmusik hervor (vgl. dieselb., *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington 1987). Auch bei jüngerer Forschung mit Filmmusik, die eine Annäherung zwischen Musik- und Filmwissenschaft fordert, ist diese funktionale Perspektive vorherrschend (vgl. dazu u.a. Emilio Audissino, *Film/Music Analysis. A Film Studies Approach*, Cham 2017).

6 »Action on the Frontiers of Composition«, in: *Music Journal*, Jan.–Feb. (1944), S. 47.

7 Das Adjektiv »klassisch« bezieht sich auf die breite umgangssprachliche Bedeutung des Begriffs für entsprechende Musik, u.a. auch für Musik die im »Konzertsaal« erklingt und den damit verbundenen kulturellen Normen (vgl. dazu auch die Anwendung des Adjektivs »classical« bei Michael Long, *Beautiful Monsters. Imagining the Classical in Musical Media*, Berkeley 2008, S. 26).

8 Europäisch wird hier nicht als reine geographische Bezeichnung, sondern als Bezeichnung für einen bestimmten Kulturraum und die damit gemeinhin verbundenen kulturellen Praktiken und musikhistoriographischen Traditionen begriffen.

9 James Wierzbicki, »Introduction«, in: *Double Lives. Film Composers in the Concert Hall*, hg. von demselb., New York 2019, S. 2.

wie »serious music« und »art music« zum Begriffsrepertoire der verschiedenen musikbezogenen Diskurse in den USA, weshalb sie auch Eingang in den kontinuierlich geführten Diskurs um die ästhetische Bedeutung von Filmmusik fanden und letztlich auch noch in der frühen Beschäftigung mit dem Thema Filmmusik nachwirkten.¹⁰

Autobiographien, wie beispielsweise Miklós Rózsas *Double Life*,¹¹ haben zur Manifestation einer ästhetischen Dichotomie zwischen »Filmmusik« und »Konzertsaal« beigetragen, die sich in ihrer ideologischen Exklusivität allerdings zunächst nicht faktisch in der Karriere Franz Waxmans widerspiegelte. Waxman betätigte sich in beiden Sphären gleichermaßen und fand in beiden Bereichen Möglichkeiten zur künstlerischen Entfaltung vor. Aus diesem Grund nimmt diese Arbeit bewusst eine Perspektive »zwischen Filmmusik und Konzertsaal« ein.

Zweifellos war die symphonische Hollywood-Filmmusik der 1930er- bis 1960er-Jahre aus stilistisch-klanglicher Sicht mit der Kunstmusiktradition des Langen 19. Jahrhunderts verbunden,¹² wobei der vermeintlich relativ konsistente kompositorische Stil des klassischen Hollywood-Films¹³ in diesen dreißig Jahren über eine beachtliche stilistische Vielfalt (unter anderem durch die Einbeziehung von Jazz, Atonalität, seriellen Kompositionstechniken etc.) verfügte. Aus diesem Grund kann die Hollywood-Filmmusik der Zeit auch nicht losgelöst von den sie umgebenden unterschiedlichen musikästhetischen und ideologischen Diskursen gesehen werden. Schließlich war und ist Filmmusik ein integraler und prominenter Bestandteil des US-amerikanischen Musiklebens des 20. Jahrhunderts. Insofern ist es legitim, wenn Peter Franklin für einen die »kulturhistorische« Dimension integrierenden Blick auf Filmmusik plädiert und sie damit als einen Teil der Musikgeschichte verortet: »[M]uch may be gained from being as sensitive as possible to the cultural-historical dimensions of music and the wider network of discourse in which music and composer's stylistic choices where construed in the period we are dealing with.«¹⁴

10 Vgl. beispielsweise den Nachruf auf Franz Waxman von Page Cooke, »Franz Waxman Was One Of The Composers Who Thought Film Music Could Be An Art«, in: *Films in Review* (1968), S. 415–430.

11 Miklós Rózsa, *Double Life. The Autobiography of Miklós Rózsa*, New York 1982.

12 Vgl. dazu u. a. Royal S. Brown, *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, Berkeley 1994 und Peter Franklin, *Seeing Through Music. Gender and Modernism in Classic Hollywood Film Scores*, Oxford 2011.

13 Vgl. dazu die dennoch richtungsweisende Studie von Kathryn Kalinak, *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, Madison 1992. Der Begriff »klassisch« wurde in diesem Zusammenhang von David Bordwell unter Berufung auf André Bazin eingeführt (vgl. derselb., »The Classical Hollywood Style, 1917–60«, in: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, hgg. von David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson, u. a. London 1988, S. 3).

14 Peter Franklin, *Seeing Through Music*, S. 8.

Für einen Perspektivwechsel in Bezug auf Filmmusik, der entsprechend die bestehende Lücke der mangelnden Verortung in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts füllen könne, argumentiert auch Guido Heldt:

Another gap opens up if we change perspective and look at music not as a functional element of film. While it undoubtedly is that, a focus on function overlooks the fact that film has also been a major stage for the composition, recycling, performance, contextualization and ideological construction of music. It would be a task not for film musicologists, but for music historians to give film music a place in the story of music in the twentieth and twenty-first centuries.¹⁵

Dabei ist es allerdings essenziell Musik nicht völlig aus ihrer filmischen Funktion zu lösen (wie Heldt schreibt), sondern sie »nicht *nur*« als ein funktionelles Element des Films zu begreifen. Schließlich lässt sich nicht negieren, dass Filmmusik funktional für das Medium des Films komponiert und konzipiert wurde – ein Loslösen aus diesem Kontext würde diese mediale Perspektive völlig außer Acht lassen. Allerdings ist es in diesem Zusammenhang ebenfalls von Bedeutung, mediale Transfers von Filmmusik in diese musikhistorische Perspektive miteinzubeziehen, um eine ganzheitliche Betrachtung von Filmmusik als Teil der Musikgeschichte bewerkstelligen zu können. So führte Filmmusik zwischen den 1930er- und 1960er-Jahren¹⁶ außerhalb des Mediums des Films eine weitere und relativ konsistente Existenz in Form von entsprechend adaptierten Kompositionen für den Konzertsaal (hier nicht zwingend immer als so genannte *suites*, sondern unter anderem auch als *symphonic poems*),¹⁷ als *theme songs* in der Form von *sheet music* bzw. Aufnahmen, oder als Soundtrack-Alben – alle diese unterschiedlichen mediale Erscheinungsformen sind in einem zeitgenössischen Kontext mit bestimmten ästhetischen Konnotationen sowie mit medialen und musikpraktischen Konventionen verbunden und bieten zudem die Möglichkeit der vordergründigen musikalischen Rezeption von Filmmusik. Bei filmmusikalischen *theme songs* wurde grundsätzlich ein musikalisches Thema des Films als Liedform bearbeitet und zusätzlich mit einem mit der Filmhandlung semantisch in Beziehung stehenden Text unterlegt. Verantwortlich für diese Bearbeitungen war spezialisiertes Personal

15 Guido Heldt, »Film-Music Theory«, in: *The Cambridge Companion to Film Music*, hgg. von Mervyn Cooke und Fiona Ford, Cambridge 2016, S. 98.

16 Der Ausdruck »klassischer Hollywood-Film« (»classical Hollywood cinema«) wird hier bewusst vermieden, um nicht damit verbundene musikhistoriographische Probleme in diese Arbeit hineinzutragen. Natürlich sind auch außerhalb der hier angegebenen Periode, welche den zeitlichen Fokus dieser Arbeit bildet, entsprechend mediale Transfers von Filmmusik nachweisbar.

17 Vgl. dazu Kapitel 12 »*The Paradine Case*«.

der Filmstudios. Der Filmkomponist wurde bei *theme songs* trotzdem als ›Urheber‹ erwähnt, wodurch diese intermediale Adaption der Filmmusik – verstärkt durch die (massen-)mediale Vermittlung über Tonträger, Radio oder *sheet music* – eine populär-musikalische Konnotation erfuhr. Konzertadaptionen wurden hingegen meist von den Komponisten selbst angefertigt und sollten Filmmusik durch die Aufführung außerhalb des Mediums Film im ›Konzertsaal‹ mit einer kunstmusikalischen Aufladung versehen.

Auch wenn bereits einige Studien zur Beziehung zwischen Filmmusik und Konzert existieren,¹⁸ steht eine eingehende musikhistorische Betrachtung dieses intermediären Phänomens und seine Ursprünge in den 1940er-Jahren nach wie vor aus, obwohl es einen wesentlichen und produktionsrelevanten Bestandteil von Filmmusik bildete.¹⁹ In diesem Sinne kommt diese Arbeit über Franz Waxman dem von Heldt artikulierten Desiderat nach einem Füllen der musikhistorischen Lücke nach und soll durch die hier angewandte interdisziplinäre methodische Vorgehensweise als Ausgangspunkt für weitere wissenschaftliche Untersuchungen dienen.

Dabei ist Franz Waxman für dieses Vorhaben nicht nur aufgrund seiner unterschiedlichen Rollen innerhalb des zeitgenössischen Musiklebens ein ideales Beispiel: So verfügte Waxman vor seiner Migration in die USA aus beruflicher Sicht zunächst über keinen klassischen ›kunstmusikalischen‹ Hintergrund (im Sinne einer Karriere

18 Vgl. für das Einnehmen einer ahistorischen Perspektive Sebastian Stoppe (Hg.), *Film in Concert. Film Scores in Relation to Classical Concert Music*, Glückstadt 2014; für einen gleichermaßen ahistorischen aber musikanalytischen Schwerpunkt vgl. Frank Lehman, »Film-As-Concert-Music and the Formal Implications of ›Cinematic Listening‹«, in: *Music Analysis* 37/1 (2018), S. 7–46; für die Beziehungen zwischen Konzert- und Filmmusik in Bezug auf Harmonik vgl. David Neumeyer, »Tonal Design and Narrative in Film Music: Bernard Herrmann's ›A Portrait of Hitch‹ and ›The Trouble With Harry‹«, in: *Indiana Theory Review* 19 (1998), S. 87–123. Die konzertante Dimension der filmischen Realität beleuchtet Ben Winters, *Music, Performance, and the Realities of Film. Shared Concert Experiences in Screen Fiction* (= Routledge Research in Music 9), u.a. New York 2014; und für eine Untersuchung des »Doppellebens« von Filmkomponisten vgl. James Wierzbicki (Hg.), *Double Lives. Film Composers in the Concert Hall* (= Routledge Research in Music 12), u.a. London 2019.

19 Vgl. hierzu Emilio Audissino, *Film Music in Concert. The Pioneering Role of the Boston Pops Orchestra*, Cambridge 2021, <https://doi.org/10.1017/9781009006941>. Im Hintergrund von Audissinos Studie zu John Williams steht die nicht ausreichend kritisch reflektierte Annahme, dass es sich bei der Repräsentation von Filmmusik im Konzert um eine ästhetische Fortschrittsgeschichte handelt. In dieser Annahme werden aber weder musikhistoriographische noch mediale Phänomene vor ihren jeweiligen historischen Kontexten berücksichtigt. Dabei bezieht sich die Rezeption von John Williams im Konzert maßgeblich auf die bereits in den 1940er-Jahren bestehenden Diskurse und Traditionen von Filmmusikaufführungen im Konzertsaal.

in diesem Bereich), sondern war ausschließlich in der deutschen Unterhaltungs- bzw. Filmindustrie tätig. Für seine Hollywood-Karriere zwischen Filmmusik und Konzertsaal fehlte ihm folglich (im Gegensatz zu beispielsweise Erich Wolfgang Korngold oder Miklós Rózsa) eine entsprechende ›Glaubwürdigkeit‹, weshalb Waxman sich diese durch gezielte kommunikationspolitische und strategische Maßnahmen²⁰ erst aufbauen musste und sich dabei bestehender Annahmen über aus Europa emigrierte Komponisten bediente. Entsprechend treten bei den Aktivitäten Franz Waxmans ideologische Konstrukte, die in Verbindung mit zeithistorischen musikbezogenen Diskursen zu sehen sind, deutlich zu Tage: Einerseits wurden diese Konstrukte von Waxman und seinen Zeitgenossen auf Basis musikhistoriographischer Narrative selbst aufgebaut, andererseits (soweit sie unreflektiert fortgeschrieben wurden) verfügen diese auch über einen erheblichen Einfluss auf die musikwissenschaftliche Filmmusik- und Migrationsforschung. Im Umkehrschluss macht der geschilderte Sachverhalt allerdings die Notwendigkeit profunder historisch-quellenkritischer Arbeit deutlich, deren Aufgabe es ist, bestehende Narrative zu hinterfragen und zu dekonstruieren. Dabei ist es aus historiographischer Sicht bemerkenswert, dass sich die Filmmusikgeschichtsschreibung, was die Hollywood-Filmmusik der 1930er- bis 1960er-Jahre betrifft, bislang nicht eingehend mit den Beiträgen zum zeitgenössischen Filmmusikdiskurs von Komponisten (wie Franz Waxman, David Raksin oder Bernard Herrmann) beschäftigt hat, die von ihrer Biographie her außerhalb des kunstmusikalischen Kanons rangierten.²¹

Obwohl die Biographie Franz Waxmans aus historisch-kritischer Sicht als lediglich lückenhaft erforscht zu bezeichnen ist und diese Arbeit auch in diesem Bereich einen wichtigen Beitrag leistet, handelt es sich doch um keine Musikerbiographie im Sinne eines »Leben und Werk von Franz Waxman«²². So sind mit dem Begriff der Musikerbiographie bestimmte musikhistoriographische Werthaltungen verbunden, welche

20 Der Terminus »kommunikationspolitisch« meint die Anwendung des Begriffs im Sinne der Marketingkommunikation als ein Instrument des Marketings (vgl. Alfred Kuß und Michael Kleinaltenkamp, *Marketing-Einführung. Grundlagen – Überblick – Beispiele*, Wiesbaden 2020, S. 207–208). Die von Waxman in seiner Karriere strategisch installierte Kommunikationspolitik (über mehrere Kanäle) wird u. a. bei der Bewerbung des LAMF in Verbindung mit seiner eigenen Person deutlich (vgl. dazu Kapitel 4 »Los Angeles Music Festival«).

21 James Buhler baut beispielsweise seinen theoretischen Überblick über den *soundtrack* des »klassischen Hollywood-Tonfilms« aus zeitgenössischer Sicht maßgeblich ausgehend von Eisler/Adorno und Copland auf (vgl. ders., *Theories of the Soundtrack*, Oxford 2018, S. 58–87).

22 Dabei handelt es sich um ein unbewusstes Weitertragen u. a. der kunstmusikalischen Genieästhetik, die mitunter ein Topos in frühen Publikationen über Hollywood-Filmkomponisten bildete (vgl. dazu beispielhaft etwa Christopher Palmer, *Miklós Rózsa. A Sketch of His Life and Work*, London 1975, oder William Darby und Jack Du Bois, *American Film Music. Major Composers, Techniques, Trends, 1915–1990*, Jefferson 1990).

diese Arbeit am Beispiel Waxmans einer kritischen Reflektion zu unterziehen intendiert.²³ Vielmehr ist es das Ziel dieser Studie, mithilfe historisch-kritischer Methoden am Beispiel von Franz Waxman eine Möglichkeit aufzuzeigen, wie Filmmusik als Teil der Musikgeschichte begriffen werden kann, ohne jedoch die bedeutende ökonomische Dimension von Hollywood-Filmmusik zu negieren. Dabei werden die vielfältigen und komplexen Verbindungslinien zwischen Konzertsaal und Filmmusik auf unterschiedlichen Ebenen (biographisch, rezeptionsästhetisch, medial, technologisch, musikhistoriographisch) in der Karriere Waxmans aufgezeigt, wodurch eine kritische Position zum gängigen und musikhistoriographisch bedeutenden Narrativ des »double life« von Filmkomponisten eingenommen wird. Da die vorliegende Studie methodisch historisch verortet ist, wird die Metapher des Doppellebens in dieser Studie nicht im Sinne des philosophischen Zugangs von Lydia Goehr verwendet, der von ihr im Zusammenhang mit dem Exilbegriff behandelt wird.²⁴ Gerade Karrieren wie die Franz Waxmans lassen sich mit dieser terminologischen Eingrenzung nicht fassen. Das Zentrum dieser Monographie bildet entsprechend eine musikhistorische Perspektive auf Hollywood-Filmmusik der 1930er- bis 1960er-Jahre, welche eine funktional-narrative Zugangsweise ergänzt und die Möglichkeit zu neuen Fragestellungen und Diskursen in diesem Bereich liefert.

Gerade im Bereich der ursprünglich aus den Literaturwissenschaften erwachsenen *film (music) studies*²⁵ besteht die Notwendigkeit einer selbstreflexiven Musikhistoriographie, wie sie Hans-Joachim Hinrichsen für Musikgeschichtsschreibung im Allgemeinen erläutert:

Die theoretisch-historiografische Rekonstruktion von musikalischer Vergangenheit ist in Wirklichkeit, nicht grundsätzlich anders als die praktisch-interpretierende, ein Modus ihrer Vergegenwärtigung. Wenn aber der wirklich *musikzentrierte* historiografische Blick auf das prekäre Phänomen musikgeschichtlicher Kontinuität seinerseits vom prekären Modus einer Kontinuität ästhetischen und historischen Verstehens abhängt, dann sollte es unstrittig sein, dass eine auf ihre Voraussetzungen hin durchsichtige Musikgeschichtsschreibung nicht

23 Zum musikhistoriographischen Kontext der Musikerbiographie vgl. Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (= Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 3), u. a. Wien 2014.

24 Vgl. Lydia Goehr, »Music and Musicians in Exile. The Romantic Legacy of a Double Life«, in: *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, hg. von Reinhold Brinkmann und Christoph Wolff, u. a. Berkeley 1999, S. 66–91.

25 Für einen Überblick über die Entwicklung der Disziplin der *film music studies* vgl. David Neumeyer, »Overview«, in: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, hg. von demselb., Oxford 2014, S. 1–6, und für einen Überblick über die theoretische Beschäftigung mit dem Filmsoundtrack vgl. Buhler, *Theories of the Soundtrack*, Oxford 2018.

nur auf Rezeptions- und Interpretationsgeschichte nicht verzichten kann, sondern vielmehr diese als integrierenden Teil in sich aufzunehmen hat.²⁶

Hollywood-Filmmusik war von Beginn an Gegenstand eines Diskurses, an dem unter anderem (Film-)Komponisten aktiven Anteil nahmen und der entsprechend auch über historiographisch-ideologischen Einfluss verfügte, der in dieser Studie mitbedacht und reflektiert werden soll.²⁷ In der Konsequenz bedeutet dies für die Verortung von Filmmusik als Teil der Musikgeschichte, ebenfalls den ästhetischen und historischen Referenzrahmen miteinzubeziehen; wobei dieser über einen rein narrativen, analytisch-stilistischen hinausgeht bzw. diesen ergänzt. Ohne diesen Bezugsrahmen bleiben allerdings auch analytische Beispiele unkontextualisiert und sind damit nicht in eine seriöse Musikgeschichtsschreibung und deren Bedeutungshorizont integrierbar.²⁸ In diesem Zusammenhang ist vor allem der durch den Tonfilm endgültig durchgesetzte Wandel von der Textbasiertheit eines musikalischen Werks zur Klangbasiertheit als ein Kontinuum zu begreifen, das für die Zeitgenossen unterschiedliche ideologische Implikationen mit sich brachte und auch in dieser Hinsicht verhandelt wurde. Die von Hinrichsen angesprochene Aufnahme einer »musikgeschichtlichen Kontinuität« durch Waxman und seine Zeitgenossen (unter anderem aus einer karrierestrategischen Motivation) ist zusätzlich auch als soziale Handlungsweise im Sinne von Pierre Bourdieus Konzept des Habitus begreifbar, da »[i]n den Dispositionen des Habitus [...] die gesamte Struktur des Systems der Existenzbedingungen angelegt«²⁹ ist, und »durch den Habitus und durch ihn hindurch reproduzieren sich die sozialen Existenzbedingungen, auf die er zurückgeht.«³⁰ Dies wird am Beispiel Waxmans besonders bei sei-

26 Hans-Joachim Hinrichsen, »Musikwissenschaft und musikalisches Kunstwerk. Zum schwierigen Gegenstand der Musikgeschichtsschreibung«, in: *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung*, hg. von Laurenz Lütteken, u.a. Kassel 2007, S. 86–87.

27 Eines der prominentesten Beispiele in dieser Tradition ist sicherlich Hanns Eislers, [Theodor W. Adornos], *Composing for the Film*, New York 1947, sowie auch die zahlreichen Texte Aaron Coplands Anfang der 1940er-Jahre (vgl. dazu u.a. Paula Musegades, *Aaron Copland's Hollywood Film Scores*, Rochester 2020, S. 24–39, sowie Sally Bick, *Unsettled Scores. Politics, Hollywood, and the Film Music of Aaron Copland and Hanns Eisler*, u.a. Urbana 2019).

28 David Neumeyer weist auf die Bedeutung historischer Filmmusikforschung und die in diesem Bereich nach wie vor vielfach existierenden Lücken hin (vgl. ders., »Overview«, in: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, S. 12).

29 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M. 1999, S. 279. Für einen Überblick über die Dimensionen von Bourdieus Habitus-Konzept vgl. u.a. Werner Fuchs-Heinritz und Alexandra König, *Pierre Bourdieu. Eine Einführung*, Konstanz 2014, S. 89–106.

30 Werner Fuchs-Heinritz und Alexandra König, *Pierre Bourdieu. Eine Einführung*, S. 90.

nen strategischen Entscheidungen in Hinblick auf eine Karriere »zwischen Filmmusik und Konzertsaal« deutlich.

Dementsprechend wurde auch die methodische Vorgehensweise dieser Arbeit gewählt, die sich zunächst mit der Biographie Franz Waxmans auf Basis von in verschiedenen europäischen und US-amerikanischen Archiven vorhandenem Quellenmaterial historisch-kritisch auseinandersetzt.³¹ Dabei wurde zunächst auf eine Kontextualisierung des Archivmaterials, unter anderem durch die Einbeziehung der politischen Situation der Zeit, der technologischen Entwicklungen etc. wertgelegt, in der dann die biographischen Eckpunkte dieser Studie verortet und interpretiert wurden. Zusätzlich bildet die rezeptions- und interpretationsgeschichtliche Forschung einen wesentlichen methodischen Eckpfeiler, welcher Waxmans Karriere in einem größeren musikhistoriographischen Kontext verortet und zum Ziel hat, zeitgenössische Narrative und Ideologien, von denen eine Komponistenkarriere in Hollywood beeinflusst war, aufzudecken. Gerade was einen methodisch-sauberen Umgang mit der zeithistorischen Rezeption betrifft, lauern wesentliche Fallstricke, beispielsweise in der Form von retrospektiv erschienenen Biographien, oder von Jahrzehnte später geführten Interviews mit Komponisten oder deren Nachfahren, wodurch ein unbewusster Bias von historiographischer Relevanz entsteht.³² Entsprechend wurde in dieser Arbeit bei der Analyse der Rezeptionszeugnisse auf historische Konvergenz geachtet, und auch kontextuell, bspw. in Hinblick auf bedeutende technologische Entwicklungen der Zeit, differenziert. Dadurch ist es möglich, historiographische, ideologische und ästhetische Entwicklungslinien »zwischen Filmmusik und Konzertsaal« zu entwirren bzw. durch diese Vorgangsweise überhaupt differenziert zu analysieren und gleichzeitig pauschalisierende Urteile zu vermeiden. Es sei an dieser Stelle auch darauf hingewiesen, dass diese Arbeit das generische Maskulinum (z.B. Komponisten, Produzenten, etc.) einerseits zur besseren Lesbarkeit, andererseits aber auch aus Gründen der historischen Richtigkeit verwendet.

Da Filmmusik *sui generis* an das Medium des Films gebunden ist, bei einem Transfer in den Konzertsaal dieses Medium allerdings verlässt, versucht diese Arbeit in diesem Bereich eine Brückenbildung zwischen musikhistorischer und medientheo-

31 Eine wesentliche Basis bildete dabei der Bestand der Waxman Papers (= FWP) in den Special Collections der Bird Library der Syracuse University (= SUSC). Nachdem die Waxman Papers während eines Fulbright Fellowships im Herbst 2018 eingesehen wurden, kam es zu einer Reorganisation von Teilen des Bestands. Die in dieser Arbeit in den Fußnoten angegebenen Signaturen beziehen sich entsprechend auf die zwischen August und Dezember 2018 vorgefundene Struktur des Bestands.

32 Vgl. dazu u.a. die retrospektive Attribuierung von André Previn als Grenzgänger bei Frédéric Döhl, *André Previn*, S. 20–25.

retischer Forschung: Hierbei werden Erkenntnisse aus den historischen und rezeptionsanalytischen Teilen der vorliegenden Arbeit bzw. die daraus herausgefilterten zeitgenössischen ästhetischen Kategorien mit medientheoretischen Diskursen verbunden. Die mediale Perspektive wird in dieser Arbeit allerdings nicht im Sinne einer *grand theory* auf historische Sachverhalte angewandt, sondern ist, wie zu sehen sein wird, methodisch aus dem historischen Kontext motiviert und gerechtfertigt. Die theoretischen Konzepte der Intermedialität und der *adaptation studies* eignen sich dabei in besonderem Maße, um die Beziehung zwischen Filmmusik und Konzertsaal zu betrachten.³³ Medien und Medientechnologien prägten in der Musik des 20. Jahrhunderts den ästhetischen Gehalt von Musik:³⁴ Dabei stehen Massenmedien wie Film, TV oder Radio dem musikalischen Notentext oder der Konzertaufführung als Medien zur Musikvermittlung gegenüber. Franz Waxman und seine Zeitgenossen bewegten sich »zwischen Filmmusik und Konzertsaal« in dieser Zeit der Intermedialität und waren letztlich Teil eines bedeutenden musikgeschichtlichen Wandels, wie David Neumeayer feststellt:

In this environment, we have a better chance than ever of writing adequate historical narratives of music in the past century, narratives that do not cling to a musical textuality based on the written score but acknowledge that recorded sound is the elephant in the room for a proper history, as it has generated the first truly musical texts, which fundamentally changed both music making and concepts about music, and did so from early on in the twentieth century. Sound film is deeply embedded in that change.³⁵

Neumeayers Forderung einer vom Notentext losgelösten Musikhistoriographie, in der Filmmusik eine tragende Rolle spielt, ist eine wichtige und valide Feststellung. Bevor allerdings ein derartiges klangbasiertes (und im Übrigen auch medienbasiertes) Unterfangen in Angriff genommen werden kann, bedarf es einer profunden und historisch akkuraten Aufarbeitung der Prozesse, die zum Erkennen des lange negierten »klanglichen Elefanten« geführt haben. Für Franz Waxman und seine Zeitgenossen ging dieser Wandel, wie diese Arbeit zeigen soll, nicht so ohne weiteres und vor allem kontinuierlich und nicht als harter Bruch vorstatten. Zudem nutzte Hollywood bzw. die US-amerikanische Plattenindustrie explizit die mit der traditionellen Schriftlichkeit von

33 Vgl. für die entsprechenden Definitionen der beiden Konzepte Kapitel 11 »Intermedialität«.

34 Für die Bedeutung einer umfassenden, genre- und medienübergreifenden Analyse der US-amerikanischen Medienindustrie vgl. Kyle Barnett, *Record Cultures. The Transformation of the U.S. Recording Industry*, Ann Arbor, S. 32–38.

35 Neumeayer, »Overview«, in: *Oxford Handbook of Film Music Studies*, S. 6.

Kunstmusik verbundenen ästhetischen Werthaltungen, Konventionen und Narrative. Für den Zeitraum des Wandels braucht es folglich historiographische Studien, welche die ästhetischen und ideologischen Beweggründe in einem historischen Kontext deutlich machen und somit einen Prozess der Brückenbildung zwischen Musik- und Mediengeschichte darstellen. Eine differenzierte Aufarbeitung dieses Wandels – ohne jedoch den Elefanten im Raum zu ignorieren – ist daher eine Notwendigkeit, da sie wertvolle Einblicke in die ästhetischen Rahmenbedingungen der Hollywood-Filmmusik der 1930er- bis 1960er-Jahre gibt und damit auch in die Lebensrealität von Komponisten wie Franz Waxman.

Entsprechend begreift sich diese Arbeit auch als ein intermediales und in den betrachteten Jahrzehnten einem kontinuierlichen zeitlichen Wandel unterworfenen »between the between«³⁶: Nämlich als zwischen Notentext und Klang, zwischen Musik- und Filmindustrie, zwischen Hollywood und Europa, zwischen New York und Los Angeles, zwischen Komponisten und Interpreten und damit letztlich als »zwischen Filmmusik und Konzertsaal« stehend. In Abhängigkeit der beschriebenen methodischen Zugänge (nämlich historisch-kritisch, rezeptionsästhetisch, medientheoretisch) gliedert sich diese Arbeit in drei Teile, die aufeinander aufbauen und als unterschiedliche Perspektiven auf das Thema miteinander verknüpft werden.

Erster Teil: biographische und historische Kontexte

Dieser Teil widmet sich zweier für die Fragestellung dieser Arbeit wichtiger Abschnitte in Franz Waxmans Leben, nämlich seiner Migration aus Europa Anfang der 1930er-Jahre und seinen Aktivitäten beim Los Angeles Music Festival aus einer historisch-quellenkritischen Perspektive. Innerhalb dieser Bereiche werden Fragen der Mobilität bzw. Migration und der agierenden Netzwerke bearbeitet, womit eine Kontextualisierung von Waxmans Karriere erreicht werden soll: Nämlich einerseits durch den emigrationsbiographischen Vergleich mit Zeitgenossen (unter anderem Friedrich Hollaender und Miklós Rózsza) sowie andererseits durch die Einbeziehung der Netzwerke der internationalen Film- und Musikindustrie(n). Den politischen Rahmenbedingungen, wie unter anderem der US-amerikanischen Einwanderungspolitik Anfang der 1930er-Jahre, oder der US-amerikanischen Kulturdiplomatie im Kalten Krieg, kommt auf Grund der Bedeutung in Waxmans Karriere eine wichtige kontextualisierende Rolle zu, wodurch gleichzeitig Anschlussfähigkeit an die Forschungsbereiche

³⁶ Bernd Herzogenrath, »Travels in Intermedia[lity]. An Introduction«, in: *Travels in Intermedia[lity]. ReBlurring the Boundaries*, hg. von demselb., Hanover 2012, S. 2.

der musikbezogenen Cold War Studies, der soziologischen Netzwerkanalyse und der musikalischen Migrationsforschung gewährleistet wird.

Zweiter Teil: Diskurs und Rezeption

Dieser Teil dient dazu, auf Grundlage der Erkenntnisse des historisch-biographischen Teils, die zeitgenössischen Ideologien und ästhetischen Wertehaltungen, vor denen sich Waxmans Karriere als Komponist und Interpret bzw. als *composer-conductor* abspielte, deutlich zu machen. Essenziell ist hier die Differenzierung zwischen dem eigenen Anteil Franz Waxmans an der Konstruktion spezifischer Narrative als Mittel strategischer Kommunikation und dem Filmmusik-Diskurs bzw. der Musikkritik. Der ›Konzertsaal‹ mitsamt seinen Konventionen funktionierte für Hollywood-Filmmusik als ein bedeutender ästhetischer, wenngleich technologisch-mediatisierter Referenzrahmen. In diesem Zusammenhang wird auch der häufig in Bezug auf Hollywood-Komponisten verwendete Begriff des *composer-conductor* auf seine verschiedenen ideologischen Konnotationen hinterfragt, wobei diese maßgeblich von Hollywoods Filmindustrie geprägt wurden. Der Aufbau dieses Teils folgt dabei dem musikalischen Werdegang Waxmans, der zwar von der Filmmusik in den Konzertsaal führte, letztlich allerdings als ein kontinuierliches ideologisches Beeinflussen der beiden Bereiche erscheint und neben der Konstruktion des Narrativs des »double life« auch eine eminente mediale Dimension deutlich macht.

Dritter Teil: Mediale Transfers

Der letzte Teil dieser Arbeit verbindet die aus dem diskursanalytischen Abschnitt ermittelte mediale Perspektive auf Hollywood-Filmmusik und die daraus destillierten Kategorien mit einer kritischen Reflektion der wissenschaftlichen Forschung in Bezug auf die spezifische Medialität von Filmmusik. Anschließend wird die mediale Perspektive auf ausgewählte Beispiele in Franz Waxmans Schaffen »zwischen Filmmusik und Konzertsaal« umgelegt. Diese methodische Vorgehensweise ist notwendig um die Validität der bestehenden Diskurse für die Betrachtung historischer Sachverhalte im Allgemeinen und musikalischer Kompositionen im Speziellen deutlich zu machen. Im Fokus dieses Teils stehen dabei ausgewählte Kompositionen, die zusätzlich zu ihrer filmischen Existenz von Waxman für andere Medien bearbeitet wurden, wobei in diesem Zusammenhang die spezifische Intermedialität von Filmmusik als ein Ausdruck der Verhandlung von filmmusikalischer Werkhaftigkeit beschrieben wird. Die ausgewähl-

ten Beispiele spiegeln dabei die unterschiedlichen Dimensionen von filmmusikalischer Intermedialität zwischen den 1930er- und 1960er-Jahren wider: Anhand von *The Paradine Case* (Alfred Hitchcock, Vanguard Films, 1947) soll die zeitgenössische konzertante Ambivalenz von Waxmans Filmmusik innerhalb der filmischen Realität illustriert werden, wobei der gleichnamige *symphonic poem* dafür wesentliche Impulse liefert. Waxmans Musik zu *A Place in the Sun* (George Stevens, Paramount, 1951) dient als Beispiel eines medialen Hybrids, das sich zwischen *theme song* und Konzertadaption (1963) bewegte und gleichzeitig, aufgrund der »problembehafteten« Genese der Filmmusik zu *A Place in the Sun*, Konzepte der Autorschaft verhandelt. Schließlich widmet sich das letzte Kapitel dieses Teils Waxmans Soundtrack-Alben aus den 1950er- und 1960er-Jahren vor dem Hintergrund des Tonträgermarkts der Klassikindustrie.

Die Anhänge dieser Arbeit – tabellarische Übersichten über Waxmans Filmmusiken, seine internationalen Dirigierengagements sowie seine Konzertkompositionen – dienen dazu, einen entsprechenden Überblick über Franz Waxmans Schaffen zwischen »Filmmusik und Konzertsaal« zu geben. Zusätzlich finden sich in den einzelnen Kapiteln spezifischere Übersichtstabellen (unter anderem über zeitgenössische Tonträger mit Waxmans Musik etc.) zur Orientierung für die Lesenden.

TEIL 1: BIOGRAPHISCHE UND HISTORISCHE KONTEXTE

2. Franz Waxman – eine weitere Emigrantenkarriere in Hollywood?

Auf den ersten Blick scheint die Karriere des am 24. Dezember 1906 als Franz Wachsmann¹ im schlesischen Chorzów (Königshütte) geborenen Hollywood-Komponisten nur eine weitere der vielen Emigrantenkarrieren europäischer Musiker im 20. Jahrhundert mit einem beinahe standardisierten Verlauf zu sein. Dieses Narrativ wird auch bei der Betrachtung der Artikel zum Komponisten in den beiden musikwissenschaftlichen Standardzyklopädien *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* und dem *New Grove Dictionary* deutlich. Brendan Carrolls 2001 veröffentlichter Artikel in der Online-Version des *New Grove Dictionary* beschreibt Waxmans Karriereverlauf folgendermaßen:

American composer of German birth. After pursuing a career in banking for two years, he completed his musical studies in Dresden and Berlin. While a student, he supported himself by playing the piano in nightclubs, especially with the Weintraub Syncopators. It was this employment that led him, in 1929, to UFA, Germany's leading film studio, where he was hired to arrange and conduct Frederick Holländer's [sic] score for *The Blue Angel*. The success of that film produced additional film work, ultimately leading to his emigration to Los Angeles in 1934. Waxman's arrival in Hollywood was timely; film music was just developing into a major art form and his fluent, highly Romantic style, coupled with a gift for melodic writing, was ideally suited to the medium. He quickly took his place as one of the most important composers of Hollywood's golden age.²

Dem Artikel zufolge führte Waxmans Orchestration der Filmmusik zu *Der blaue Engel* direkt zu »additional film work« und dann 1934 zu seiner Emigration in die USA. Laut dem Artikel in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* von Jörn Florian Fuchs und Arnold Jacobshagen aus dem Jahr 2007 »[vermittelte] Holländer [sic] [...] Waxman

1 In dieser Studie wird aus Gründen der leichteren Lesbarkeit einheitlich die Schreibweise »Franz Waxman« verwendet. Zudem verwendete Waxman die »amerikanisierte« Schreibweise seines Namens in einem europäischen Kontext bereits als Künstlernamen (vgl. dazu die weiteren Ausführungen in diesem Kapitel).

2 Brendan G. Carroll, Art. »Waxman [Wachsmann], Franz« in: *New Grove Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29961>, online veröffentlicht: 2001.

an den Filmproduzenten Erich Pommer, der ihn beauftragte, die Musik zum Film *Der blaue Engel* (1930) zu arrangieren. 1934 emigrierte Waxman nach Hollywood.«³

Beide Artikel unterschlagen stillschweigend Waxmans einjährigen, jedoch richtungsweisenden Aufenthalt in Paris, nachdem er im Herbst 1933 aus Berlin dorthin emigrierte.⁴ Erich Pommer spielte eine wichtige Rolle während dieses Prozesses, da dieser als Produzent bei Fox Europa seine Filmproduktion, nachdem die Situation in Berlin nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 untragbar geworden war, kurzerhand – mitsamt seinem Personal – nach Paris verlegte.⁵ Das Auslassen von Waxmans Station in Paris in den lexikalisch-biographischen Darstellungen und einer quellenkritischen Beachtung ihrer Mechanismen negiert zudem einen essentiellen Aspekt deutsch-jüdischer Migrationsbewegungen im Jahr 1933, die zunächst primär in die umliegenden Länder führten, da die tatsächlichen schwerwiegenden Folgen für viele Zeitgenossen zu diesem Zeitpunkt nicht absehbar waren.⁶ Der *MGG*-Artikel konstruiert zudem einen dem allgemeinen Narrativ entsprechenden vier Jahre andauernden und damit negativ konnotierten Bruch in Waxmans Karriere, indem er inhaltlich direkt von der Orchestration der Musik zu *Der blaue Engel* (Josef

3 Jörn Florian Fuchs und Arnold Jacobshagen, Art. »Waxman, Wachsmann, Franz«, in: *MGGonline*, veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/22268>.

4 Der genaue Zeitpunkt von Waxmans Emigration nach Paris ist unklar. In der Entschädigungsakte Franz Waxman (Reg.Nr. 271.490) im Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten Berlin (= LABO) findet sich Waxmans französisches »Certificat de Domicile« (datiert mit 6. Apr. 1934), auf dem der 22. Sept. 1933 als Beginndatum von Waxmans Aufenthalt in Paris angegeben wurde. Auf dem in der Akte enthaltenen polizeilichen Führungszeugnis (datiert mit 23. Jun. 1934) scheint als Datum der offiziellen Auswanderung aus Deutschland der 15. Okt. 1933 auf. In SUSC, FWP finden sich zudem zahlreiche Ausschnitte aus deutschsprachigen Kritiken von Waxmans Filmschaffen von Mitte 1933. Es ist daher äußerst unwahrscheinlich, dass Waxman bereits Anfang des Jahres 1933 direkt nach der Ernennung Hitlers als Reichskanzler nach Paris auswanderte.

5 Vgl. Ingeborg Zechner, »Migration als Perspektive in der Karriere des Komponisten Franz Waxman«, in: *Musik und Migration* (= Musik und Migration 1), hgg. von Nils Grosch und Wolfgang Gratzner, S. 249–250. Möglich war dieser Schritt durch das Netzwerk der deutschen und französischen Filmindustrien.

6 Vgl. dazu David Jünger, *Jahre der Ungewissheit. Emigrationspläne deutscher Juden 1933–1938* (= Schriften des Simon-Dubnow-Instituts 24), Göttingen 2016, S. 116. Im Lexikonartikel über Franz Waxman im *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen* ist »Frankreich« zwar erwähnt, bekommt allerdings den Charakter einer eher unbedeutenden Zwischenstation. Zudem wird in diesem Artikel konsistent von »Exil« in Frankreich und in den USA gesprochen. Diese Interpretation lässt sich bei einer quellenkritischen Beschäftigung mit der Karriere und Biographie Waxmans nicht uneingeschränkt halten (vgl. Thomas Gayda, Art. »Franz Waxman«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hgg. von Claudia Maurer-Zenck und Peter Petersen, Universität Hamburg 2010, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003710).

von Sternberg, Ufa, 1930) zur Emigration⁷ in die USA übergeht. Die Existenz eines tatsächlichen Karrierebruchs scheinen die von Franz Waxman eingebrachten Entschädigungsforderungen aus den Jahren 1954/55 zunächst zu unterstützen. Diese sollten mithilfe des Anwalts Wolfgang Börner⁸ durchgesetzt werden. Folglich ist in einem Brief von Börner an das Entschädigungsamt in Berlin vom 29. März 1954 zu lesen, dass »Herr Waxmann als Volljude sofort nach der Machtergreifung seinen Beruf nicht mehr ausüben durfte und seine Werke sofort verboten wurden.« Börner beantragt daher als Bevollmächtigter Waxmans sowohl »Schaden im beruflichen Fortkommen« als auch »Schaden an Eigentum und Vermögen« und zwar in einem »privaten Dienst- oder Arbeitsverhältnis durch Entlassung, vorzeitiges Ausscheiden oder Versetzung in eine erheblich geringer entlohnte Stelle.«⁹ In einem Schreiben von Anfang Juli 1954 wies Börner zudem darauf hin,

dass Herr Waxmann gerade im Jahre 1933 die grössten Erfolge hatte und dass er für die Film- und Unterhaltungsindustrie der kommende Komponist gewesen ist. Durch das brutale Vorgehen der Machthaber des NS-Regimes wurde Herr W. in seinem aufstrebenden Schaffen herausgerissen, Herr W. musste flüchten, musste seine Wohnung im Stich lassen und konnte erst schwer in Amerika Fuss fassen.¹⁰

7 Zur terminologischen Debatte um die Begriffe »Emigration« und »Exil« vgl. Manuela Schwartz und Horst Weber, »Einleitung«/»Introduction«, in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker/Sources Relating to the History of Emigré Musicians: 1933–1950*, Bd. 1: Kalifornien/California, hgg. von denselb., München 2003, S. xv–xviii/xxxiii–xxxvi. Aus einer historisch-kritischen Perspektive wird in dieser Studie der neutralere Begriff »Emigration« gegenüber dem persönlich-konnotierten des Exils bevorzugt.

8 Börner hatte Waxman anscheinend ab 1930 in wirtschaftlichen und rechtlichen Fragen beraten (vgl. Briefdurchschlag von Börner an Entschädigungsamt, 29. Mrz. 1954, online verfügbar: Evelyn Pearl Family Collection, Leo Baeck Institut (<http://digifindingaids.cjh.org/?pID=1496830>, 8. Jan. 2024)). Vermutlich übernahm Börner im Herbst 1933 nach der Flucht der bisherigen Geschäftsführer zumindest interimistisch die kaufmännische Geschäftsführung des Alrobi-Verlags, der u. a. Tonfilmschlager verlegte (vgl. Sophie Fetthauer, *Musikverlage im »Dritten Reich« und im Exil* (= Musik im »Dritten Reich« und im Exil 10), Hamburg 2004, S. 115).

9 »Antrag auf Entschädigung«, 28. Mrz. 1954, S. 3 [LABO, Entschädigungsakte Waxman]. In diesem Zusammenhang stellt Jünger fest, dass der verlustfreie Übertrag von Eigentum in das Ausland bis 1938 eine der Hauptfragen in der Entscheidung für eine Emigration war (vgl. Jünger, *Jahre der Ungewissheit*, S. 19).

10 Briefdurchschlag von Börner an Entschädigungsamt, 7. Jul. 1954, online verfügbar: Evelyn Pearl Family Collection, Leo Baeck Institut (<http://digifindingaids.cjh.org/?pID=1496830>, 8. Jan. 2024).

Dadurch wurde die vornehmlich wirtschaftlich konnotierte Entschädigungsforderung um eine ethisch-moralische Dimension erweitert, wodurch für Börner und seinen Klienten Waxman die Chance auf die »Bevilligung der Höchstsumme« (hier konkret 250.000 DM) wohl wesentlich gesteigert war.¹¹

Die zugrundeliegende Annahme der Verhinderung der Fortsetzung einer durchgängig linear und ausschließlich in Deutschland verlaufenden Karriere Waxmans ist zwar in Hinblick auf das Ziel einer Entschädigung plausibel, aber dennoch hypothetisch und trägt darüber hinaus weder den gesamtwirtschaftlichen Rahmenbedingungen der Tonfilmindustrie, dem damit verbundenen internationalen Netzwerk, noch den dadurch entstehenden beruflichen Perspektiven oder dem tatsächlichen Karrierestatus Franz Waxmans zur Zeit seiner Emigration Rechnung. Dennoch beeinflusste die hier verwendete Argumentation wohl die Bildung eines allgemein gehaltenen »Flucht«-Narrativs in Bezug auf Anfang der 1930er-Jahre aus Europa in die USA emigrierte jüdische Komponisten.¹²

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die konkrete Beweisführung über den Einnahmenentgang, die im Antragsformular¹³ dokumentiert ist: Für die Jahre 1930 bis 1932 wurden steigende Einnahmen (1930: 6.000 RM, 1931: 9.000 RM und 1932: 24.000 RM) geschätzt – im Jahr 1933 kam es dann dem Formular zufolge zu einem wesentlichen Einnahmenrückgang auf 5.000 RM. Diese Summe wurde allerdings handschriftlich gestrichen und nachträglich mit Schreibmaschine zu »0« ausgebessert.¹⁴ Die dahinterliegende Strategie war offenbar, den wirtschaftlichen Schaden für den Komponisten durch die Ereignisse des Jahres 1933 möglich drastisch erscheinen zu lassen. Dies wird auch durch die Angabe des Folgeeinkommens in USD unter-

11 Briefdurchschlag von Börner an Entschädigungsamt, 29. März 1954. Online verfügbar: Evelyn Pearl Family Collection, Leo Baeck Institut (<http://digifindingaids.cjh.org/?pID=1496830>, 8. Jan. 2024) und Formular »Schädigung an Eigentum und Vermögen«, 15. Mai 1955 [LABO, Entschädigungsakte Waxman].

12 Die Bedeutung dieses Narrativs wird auch im Artikel von Thomas Gayda über Franz Waxman im *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hgg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Universität Hamburg 2010, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexm_person_00003710, deutlich. Im Übrigen gibt der Artikel bei der Entschädigungsakte ein falsches Aktenzeichen an. Der Terminus der Flucht ist auch in der historischen Forschung zur deutsch-jüdischen Migration zwischen 1933 und 1938 omnipräsent (vgl. dazu die Diskussion bei Jünger, *Jahre der Ungewissheit*, S. 18).

13 Formular »Schaden im beruflichen Fortkommen«, 15. Mai 1955 [LABO, Entschädigungsakte Waxman].

14 Auf der Kopie des Formulars findet sich kein Hinweis auf diesen Adaptionsvorgang. Hier ist lediglich die Zahl 0 zu lesen [SUSC, FWP, Box 1, Formularkopie »Schaden im beruflichen Fortkommen«].

stützt, wobei für das Jahr 1934 Einnahmen von 3.000 USD angeführt werden, was ca. 7.530 RM entsprach.¹⁵ Bei Einnahmen von 5.000 RM im Jahr 1933 wäre die Argumentation eines tatsächlichen Einnahmeneinbruchs wohl nicht stichhaltig genug gewesen.

Obwohl der Entschädigungsantrag bereits 1954 eingebracht wurde, dauerte es ganze sechs Jahre, bevor Waxman über einen Vergleich im Jahr 1960 tatsächlich eine Entschädigungszahlung von 40.000 DM erhielt.¹⁶ Während des gesamten Prozesses hatte Waxman mehrfach den Rechtsbeistand gewechselt und offenbar auch seinen Anwalt in Los Angeles um Hilfe bemüht.¹⁷ Letztlich wurde der Vergleich aber vom Berliner Anwalt Werner Coenen durchgesetzt, der Waxman anscheinend durch Börner vermittelt worden war.¹⁸ Waxman drohte aufgrund der langen Dauer des Verfahrens mehrmals, beim Bundeskanzler und beim Bundespräsidenten Beschwerde einzubringen, vor allem nachdem er im Jahr 1957 das Bundesverdienstkreuz 1. Klasse erhalten hatte.¹⁹ Auffällig ist, dass plötzlich die wirtschaftliche Argumentation Coenens von der anfänglichen Flucht-Argumentation Börners maßgeblich abwich:

Da von 1933 ab bis zum Jahre 1945 die Kompositionen des Antragstellers in Deutschland nicht mehr aufgeführt werden durften und ebenso vom Jahre 1938 bis zum Jahre 1945 für Österreich ein Aufführungsverbot bestand, hat der Antragsteller einen erheblichen Verlust von kleinmechanischen Rechten erlitten [...].²⁰

15 Vgl. dazu die durchschnittlichen Devisenkurse auf der Website der Stiftung Preussischer Kulturbesitz: https://www.preussischer-kulturbesitz.de/fileadmin/user_upload_SPK/documents/mediathek/schwerpunkte/provenienz_eigentum/rp/151005_SV-Web_AnlageII_Wahrungstabellen.pdf, 9. Jan. 2024.

16 Vgl. »Vergleich zwischen Franz Waxman und dem Land Berlin«, 13. Jul. 1960 [LABO, Entschädigungsakte Waxman]. Ursprünglich waren 60.000 DM als Vergleichssumme gefordert worden.

17 Vgl. dazu Brief von Werner Coenen an das Entschädigungsamt, 15. Dez. 1958; Brief von Arthur Stein an das Entschädigungsamt, 8. Apr. 1959 und beglaubigte Vollmachten vom 18. Mrz. 1959; und Brief von Coenen an das Entschädigungsamt, 3. Jun. 1960 [LABO, Entschädigungsakte Waxman] sowie den Brief von FW an Wolfgang Börner, 25. Mai 1960 [SUSC, FWP, Box 1].

18 Brief von FW an Wolfgang Börner, 25. Mai 1960 [SUSC, FWP, Box 1]: »Ich nehme natuerlich an, dass Herr Rechtsanwalt Coenen Ihnen bekannt ist und Sie, so zu sagen, fuer ihn garantieren.«

19 Es geht aus den Korrespondenzen nicht klar hervor, ob Waxman tatsächlich intendierte zu drohen, oder ob es sich dabei um eine Verhandlungsstrategie des Anwalts Coenen handelte (vgl. dazu u. a. Brief von Coenen an die Amtsleitung des Entschädigungsamts, 10. Jun. 1960 [LABO, Entschädigungsakte Waxman]). Aufgrund der weitreichenden diplomatischen Beziehungen Waxmans zu politischen Institutionen in Westdeutschland kann eine derartige Drohung des Komponisten als durchaus plausibel angesehen werden (vgl. dazu Kapitel 4 »Los Angeles Music Festival«).

20 Brief von Coenen an Entschädigungsamt, 3. Jun. 1960 [LABO, Entschädigungsakte Waxman]. In

Das anfängliche Argument des Karrierebruchs findet folglich in dieser Argumentation keinerlei Anwendung mehr – im Vordergrund steht der Entgang von Tantiemen in den Jahren 1935 bis 1945.²¹ Der Verlauf des gesamten Entschädigungsprozesses legt somit nahe, dass es anfänglich tatsächlich darum ging – vor dem Hintergrund finanzieller Interessen – die Entschädigungssumme durch die Art der Argumentation in die Höhe zu treiben. Waxman hatte im Jahr 1954, unter anderem durch den zweimaligen Gewinn des Academy Awards in den Jahren 1950 und 1951, bereits eine große internationale Bekanntheit als Filmkomponist erlangt. 1954 stellte Börner erstmals den Antrag auf Entschädigung. Es ist daher zu vermuten, dass die Aussicht auf eine hohe Summe Anwälte zur Durchführung derartiger Verfahren motivierte.

Die Drohung Waxmans von Juni 1960, höhere politische Instanzen einzuschalten, um das Verfahren zu beschleunigen, fruchtete: Bereits am 6. Juli 1960 wurde der Vergleichsvorschlag von 40.000 DM angenommen.²² Die Entschädigungssumme (umgerechnet 9.592,31 USD) von der auch noch Transaktionsgebühren und die Honorare der Anwälte abgezogen werden mussten, kann dennoch als Marginalie bezeichnet werden.²³ 1955 erhielt Waxman beispielsweise von Warner Bros. für die Musik zu *Mr. Roberts* 15.000 USD.²⁴ Es ist zu vermuten, dass sich Waxman selbst mehr erhofft hatte, da er sich, als der Vergleich auf dem Tisch lag, erkundigte, in welcher Größenordnung

diesem Brief weist Coenen zusätzlich auf die Präzedenzfälle u. a. von Friedrich Hollaender und Mischa Spoliansky hin.

- 21 Als Basis dienten eine dem Antrag beigelegte Liste der AKM (»Verzeichnis der Werke von Herrn Wachsmann, welche bis zum Jahre 1938 bei der A.K.M. Wien angemeldet wurden«) und ein Brief der Geschäftsführung des Wiener Bohème-Verlags an Wolfgang Börner, 5. Apr. 1954 [LABO, Entschädigungsakte Waxman]. Waxman hatte zudem als AKM-Mitglied zumindest bis März 1938 regelmäßig Tantiemen von der AKM erhalten (vgl. dazu den Brief von Sigmund Romberg an John Paine, 23. Mrz. 1938 [SUSC, FWP, Box 1]). In weiterer Folge verhandelte der Komponist Werner Richard Heymann als Bevollmächtigter Waxmans (und anderer Komponisten wie u. a. Erich Wolfgang Korngold, Walter Jurmann oder Bronisław Kaper) einen Übertrag der AKM-Rechte in die ASCAP nach dem Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich (vgl. Vollmacht für Werner Richard Heymann für die Vertretung der Mitglieder der AKM Wien in der ASCAP, 26. Apr. 1938 [AAdK, Werner-Richard-Heymann-Archiv, Heymann-Werner-Richard 89]).
- 22 Brief von Coenen an Entschädigungsamt, 6. Jul. 1960 [LABO, Entschädigungsakte Waxman].
- 23 Die Umrechnung erfolgte auf Basis des Dollar-Euro-Kurses von 1960, basierend auf den Daten der Deutschen Bank und Durchschnittskursen: 1 USD = 4,17 DM (vgl. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/312004/umfrage/wechselkurs-des-us-dollars-gegenueber-der-d-mark/>, 8. Jan. 2024). Waxmans Honorar bei Paramount für die Musik zu *My Geisha* im Jahr 1961 betrug insgesamt 19.250 USD (vgl. Brief von Irwin D. Goldring an die Composers and Lyricist's Guild of America, 15. Mrz. 1962 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival (2/2)«]).
- 24 Vgl. Kopie der Inter-Office Communication zwischen Ray Heindorf und Roy Obringer, 10. Feb. 1955 [SUSC, FWP, Oversize 67.5].

sich denn die erwartbare Summe bewege.²⁵ Im Anschluss an die Einigung wurden von Waxman (mit Vertretung durch Coenen) abermals Entschädigungsansprüche nach dem BEG-Schlussgesetz angemeldet und damit der Vergleich angefochten. Dieser Antrag war allerdings in Ermangelung einer ausreichenden Beweisgrundlage seitens Waxman/Coenen nicht erfolgreich.²⁶ Bei einer genauen Analyse der Entschädigungsakte Waxmans zeigt sich also, dass das bloße Vorhandensein einer solchen noch keinen Beleg für Flucht, Verfolgung und einen damit verbundenen Karrierebruch bildete – vielmehr stand der finanzielle Aspekt in der darin vertretenen Argumentation ganz klar im Vordergrund.²⁷

Die Annahme des Anfang 1933 politisch induzierten Bruchs einer Musikerkarriere – und damit der argumentativen Grundlage der Entschädigungsforderungen – bildet auch die Basis für Dorothy Lamb Crawford's Buch *A Windfall of Musicians*, das die Karrieren aus Europa emigrierter Musiker in Los Angeles betrachtet. Im Vorwort ihrer Monographie setzt Crawford die Basis ihrer weiteren Argumentation folgendermaßen:

Starting in early 1933, Hitler began banning, arresting, and curtailing civil liberties of prominent musicians in Germany. His policies to exterminate Jews, socialists, homosexuals, and modernists became a wider threat as he invaded or assumed control of Austria, Czechoslovakia, Poland, France, and Hungary, formed an alliance with Italy, and exerted ideological pressure on Switzerland. Musicians from each of these countries also found their work banned or eliminated, their civil liberties denied, and their means of survival extinguished. An enormous exodus of highly trained musicians from Europe ensued. Some were prominent members of the Europe's intellectual and artistic elite; others were younger and not yet secure or well known.²⁸

Die Zerstörung der Lebensgrundlage prominenter (jüdischer) Kunstmusikschaffender durch das nationalsozialistische Regime wird von Crawford, beginnend mit 1933 als ein ab diesem Zeitpunkt sofort greifender, durchgängiger und konsistenter Prozess be-

25 Vgl. Brief von FW an Wolfgang Börner, 25. Mai 1960 [SUSC, FWP, Box 1].

26 Vgl. Brief von FW an Wolfgang Börner, 25. Mai 1960 [SUSC, FWP, Box 1] und »Vermerk Entschädigungsamt«, 20. Jun. 1967 [LABO, Entschädigungsakte Waxman].

27 Für die große Bedeutung historischer Grundlagenforschung auf Basis von Quellenkritik in der Migrationsforschung vgl. Manuela Schwartz und Horst Weber, »Einleitung«/»Introduction«, in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker/Sources Relating to the History of Emigré Musicians: 1933 – 1950*, Band 1: Kalifornien/California, hgg. von denselb., München 2003, S. XVIII/ XXXVI.

28 Dorothy Lamb Crawford, *A Windfall of Musicians. Hitler's Émigrés and Exiles in Southern California*, New Haven 2009, S. ix.

trachtet, der sich sukzessive geographisch ausweitete. Crawford hangelt sich in ihrem Vorwort offensichtlich an den allgemein bekannten Datenpunkten Januar 1933 (Ernennung Hitlers als Reichskanzler), März 1938 (Anschluss Österreich) und Juni 1940 (Besetzung von Frankreich durch die Nationalsozialisten) entlang. Die Komplexität der nationalsozialistischen Kulturpolitik, der Zensur und ihrer vielen Akteure spiegelt dies jedoch kaum wider.²⁹ Zudem verwendet sie in ihrem Vorwort den Terminus »political refugees« freimütig und unreflektiert, wie sie auch kaum das Einwanderungssystem der USA in den 1930er-Jahren hinterfragt und in ihre Überlegungen miteinbezieht.³⁰ Emigrierte »Musiker« bilden bei Crawford eine große generalisierte Gruppe, mit einem Fokus auf Kunstmusik. Allerdings muss gerade auf Komponisten, die in Hollywoods Filmindustrie mehr oder weniger erfolgreich Fuß fassten, wie in der Folge zu sehen sein wird, ein differenzierterer Blick geworfen werden.

Eine ähnliche Perspektive der forcierten Migration und eine – wohl durch die damals fehlende Datenlage begründet – Betrachtung der Mechanismen der Musikermigration in die USA Anfang der 1930er-Jahre findet sich auch in den einleitenden Aufsätzen von Reinhold Brinkmann und Peter Gay im Sammelband *Driven Into Paradise*. Brinkmann stellt allerdings zurecht fest, dass die Emigration für die große Gruppe der Musiker im Gegensatz zu anderen Berufsgruppen vergleichsweise leichter zu bewerkstelligen war.³¹ Zudem unterstützt dieser Sammelband implizit das gängige und aus mangelnder Differenzierung entstehende Narrativ von europäischen (Kunst-)Musikschaffenden, die durch das »Exil« in den USA zwangsläufig Musik unterrichten (bspw. Arnold Schoenberg) oder Filmmusik komponieren »mussten« (bspw. Erich Wolfgang Korngold oder Miklós Rózsa), um sich ihren Lebensunterhalt zu verdienen.³²

Der Komplexität verschiedener Migrationsprozesse selbst und ihrer Mechanismen, sowie der unterschiedlichen personellen wie wirtschaftlichen Ausgangssituation der einzelnen Personen vor ihrer Migration wird durch eine Pauschalisierung der Subjekte (»Musiker« oder auch »Komponisten«) kaum Rechnung getragen. Selbstverständlich ist eine derartige Betrachtung nur auf Grundlage bereits existierender wissenschaftlicher Forschung zu Einzelkarrieren möglich, um nicht Gefahr zu laufen, aus Ein-

29 Vgl. hier u.a. die Ausführungen von Friedrich Geiger, »Die »Goebbels-Liste« vom 1. Sept. 1935. Eine Quelle zur Komponistenverfolgung im NS-Staat«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59/2 (2002), S. 104–111.

30 »The émigrés were able, with some difficulty, to obtain citizenship« (Crawford, *A Windfall*, S. x).

31 Vgl. Reinhold Brinkmann, »Reading a Letter«, in: *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, hgg. von Reinhold Brinkmann und Christoph Wolff, u.a. Berkeley 1999, S. 6–8.

32 Vgl. dazu bspw. Lydia Goehr, »Music and Musicians in Exile: The Romantic Legacy of a Double Life«, in ebda., S. 74.

zelschicksalen Generalargumente abzuleiten.³³ Zudem zeichnen Entschädigungsforderungen von Komponisten, wie die Franz Waxmans (ohne deren Bedeutung und Berechtigung schmälern zu wollen), vielfach ein simplifizierendes Bild der Flucht und der gewaltsamen Vertreibung, die aus der Retrospektive dennoch hypothetisch das Bild linearer Karrieren suggerieren und versuchen aus einem rein wirtschaftlichen Interesse, Migration zu quantifizieren, um damit Wiedergutmachung für den daraus erlittenen ökonomischen Schaden zu fordern. Diese zwei, nach wie vor im Hintergrund der musikwissenschaftlichen Migrations- bzw. Exilforschung stehenden Perspektiven,³⁴ nämlich eine rein ökonomische gegenüber – oder in Verbindung mit – einer sozial-moralischen, schließen sich gegenseitig nicht aus, sondern wirken in Kombination. Zudem implizieren beide Aspekte in der wissenschaftlichen Forschung über die Musiker-Migration Anfang der 1930er-Jahre meist bereits ein Wissen über das politische Geschehen und seine dramatischen Folgen, das die Zeitgenossen, aufgrund der Unvorstellbarkeit der Ereignisse, eben gerade nicht hatten. Entsprechend konnte das Netzwerk der international tätigen Filmindustrie³⁵ unter bestimmten Umständen und für einzelne Personen auch eine neue Karrierechance im Sinne einer bewusst gesetzten Handlung unter den gegebenen politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen statt eines zwangsläufigen, reaktiv konnotierten Karrierebruchs eröffnen.

In diesem Sinne sollen im Folgenden in einem ersten Schritt die Karriereentwicklungen bzw. die Emigrationsbiographien von Franz Waxman, Miklós Rózsa und Friedrich Hollaender in den 1930er-Jahren in Beziehung gesetzt werden. Die Auswahl der Persönlichkeiten erfolgte in Hinblick auf mehrere Faktoren, die Parallelen wie Dif-

33 Diese Problematik adressiert Brinkmann auch in seinem Einleitungskapitel (vgl. derselb., »Reading a Letter«, S. 3–20). »Musiker« bilden auch bei Anna Langenbruchs Betrachtungen zum Pariser Exil eine Grundlage – Filmkomponisten sind ein Teil dieser Gruppe (vgl. dieselb., *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil. Eine Histoire croisée des Exils deutschsprachiger Musikerinnen und Musiker in Paris 1933–1939* (= Musikwissenschaftliche Publikationen 41), u.a. Hildesheim 2014).

34 Für einen Überblick zur Entwicklung der musikwissenschaftlichen Exilforschung vgl. Manuela Schwartz und Horst Weber, »Einleitung«/»Introduction«, in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker/Sources Relating to the History of Emigré Musicians: 1933–1950*, Band 1: Kalifornien/California, hgg. von denselb., München 2003, S. xvii–xviii/s. xxv–xxvi.

35 Die Filmindustrie wird hier selbst als Netzwerk im Rahmen der historischen Netzwerkforschung verstanden, nämlich im Sinne von »Netzwerke[n] ökonomischer oder politischer Institutionen und Verbände, die selbst auf marktvermittelte Abhängigkeiten und Handlungszwänge, aber auch auf Chancen Einfluss nehmen und ihrerseits zum Ort von Netzwerkbildungen werden« (Morten Reitmeyer und Christian Marx, »Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft«, in: *Handbuch Netzwerkforschung*, hgg. von Christian Stegbauer und Roger Häußling, Wiesbaden 2010, S. 871–872).

ferenzen zwischen Karrieren und Chronologie(n) aufzeigen sollen: So wirkten alle drei Personen nach ihrer Emigration aus Europa als Komponisten in Hollywoods Filmindustrie, wobei sie ihr Weg jeweils direkt nach Los Angeles führte und nicht etwa zunächst nach New York, dem damaligen Zentrum des amerikanischen Musiklebens. Damit bildeten sie eine Ausnahme unter den europäischen Emigranten, die eben großteils nicht direkt nach Kalifornien strebten, sondern nach ihrer Ankunft an der US-amerikanischen Ostküste erst im Zuge einer längeren Orientierungsphase die Entscheidung für den Umzug nach Kalifornien fällten.³⁶ Rózsa und Waxman stammten zudem altersmäßig aus derselben Generation und absolvierten beide ihre Kompositionsstudien in Deutschland. Waxman und Hollaender hingegen gehörten unterschiedlichen Generationen an, waren jedoch vor ihrer Emigration beide ein Teil der international agierenden deutschen Film- und Unterhaltungsindustrie.

In einem zweiten Schritt sollen die aus dieser vergleichenden emigrationsbiographischen Betrachtung resultierenden Differenzen und Parallelen, vor dem Hintergrund von aus der Soziologie abgeleiteten Netzwerkansätzen, mit historischen und soziologischen Studien zur Migration im Allgemeinen in den Jahren 1933 bis 1935 in Beziehung gesetzt werden. Dadurch wird eine umfassende Grundlage für die Beantwortung der eingangs gestellten Frage gelegt, ob Waxmans Karriere tatsächlich nur »eine weitere Emigrantenkarriere« innerhalb der internationalen Film(musik)industrie darstellt.

2.1 Franz Waxman (1906–1967)

Wie aus dem eingangs zitierten *Grove*-Lexikonartikel Brendan Carrolls hervorgeht, absolvierte Franz Waxman die Studien Komposition und Dirigieren zunächst in Dresden und dann in Berlin. Um sich finanziell über Wasser zu halten, wirkte er – als Nachfolger Hollaenders – als Pianist der Jazzband »Weintraubs Syncopators«. Das im deutschsprachigen Raum überaus populäre Jazz-Ensemble spezialisierte sich neben Tanzmusik auf die Musik zu Revuen und musikalische Parodien.³⁷

³⁶ Vgl. dazu Schwartz und Weber, »Einleitung«/»Introduction«, S. XXI/XXVIII.

³⁷ Einen Überblick über die Vielfältigkeit des Ensembles gibt eine vom Manager der Weintraubs, Heinz Barger, herausgegebene undatierte Werbebroschüre [SUSC, FWP, Box 12]. Die Broschüre enthält u.a. auch Geleitworte von Friedrich Hollaender, der auf seine Zusammenarbeit mit der Band zurückblickt. Es ist daher anzunehmen, dass die Broschüre aus den Jahren 1930–1933 stammt (vgl. dazu auch den kurzen biographischen Abriss von Friedrich Hollaender in diesem Kapitel). 1928 führte eine Tournee Franz Waxman als Mitglied der Weintraubs auch nach Kopenhagen (vgl. SUSC, FWP, Box 12, Folder »Clippings 1928–1932«). Alleine im Jahr 1930 traten

Die Weintraubs Syncopators dürfen wirklich das Prädikat für sich in Anspruch nehmen, die beste deutsche Jazzband zu heißen. Was sie aus ihren blitzenden Silberinstrumenten hervorzaubern, ist erstaunlich. Jeder ein Virtuos, ob er das Ungeheuer des Baß-Saxophons heranwältzt oder mit dem Bassethorn sich in die höchsten Höhen des Jazz hinaufschwingt, die Jazzposaune meistert oder aus dem Banjo die schönsten Melodien zupft. Sie können singen, spielen, sogar die *Mattinata* [von Leoncavallo] kunstpfeifen, und sie bilden vielleicht die stärkste Attraktion des Ganzen, diese Grossisten in Synkopen und Jazzinstrumenten.³⁸

Waxman war in diesem Fall allerdings nicht nur Pianist, sondern zeichnete auch für die Arrangements der einzelnen Musiknummern verantwortlich und spielte (wie seine Bandkollegen) zusätzlich noch andere Instrumente, sodass das Ensemble mit sieben Musikern letztlich über 40 Instrumente beherrschte und zu Gehör brachte.³⁹ Der kollaborative arbeitstechnische Hintergrund, vor dem die Programme der Weintraubs entstanden,⁴⁰ wirkte sich möglicherweise positiv auf Waxmans spätere Tätigkeit in der Filmindustrie aus. Zudem verlief Waxmans Tätigkeit bei den Weintraubs und dessen Einstieg in die Filmindustrie weitgehend parallel, wie unter anderem anhand des Films *Das Kabinett des Dr. Larifari* (Robert Wohlmuth, Trio Film GmbH, 1930) zu sehen ist. In dieser filmischen Parodie unter anderem des Stummfilms *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, Decla-Film, 1920) sowie der neuen Tonfilm-Technologie im

die Weintraubs mit ihren Programmen in 24 deutschen Städten auf (vgl. »Bildliche Darstellung der Tournées der Weintraubs, 1928–1935« [AAdK, Weintraubs-Syncopators-Archiv, Weintraubs Syncopators 282]). Für eine Diskographie der Weintraubs Syncopators vgl. Albrecht Dümling, *Mein Gorilla hat 'ne Villa im Zoo. Die Weintraubs Syncopators zwischen Berlin und Australien* (= Musik und Zeitgeschichte 2), Regensburg 2022, S. 212–218.

³⁸ *Neue Mannheimer Zeitung*, 10. Apr. 1928.

³⁹ Vgl. Interview mit Heinz Barger »Die Weintraubs proben für den Wintergarten«, in: *Das Organ*, Nr. 1097, 30. Nov. 1929 und »Die Weintraubs Syncopators. Gastspiel im Café Kiefer«, in: *Saarbrücker Abendblatt*, 29. Mrz. 1930. Waxman konzertierte 1930 neben dem Klavier zusätzlich auf dem Akkordeon, dem Alt-Saxophon, dem Radiotone und der Ukulele (vgl. »Besetzungstabelle der Weintraubs« [AAdK, Weintraubs-Syncopators-Archiv, Weintraubs Syncopators 1, f. 1]).

⁴⁰ Vgl. Programmheft des Thalia-Theaters Elberfeld, 25. Apr.–1. Mai 1930 [AAdK, Weintraubs-Syncopators-Archiv, Weintraubs Syncopators 5]. In dem Ankündigungstext der Weintraubs heißt es: »So wird es jedem auffallen, daß bei den Weintraubs kein regierender Kapellmeister hervortritt, wie es bei anderen Kapellen die Regel ist. Sie sind nämlich die Ausnahme, welche die Regel bestätigt. Tatsächlich gibt es bei ihnen keine Einzelprominenz. Es gibt keinen Häuptling, der die anderen um sich versammelt. Es gibt keinen Bandmaster im Spielen und (im Vertrauen) auch nicht beim Verteilen der Gage. Vielmehr wird alles gemeinsam geregelt, notfalls durch Abstimmung« (ebda., S. 5). Vgl. zu den kollaborativen Prozessen der Weintraubs auch »Die Weintraubs Syncopators. Gastspiel im Café Kiefer«, in: *Saarbrücker Abendblatt*, 29. Mrz. 1930.

Allgemeinen tauchen die Weintraubs, darunter Waxman am Klavier, als Protagonisten auf.⁴¹ Zusätzlich experimentierten die Weintraubs in ihren Programmen im Jahr 1930 mitunter auch mit den neuen technologischen Möglichkeiten der Musikwiedergabe, so zum Beispiel mit einem so genannten »Radiotone«, »ein kürzlich in Frankreich erfundener Apparat, der es gestattet seine Töne radio-ähnlich an beliebigen Stellen des Raumes erklingen zu lassen«⁴² und somit interessante Raumklangeffekte erzeugte.

Der gerade aufkommende Tonfilm und die damit einhergehenden Möglichkeiten für die musikalische Komposition bildete eine wertvolle Entwicklungsmöglichkeit für Waxman. Die Weintraubs brachten Waxman auch mit Friedrich Hollaender, dessen breiten Betätigungsfeldern, oder mit dem Filmproduzenten Erich Pommer in eine engere Arbeitsbeziehung (vgl. dazu Tabelle 1). Die Orchestration von Hollaenders Filmmusik zu *Der blaue Engel* stellte nur eine Facette der Zusammenarbeit der beiden Komponisten dar. Nicht umsonst blieb Waxman Hollaender als Musiker, aber auch als wichtiger Komponist in dessen 1931 gegründetem Tingel-Tangel-Kabarett erhalten,⁴³ wie auch der folgende Auszug aus einer Kritik der *Lichtbild-Bühne* veranschaulicht:

Holländer liebt, neidlos das junge Talent neben sich, gibt ihm Schaffensraum, auch in seinem Tingeltangel. [...] Was Wachsmann jetzt stark erfüllt, ist seine Arbeit für Granowsky. Von Einzelheiten mag er nicht sprechen. Man soll hören und sehen zugleich. Komponiert hat er nach dem Rohschnitt. Granowskys künstlerische Eigenart, seine Regieauffassung, sein Schnitt haben den jungen Musiker begeistert. Er glaubt, einer guten Sache gedient zu haben. Arbeitet jetzt fieberhaft im Atelier; spielt abends, fast ununterbrochen, bei Holländer, nicht nur am Flügel, sondern zwischendurch auch schlecht und recht ein paarmal im Sketch; komponiert, arrangiert mit Holländer die nächste Tingeltangel-Revue. Steckt voller Pläne, Ideen, Musik.⁴⁴

Diese Beschreibung verortet Waxman im Jahr 1931 als aufstrebendes Mitglied der deutschen Unterhaltungsindustrie,⁴⁵ der »fieberhaft« und »ununterbrochen« – aber

41 Zum *Kabinett des Dr. Larifari* als Tonfilmparodie vgl. Ingeborg Zechner, »Mocking Sound. ›Das Kabinett des Dr. Larifari: as a Parody of Early German Sound Film«, in: *Palgrave Handbook of Music in Comedy Cinema*, hg. von Emilio Audissino und Emile Wennekes, Basingstoke 2023, S. 309–326.

42 Programmheft Thalia-Theater (Elberfeld), 25. Apr.–1. Mai 1930, S. 2–3 [AAdK, Weintraubs-Syncopators-Archiv, Weintraubs Syncopators 5].

43 Vgl. dazu auch die Ausführungen zu Friedrich Hollaender in diesem Kapitel.

44 »Neue Köpfe des Tonfilms – Franz Wachsmann«, in: *Film und Ton. Wochenbeiblatt der Lichtbild-Bühne*, 28. Feb. 1931.

45 Hier lassen sich Parallelen zur äußerst lückenhaft erforschten Biographie des Komponisten

dennoch vornehmlich unter der Ägide Hollaenders – als Interpret, Arrangeur und Komponist an unterschiedlichsten Schauplätzen und Medien arbeitete. Besonders bemerkenswert ist die sicherlich teilweise durch die Blattlinie der *Lichtbild-Bühne* bestimmte Schwerpunktsetzung auf die Zusammenarbeit Waxmans mit dem russischen Filmregisseur Alexis Granowsky, die eine Affinität Waxmans für das Genre Tonfilm und die damit einhergehenden Möglichkeiten für den Komponisten erahnen lässt. Bei der angesprochenen Zusammenarbeit handelte es sich um den expressionistischen und skandalträchtigen Film *Das Lied vom Leben* (Film Kunst AG, 1931), dessen Musik von Friedrich Hollaender, Hanns Eisler und Franz Waxman komponiert wurde. Die Filmkritik zieht bewusst Parallelen zu Brechts *Dreigroschenoper*, was vor allem am Beispiel der darin vorhandenen Lieder Hollaenders und Eislers begründet wird. Zudem wird Waxman in der österreichischen Berichterstattung über den Film (obwohl er die musikalische Leitung innehatte) nicht einmal als Co-Komponist der Filmmusik erwähnt. Die gesamte Musik wird hauptverantwortlich Hollaender zugeschrieben,⁴⁶ was dessen höheren internationalen Status innerhalb der Unterhaltungsindustrie gegenüber Waxman untermauert. Dieser Sachverhalt ist insofern bemerkenswert, als die »Film und Ton«-Beilage der *Lichtbild-Bühne* einen kurzen Bericht Waxmans über den sich offenbar durchaus herausfordernd gestalteten Kompositionsprozess brachte, was Waxmans Ausführungen zufolge eine Folge des avancierten Bildschnitts Granowskys war.⁴⁷ Anders als die österreichische Berichterstattung beurteilt die *Lichtbild-Bühne* die musikalische Leistung Waxmans (auch was die Einbindung der Lieder Hollaenders und Eislers betrifft) als überaus positiv:

Dieser ganz aufs Heroische gestellten Montage schuf Franz Wachsmann eine musikalische Grundlage, die gleichsam auf einem heroischen Orgelpunkt ruht. Wenn auch Stil, Inspi-

Bronislaw Kaper (1902–1983) feststellen, der ebenfalls über eine erfolgreiche Karriere in der deutschen Unterhaltungsindustrie verfügte. So arbeitete Kaper gemeinsam mit seinem langjährigen Arbeitspartner Walter Jurmann ebenfalls an der Musik zu Pommers Fox Europa-Produktion *On a volé un homme* (Max Ophüls, 1934) in Paris mit. Für einen Überblick der Zusammenarbeit zwischen Kaper und Jurmann vgl. Elisabeth Buxbaum, »Veronika, der Lenz ist da!« *Walter Jurmann ein Musiker zwischen Welten und Zeiten*, Wien 2006, S. 64–81, und für ein Verzeichnis der gemeinsam mit Jurmann entstandenen Songs vgl. ebda., S. 178–211. Die nur marginale Einbeziehung von Komponistenbiographien in die Migrationsforschung, die außerhalb eines »kunstmusikalischen« Kontexts standen und damit nicht als »historische Leitfiguren« fungierten, thematisieren auch Schwartz und Weber, »Einleitung«/»Introduction«, S. xviii/xxvi.

46 Vgl. u. a. *Österreichische Filmzeitung* 27 (1931), 4. Jul., S. 2.

47 Vgl. Franz Wachsmann, »Fußnoten zum Granowsky-Film«, in: *Film und Ton. Wochenbeiblatt der Lichtbild-Bühne*, 25. Apr. 1931.

ration und harmonische Führung vielfach in Weillschen Spuren wandelt, so schreiten die Chöre doch mit einer Wucht, die eigene Kraft verrät. Sie sind nicht nur illustrierend, sondern kommentierend eingesetzt, werden daher zum epischen Bestandteil dieses Lebens-Epos.⁴⁸

Kurt London konstatiert Waxman als musikalischem Leiter der Filmproduktion »eine aggressive Begabung«, die er allerdings in diesem Film nicht vollkommen einzulösen vermochte, da Waxmans Musik Granowskys Bildsprache teilweise zuwiderlaufe. Besonders den von der *Lichtbild-Bühne* zuvor gewürdigten Einsatz der – noch dazu von »unsichtbaren Sängern gesungen[en]« – Songs, interpretiert London als einen Rückschritt in Richtung der Operette und damit als unpassend für einen Spielfilm.⁴⁹ Bezeichnend ist auch, dass einer Kritik des Films im *Abend* zufolge »Bild, Wort und Musik – zusammen ein gewaltiges Lied des Lebens« ergäben.⁵⁰ Dadurch wird das multimediale Zusammenwirken der einzelnen Kunstformen im Medium Film und die Kollaboration der Mitwirkenden in den Vordergrund gerückt.

Vermutlich wurde Waxmans grundlegendes Verständnis von Autorität und Autorschaft bzw. für die kollaborativen Produktionsprozesse im Bereich des Films durch seine Tätigkeiten für den frühen Tonfilm, seine Mitarbeit an den Programmen der Weintraubs Syncopators sowie in Hollaenders Tingle-Tangel wesentlich geprägt. Aus dem Bericht der *Lichtbild-Bühne* lässt sich erahnen, dass Arbeiten unter Zeitdruck und quasi rund um die Uhr ebenfalls ein unerlässlicher Teil dieser Tätigkeit war, die allerdings für den jungen Komponisten auch wesentliche Karriereperspektiven eröffnete.

Unterstützt wird diese Einschätzung durch einen Bericht Friedrich Hollaenders »Zum Tonsinn«, in der *Lichtbild-Bühne*, der nicht nur die Bedeutung von Musik für den frühen deutschen Tonfilm und Hollaenders große künstlerische Autorität in diesen Belangen, sondern auch die Arbeitsbedingungen von Hollaenders Mitarbeitern und damit auch von Franz Waxman deutlich macht:

Es ist erforderlich, daß der musikalische Mitarbeiter ständig den Filmaufnahmen beiwohnt; oft genug geschieht es, daß ein plötzlicher Bildgedanke des Regisseurs einer ebenso plötzlichen Ton-Idee bedarf. Die Tempo-Kollektiv-Arbeit ist im Gange: Andeutungen auf dem Piano. Verständigung mit dem Spielleiter, Feststellung, daß Bild und Ton harmonieren, Niederschrift der Instrumentation, Orchester-Probe, Ton-Aufnahme – all das in weniger als Halbtagsfrist. Parenthetisch sei bemerkt, daß selbstverständlich sich die Arbeit der Tonfilm-Komponisten

48 »Musik zum Granowsky-Film«, in: *Film und Ton. Wochenbeiblatt der Lichtbild-Bühne*, 2. Mai 1931.

49 »Musik und Ton zum Granowsky-Film«, in: *Bild * Ton * Instrument*, Beilage zu *Der Film*, 2. Mai 1931.

50 Vgl. *Der Abend* 131 (1931), 27. Jun., S. 4.

nicht etwa auf die ›Blitzlichtarbeit‹ beschränkt. Viele Melodien entstehen nach dem Studium des Drehbuches in gründlicher Vorbereitung daheim zur Seite des wärmenden Ofens.⁵¹

Dass für Waxman Kollaboration tatsächlich ein grundlegendes Merkmal seiner Arbeit als Filmkomponist darstellte, selbst als er nicht mehr nur als Arrangeur für Hollaender tätig war, unterstützt auch dessen Artikel »Die Aufgaben des Tonfilm-Komponisten« in der Zeitschrift *Musik-Echo*.⁵² Hierin beschreibt Waxman detailliert die einzelnen und komplexen Schritte der Filmmusikkomposition bis hin zum Aufnahmeprozess und macht dadurch auch die notwendige Abstimmung zwischen Regisseur und Komponist augenscheinlich, die in beide Richtungen passierte und durchaus auf beiden Seiten eine gewisse Flexibilität verlangte, wie die folgenden Auszüge veranschaulichen:

Der Tonfilm-Komponist arbeitet also am zweckmäßigsten, wenn er die Ausarbeitung seiner Musik der Reihenfolge der Aufnahmen anpaßt. Erst einige Tage vor Beginn der Aufnahmen des jeweiligen Dekorationskomplexes empfiehlt es sich, mit der endgültigen Ausarbeitung der Musik zu beginnen, weil ja doch in letzter Minute immer einige neue und meistens auch gute Ideen von Seiten der Regieleitung auftauchen.⁵³

Dass Waxman sich auch intensiv mit der technischen Seite der Filmproduktion auseinandersetzte, und besonders den Filmschnitt in Verbindung mit der Musik als ein wichtiges Instrument begriff, wird ebenfalls in diesem sehr ausführlichen Artikel deutlich:

Der Schnitt, d. h. die richtige wirkungsvolle Zusammensetzung der einzeln aufgenommenen Szenen, ist eine sehr schwierige Arbeit, weil letzten Endes die Gesamtwirkung, ja sogar der Erfolg eines Films davon abhängen kann. Ich will damit behaupten, daß ein guter Film durch schlechten Schnitt in seinen Wirkungen enorm geschädigt werden kann, während umgekehrt ein nicht so hervorragender Film durch wirkungsvollen Schnitt (Montage) bedeutend verbessert werden kann. Der Schnitt wird von den für den entsprechenden Film verantwortlichen Regisseuren gemacht, jedoch beteiligt sich der Tonfilm-Komponist an den musikalischen Stellen des Filmes zumindestens mit Ratschlägen.⁵⁴

⁵¹ Friedrich Hollaender, »Zum Tonsinn«, in: *Film und Ton. Wochenbeiblatt der Lichtbild-Bühne*, 13. Dez. 1930.

⁵² *Musik-Echo* 3/6 (Dez. 1932), S. 158–60.

⁵³ *Musik-Echo* 3/6 (Dez. 1932), S. 158.

⁵⁴ *Musik-Echo* 3/6 (Dez. 1932), S. 158–159.

Für Waxman stellte also die Filmindustrie mit ihren spezifischen Produktionsprozessen und vor allem der aufkommende Tonfilm ein reizvolles Betätigungsfeld dar, das nicht mit der musikalischen Komposition endete, sondern in das der Prozess der Aufnahme der Musik mit den damals neuen technischen Möglichkeiten ebenso inkludiert war und wie die Musikkomposition zum fertigen Produkt beitrug.

Bereits in den ersten Jahren des Tonfilms war die deutsche Filmindustrie international ausgerichtet. Internationale Verbreitung fanden die deutschen Produktionen, an denen Waxman beteiligt war, über sogenannte Sprachversionen. So erscheint sowohl in der italienischen Version des Films *Paprika* (Carl Boese/Ferruccio Biancini, Italfono SAP, 1933) und in den französischen Notenausgaben der Tonfilmschluger bereits der Name »Waxman« (und nicht »Wachsmann«) als Komponist der Filmmusik. Zusätzlich ist »Wachsmann Franz dit Waxman« als Künstlernamen auf dem französischen Meldezettel des Komponisten verzeichnet.⁵⁵ Dies veranschaulicht einerseits die internationale Ausrichtung der deutschen Filmindustrie und seiner Akteure, und entlarvt gleichermaßen die verbreitete Annahme, dass die Änderung der Schreibweise von Waxmans Namen erst nach seiner Emigration in die USA geschehen sei.⁵⁶ Vielmehr diente die Entscheidung für diese neue Namensschreibweise im Sinne eines Künstlernamens wohl als Unterstützung einer möglichen internationalen Vermarktung des Komponisten.

Mit der deutsch-französischen und in den Pariser Pathé-Natan-Studios gedrehten Produktion des Versionsfilms *La petite de Montparnasse/Das Mädél vom Montparnasse* (Hanns Schwarz, Gaumont-Franco-Film-Aubert, 1932)⁵⁷ gelang sowohl in Frankreich als auch in Deutschland ein durchschlagender Kritikererfolg. Neben der Regiearbeit von Hanns Schwarz wird der große Anteil von Waxmans Musik an der komisch-parodistischen Umsetzung des relativ seichten Stoffs dieser Tonfilmoperette sowohl in den deutschen als auch französischen Filmkritiken hervorgehoben⁵⁸ und

55 Vgl. u. a. die Werbebroschüre der Société Internationale Cinématographique [SUSC, FWP, Box 12] und Ingeborg Zechner, »Operette trifft Tonfilm. Mediale Perspektiven auf die Tonfilmoperette Anfang der 1930er-Jahre«, in: *Operetta Between the Two World Wars* (= Studia Musicologica Labacensia 5), hg. von Jernej Weiss, Ljubljana 2021, S. 103–126, sowie »Certificat de domicile« [LABO, Entschädigungsakte Waxman].

56 Vgl. u. a. Joachim Lucchesi, »I believe in Strong Themes«. Franz Waxman: Ein Filmkomponist Hollywoods«, in: *Emigrierte Komponisten in der Medienlandschaft des Exils 1933–1945* (= Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau 2), hgg. von Nils Grosch, Joachim Lucchesi und Jürgen Scherbera, Stuttgart 1998, S. 111. Die legale Namensänderung zu »Waxman« geschah allerdings tatsächlich erst im Rahmen der Beantragung der US-amerikanischen Staatsbürgerschaft 1940.

57 Im Gegensatz zur französischen Version (Premiere im April 1932) ist die deutsche Version des Films (Premiere im September 1932) nicht erhalten.

58 Vgl. dazu die Kritiken »Das Mädél vom Montparnasse«, in *Der Kinematograph*, 14. Sept. 1932 (»Sehr nett, wenn Schwarz das prunkvolle Verlobungessen so arrangiert, daß die tiradengespick-

von Kurt London in *Der Film*, der *Das Mädel vom Montparnasse* als Vorbild für das Genre der Tonfilmoperette beschreibt, mit den folgenden Worten bedacht:

Der sehr begabte, junge Komponist Franz Wachsmann, ehemals Mitarbeiter Friedrich Holländers, hat sich nicht damit begnügt, eine Illustrationsmusik zu schreiben, sondern setzte die Kontraste [der Handlung] in musikalische Formen um, die man bei ihrer fast sinfonischen Auffassung als Spiel, mit Thema und Gegen thema bezeichnen könnte.⁵⁹

Londons Kritik ist in zweifacher Hinsicht interessant: Einerseits wird Waxman, trotz seiner mittlerweile erfolgreichen und eigenständigen Kompositionstätigkeit für den Film, nach wie vor als ehemaliger Mitarbeiter Holländers präsentiert, was erneut den Statusunterschied zwischen den beiden Komponisten deutlich macht. Und andererseits hebt London Waxmans Sensibilität für Filmmusikkomposition hervor, die bezeichnenderweise gerade im ›hitverdächtigen‹ Genre der Tonfilmoperette über die Komposition von eingängigen Schlagermelodien hinauszugehen scheint, und die Musik bereits als einen bedeutenden und eigenständigen Teil innerhalb der filmischen Handlungskonstruktion situiert.

Der Filmproduzent Erich Pommer (1889–1966) spielte eine wesentliche Rolle bei Waxmans Migration nach Paris und seiner darauffolgenden Emigration in die USA. Schließlich ermöglichte Pommers Status innerhalb der Filmindustrie es ihm, 1932/33 einen Vertrag mit der amerikanischen Fox Corporation abzuschließen, der ihm die freie Wahl des Produktionsstandorts in den Ländern Deutschland, Frankreich und den USA für sämtliche vertraglich festgelegte Filme ermöglichte. 1933 sollte Pommer laut seinem Vertrag mit Fox mit der Produktion von drei Filmen beginnen: *On a volé un homme* (Max Ophüls, 1934) *Liliom* (Fritz Lang, 1934) und *Music in the Air* (Joe May, 1934).⁶⁰ Es ist bezeichnend für die enge berufliche Verbindung zwischen Pommer und Waxman, dass Waxman als Komponist an den beiden letzten Produktionen mitwirkte – die Arbeit an der Filmadaption des Musicals *Music in the Air* sollte schließlich seine Emigration in die USA initiieren, obwohl der Produktionsstandort ursprünglich Paris hätte sein sollen.⁶¹

ten Reden der Onkel und Tanten nicht textgemäß, sondern nur in der Musikuntermalung parodistisch durch Fagott- und Saxophongeschnatter illustriert erscheinen. Überhaupt ist in jeder Szene das Bemühen des Regisseurs, die Banalität des Vorgangs durch Parodistisches aufzuhellen, erkennbar.«) und »La petite de Montparnasse«, in: *Paris Midi*, 5. Apr. 1932.

59 »Das Mädel vom Montparnasse«, in: *Der Film*, 17. Sept. 1932.

60 Für weitere Details zur Person Erich Pommer und seine Bedeutung für Waxmans Karriere vgl. Zechner, »Migration als Perspektive«, S. 248–251.

61 Vgl. Wolfgang Jacobsen, *Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte*, Berlin 1989, S. 125.

Filmtitel	Jahr der Premiere	Produktionsfirma	Filmmusik
<i>Das Kabinett des Dr. Larifari</i>	1930	Trio-Film GmbH (Paul Morgan, Max Hansen, Carl Jöken) ⁶²	Robert Stolz, Franz Waxman
<i>Das Lied vom Leben</i>	1931	Tobis, Film-Kunst-AG	Hanns Eisler, Friedrich Hollaender, Franz Waxman
<i>La petite de Montparnasse</i>	1932	Gaumont-Franco Film-Aubert	Franz Waxman
<i>Scampolo, ein Kind der Straße</i>	1932	Lothar Stark-Film GmbH	Franz Waxman
<i>Paprika</i>	1932	Viktor Klein-Film GmbH	Franz Waxman
<i>Das erste Recht des Kindes</i>	1932	Robert Neppach-Filmproduktion GmbH	Franz Waxman, Grete Walter (ungenannt)
<i>Ich und die Kaiserin</i>	1933	Ufa (Erich Pommer)	Friedrich Hollaender, Franz Waxman
<i>Gruß und Kuß – Veronika</i>	1933	Viktor Klein-Film GmbH	Franz Waxman
<i>Mauvaise graine</i>	1934	Compagnie Nouvelle Commerciale	Allan Gray, ⁶³ Franz Waxman
<i>Liliom</i>	1934	Fox Europa (Erich Pommer)	Jean Lenoir, ⁶⁴ Franz Waxman
<i>La crise est finie</i>	1934	Nero-Film AG (Seymour Nebenzahl)	Jean Lenoir, Franz Waxman

Tabelle 1: Filmmusiken von Franz Waxman in Deutschland und Frankreich zwischen 1930 und 1934⁶⁵

62 Bei dieser Filmgesellschaft handelte es sich um ein kurzfristig ins Leben gerufenes Unternehmen, mit dem Hansen, Morgan und Jöken Profit aus dem aufstrebenden Filmgeschäft schlagen wollten – nach der Premiere des einzigen Films *Das Kabinett des Dr. Larifari* wurde das Unterfangen aufgegeben (vgl. Zechner, »Mocking Sound«, S. 315).

63 Eigentlich Josef Zmigrod.

64 Diese Information wurde aus dem Vorspann des Films entnommen. Jean Lenoir hieß eigentlich Jean Bernard Daniel Neuberger. Im *Film-Kurier*, der ein wichtiges Ankündigungsorgan für filmische Neuerscheinungen in Deutschland darstellte, findet Waxmans Name als Komponist der Musik allerdings keine Erwähnung (vgl. *Illustrierter Film-Kurier*, Nr. 1023). Dies kann als Bemühung gesehen werden, in der öffentlichen Wahrnehmung eine konsistente Gleichschaltung der deutschen Kulturpolitik herzustellen und in der Kommunikation das Mitwirken jüdischen Personals zu verschleiern. Es kann vermutet werden, dass diese Strategie vor allem in Bezug auf Filmkomponisten schlagend wurde, da diese ja auch noch Tantiemen aus Filmvorführungen zu erwarten hatten. Schließlich wurde die Aufnahme von Marlene Dietrich von dem von Waxman komponierten Lied »Allein in einer großen Stadt« von Juli 1933 [Polydor, 25296 A] in Deutschland unter dem Pseudonym José d'Alba vertrieben (vgl. dazu u.a. Steven Bach, *Marlene Dietrich. Life and Legend*, u.a. Minneapolis 2011, S. 175). Damit sollte vermutlich präventiv ein drohendes Verbot der Aufnahme umgangen werden.

65 Die hier aufgelisteten Daten stammen aus der vom Deutschen Filminstitut initiierten Online-

Pommer schuf folglich im Zuge seiner Tätigkeit bei Fox die Rahmenbedingungen für Waxmans Migration nach Paris im Jahr 1933 und damit verbunden auch die Möglichkeit einer ununterbrochenen Arbeitstätigkeit als Komponist. Die bedeutende Rolle Pommers für Waxmans Karriere wird auch in einem Schreiben an Herbert G. Luft deutlich, der Waxman offenbar um eine Wortspende für einen Artikel in *Films in Review*⁶⁶ ersucht hatte, der Erich Pommers Verdienst würdigen sollte:

My great opportunity came when Erich Pommer handed me the assignment of writing the music for his production of Molnar's famous play ›Liliom‹, which he made for Fox in Paris in 1933. [...] I can never thank Erich Pommer enough for the confidence he had in me by practically giving me *carte blanche* within my musical expression and other requirements.⁶⁷

Waxman beschreibt darin primär die berufliche Chance, die sich durch Pommers strategische Entscheidung für ihn ergeben hatte, ohne allerdings Fluchtnarrative oder ähnliches zu bemühen. Man kann mutmaßen, dass eine Erwähnung von Pommer als ›Fluchthelfer‹ gerade, wenn es um eine Würdigung von Pommer aus menschlicher Sicht gegangen wäre, durchaus naheliegend gewesen wäre – vor allem in einer zur Vorlage für einen Artikel dienenden und letztlich persönlichen Wortspende.

In der biographischen und leider nicht immer wissenschaftlich-fundierten Literatur über Franz Waxman taucht immer wieder der unbelegte Hinweis auf, dass Waxman sich zur Emigration nach Paris entschieden habe, da er von Nationalsozialisten auf offener Straße zusammengeschlagen worden sei.⁶⁸ Da sich dieses Ereignis jedoch nicht

Datenbank www.filmportal.de, 8. Jan. 2024. Waxmans Arrangements und Orchestrationen von Filmmusik, wie beispielsweise zu *Der blaue Engel* (Josef von Sternberg, Ufa, 1930), zu *Einbrecher* (Hanns Schwarz, Ufa, 1930) oder zu *Der Mann der seinen Mörder sucht* (Robert Siodmak, Ufa, 1931) erscheinen nicht in dieser Tabelle. Zudem erfasst diese Tabelle bei den in Deutschland entstandenen Filmen lediglich die deutsche Sprachversion. Da *La petite de Montparnasse* in Paris entstand und die Premiere der französischen vor der deutschen Version erfolgte, wurde der Titel in französischer Sprache und auch nur die französische Produktionsfirma angegeben. Für eine Übersicht über die Sprachversionen der Filme vgl. Anhang 1.

66 Der Artikel erschien unter dem Titel »Erich Pommer: Germany's Greatest Film Producer Became such Through Charm and Assuidity«, in: *Films in Review* 10/8 (1959) (vgl. dazu auch Margit Frölich, »Liberties and constraints. Émigré producers in the Hollywood Motion Pictures from the 1930s to the early 1950s«, in: *Jewish Culture and History* 17/1–2 (2016), S. 65).

67 Briefkopie von FW an Herbert G. Luft, 4. Okt. 1959 [DEUKIN, Personenarchiv, Nachlass Pommer, 4.3-97/02-2].

68 Vgl. Dazu u. a. den Nachruf von Page Cook, »Franz Waxman was One of the Composers who thought Film Music could be an Art«, in: *Films in Review* (1968), S. 415; Herbert Martin und Robert Usaczyk, »Franz Waxman. ›Die Musik ist in seiner Seele geboren‹«, in: *Filmharmonische*

durch Quellen belegen lässt, ist nicht klar, ob es tatsächlich stattgefunden hat, oder im Nachhinein in das Narrativ einer Emigrantenkarriere aufgenommen wurde, bzw. ob dieses Ereignis für Waxman tatsächlich der maßgebliche Grund für seine Emigrationsentscheidung war. Nichtsdestotrotz war Waxmans Migration nach Paris sicherlich ein Produkt mehrerer Faktoren, wobei die berufliche und ökonomische Perspektive durch Pommers Produktion wohl einen nicht zu unterschätzenden Faktor für diese Entscheidung ausmachten.⁶⁹ So schien Paris im Jahr 1933 auch für nicht-jüdische und in der Unterhaltungsindustrie tätige Komponisten ein durchaus attraktiver Arbeitsmarkt gewesen zu sein, wobei eine persönliche Empfehlung von Filmproduzenten wie Pommer für die Vermittlung von entsprechenden Arbeitsangeboten wohl eine Notwendigkeit darstellte. Der Kapellmeister und Komponist Paul Hühn hatte Pommer Anfang des Jahres 1933 offenbar um die Vermittlung eines Filmjobs in Paris ersucht. Pommer riet ihm allerdings von seinen »franzoesischen Plaenen« ab, »[d]a Paris [...] mit Deutschen, darunter sehr vielen Musikern, Komponisten und Kapellmeistern aus den verschiedensten deutschen Staedten, ueberfuellt ist.«⁷⁰ Pommer bietet Hühn aber in weiterer Folge an, ihn trotzdem in Evidenz zu halten, falls sich für ihn eine passende Beschäftigungsmöglichkeit in Paris ergeben sollte. Vor diesem Hintergrund werden einmal mehr die Bedeutung des Netzwerks der Filmindustrie und gleichermaßen die Komplexität der Mechanismen der Migration Anfang der 1930er-Jahre deutlich, die

Blätter 8 (1988), S. 9 (Bei diesem Artikel handelt es sich um eine freie Übersetzung des Cook-Artikels von 1968.); Christopher Palmer, *The Composer in Hollywood*, New York 1990, S. 94; William Darby und Jack Du Bois, *American Film Music. Major Composers, Techniques, Trends, 1915–1990*, u.a. Jefferson 1990, S. 117, und Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge 2008, S. 98.

69 Die große Wertschätzung Waxmans gegenüber Erich Pommer ist durch weitere Korrespondenzen im Nachlass Pommers in der Deutschen Kinemathek dokumentiert. So lässt die Anrede der Briefe erahnen, dass Pommer für Waxman eine Respektperson darstellte, wogegen Pommer gegenüber Waxman das »Hamburger Sie« verwendete (vgl. dazu Briefkopie von FW an Erich Pommer, 7. Sept. 1964 [DEUKIN, Personenarchiv, Nachlass Pommer, 4.3-97/02-2]). Zudem kontaktierte Waxman den mittlerweile wieder in Deutschland lebenden Pommer Anfang 1950 bezüglich möglicher Kontakte zu deutschen Künstleragenturen, um seine Konzertkarriere voranzutreiben (vgl. Briefdurchschlag von Erich Pommer an FW, 28. Apr. 1950 [DEUKIN, Personenarchiv, Nachlass Pommer, 4.3-97/02-2]). Im eingesehenen Aktenbestand der Ufa [R 09-I/5128] des Deutschen Bundesarchivs sind keinerlei Vertragsunterlagen zwischen Pommer und Fox, die auch Hinweise auf das Engagement von Filmkomponisten enthalten, überliefert. Aus den dort enthaltenen Protokollen geht allerdings hervor, dass Pommers Entschluss seinen Vertrag bei der Ufa zu beenden und bei der Fox anzufangen bereits im September 1932 feststand (vgl. Aktennotiz, 26. Sept. 1932 [DBArch, R 109-I/5128_0496] und Aktennotiz, 30. Sept. 1932 [DBArch, R 109-I/5128_0321-0325]), obwohl die Ufa dies in Medienberichten zu diesem Zeitpunkt vehement dementierte.

70 Brief von Erich Pommer an Paul Hühn, 2. Jun. 1933 [AAdK, Paul Hühn-Archiv, Hühn 121].

sich in enger Verbindung mit wirtschaftlichen und karrieretechnischen Überlegungen zeigen und nicht nur als eine bloße ›Flucht‹ aus Deutschland in den »Warteraum« Paris interpretiert werden können, sondern diesen im Gegenteil auch als potentiellen Arbeitsmarkt für Filmkomponisten reflektieren.

Stilistisch verfügten Waxmans Pariser Filmmusiken über eine große Bandbreite: *La crise est finie* (Robert Siodmak, Nero-Film, 1934) ist im Stile der »comédies musicales américaines«, also des amerikanischen Musicals komponiert,⁷¹ die schlagerhafte Musik zu *Mauvaise graine* (Billy Wilder, Compagnie nouvelle commerciale, 1934) lebt vom Jazzband-Sound und in *Liliom* (Fritz Lang, Fox Europa, 1934) testete Waxman schließlich neue instrumentale und technologische Möglichkeiten zur Verstärkung des dramatischen Ausdrucks des Films aus.

Der Entstehungsprozess der Musik zu Fritz Langs *Liliom* lässt sich als äußerst professionell,⁷² wenn auch als unter extremem Zeitdruck stehend beschreiben. Waxman war, als einer der beiden Komponisten der Filmmusik und Dirigent der Aufnahme, maßgeblich an der Organisation der Aufnahme-Räumlichkeiten beteiligt. Dafür mietete sich Waxman mit dem renommierten 50-köpfigen Orchestre Straram am 12. März im Théâtre des Champs Elysée ein. Die Aufnahme der gesamten Filmmusik fand am Nachmittag und Abend des Tages statt, wobei der Saal, in dem eine Orgel, ein Monitor und eine Abspielanlage für Filme vorhanden waren, am Vormittag zwischen 9 und 12 Uhr für Proben genutzt wurde.⁷³ Einem Bericht Raymond Berners⁷⁴ über die Proben für die Musikaufnahme zu *La crise est finie* im Mai 1934 zufolge zeichnete Waxman bei *Liliom* für die »musique céleste« und Jean Lenoir für die »musique ter-

71 *La revue de l'écran*, 19. Okt. 1934, S. 3.

72 Teile der originalen handschriftlichen Partitur, sowie Produktionsnotizen (in Form eines handschriftlich von Waxman erstellten *cue sheets*) finden sich in [SUSC, FWP, Oversize 59]. Aus der überlieferten handschriftlichen Partitur wird zudem deutlich, dass Waxman bei der Orchestrierung vermutlich auf die Unterstützung der Pianistin G[aby] Larriue zurückgreifen konnte (vgl. den Vermerk auf »Liliom. Partition, 13« [SUSC, FWP, Oversize 59]). Larriue befand sich Anfang des Jahres 1934 in Paris. Am 17. Febr. 1934 trat sie einer Zeitungsanzeige zufolge als Klaviersolistin in Griegs Klavierkonzert mit dem Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire im Theatre des Champs-Elysées auf (vgl. »Programme des Concerts«, in: *Le Ménestrel*, 16. Feb. 1934).

73 Vgl. dazu den Brief von einem Vertreter der Société Immobilière du Théâtre des Champs-Elysée an FW, 19. Jan. 1934 [SUSC, FWP, Box 9, Folder »T«] und Memo von Andre Daven (Fox Europa), 6. Mrz. 1934 [SUSC, FWP, Box 1, Folder »D«]. Der Hinweis auf das Engagement des Orchestre Straram findet sich im Briefdurchschlag von FW an Herbert G. Luft, 4. Okt. 1959 [DEUKIN, Personenarchiv, Nachlass Pommer, 4.3-97/02-2]. Das Orchester zeichnete u.a. für zahlreiche Erstaufführungen der Werke Olivier Messiaens verantwortlich (vgl. dazu Roger Nichols, *The Harlequin Years. Music in Paris 1917–1929*, Berkeley 2002, S. 51–52).

74 1899–1944, Filmkomponist und Filmmusikkritiker für *Cinémonde* und *Cinématographie française*.

restre« verantwortlich, wobei wohl die Hauptverantwortung der Musik bei Waxman lag. Berner gibt an, dass Waxmans Musik zu *Liliom* »[...] est bien différente de ce qui'il nous donne aujourd'hui. Les airs que nous venons d'entendre sont agréables et gais, certes, mais ressortissent uniquement à l'opérette. La musique de *Liliom* était d'un genre plus »élevé [...].«⁷⁵ Im weiteren Verlauf des Artikels, in dem die Probenmodalitäten zur Aufnahme der Musik von *La crise est finie* im Detail beschrieben werden, zitiert Berner auch Waxman selbst, der seine Affinität und einen gewissen Ideenreichtum zu neuen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten vor allem durch die Möglichkeiten der elektronischen Klangkreation und Tonaufnahmetechnik im Film wie folgt bekundet:

Dès que je vis la partie »céleste« de *Liliom*, je compris qu'il serait impossible d'accompagner musicalement ces scènes avec des moyens ordinaires. Vous dirai-je que c'est ce qui me plut, dans ce travail? Écrire de la musique belle ou bonne, c'est évidemment la base de tout, mais il y a autre chose à faire pour le cinéma, il faut chercher, essayer du nouveau, pour que la technique visuelle. C'est pourquoi un compositeur doit connaître les perfectionnements de la science acoustique, de même qu'un metteur en scène doit posséder la technique des appareils et des éclairages.⁷⁶

Die Sensibilität für innovative Klanggestaltungs- und Aufnahmemöglichkeiten erwarb Waxman durch seine Tätigkeit in der deutschen Filmindustrie, die auch in den unterhaltenden Filmgenres durchaus eine gewisse Experimentierfreude unter Beweis stellte.⁷⁷ So fand beispielsweise das Themerin bereits im Film *Ein Mann, der seinen Mörder sucht* (Robert Siodmak, Ufa, 1931) Anwendung, wobei die Filmmusik von Friedrich Hollaender stammte und Waxman für die Arrangements verantwortlich zeichnete.⁷⁸

Waxman erläutert in Berners Bericht über *Liliom* weiter, dass er in dieser Konsequenz zusätzlich zum Orchester die Ondes Martenot verwendet und für einen besonderen Effekt zur Untermalung der Himmelfahrt Lilioms auch »choeurs célestes« für

75 Raymond Berner, »Musique étrange pour paradis artificiel«, in: *Cinéma* 291 (1934), 18. Mai, S. 407. Die Kritik ist, allerdings ohne bibliographische Angaben, auch in SUSC, FWP, Box 12 erhalten.

76 Raymond Berner, »Musique étrange pour paradis artificiel«, in: *Cinéma* 291 (1934), 18. Mai, S. 407.

77 Vgl. dazu u.a. Michael Wedel, »Der Pi-Pa-Po-Regisseur. Musik und Operette bei Richard Eichberg«, in: *Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928–1938*, hg. von Malte Hagener und Jan Hans, München 1999, S. 132.

78 Vgl. Viktor Rothaler, »Die Musikalisierung des Kinos. Die Komponisten der Pommer-Produktion«, in: *Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, hg. von Katja Uhlenbrok, München 1998, S. 128.

einen Kinderchor komponiert habe. Um eine perfekte Synchronisierung zwischen den Mitwirkenden gewährleisten zu können, installierte Waxman einen Bildschirm auf der Bühne. Zudem machte sich Waxman auch Gedanken über die Positionierung der Instrumente bzw. der Mikrophone für die Aufnahme im Raum: Insgesamt wurden für die Aufnahme drei Mikrophone verwendet, von denen zwei im Saal des Théâtre de Champs-Élysées auf der Höhe des zweiten Balkons positioniert waren, und das dritte über dem Orchester: »Cette disposition me permet d'obtenir des ›résonances‹ qui font qu'on a l'impression, en voyant *Liliom*, d'être baigné de musique ...«⁷⁹

Diese Äußerung Waxmans und auch dessen *Liliom*-Musik beweist, dass Waxman den durch den Tonfilm entstehenden neuen Möglichkeiten für Komponisten nicht nur äußerst positiv gegenüberstand, sondern diesen auch als ein kompositorisches Entwicklungsfeld für sich selbst und sein Schaffen begriff. Zudem erwähnt der *Cinémonde*-Bericht nie die Rolle Waxmans als Emigranten im Pariser Exil – vielmehr werden Waxmans vielfältige kompositorische Fähigkeiten, sein musikalischer Innovationsgeist und seine Arbeitsweise als Dirigent während der Probenarbeit im Detail besprochen. Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass die Bedrohung durch die Nationalsozialisten die professionelle Realität der Filmindustrie in Paris und die damit verbundene aktive künstlerische Praxis zunächst nur wenig beeinflusste. Dass viele jüdische Filmschaffende nach Paris emigrierten, schien sich – zumindest bei Franz Waxman – aufgrund der zuvor schon bestehenden engen filmischen Verbindungen zwischen Paris und Berlin, kaum in der aktiven Arbeit (und deren Rezeption) niedergeschlagen zu haben.⁸⁰

Das Engagement von Waxman durch Pommer für die Filmversion von *Music in the Air* (Joe May, Fox; Premiere am 13. Dezember 1934) initiierte und ermöglichte den Prozess der Emigration in seine künftige Heimat USA und signalisierte für Waxman somit die Möglichkeit des Fortführens seiner Filmkarriere in Hollywood.⁸¹ Eine Paral-

79 Raymond Berner, »Musique étrange pour paradis artificiel«, in: *Cinémonde* 291 (1934), 18. Mai, S. 407. Für das innovative stereoskopische Potential dieser Technik vgl. u. a. Michael Long, *Beautiful Monsters. Imagining the Classic in Musical Media*, u. a. Berkeley 2008, S. 191.

80 In Bezug auf *Mauvaise graine*: »Le film français, mis en scène par un inconnu, interprété par des acteurs dont peut dire sans les offenser qu'ils ne sont pas illustres ni même célèbres ne m'attirait que médiocrement je l'avoue. Or ce film que je supposais honnêtement médiocre est excellent« (*Ric et Rac* 279 (1934), 14. Jul., S. 6) und *Ciné-Comoedia* 14. Feb. 1934, o.S. (Billy Wilder wird hier schon als bekannter Regisseur eingestuft). Zu *La crise est finie* vgl. »Courrier de L'Écran« in: *Le Temps*, 6. Okt. 1934, o. S., und *La revue de l'écran*, 19. Okt. 1934, S. 3 (»La musique de Lenoir et Waxman est facile et agréable. Elle est généralement exploitée suivant la formule américaine, avec toutefois quelques lenteurs dans le montage.«).

81 Aufgrund der Quellenlage lässt sich sagen, dass Waxman zwischen Mai (vgl. dazu den Pressebericht zu den Aufnahmen zu *La crise est finie*) und Oktober 1934 (vgl. dazu die Heiratsurkunde, 18. Okt. 1934 [SUSC, FWP, Box 1]) in die USA auswanderte. Dieser Eindruck wird durch die Passa-

lele hinsichtlich Pommers bedeutender Rolle als »administrateur délégué« der Fox-Europa für die Emigration von Filmkomponisten lässt sich bei Werner Richard Heymann beobachten: Pommer engagierte Heymann Anfang des Jahres 1934 als »adapter and musical director« für die Fox-Produktion der Tonfilmoperette *Caravan* (Erik Charell, 1934), wobei er für Fox bereits vor Zustandekommen des endgültigen Vertrags Rechte an einem von Heymann komponierten Song für die Verwendung im Film sicherte und damit eine wichtige Grundlage für das spätere Engagement des Komponisten legte.⁸²

Pommer fungierte darüber hinaus für Waxman (und auch für Heymann) wohl als Türöffner, da Hollywoods Filmindustrie in den 1930er-Jahren, der Einschätzung George Antheils folgend, nach außen hin weitgehend abgeschottet gewesen sei, obwohl sie durchaus lukrative Verdienstmöglichkeiten für Komponisten geboten habe.⁸³ Auch bildete die Verwendung von elektronischen Instrumenten in deutschen und französischen Filmen eine wesentliche stilistische Grundlage für Waxmans Hollywood-Filmmusiken zu *The Bride of Frankenstein* (James Whale, Universal, 1935), *Rebecca* (Alfred Hitchcock, Selznick Productions, 1940) oder *The Paradine Case* (Alfred Hitchcock, Vanguard Films, 1947).⁸⁴ In seiner Musik zu *Destination Tokyo* (Delmer Daves, Warner Bros., 1943) experimentierte Waxman mit der Aufnahmetechnik für das Erreichen bestimmter klanglicher Effekte. Ein Bruch in der professionellen Karriere Waxmans durch die beginnende Installation eines nationalsozialistischen Regimes ab Ende Januar 1933 lässt sich vor dem Hintergrund der überlieferten Quellen nicht nachweisen. Vielmehr unterstützten die aufkommende Technologie des Tonfilms, die international agierende Filmindustrie und Waxmans Affinität für das Medium Film

gierliste des Schiffs *Île de France* bestätigt, der zufolge Waxman am 22. Mai 1934 in New York ankam. In dieser Passagierliste ist bereits die andere Schreibweise des Nachnamens (»dit WAXMAN«) vermerkt (vgl. National Archives, Washington D.C., *Passenger and Crew Lists of Vessels Arriving at New York, 1897–1957, Year 1934*, Mikrofilm T715, roll 5490, S. 157). Das »Certificate of arrival«, das die Grundlage für das Verfahren zur Erlangung der US-amerikanischen Staatsbürgerschaft bildete, ist mit 4. Dez. 1934 datiert (vgl. SUSC, FWP, Box 1, »Certificate of arrival«).

82 Vertrag zwischen Erich Pommer (Fox Europa) und Werner Richard Heymann, 3. Jan. 1934 [AAAdK, Werner-Richard-Heymann-Archiv, Heymann-Werner Richard 438]. Für den Erwerb der Songrechte vgl. Brief von Erich Pommer an Werner Richard Heymann, 2. Dez. 1933 [AAAdK, Werner-Richard-Heymann-Archiv, Heymann-Werner Richard 438]. Für Franz Waxman scheinen keinerlei vergleichbare Dokumente überliefert zu sein.

83 Vgl. James Wierzbicki, *Film Music. A History*, S. 151. James P. Kraft hat darüber hinaus auf die Bedeutung von Netzwerken beim Engagement von Musikern in Hollywoods Studioorchestern über so genannte »contractors« hingewiesen (vgl. ders., »Musicians in Hollywood. Work and Technological Change in Entertainment Industries, 1926–1940«, in: *Technology and Culture* 35/2 (1994), S. 299–300).

84 Vgl. dazu auch Kapitel 12, »*The Paradine Case*«.

seine Karriere als Filmkomponist, für die Hollywood schließlich einen fruchtbaren Boden darstellte. In Hollywood arbeitete er zunächst als Studiokomponist für Universal (1935–1936), MGM (1936–1942; unterbrochen von einigen Engagements bei David O. Selznick) und Warner Bros. (1943–1947), wobei er sich 1947 – im Zusammenhang mit der drohenden Auflösung des Studiosystems und anderer sich in der Los Angeleser Musiklandschaft ergebender Karriereperspektiven – für den Weg in die Selbstständigkeit entschloss.

2.2 Miklós Rózsa (1907–1995)⁸⁵

Nur ein Jahr jünger als Franz Waxman war Miklós Rózsa, wodurch beide derselben Generation zuzurechnen sind. Die musikalische Ausbildung der beiden Komponisten verlief zunächst weitgehend ähnlich, wobei Rózsa ab 1926 am Leipziger Konservatorium bei Hermann Grabner studierte. Im Gegensatz zu Waxman, der sich seinen Unterhalt als Jazzmusiker verdiente, blieb Rózsa während seiner Studienzeit unter anderem auch dank der finanziellen Unterstützung seiner Eltern⁸⁶ fest im Bereich der Konzertmusik verwurzelt und publizierte bereits seine ersten Kompositionen bei Breitkopf & Härtel (unter anderem Streichtrio, op. 1; Klavierquintett, op. 2; Rhapsodie für Violoncello und Orchester, op. 3; Variationen über ein ungarisches Bauernlied, op. 4; Nordungarische Bauernlieder und Tänze, op. 5).

Ein Besuch bei den Bayreuther Festspielen im Jahr 1930 brachte Rózsa mit dem französischen Organisten Marcel Dupré in Kontakt, der ihn auf Paris als *place to be* für junge, aufstrebende Komponisten aufmerksam machte. Tatsächlich lebte Rózsa ab 1931 teilweise in Paris, wo er durch den Kontakt zu Dupré die Möglichkeit vorfand, seine Werke auf der Konzertbühne aufführen zu lassen. Dadurch wurde Rózsa bestärkt, dass sich Paris für ihn tatsächlich als ein wesentlicher Ort für die Weiterentwicklung seiner Komponistenkarriere anbot: Im Herbst 1933 zog er schließlich endgültig nach Paris.⁸⁷

Rózsa blieb zunächst auch in Frankreich der Komposition von Konzertwerken, wie *Thema, Variationen und Finale*, op. 13, treu. Das Werk wurde 1934 in Duisburg urauf-

⁸⁵ Die folgenden biographischen Informationen in diesem Kapitel stammen, soweit nicht anders angegeben, aus Steven Wescott, Art. »Rózsa, Miklós«, in: *Grove Music Online*, online veröffentlicht: 30. Jan. 2020, <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.3000000215> und Arnold Jacobshagen, Art. »Rózsa, Miklós«, in: *MGGonline*, veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26547>.

⁸⁶ Vgl. u. a. Steven Wescott, *Miklós Rózsa. A Portrait of the Composer as seen through an Analysis of his Early Works for Feature Film and the Concert Stage*, Diss. masch., University of Michigan 1990, S. 86.

⁸⁷ Vgl. Wescott, *Miklós Rózsa*, S. 155 und 161.

geführt und erlebte in weiterer Folge auch zahlreiche Aufführungen in ganz Europa, unter anderem durch Bruno Walter in Amsterdam, Karl Böhm in Dresden und Hans Swarowsky in Wien und wurde von der Kritik äußerst positiv bedacht. Das Jahr 1934 war somit aus kompositorischer Sicht das bislang erfolgreichste in Rózsas Karriere, wobei es in diesem Jahr auch zu einem zufälligen Zusammentreffen zwischen Rózsa und Adolf Hitler beim Festspielbesuch in Bayreuth kam.⁸⁸ Diese anekdotische Begebenheit illustriert auch, wie unbehelligt Rózsa der politischen Situation der Zeit gegenüberstand. Im Mittelpunkt seines Interesses stand lediglich die Weiterentwicklung seiner kompositorischen Karriere, die er durch das herrschende politische Klima allerdings nicht unmittelbar bedroht sah. Die Karriere Rózsas 1934 zeigt, dass sich der europäische Kunstmusikbetrieb in einem internationalen Rahmen, gerade was aufstrebende Komponisten wie Rózsa betraf, teilweise durchaus in einer Art Blase bewegte, in der zunächst nur marginal Notiz von den politischen Entwicklungen genommen wurde. Zudem wurde eine gewisse Mobilität außerhalb des deutschsprachigen Raums als essentiell für den Aufbau einer Komponistenkarriere gesehen, was sich auch in Rózsas entsprechendem Verhalten niederschlug.

Der Erfolg von Thema, Variationen und Finale, op. 13, in den Jahren 1934 und 1935 hatte allerdings kaum einen Einfluss auf Rózsas Einnahmen. Steven Wescott führt, unter Berufung auf die Autobiographie *A Double Life* an, dass dafür hauptsächlich das Einbehalten von Tantiemen seitens der STAGMA (vormals und ab 1947 GEMA) von im Ausland lebenden Mitgliedern verantwortlich gewesen sei.⁸⁹ Dass überhaupt nur wenige Tantiemen an Komponisten von »E-Musik« ausgeschüttet wurden, erscheint primär aufgrund der angespannten wirtschaftlichen Situation der STAGMA im Allgemeinen plausibel, die aus der Abwanderung vieler »U-Musik«-Komponisten in das benachbarte Ausland bzw. zu den dortigen Verwertungsgesellschaften resultierte und somit die finanzielle Grundlage für »E-Musik«-Schaffende erheblich beschnitt.⁹⁰

Schließlich war es Arthur Honegger, der Rózsa in Paris dazu anleitete, mit der Komposition von Filmmusik seine finanzielle Situation zu verbessern. Da Rózsa bislang über keinen Kontakt zum Filmbusiness verfügte und damit die Chance an Arbeit zu kommen verschwindend gering war, brachte Honegger ihn in Kontakt mit dem Kom-

88 Vgl. Wescott, *Miklós Rózsa*, S. 173–176. 1937 erfolgte sogar die amerikanische Erstaufführung seines op. 13 durch das Chicago Symphony Orchestra unter Friedrich August [Frederick] Stock.

89 Vgl. Wescott, *Miklós Rózsa*, S. 179. Eigentlich rangierte die deutsche Verwertungsgesellschaft seit 1933 unter dem Namen STAGMA.

90 Bei der Auszahlung an im Ausland lebende Mitglieder ist bis 1938 allerdings eine höchst unsystematische Vorgehensweise zu beobachten (vgl. Albrecht Dümling, *Musik hat ihren Wert*, S. 214–215. Bei den Begrifflichkeiten »E-Musik« und »U-Musik« handelt es sich um eine verwertungsgesellschaftliche Kategorisierung.

ponisten Roland-Manuel [Roland Alexis Manuel Lévy], der bei den Editions Echo arbeitete.⁹¹ Die Editions Echo standen in enger Verbindung mit Pathé-Film und hatten die Aufgabe, unterhaltsame *chansons* zu produzieren, die dann während der Filmpausen in den Pathé-Kinos gespielt wurden und so für weitere Einnahmen für die Filmfirma sorgten.⁹² Rózsa, der sich in Geldnöten befand, entschied sich dazu unter dem Pseudonym »Nic Tomay«, genau jenen »light trash« zu komponieren, dem er bisher keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt hatte.⁹³ In diesem Bereich wird gerade im Vergleich mit Franz Waxman, der in Paris im Gegensatz zu Rózsa »eigenständige« Filmmusik komponierte, deutlich, dass nicht nur die Netzwerke *per se*, sondern auch die Arbeitserfahrung in der Filmindustrie die Möglichkeit, sich innerhalb des ästhetischen Rahmens des Mediums Films künstlerisch zu verwirklichen, maßgeblich mitbedingen. Musikbusiness und Filmindustrie waren zwar verbunden, aber funktionierten dennoch prinzipiell als exklusive Netzwerke, zu denen man als Komponist erst durch persönliche Kontakte Zugang bekam. Durch diese Exklusivität eröffnete das Filmbusiness allerdings auch für Komponisten, die ein Teil desselben waren und über entsprechende Unterstützung vor allem von Filmproduzenten verfügten, in einer politisch schwierigen Zeit veritable Karriereperspektiven, die mit der Komposition von Konzertmusik aufgrund der Rahmenbedingungen der Zeit nur schwer erreichbar waren.

Im Herbst 1935 entschied sich Rózsa aufgrund der für ihn letztlich nicht tragbaren Situation in der französischen Filmindustrie auf Anraten eines ungarischen Bekannten, dem Filmregisseur und Drehbuchautor Alexander Esway (eigentlich Ákos Tolnay), nach London zu ziehen. Esway eröffnete Rózsa durch sein aktuelles Filmprojekt *Thunder in the City* eine Perspektive zur Komposition eigenständiger symphonischer Filmmusik – eine Gelegenheit, die er in Frankreich nicht gehabt hatte.⁹⁴ Als einen ersten Auftrag komponierte Rózsa zunächst jedoch Musik zum von Derra de Moroda choreographierten Ballett *Hungaria* für die Markova-Dublin-Kompanie. Durch eine Aufführung des Balletts entstand auch der Kontakt zum Filmregisseur Jacques Feyder, der ihn für die Filmmusik des von Alexander Korda produzierten Films *Knight Without Armour* (Jacques Feyder, London Film Productions, 1937) engagierte. Dieses erste filmmusikalische Engagement stellte die Weichen für Rózsas Karriere als Filmmusikkomponist, vor allem da Korda ihm zunächst vertraglich relativ stabile und langfristige Arbeitsbedingungen zusichern konnte. Weitere Filmmusiken für Korda umfassten *The Squeaker* (William K. Howard, London Film Productions, 1937), *Four Dark Hours*

91 Vgl. Wescott, *Miklós Rózsa*, S. 180.

92 Vgl. Miklós Rózsa, *Double Life. The Autobiography of Miklós Rózsa*, New York 1982, S. 34 und 40–42.

93 Rózsa, *Double Life*, S. 42, und zum Pseudonym, vgl. Wescott, *Miklós Rózsa*, S. 182.

94 Vgl. Wescott, *Miklós Rózsa*, S. 187.

(William Cameron Menzies, Devonshire Films, 1937) und *The Divorce of Lady X* (Tim Whelan, London Film Productions, 1938), wobei Rózsa in London bei der Verwertung seiner Filmmusik als *theme songs* das Pseudonym »Larry Sturm« nutzte. Nachdem Rózsa in der Filmindustrie Fuß gefasst und einigermaßen finanzielle Stabilität erlangt hatte, entschloss er sich, einen Antrag auf einen permanenten Aufenthaltsstatus in England zu stellen, wofür er allerdings aus bürokratischen Gründen einen Studentenstatus nachweisen musste. Aus diesem Grund schrieb sich Rózsa am Trinity College of Music als Dirigierstudent ein und sammelte erstmals in seiner Karriere entsprechende Expertise.⁹⁵ Der von ihm erworbene Ruf als Kunstmusikkomponist schlug sich parallel zu seiner Arbeit für die Filmindustrie auch in mehreren Kompositionsaufträgen vom Eulenburg-Verlag nieder, unter anderem für *Cappriccio*, *Pastorale e Danza*, op. 14. Für die Bewerbung dieses Werks reiste Rózsa 1938 nach Paris, um es dem Dirigenten Charles Münch vorzuspielen und für eine Aufführung vorzuschlagen. Die Uraufführung erlebte das Werk allerdings als Beitrag eines »ungarischen Komponisten« 1939 bei der letzten Ausgabe des 1936 installierten Internationalen Zeitgenössischen Musikfests in Baden-Baden, mit dem die Nationalsozialisten versuchten, eine gewisse kulturelle Offenheit und Internationalität zu demonstrieren.⁹⁶

1940, während der Arbeiten zum Film *The Thief of Bagdad* (Michael Powell/Ludwig Berger/Tim Whelan, London Film Productions, 1940), sah sich Korda durch die Kriegserklärung zwischen England und Deutschland und einer plötzlich aufgetretenen prekären persönlichen finanziellen Situation gezwungen, seine gesamte Produktion nach Hollywood zu verlegen, was schließlich auch zu Rózsas Emigration in die USA führte.⁹⁷ Rózsa entschied sich aufgrund der Arbeitsmöglichkeiten in Hollywoods Filmindustrie und der Protektion von Korda dazu, dort zu bleiben, da »[his] career was

95 Vgl. Wescott, *Miklós Rózsa*, S. 210–211 und 215.

96 Vgl. Wescott, *Miklós Rózsa*, S. 216 und 227. Schon dass Rózsas Komposition hier aufgeführt wurde und er sogar zur Veranstaltung eingeladen war, lässt vermuten, dass der Komponist bereits zu diesem Zeitpunkt zum Christentum konvertiert war und vor allen Dingen primär als »ungarischer« Komponist wahrgenommen wurde, da »the composers represented a range of musical styles, but shared one crucial characteristic: they were non Jewish.« (Joan Evans, »International with National Emphasis«. *The Internationales Zeitgenössisches Musikfest in Baden-Baden, 1936–1939*«, in: *Music and Nazism. Art under Tyranny, 1933–1945*, hgg. von Michael H. Kater und Albrecht Riethmüller, Laaber 2003, S. 103). Interessant ist hierbei, dass, um »Internationalität« zu demonstrieren, 1936 Stravinskij's Konzert für zwei Klaviere beim *Musikfest* aufgeführt wurde, obwohl der Komponist auf der im selben Jahr veröffentlichten Verbotsliste des »Reichssenders« aufscheint – allerdings mit dem Zusatz, dass in diesem Fall »Rückfrage zu halten« sei (vgl. Oliver Rathkolb, *Führertreu und Gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991, S. 30.)

97 Vgl. Palmer, *The Composer in Hollywood*, S. 187–188; Rózsa, *Double Life*, S. 86; und Wescott, *Miklós Rózsa*, S. 230 und 245.

developing well and there seemed little point in returning to a war-ravaged, Korda-less England.«⁹⁸ In den folgenden zehn Jahren war Rózsa als Komponist bei Paramount, United Artists und Universal beschäftigt, bevor er 1949 zu MGM wechselte, wo er bis 1961 blieb.⁹⁹

Wenn man Rózsas Schaffen mit dem Waxmans vergleicht, so spielte instrumentale Konzertmusik (auch als er für Hollywood komponierte) in Rózsas Karriere schon bedingt durch dessen Biographie eine ungleich größere Rolle als bei Waxman.¹⁰⁰ Durch seine ersten kompositorischen Erfolge auf den Konzertbühnen Europas gelang es Rózsa, sich noch vor seiner Emigration in die USA – unabhängig von der politischen Situation – ein entsprechendes künstlerisches Renommee aufzubauen. Dennoch ließ sich bereits Anfang der 1930er-Jahre trotz dieses Erfolgs nur schwer ein finanzielles Auskommen alleine durch Kompositions- und Unterrichtstätigkeit sowie durch die gelegentliche Mitwirkung bei Konzerten als ausführender Musiker erreichen. Die Orientierung in Richtung Filmindustrie stellte daher schon im Europa der 1930er-Jahre eine finanziell wie künstlerisch-lohnende Perspektive dar – vor allem für Komponisten wie Rózsa, die nicht unbedingt stilistische Anhänger der neuesten seriellen und atonalen Kompositionstendenzen waren. Somit zeigt gerade das Beispiel Rózsa, dass sich die Konstrukte »E-« und »U-Musik« nur aus ideologischer Sicht gegenseitig ausschlossen, beim Aufbau einer »spätromantischen« Komponistenkarriere in der Praxis aber eng miteinander verwoben waren.

So unterschiedlich die Karrieren von Franz Waxman und Miklós Rózsa zunächst in den 1930er-Jahren verliefen, so erstaunlich sind die Parallelen hinsichtlich ihrer Emigration in die USA: In beiden Fällen eröffneten international agierende Filmproduzenten wie Pommer und Korda¹⁰¹ für Fox bzw. United Artists den Komponisten die Möglichkeit, eine bestehende Karriereperspektive fortzusetzen. Wie wichtig diese Perspektive für Rózsa war, zeigt auch das obige Zitat, das deutlich macht, dass Rózsa in einem »Korda-less England« keine Zukunft für seine kompositorische Karriere sah. Ausschließlich mit der Komposition von Konzertmusik und den dadurch entstehenden Tantiemen sein Auskommen zu finden, war, wie Rózsas Erfahrungen in Paris zeigten, Anfang der 1930er-Jahre bereits sehr schwierig geworden – und nach dem

98 Rózsa, *Double Life*, S. 102. Korda hingegen sollte nur bis 1942 in den USA bleiben (vgl. Wescott, *Miklós Rózsa*, S. 246).

99 Vgl. Palmer, *Composer in Hollywood*, S. 188.

100 Vgl. die Übersicht in Wescott, *Miklós Rózsa*, S. 511–514.

101 Wie Pommer nützte auch Korda Anfang der 1930er-Jahre das präexistente Netzwerk der Filmindustrie für die Verlegung seiner Produktion (vgl. Alastair Phillips, *City of Darkness, City of Light. Émigré Filmmakers in Paris 1929–1939*, Amsterdam 2004, S. 42).

Ende des Zweiten Weltkriegs wohl unmöglich.¹⁰² Auch für Rózsa stellte der Tonfilmstandard mit den damit verbundenen kompositorischen Möglichkeiten, obwohl er in seiner Autobiographie immer wieder seine Abneigung gegenüber den Produktionsbedingungen von Hollywoods Filmindustrie ausspricht,¹⁰³ letztlich durchaus ein reizvolles Betätigungsfeld dar.¹⁰⁴ Allerdings nahm er dieses nicht erst nach seiner Emigration in die USA »erzwungenermaßen« auf, sondern hatte sich schon vorher darin betätigt. Ob Rózsa die erfolgreiche Emigration und der Einstieg in Hollywood ohne seine Verbindungen zur Filmindustrie gelungen wären, darf bezweifelt werden. Gerade die Tatsache, dass bereits in Europa kompositorische Arbeit für die Filmindustrie geleistet worden war, scheint die Möglichkeit, Arbeit in Hollywood zu finden, außerdem erheblich begünstigt zu haben. So erleichterte die Arbeit als Filmkomponist in London in den 1930er-Jahren (im Übrigen bei Alexander Korda und Berthold Viertel) Ernst Toch 1936 den Einstieg in Hollywoods Filmindustrie.¹⁰⁵ Damit in Verbindung stand natürlich auch noch die versuchte »kunstmusikalische« Aufladung von Hollywoods Filmindustrie durch die Einbindung von renommierten europäischen Komponisten, wie beispielsweise Erich Wolfgang Korngold. Rózsas Status als Komponist bei seiner Emigration in die USA kann allerdings, trotz seiner europäischen Erfolge im Konzertbereich, nicht mit dem Korngolds verglichen werden, der in vielerlei Hinsicht einen Sonderstatus für sich beanspruchen konnte.¹⁰⁶ Dies heißt allerdings nicht, dass das europäisch-konnotierte »konzertante« Image eines Filmkomponisten für dessen

102 Vgl. dazu die in der GEMA Anfang der 1930er-Jahre geführte Debatte um die Ausschüttung von Tantiemen an Komponisten von »E-Musik« bei Albrecht Dümling, *Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland*, Regensburg 2003, S. 174–176. 1931 wurden GDT, GEMA und AKM (ab 1933 STAGMA) im Rahmen einer gemeinsamen Verwaltungseinheit zusammengelegt, wobei ein Großteil der Einnahmen aus dem »U-Musik«-Bereich stammten. Die Einnahmen wurden dann entsprechend eines Schlüssels auf Komponisten im Bereich der »E-Musik« aufgeteilt. Dabei bestand auch eine vertragliche Vereinbarung mit der amerikanischen ASCAP. 1934/35 kam es, bedingt durch den Wechsel vieler STAGMA-Mitglieder zu anderen Verwertungsgesellschaften im Ausland, allerdings auch zu einem Einbruch der Einnahmen aus »U-Musik« und damit zu einer erheblichen Reduzierung der finanziellen Grundlage der Gesellschaft (vgl. ebda.).

103 Vgl. Rózsa, *Double Life*, u.a. S. 112–114 und S. 119–120.

104 Dies traf im Übrigen auch auf Erich Wolfgang Korngold zu (vgl. Bryan Gilliam, »A Viennese Opera Composer in Hollywood. Korngold's Double Exile in America«, in: *Driven Into Paradise*, S. 236).

105 Vgl. Wescott, *Miklós Rózsa*, S. 257.

106 Vgl. dazu Kapitel 6, »Rezeption Waxman«, und James Wierzbicki, *Film Music. A History*, New York 2009, S. 170.

Hollywood-Karriere keine Rolle spielte – gerade in dem in dieser Arbeit in den Blick genommenen Bereich zwischen Filmmusik und Konzertsaal.

2.3 Friedrich Hollaender (1896–1976)¹⁰⁷

Ein Komponist, der sich, im Gegensatz zu den Neulingen Rózsa und Waxman, Anfang der 1930er-Jahre in der Hochphase seiner Karriere befand, war Friedrich Hollaender. Hollaenders vielfältiges musikalisches Schaffen in den 1920er- und 1930er-Jahren erstreckte sich auf Operetten und die Musik zu Filmen, Balletten und Schauspiel. Ab 1926 kam dann mit der Gestaltung von Kabarettrevuen ein weiteres, äußerst erfolgreiches Standbein seiner Karriere hinzu. Parallel dazu lief Hollaenders Zusammenarbeit mit den Weintraubs Syncopators, die europaweit mit ihren parodistischen Musikprogrammen tourten und Erfolge feierten.¹⁰⁸ Aus dem Wunsch, derartige Programme an einem Ort zu institutionalisieren, gründete Hollaender schließlich 1931 das TINGEL-TANGEL in Berlin. Um diese Zeit begann auch die enge Zusammenarbeit zwischen Waxman und Hollaender beispielsweise für die Musik zu Josef von Sternbergs Film *Der blaue Engel* (Ufa, 1930) oder auch bei der Musik zu TINGEL-TANGEL-Revuen des Jahres 1931, wie unter anderem *TINGEL-TANGEL, Das Zweite Programm* oder *Es war einmal*.¹⁰⁹ Ein Engagement der gesamten Weintraubs war aufgrund der Größe des Ensembles und der engen Platzverhältnisse im Theater nicht möglich,¹¹⁰ weshalb auch Waxmans Karriere ab diesem Zeitpunkt getrennt von der der Weintraubs verlief.¹¹¹ Dennoch sollte sich die Förderung Waxmans durch den damals renommierten Hollaender als wichtig herausstellen, wodurch Waxman schließlich auch (bedingt durch den aufkommenden Tonfilmstandard) unmittelbar mit der Musikkomposition für den Film in Berührung kam. Obwohl Waxman 1931 von der *Lichtbild-Bühne* bereits als

107 Nach wie vor gibt es aufgrund der schwierigen Quellenlage erhebliche Lücken in der wissenschaftlichen Aufarbeitung von Hollaenders Biographie (vgl. dazu u.a. den Aufsatz von Alan Lareau, »TINGEL-TANGEL. Auf der Suche nach Friedrich Hollaenders Kabarett«, in: *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*, hg. von Nils Grosch, Münster 2004, S. 288–334).

108 Vgl. dazu »Bildliche Darstellung der Tournéen der Weintraubs, 1928–1935« [AAdK, Weintraubs-Syncopators-Archiv, Weintraubs Syncopators 282].

109 Vgl. bspw. die unbelegten Übersichten bei Volker Kühn, *Spötterdämmerung. Vom langen Sterben des großen kleinen Friedrich Hollaender*, Berlin 1997, S. 144–146.

110 Vgl. Lareau, »TINGEL-TANGEL«, S. 303–304.

111 Albrecht Dümpling gibt an, dass Franz Waxman bei einem Auftritt im August 1930 in Wien bereits durch einen anderen Pianisten ersetzt wurde (vgl. Dümpling, *Mein Gorilla hat 'ne Villa*, S. 67–69).

»neue[r] Kopf des Tonfilms«¹¹² gewürdigt wurde, befand er sich, wie auch Rezensionen der Revues suggerieren, nicht auf derselben Karrierestufe wie Hollaender. Zweifellos war Hollaender einer der wenigen Komponisten, die im Bereich des Films eine besonders hohe künstlerische Autorität besaßen und entsprechend ein in der zeitgenössischen Tonfilm-Rezeption als ideal bezeichnetes Zusammenspiel zwischen Handlung, Bild und Ton verwirklichen konnten und noch dazu am laufenden Band populäre Tonfilmschlager produzierten.¹¹³

Die Ernennung Hitlers zum Reichskanzler Ende Januar 1933 mit ihren bekannten Konsequenzen traf Waxman und Hollaender in unterschiedlichen Karrierestadien. Für die weitere künstlerische Entwicklung der beiden Komponisten blieb dies nicht ohne Folgen – vor allem in Hollaenders Karriere löste die politische Entwicklung eine regelrechte Zäsur aus. Hollaender emigrierte Ende Februar 1933 nach Paris. Schon vor der Installation einer nationalsozialistischen Politik und der Schließung des Tingel-Tangel-Theaters war es nämlich vermehrt zu Störungen von Vorstellungen gekommen, da Hollaenders Programme offen Kritik an der nationalsozialistischen Ideologie übten.¹¹⁴ Inwieweit satirisch-politische Kritik tatsächlich die primäre Funktion des Tingel-Tangel und seiner Programme war, ist durchaus umstritten.¹¹⁵ Es ist jedoch unumstritten, dass es sich bei Hollaender um einen der bekanntesten jüdischen Komponisten innerhalb der Unterhaltungsindustrie der Zeit handelte, der eben jenen »light trash« produzierte, den Rózsa so verachtete.

Der Name des »Universal-Künstler[s]« Hollaender¹¹⁶ befand sich auch – im Gegensatz zu dem Waxmans – auf einer im Auftrag des Präsidenten der Reichskulturkammer

112 »Neue Köpfe des Tonfilms – Franz Wachsmann« in: *Film und Ton. Wochenbeiblatt zur Lichtbild-Bühne*, 28. Feb. 1931.

113 Vgl. Otto Stransky, »Was soll man von uns verlangen – was wünscht sich der Komponist?«, in: *Film und Ton. Wochenbeiblatt der Lichtbild-Bühne*, 11. Apr. 1931. Stransky nennt hier Hollaender zwar nicht namentlich, es ist aber aufgrund dessen Ausnahmestellung zu vermuten, dass er hier gemeint war. Über eine ähnliche Autorität verfügte auch noch Werner Richard Heymann.

114 Volker Kühn, »Friedrich Hollaender,« in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hg. von Claudia Maurer-Zenck und Peter Petersen, Universität Hamburg 2007, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002592, und Kühn, *Spötterdämmerung*, Berlin 1997, S. 138. Kühns Monographie fehlt der wissenschaftliche Apparat leider vollständig, weshalb nicht klar ist aus welchen Quellen er diese Informationen überhaupt gewinnt.

115 Alan Lareau problematisiert in seinem Aufsatz nicht nur die Quellsituation in Bezug auf Friedrich Hollaender, sondern auch die vielfach getroffene retrospektive politik- und gesellschaftskritische Einschätzung seiner Stücke im Tingel-Tangel (vgl. ders., »Tingel-Tangel«, S. 288–334).

116 »Universal-Künstler Friedrich Hollaender«, in: *Film und Ton. Wochenbeiblatt der Lichtbild-Bühne*, 7. Feb. 1931.

Joseph Goebbels am 1. September 1935 veröffentlichten Liste mit Namen jüdischer Komponisten, deren Werke mit einem Aufführungsverbot belegt wurden. Diese Liste verfolgte durch ihre personelle Dimension wohl vor allem das Ziel jüdische Komponisten ihrer Arbeits- und Existenzgrundlage zu berauben, als tatsächlich durch Zensur inhaltlich ihre Werke zu verbieten.¹¹⁷ Da Hollaender zu dieser Zeit bereits nach Hollywood emigriert war, lässt sich diese Exklusionsmaßnahme in seinem Fall eindeutig mit ideologischen und wirtschaftlichen Beweggründen erklären. Immerhin erfreuten sich Hollaenders Revuen und Schlager nach wie vor großer Beliebtheit und wurden im deutschsprachigen Raum regelmäßig gespielt,¹¹⁸ wodurch natürlich auch theoretisch Tantiemen an den Komponisten flossen. Der Eingang von Einnahmen konnte mit dieser von Goebbels orchestrierten Maßnahme unterbunden werden.

Paris blieb bei Hollaender lediglich eine dreimonatige Durchgangsstation ohne Niederschlag auf dessen künstlerisches Schaffen, da er bereits im Mai 1933, ebenfalls von Erich Pommer, als Komponist nach Hollywood vermittelt wurde.¹¹⁹ In seiner Musik für Hollywoods Filmindustrie knüpfte Hollaender zunächst stark an die Schlager-Ästhetik des frühen deutschen Tonfilms an. Die Filme *Song of Songs* (Ruben Mamoulian, Paramount) und *I am Suzanne* (Rowland V. Lee, Fox) aus dem Jahr 1933 unterstützen diese Ästhetik inhaltlich wie personell: *Song of Songs* mit Marlene Dietrich spielt im Berliner Künstlertmilieu, *I am Suzanne* mit Lilian Harvey wählt ein Pariser Marionettentheater als Handlungsschauplatz. Als Hollaender nach dem Misserfolg von *I am Suzanne* seine Anstellung bei Fox verlor, versuchte er in Hollywood 1934 – mit wenig Erfolg – das »Frederick Hollander's Tingel-Tangel-Theatre« als Exil-Kabarett zu etablieren.¹²⁰ Das künstlerische Konzept, wie auch die Fokussierung auf seinen Namen im Titel des Theaters legen nahe, dass Hollaender sein in Berlin erfolgreiches Konzept nach Hollywood transferieren wollte.¹²¹ Ebenfalls emigrierte

117 Vgl. Friedrich Geiger, »Die ›Goebbels-Liste‹ vom 1. September 1935. Eine Quelle zur Komponistenverfolgung im NS-Staat«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59/2 (2002), S. 106–107.

118 U.a. Anfang Dezember 1934 eine Vorstellung der Revue *Höchste Eisenbahn* im Wiener Moulin Rouge (vgl. *Die Stunde*, 29. Nov. 1934, S. 3).

119 Robert Torre gibt an, dass Pommer Hollaender zunächst einen Job als Dirigent bei Fox vermittelt habe und Hollaender erst im August (also nach sechs Monaten in Paris) in die USA emigrierte (vgl. derselb., »Friedrich Hollaender and the Dialectics of a Musical Exile«, in: *Music Research Forum* 21 (2006), S. 7).

120 Vgl. Volker Kühn, *Spötterdämmerung*, Berlin 1997, S. 94–97 und 138, und Torre, »Friedrich Hollaender«, S. 9. Erhard Bahr vertritt die These von Los Angeles als einer Art »Exil-Weimar«, wobei er die Unterhaltungsindustrie darin kaum miteinbezieht (vgl. ders., *Weimar on the Pacific. German Exile Culture and the Crisis of Modernism*, Berkeley 2007).

121 Torre sieht in diesem Unterfangen, in Berufung auf Caryl Flinns *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, ein nostalgisches Bemühen, die Ästhetik der Unterhaltungs-

Schauspieler und Musiker hätten ohne Frage eine wichtige personelle Grundlage für dieses Unterfangen dargestellt. Hollywoods Filmindustrie und die große Beliebtheit des Tonfilms bildete allerdings für diese einen wichtigen und vor allem finanziell wohl lukrativeren Arbeitgeber als Hollaenders Revue-Theater. Zusätzlich stellte die Übersetzung kabarettistischer Inhalte in die englische Sprache und überhaupt die stark lokalgebundene Kunstform des Kabarets selbst eine weitere Schwierigkeit dar, was einen Erfolg des Exil-Tingel-Tangel erschwerte.¹²²

Hollaenders Status in dem für ihn gewohnten Berliner Umfeld, wo er von Text über Musik bis hin zur szenischen Umsetzung einer Kabarett- oder Filmproduktion alles bestimmen konnte, erschwerte wohl auch seine Arbeit für Hollywoods Filmindustrie mit ihren knappen Zeitplänen sowie arbeitsteilig organisierten Arbeits- und Entscheidungsprozessen.¹²³ Besonders mit dem Verlust seiner künstlerischen Autorität, wenn beispielsweise von ihm komponierte Songs letztlich keinen Eingang in den fertigen Film fanden, konnte Hollaender schwer umgehen.¹²⁴ Es ist daher bezeichnend, dass Hollaender als einziger der drei in diesem Kapitel besprochenen Komponisten 1955 wieder aus seinem »doppelten Exil« in den USA nach Deutschland zurückkehrte und dort ebenfalls – jedoch vergeblich – versuchte, den Erfolg der Kabarett-Revuen der 1930er-Jahre wieder aufleben zu lassen.¹²⁵

industrie der Weimarer Republik wieder aufleben zu lassen (vgl. Torre, »Friedrich Hollaender«, S. 19).

122 Vgl. Kühn, *Spötterdämmerung*, S. 95. Hollaender hatte offenbar sein ganzes Vermögen, inklusive seines Rückreisegelds in den Aufbau des Tingel-Tangels gesteckt (vgl. Brief von Werner Richard Heymann an Erich Pommer, 11. Mrz. 1934 [AAAdK, Werner-Richard-Heymann-Archiv, Heymann-Werner-Richard 438]).

123 Kollaboration war in Hollywoods Filmindustrie v.a. in den 1930er-Jahren essentiell (vgl. dazu u.a. Nathan Platte, »Before *Kong* was King. Competing Methods in Hollywood Underscore«, in: *Journal of the Society of American Music* 8/3 (2014), S. 332–333).

124 Vgl. Kühn, *Spötterdämmerung*, S. 101 und 104–105, und Torre, »Friedrich Hollaender«, S. 10–11. Nichtsdestotrotz wurde Hollaender insgesamt viermal für einen Academy Award nominiert (vgl. Torre, »Friedrich Hollaender«, S. 2).

125 Zum Exilbegriff mit Bezug auf die Karriere Hollaenders vgl. Torre, »Friedrich Hollaender«, S. 2, und mit Bezug auf die Karriere Korngolds vgl. Gilliam, »A Viennese Opera Composer in Hollywood«. Eine mit Hollaender vergleichbare Situation lässt sich im Übrigen auch für Werner Richard Heymann konstatieren (vgl. dazu u.a. Marion Linhardt, Art. »Heymann, Werner Richard«, in: *MGGonline*, veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51738>, und Wolfgang Trautwein, *Werner Richard Heymann. Berlin, Hollywood, and No Going Back* (= Jüdische Miniaturen 113A), Berlin 2019).

Der hier angestellte biographische Vergleich zwischen den Karrieren von Franz Waxman, Miklós Rózsa und Friedrich Hollaender in den 1930er-Jahren eröffnet wesentliche Einblicke in die Verbindung zwischen Migration und professioneller Entwicklung. So lässt sich aus dem Vergleich ersehen, dass der Karrierestatus bzw. das Alter der Protagonisten wohl ein bestimmendes Element war, inwieweit die Emigration eine Chance bot und vielleicht auch als solche wahrgenommen wurde. Für einen arrivierten Komponisten wie Hollaender, der in seinem Bereich bereits über eine große künstlerische Autorität verfügte, stellten die andere sprachliche Umwelt, neue Arbeitsprozesse, die von den bekannten abwichen, und die Adaption an neue kulturelle und soziale Gegebenheiten eine große Herausforderung dar, die durch die fehlende Rückkehrmöglichkeit nach Europa verschärft wurde.

Wie sehr Hollaender in Los Angeles an einer direkten Fortsetzung seiner Karriere und damit einer Rekonstruktion seines ehemaligen professionellen und künstlerischen Umfelds interessiert war, zeigen seine Versuche der Etablierung eines Exil-Tingel-Tangel-Theaters. Selbstverständlich ist die Frage der Adaption an neue Arbeits- und Lebensumstände zusätzlich an die persönliche Einstellung gekoppelt, diese Veränderungen anzunehmen und Chancen zu nutzen. Für jüngere Komponisten, die am Anfang ihrer Karrieren stehen, war dies wohl leichter zu bewerkstelligen als für deren arrivierte Kollegen. Adaption an neue Arbeitsbedingungen war für Komponisten wie Waxman, aber auch für Rózsa, als er für den Film zu arbeiten begann, ein Teil ihrer täglichen Arbeitsrealität und auch die einzige Chance – ungeachtet der politischen Situation – mit der Komposition von Musik ein finanzielles Auskommen zu finden. Gerade Waxmans Tätigkeit für die deutsche Unterhaltungsindustrie war von Beginn an in einem hohen Maße von kollaborativen Prozessen und aufgrund seines noch nicht fortgeschrittenen Karrierestatus sicherlich bis zu einem gewissen Grad von beruflicher Unsicherheit geprägt. Im Gegensatz zu Rózsa war er auch nie in einem anderen Bereich tätig und damit von Beginn an ein Teil des oft zu Unrecht verunglimpften und der ›Kunstmusik‹ vermeintlich entgegengesetzten »music business«. ¹²⁶ Die international tätige Filmindustrie mit dem aufkommenden Tonfilmstandard boten somit für Komponisten wie Waxman und Rózsa einen attraktiven Arbeitsmarkt, auf dem sie mit musikalischer Komposition ihren Lebensunterhalt verdienen konnten. Diese Tatsache und die dadurch entstehende Karriereperspektive beeinflusste die Emigration in die USA von bereits in der Filmindustrie tätigen Komponisten wohl wesentlich, wie im folgenden Abschnitt gezeigt werden soll, der die Mechanismen der Migration Musikschaffender in Verbindung mit der international agierenden Filmindustrie setzt.

¹²⁶ Vgl. dazu die Ausführungen von Christopher Palmer über die Arbeitsbedingungen in Hollywoods Filmindustrie in *The Composer in Hollywood*, S. 26–27.

3. Mechanismen der Migration im Rahmen des Netzwerks einer international agierenden Filmindustrie

Komponisten von Filmmusik und deren Migrationsprozesse werden in der Forschung meist unter dem Sammelbegriff »Musikermigration« besprochen und bleiben somit Teil der heterogenen Gruppe der »Musiker« mit der Implikation, dass trotz dieser Heterogenität innerhalb dieser Gruppe, Migrationsbewegungen von in der Filmindustrie tätigen Komponisten doch grundsätzlich ähnlich zu jenen von Musikern verlaufen.¹ Diese Implikation suggeriert zudem einen relativ einheitlichen Arbeitsmarkt für die in dieser Gruppe subsumierten Personen: Ganz gleich, ob es sich um Interpreten (eine ebenso heterogene Gruppe) oder Komponisten von Konzertmusik, Opern und/oder Filmmusik handelte. Jeder dieser musikalischen Tätigkeitsbereiche innerhalb des »Musikernetzwerks« verfügte jedoch über ein spezifisches Netzwerk, in dem eigene Dynamiken und Faktoren wirkten. Diese waren im Fall der Filmindustrie wohl in weit höherem Maße von ökonomischem Interesse. Obwohl die einzelnen angesprochenen Netzwerke nicht zusammenhanglos koexistierten, wirkten dennoch spezifische Faktoren auf die in ihnen agierenden Personen, die ihrerseits stark von der ökonomischen, politischen und gesellschaftlichen Lage beeinflusst wurden, allerdings darin nicht zwangsläufig ähnliche Auswirkungen haben mussten und entsprechend auch die Entscheidung zur Migration in unterschiedlichem Maße beeinflussten.

Um die Komplexität der Migrationsbewegungen von Filmmusikschaaffenden Anfang der 1930er-Jahre erfassen zu können, bietet sich eine Verbindung der Forschung zur Musikermigration mit einer methodisch-theoretischen Anlehnung an die soziologische Netzwerkanalyse an.² Allerdings herrschen in einem historischen Kontext im Hinblick auf das Vorhandensein von Quellen naturgemäß gewisse Limitationen vor, die eine klassische soziologische Netzwerkanalyse verunmöglichen. Dennoch versprechen »Netzwerkansätze« gerade in »historischen Konflikt- und Umbruchsituationen«³ eine

1 Vgl. dazu u. a. Crawford, *A Windfall of Musicians*.

2 Eine Verbindung der Netzwerkanalyse mit Migrationsforschung wurde, wenngleich aus einer ökonomisch-soziologischen Perspektive und Methodik, bereits im Sammelband von Alejandro Portes (Hg.), *The Economic Sociology of Immigration. Essays on Networks, Ethnicity, and Entrepreneurship*, New York 1995, verfolgt und darin u. a. deren Bedeutung für die Theoriebildung der Migrationsforschung im Hinblick auf u. a. Adaptionsfähigkeit hervorgehoben.

3 Reitmeyer und Marx, »Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft«, S. 871. In Anlehnung an die gebräuchliche Terminologie in der historischen Netzwerkanalyse (vgl. auch dieselb., S. 869).

vielversprechende Zugangsweise, um sozialhistorische Kontinuitäten zu untersuchen und letztlich »individuelle Akteure aus der Eindimensionalität personenzentrierter Erzählstränge zu befreien und sie in ihr strukturelles Umfeld einzubetten«. ⁴ Sozialhistorische Netzwerkansätze eignen sich auch, um »Handlungsformen und -möglichkeiten individueller und kollektiver Akteure« ⁵ zu untersuchen und damit historisch-kontextualisierende und interdisziplinär anschlussfähige Erkenntnisse über Migrationsprozesse von im Netzwerk der Filmindustrie agierenden Komponisten wie Franz Waxman, Miklós Rózsa oder Friedrich Hollaender zu erlangen.

Die Situation Anfang der 1930er-Jahre in Deutschland kann für in der Filmindustrie tätige Personen aus ökonomischer, politischer und soziokulturell-ideologischer Hinsicht, wie in der Folge noch dargestellt werden wird, als eine solche »Umbruchsituation« bezeichnet werden: Erstens verursachten die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise in Zusammenhang mit dem zunächst von den USA monopolisierten Tonfilmstandard massive Schwierigkeiten in der deutschen Tonfilmindustrie. Zweitens bedeutete die Installation eines nationalsozialistischen Regimes Anfang des Jahres 1933 in Verbindung mit der Durchsetzung einer antisemitischen Politik massive Eingriffe in das Kulturleben der Weimarer Republik und in die Filmindustrie. Drittens besaß die deutsche Unterhaltungsindustrie Anfang der 1930er-Jahre, hier vor allem der Tonfilm in Zusammenhang mit der Musikverwertung von Tonfilmschlagern, eine große ökonomische Bedeutung, wobei in den Verwertungsgesellschaften ideologische Machtkämpfe um den Umgang mit Tantiemen zwischen »E-Musik« und »U-Musik« an der Tagesordnung standen. Eine methodische Kombination der musikalischen Migrationsforschung mit Netzwerkansätzen scheint aufgrund der starken ökonomischen Dimension der Filmindustrie als vielversprechend und auch als eine Notwendigkeit, die dieser inhärenten Komplexität mehr als der heterogene Begriff »Musikermigration« Rechnung trägt und darin vor allem die Rolle der Filmkomponisten differenziert berücksichtigt und diese eben in »ihr strukturelles Umfeld ein[...]bette[t].« ⁶

Wie anhand der Emigrationsbiographien von Hollaender, Rózsa und Waxman deutlich wird, fungierten diese, wie auch die Filmproduzenten Korda oder Pommer, durch ihre Entscheidung zur Migration bzw. der Verlegung der Produktionsstandorte als »Akteure« im sozialen Netzwerk der Filmindustrie, die nach dem vom Wirtschaftssoziologen Mark Granovetter entwickelten theoretischen Konzept der ökonomischen und sozialen »embeddedness« entscheiden; und zwar einerseits unter Einbeziehung von relativer Rationalität in Abhängigkeit der Rahmenbedingungen (»bounded rati-

4 Reitmeyer und Marx, »Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft«, S. 876.

5 Reitmeyer und Marx, »Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft«, S. 870.

6 Reitmeyer und Marx, »Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft«, S. 876.

onality») und auch letztlich ebenso opportunistisch (»opportunism«).⁷ Die Akteure werden dabei, um die Positionierung von Personen, wie Waxman, innerhalb seines Netzwerks zu begreifen, in Anlehnung an Harrison White als relational komponierte Identitäten aufgefasst: »Persons come into existence and are formed as overlaps among identities from distinct network-populations [...]. Persons should be a construct from the middle of the analysis, not a given boundary condition.«⁸ Die Bedeutung der Konstruktion von personellen Identitäten ist gerade bei künstlerisch tätigen Personen nicht von der Hand zu weisen. Für diese Personengruppe kann eine soziale Verbindung zwischen künstlerischer und realer Person konstatiert werden, weshalb diese Konstruktionsmechanismen der Akteure bei der Betrachtung von Karrieren wie der Franz Waxmans unbedingt mitgedacht werden müssen.⁹

Gerade in Anbetracht der biographischen Entwicklung in den Karrieren Hollaenders, Waxmans und Rózsas und der Bedeutung von Filmproduzenten darin ist es sinnvoll, die Filmindustrie bereits vor der erfolgten Emigration als einen das Musikernetzwerk ergänzenden bzw. sich damit überlappenden Tätigkeitsbereich im Sinne eines sozialen Netzwerks zu betrachten. Als Kontextualisierung der Komponistenbiographien – letztlich eine notwendige Voraussetzung für die Anwendung von Netzwerkanalysen¹⁰ – soll im Folgenden zunächst die Situation der deutschen Filmindustrie in den Jahren 1932 und 1933 vor dem Hintergrund des US-amerikanischen Tonfilmstandards betrachtet werden. Anschließend werden die so extrahierten Entwicklungen des Filmsektors mit allgemeiner historischer und auf soziologischen Studien basieren-

7 Vgl. Mark Granovetter, »Action and Social Structure. The Problem of Embeddedness«, in: *American Journal of Sociology* 91 (1985), S. 487 und 494. Zur Bedeutung von Granovettters *embeddedness*-Theorie für die soziologische Netzwerkforschung vgl. Sophie Mützel, »Netzwerkanalysen in der Wirtschaftssoziologie«, in: *Handbuch Netzwerkforschung*, S. 602.

8 Harrison White, *Identity and Control. A Structural Theory*, Princeton 1992, S. 196. Zur Bedeutung von Harrison Whites Monographie *Identity and Control* für den Bereich der relationalen Soziologie und für Netzwerkanalysen vgl. Mützel, »Neuer amerikanischer Strukturalismus«, in: *Handbuch Netzwerkforschung*, S. 304–306.

9 Eine Erweiterung von Whites Identitätstheorie um ästhetische und ideologische Faktoren erweist sich v.a. bei der Rezeptionsanalyse Franz Waxmans und seiner Positionierung zwischen Filmmusik und Konzertsaal als fruchtbar. Waxmans biographischer Hintergrund als europäischer Emigrant verfügte im Zuge dieser Konstruktion über eine wesentliche Bedeutung (vgl. dazu Kapitel 6 »Rezeption Waxman«).

10 »Akteure [werden] hierbei jedoch nicht isoliert behandelt, sondern in die sozialen, wirtschaftlichen, kulturellen und politischen Kontexte eingebettet, die sie auf der einen Seite aktiv mitgestalten und die ihnen auf der anderen Seite den Rahmen für ihren Handlungsspielraum und ihre Entscheidungen vorgeben« (Reitmeyer und Marx, »Netzwerkanalysen in der Geschichtswissenschaft«, S. 870).

der Forschung zur jüdischen Emigration aus Deutschland Anfang der 1930er-Jahre in Beziehung gesetzt. Dadurch wird deutlich, dass gerade die Filmindustrie für viele und vor allem für jüngere Komponisten, wie für Waxman, eine nicht zu unterschätzende, langfristige professionelle Perspektive und damit einen wesentlichen Motor für ihre Migration bildete und dass gerade in Bezug auf die Profession der Filmkomponisten die Narrative der Flucht und der erzwungenen Migration nicht unreflektiert pauschalisiert werden sollten. Vielmehr können die Migrationsprozesse der von Anfang der 1930er-Jahre aus Deutschland emigrierten Filmkomponisten in Anlehnung an die Netzwerktheorie als relationales Handeln auf mehreren Ebenen begriffen werden.

3.1 Die wirtschaftliche Situation der deutschen Filmindustrie zwischen 1930 und 1933

Die deutsche Filmindustrie befand sich, nach einem Boom Anfang der 1920er-Jahre, 1932 und 1933 in einer fundamentalen wirtschaftlichen Krise. Profitiert hatte die Filmwirtschaft damals vor allem von der Inflation, da die Filme zu niedrigen Preisen im Ausland angeboten werden konnten.¹¹ Der Ende der 1920er-Jahre von Hollywood etablierte Tonfilmstandard brachte die deutsche Filmindustrie, die zunächst nicht an einen durchschlagenden Erfolg der neuen Technologie geglaubt hatte, massiv in Bedrängnis, da die Patente für den neuen Standard zunächst fest in US-amerikanischer Hand waren. Als Resultat des »Pariser Tonfilmfriedens« im Jahr 1930 wurde der deutschsprachige Filmmarkt von den Patentgesellschaften Tobis AG und Klangfilm monopolistisch beherrscht.¹² Auch verursachte die Umstellung auf den Tonfilmstandard, für den neben der Miete von entsprechenden Abspielgeräten auch hohe Lizenzgebühren fällig waren, für viele Theaterbesitzer enorme und teilweise sogar existenzbedrohende Kosten. Der deutsche Filmmarkt wurde in den Jahren 1929 bis 1930 mit einem geschätzten Marktanteil von über 90 Prozent massiv vom Tobis-Klangfilm-Monopol kontrolliert. Aus diesem Monopol resultierte auch, dass 1932 in Deutschland schließlich wesentlich mehr deutsche als US-amerikanische Produktionen gezeigt wurden, da der Erwerb ausländischer Patente schlichtweg zu teuer war. Für Filmproduzenten bedeutete dies im Vergleich zum Stummfilm zusätzlich eine Erhöhung der Produktionskosten um mehr als die Hälfte, wobei die Tonlizenzen den

¹¹ Vgl. Jürgen Spiker, *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern* (= Zur politischen Ökonomie des NS-Films 2), Berlin 1975, S. 34–36 und 60.

¹² Vgl. Spiker, *Film und Kapital*, S. 48–50.

größten Anteil an dieser Kostensteigerung hatten. Dazu machten sich in der deutschen Filmindustrie die Nachwirkungen der Weltwirtschaftskrise bemerkbar, wodurch die Einnahmen aus dem Verkauf von Tickets stagnierten und sich somit die prekäre wirtschaftliche Situation vieler Kinobetreiber und Filmproduzenten weiter verschärfte. Der Kostendruck resultierte Ende des Jahres 1931 in Absprachen zwischen deutschen Filmproduzenten, die Gagen für Schauspieler und Schauspielerinnen wie auch die Löhne des allgemeinen Filmpersonals um rund 20 Prozent zu senken. Unter diesen Prämissen war die wirtschaftliche Perspektive der deutschen Filmindustrie Anfang der 1930er-Jahre keine besonders rosige, weshalb mitunter gezielt versucht wurde, den deutschen Staat zu einer finanziellen Unterstützung der Sparte zu bewegen.¹³ Selbstverständlich litt auch die amerikanische Filmindustrie massiv unter den Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise, erholte sich aber davon, durch die ungebrochene Nachfrage nach Kinofilmen, relativ rasch wieder.¹⁴

Der herrschende finanzielle Druck stellte Erich Pommer, als Produktionsleiter der Ufa, vor große Herausforderungen, da er dadurch sein Ziel, international konkurrenzfähige Filme auch mit dem Einsatz von teuren Stars wie Emil Jannings zu produzieren, gefährdet sah. Schließlich war er einer der ersten in der Ufa, der seine Produktion auf den neuen Tonfilmstandard umgestellt hatte. Bereits seit Beginn seiner Tätigkeit als Produktionsleiter bei der Ufa im Jahr 1928 war Pommer bestrebt, eine Internationalisierung der Filmindustrie anzuleiten, um der US-amerikanischen Dominanz entgegenzutreten zu können.¹⁵

Seit Mitte der 1920er-Jahre bestanden intensive Produktionsallianzen zwischen der deutschen und der französischen Filmindustrie. Pommer schwebte die Idee eines »Film-Europa« vor, um gegenüber der US-amerikanischen Filmindustrie bestehen zu können. Diese Allianz bedingte die intensive Netzwerkbildung zwischen Filmschaffenden. So galt gerade Frankreich, dessen Filmindustrie sich keine Tonfilmpatente gesichert hatte, als Hoffnungsmarkt für die US-amerikanische und deutsche Filmindus-

13 Vgl. Spiker, *Film und Kapital*, S. 52–56.

14 Vgl. James Wierzbicki, *Film Music. A History*, New York 2009, S. 135–136 und für eine detaillierte Beschreibung des Einflusses der Great Depression auf Hollywood Iwan Morgan, »Introduction. Hollywood and the Great Depression«, in: *Hollywood and the Great Depression. American Film, Politics and Society in the 1930s*, hgg. von Iwan Morgan und Philip John Davies, Edinburgh 2022, S. 1–26.

15 Vgl. Ursula Hardt, *From Caligari to Hollywood. Eric Pommer's Life in the International Film Wars*, New York 1996, S. 121–123 und 129. Die kostenintensive, aber international erfolgreiche Produktion des Films *Der blaue Engel* kann als ein Resultat von Pommers Bemühungen in dieser Richtung gesehen werden (vgl. Hardt, *From Caligari to Hollywood*, S. 130).

trie gleichermaßen.¹⁶ Dennoch hatte, Pommers Meinung zufolge, die Einführung des US-amerikanisch dominierten Tonfilmstandards den Filmexportmarkt vollkommen zerstört.¹⁷ Schließlich besaßen ab 1931 sämtliche große US-amerikanische Filmstudios Filialen in Europa (wie z. B. Fox und United Artists in Paris und Berlin), was den Druck auf das deutsche Filmgeschäft weiter erhöhte.¹⁸

Besonders das Geschäftsjahr 1932/33 kann daher als ein Krisenjahr für die deutsche Filmindustrie und die darin agierenden Filmproduktionsfirmen, beispielsweise die Ufa, bezeichnet werden. Trotz günstiger Prognosen in den Vorjahren wurden an die Ufa-Aktionäre im Jahr 1932/33 wegen eines negativen Jahresabschlusses keine Dividenden ausgeschüttet.¹⁹ Es passt daher zu den Entwicklungen, dass Ludwig Klitzsch, Vorsitzender des Ufa-Vorstands und gleichzeitig neu gewählter Präsident der Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie (Spio), anlässlich der Ufa-Konvention im Juli 1932 in seinem Radiovortrag nicht nur die ökonomische, kulturelle und politische Bedeutung des Films hervorhob, sondern die Filmindustrie auch als wichtigen Devisenbringer positionierte – um diese verschiedenen Funktionen erfüllen zu können, sei eine Einmischung der Politik unerlässlich.²⁰ Klitzsch spielte zudem eine wesentliche Rolle beim Ausstieg der Ufa aus den ParUfaMet-Verträgen im Jahr 1932, wodurch der US-amerikanische Einfluss auf die Gesellschaft eliminiert wurde.²¹

Vor diesem Hintergrund ist es daher nicht verwunderlich, dass Pommer bereits 1932 Verhandlungen mit Fox Film aufnahm und dabei darauf bestand, den Produktionsstandort frei wählen zu können. Zur tatsächlichen Unterzeichnung des Vertrags mit Sydney Kent von Fox kam es dann 1933 in Hollywood.²² Damit legte Pommer, wie bereits erwähnt, die Rahmenbedingungen für die Emigration von Filmkomponisten wie Franz Waxman, Friedrich Hollaender oder Werner Richard Heymann. Aufgrund dieser wirtschaftlich schwierigen Situation suchte die deutsche Filmindustrie offenbar, mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln das deutsche Filmpersonal im eigenen Land zu halten, und veröffentlichte entsprechend unter anderem in der *Lichtbild-*

16 Vgl. Phillips, *City of Darkness*, S. 30–31.

17 Vgl. Hardt, *From Caligari to Hollywood*, S. 128, unter Berufung auf Erich Pommer, »Der deutsche Film hat Weltgeltung«, in: *Reichsfilmblatt*, 20. Feb. 1932.

18 Vgl. Phillips, *City of Darkness*, S. 41–42.

19 Vgl. Spiker, *Film und Kapital*, S. 60–61.

20 Vgl. Spiker, *Film und Kapital*, S. 71–62.

21 Vgl. Ursula Hardt, *From Caligari*, S. 119–120. Mit diesen 1925 geschlossenen Verträgen zwischen den Filmfirmen Paramount, Ufa und Metro-Goldwyn-Mayer wurde ein Abkommen über den gemeinsamen Verleih beschlossen.

22 Vgl. Hardt, *From Caligari*, S. 137.

Bühne eine »Warnung vor leichtsinnigem Zuzug« nach Hollywood, da der dortige Arbeitsmarkt bereits überlastet sei.²³

Die genauen politisch-wirtschaftlichen Verflechtungen und der Konkurrenzdruck des internationalen Filmmarkts Anfang der 1930er-Jahre mögen Waxman, im Gegensatz zu Erich Pommer, in diesem vollständigen Ausmaß weniger bewusst gewesen sein. Dennoch eröffneten die Rahmenbedingungen der Filmindustrie – die Weltmarktführung des US-amerikanischen Tonfilms, das Schwinden des Einflusses des deutschen Films und damit einhergehend auch die Idee eines »Film-Europa« – jungen Komponisten eine internationale Karriereperspektive, die sie vermutlich (auch ohne die Ereignisse in den 1930er- und 1940er-Jahren) in Deutschland nicht in diesem Ausmaß gehabt hätten. Nichtsdestotrotz wäre es simplifizierend, die Konsequenzen, welche die jüdische Abstammung von Waxman und auch Pommer Anfang der 1930er-Jahre mit sich brachte, prinzipiell als einen Faktor der Migration auszuschließen. In diesem Sinne soll deshalb in weiterer Folge die jüdische Emigration aus Deutschland in den Jahren 1933–1935 vor dem Hintergrund der internationalen Filmindustrie beleuchtet werden.

3.2 Die jüdische Emigration aus Deutschland über Frankreich in die USA im Zeitraum 1933–1934

Die jüdische Emigration aus Deutschland Anfang der 1930er-Jahre hat erst in jüngerer Zeit eine differenzierte wissenschaftliche Aufarbeitung erfahren, wofür unter anderem die schwierige Datenlage verantwortlich gewesen sein mag, ohne die eine fundierte Einschätzung des Prozesses nicht möglich war. Noch dazu kommen gerade in diesem Fall unzählige tragische Einzelschicksale, die historisch aufgearbeitet oftmals für sich selbst stehen und damit schwer in einen größeren Gesamtzusammenhang eingebettet werden können. Diese Faktoren stellen für die wissenschaftliche Aufarbeitung der Migrationsmechanismen der jüdisch-deutschen Emigration Anfang der 1930er-Jahre nach wie vor eine große Herausforderung dar.

Nichtsdestotrotz sind gerade in jüngerer Zeit mehrere Studien erschienen, die sich aus unterschiedlichen Perspektiven der Problematik annähern. David Jüngers *Jahre der Ungewissheit* wertet im Zeitraum 1933–1938 unter anderem Korrespondenzen

²³ Vgl. »Von zehn Künstlern neun unbeschäftigt«, in: *Lichtbild-Bühne*, 23. Mai 1933. Gerade für Musiker bot Hollywoods Tonfilmindustrie aufgrund gewerkschaftlicher Restriktionen tatsächlich kaum eine Möglichkeit kurzfristige Arbeit zu finden (vgl. Kraft, »Musicians in Hollywood«, S. 298–299).

deutscher Juden in Hinblick auf deren Emigrationspläne aus, analysiert den öffentlichen Emigrationsdiskurs in Publikationsmedien und bezieht in diesen Kontext auch die offizielle »institutionelle Emigrationsplanung« mit ein. Durch diese unterschiedlichen Perspektiven entsteht ein komplexes und heterogenes Bild der jüdischen Emigration aus Deutschland.²⁴ Zusätzlich benennt Jünger zurecht ein massives Problem der bisherigen Forschung über jüdische Migration Anfang der 1930er-Jahre: Diese stand nämlich meist unter dem Eindruck des heute omnipräsenten Wissens über den Holocaust. Das Wissen über die tatsächlichen Auswirkungen der Installation eines nationalsozialistischen Regimes Anfang 1933 hatten die Zeitgenossen nicht und auch die Vorstellung derartiger Geschehnisse lag sicherlich zunächst nicht in ihrem Erwartungs- bzw. Vorstellungshorizont. Es ist daher kaum verwunderlich, dass viele Juden 1933 zunächst einmal in die unmittelbaren Nachbarländer Deutschlands (wie Österreich oder Frankreich) oder teilweise sogar in sicher scheinende deutsche Städte (wie München) zogen (und eben nicht »migrierten«), um die politischen Entwicklungen, deren langfristigen Niederschlag man bezweifelte, dort »auszusitzen« und dann schnell zurückkehren zu können.²⁵

Die Migration in die unmittelbaren Nachbarländer wird auch in Anna Langenbruchs auf quantitativer Datenbasis aufbauender Studie zur Musikermigration²⁶ nach Paris im Jahr 1933 deutlich. Sie stellt unter anderem fest, dass die erste große Migrationsschwelle von Musikern 1933 nach Paris führte, wobei beruflich-ökonomische Gründe die Entscheidung für die Auswanderung maßgeblich beeinflusst hätten. Der jüdische Hintergrund, und die damit verbundenen Anfeindungen waren zudem ein wichtiges Kriterium für die Entscheidung zur Migration.²⁷ Alastair Phillips identifiziert in seiner Monographie über emigrierte Filmschaffende in Paris grundsätzlich drei Gruppen von deutschen Emigranten, die sich hinsichtlich ihrer Emigrationsfaktoren unterscheiden. Erstens diejenigen, die aufgrund politischer Verfolgung flüchten mussten, zweitens politische Gegner des Systems und drittens (ähnlich zur Argumentation der Musikermigration bei Langenbruch) »literary, artistic, or intellectual figures who were motivated and prosperous enough to refuse the terms of the new dictatorship.«²⁸ Waxman wird dabei explizit als Teil dieser letzten Gruppe genannt, wobei in seinem Fall aufgrund seines Karrierestatus sicherlich der motivationale Aspekt und die Aussicht

24 Vgl. Jünger, *Jahre der Ungewissheit*, S. 15–16.

25 Vgl. Jünger, *Jahre der Ungewissheit*, S. 21–22 und 60.

26 Langenbruch subsumiert unter »Musikern«: Komponisten, Dirigenten, Pianisten, Sänger und Musikpädagogen (vgl. dieselb., *Topographien musikalischen Handelns*, S. 59–60).

27 Vgl. Langenbruch, *Topographien musikalischen Handelns*, S. 61–63.

28 Phillips, *City of Darkness*, S. 56.

auf eine zukünftige Karriere in der Filmindustrie vorrangig war – bei Friedrich Hollaender mögen hingegen andere Motive schlagend geworden sein.

Die deutsche Filmindustrie war, wie bereits erwähnt, vor allem aus wirtschaftlichen Gründen für eine politische Einflussnahme in den Jahren 1932 und 1933 empfänglich, wodurch auch die besonders am Beginn recht restriktiven Berufsverbote für jüdische Filmschaffende innerhalb der deutschen Filmindustrie resultierten. Die unkoordinierten aber rigorosen Aktionen innerhalb der deutschen Filmindustrie im Februar und März 1933 gingen jedoch weniger auf eine konzertierte Aktion der NSDAP gegen Juden im Sinne einer »Gleichschaltung« zurück, als vielmehr auf Kompetenzstreitigkeiten innerhalb der Partei.²⁹ Innerhalb der Ufa wurden die Kündigungsmaßnahmen von jüdischem Filmpersonal ebenfalls wenig konsistent angewandt: Wenn man negative Auswirkungen auf die Produktion befürchtete, wurden Ausnahmen gemacht. So versicherte Ludwig Klitzsch Pommer angeblich noch im Frühjahr 1933, dass innerhalb der Ufa prinzipiell kein Unterschied zwischen Ariern und Nicht-Ariern gemacht werde.³⁰

Die hier geschilderte Situation, in der sich die deutsche Filmindustrie Anfang der 1930er-Jahre befand, zeigt, dass bei der Migration von Filmschaffenden – darunter fällt aufgrund seines Tätigkeitsprofils auch ein Komponist wie Waxman – andere Voraussetzungen bestanden und demzufolge andere Mechanismen wirkten als in der »Musikermigration« im Allgemeinen. Die Berufsverbote Anfang 1933 trafen die Branche, und vor allem die jüdischen Mitarbeiter innerhalb der Filmindustrie, teilweise besonders hart. Dennoch ließen sich gerade in der Filmindustrie derartige Einschnitte durch ihr international agierendes Netzwerk (vor allem der Filmproduzenten) und durch eine Verlegung der Produktion an andere Standorte außerhalb Deutschlands zumindest arbeitstechnisch kompensieren. Erich Pommers Fox Europa-Produktion kann hier nur als ein Beispiel gelten. Durch die örtliche Verlegung eines Filmproduktionssystems fanden sich viele Filmschaffende in Paris arbeitstechnisch nicht gänzlich »exiliert«, sondern konnten ihre Arbeit an einem anderen Ort prinzipiell fortsetzen. Diese Einschätzung teilt auch Alastair Phillips, der in Bezug auf Pommers Verlegung des Produktionsgeschäfts nach Paris feststellt: »the move to Paris was for him, just his continuing of business as usual.«³¹

29 Vgl. Spiker, *Film und Kapital*, S. 87. Die faktische Gründung des Reichspropagandaministeriums erfolgte erst am 13. Mrz. 1933, wobei selbst zu diesem Zeitpunkt die genaue Kompetenz und deren Umsetzung nicht klar war (vgl. Spiker, *Film und Kapital*, S. 85).

30 Vgl. Hardt, *From Caligari*, S. 137–138. Hardt zieht diesen Schluss aus der Analyse des Ufa-Sitzungsprotokolls vom 7. Mrz. 1933.

31 Phillips, *City of Darkness*, S. 63.

Die ungehinderte Weiterführung des eigenen Geschäfts innerhalb des Filmbusiness mag für Filmkomponisten weniger ein Problem gewesen sein als für Regisseure und zum Teil auch Produzenten, die öffentlich als die hauptsächlichen Entscheidungsträger einer Filmproduktion erschienen und somit aufgrund ihrer jüdisch-deutschen Herkunft auch in Paris massiven Anfeindungen ausgesetzt waren.³² Besonders augenscheinlich tritt dies am Eklat um den Regisseur Robert Siodmak im Zuge der Produktion des Films *La crise est finie* (Nero-Film, 1934) zu Tage, zu dem Waxman die Filmmusik komponierte. Während Waxman, wie auch der in diesem Kapitel bereits zitierte Artikel in *Cinémonde* illustriert, von der Presse keinerlei Anfeindungen aufgrund seiner Herkunft ausgesetzt war, wurden gegen Siodmak unter dem Slogan »Siodmak Go Home« sogar öffentliche Proteste abgehalten. Siodmak wurde unter anderem durch die Presse vorgeworfen, das einheimische, französische Filmpersonal zu diskriminieren, da er an seinen Sets angeblich nur deutsche Emigranten beschäftigte. Bei *La crise est finie* wurde von Seiten der nationalen französischen Filmorganisation letztlich vergebliches Lobbying beim Justizminister betrieben, um Siodmak aus dem Projekt zu entfernen. Trotzdem fühlte sich der Produzent Seymour Nebenzahl dazu veranlasst, die Information, dass von den 90 Beteiligten an der Produktion von *La crise est finie* nur sieben Ausländer waren, in der Zeitschrift *Cinématographie française* kundzutun, um dadurch die aufgeladene Situation zu entschärfen.³³

Diese Schwierigkeiten führten in Verbindung mit der Marktmacht der US-amerikanischen Filmindustrie zur Einschätzung, dass Paris für Filmschaffende eigentlich als eine Art »waiting room« für die Emigration in die USA fungierte.³⁴ Dennoch ist die Idee des »waiting room« gerade in Hinblick auf Filmkomponisten, die am Beginn ihrer Karriere standen, zu hinterfragen. So suggeriert dieser Begriff prinzipiell ein zielgerichtetes Warten ohne großen produktiven Niederschlag weder auf das eigene Schaffen noch auf die Karriere. Für arrivierte Komponisten wie Friedrich Hollaender mag genau das zugetroffen zu haben – für Franz Waxman hingegen bildete Paris weniger einen abgeschlossenen »waiting room« als vielmehr eine wichtige Durchgangsstation, die ihm die Möglichkeit bot, mit seiner Filmmusik international reüssieren zu können. Der hohe Vernetzungsgrad der internationalen Filmproduktion mit nunmehr Paris als Produktionsstandort, der relativ professionelle Bedingungen bot, bildete da-

32 Vgl. Hardt, *From Caligari*, S. 144. Hardt führt den geringen Erfolg von Pommers Pariser Produktionen, neben wirtschaftlichen Rahmenbedingungen wie dem schwachen Francs-Dollar-Kurs und seinem schlechten gesundheitlichen Zustand, auch auf existierende anti-deutsche Ressentiments zurück.

33 Vgl. Phillips, *City of Darkness*, S. 59–60 und 69.

34 Thomas Elsaesser, »Pathos and Leave-Taking. The German Emigrés in Paris During the 1930s«, in: *Sight and Sound* 53/4 (1984), S. 278.

her in Waxmans Fall eine Art Karrieresprungbrett. Seine Musik zur Fox-Produktion von *Liliom* verhalf Waxman wohl zum Engagement in James Whales Film *The Bride of Frankenstein* (Universal, 1935).³⁵ Auch die Tatsache, dass die Produktion von *Music in the Air* (Joe May, Fox, 1934) ursprünglich in Paris geplant war und dann mehr oder weniger kurzfristig in die USA verlegt wurde, unterstützt weniger die Idee eines »waiting room« als vielmehr die einer Durchgangsstation innerhalb des organisatorischen wie ökonomischen Wandlungsprozesses der Filmindustrie.

Besonders die zunehmende Dominanz der US-amerikanischen Filmindustrie machte die USA als Zielland für die Emigration jüdischer Filmschaffender attraktiv. So können die USA Anfang der 1930er-Jahre als kein klassisches Migrationsland bezeichnet werden. Der Grund dafür waren die strikten Einwanderungsgesetze, die als Konsequenz des Ersten Weltkriegs 1917 und 1921 installiert wurden. 1924 kam es schließlich zur systematischen Einführung von permanenten Einwanderungsquoten, die auf den jeweiligen Nationalitäten basierten und zum Ziel hatten, die Anzahl an legalen Einwanderern weiter zu beschränken.³⁶ Die Weltwirtschaftskrise Ende der 1920er-Jahre brachte eine weitere Verschärfung des Quotensystems. Verantwortlich dafür waren ökonomische Ängste, was vor allem für die zukünftige jüdische Migration in die USA drastische Konsequenzen haben sollte, da sie »barred rather than opened the door for applicants following the Nazi seizure of power.«³⁷

Hagit Lavskys Monographie *The Creation of German-Jewish Diaspora* analysiert auf Grundlage einer quantitativen Datenbasis die deutsch-jüdische Emigration nach England, Palästina und in die USA. Die grundlegende Hypothese ihrer Studie ist, dass die jüdische Migration grundsätzlich nicht anders ablief als andere massenmigratorische Bewegungen, die als ein Resultat der Kombination aus meist ökonomisch beeinflussten Push- und Pull-Faktoren zu sehen sind.³⁸ Tatsächlich machte die transatlantische jüdische Emigration aus Europa in die USA in den Jahren 1932 bis 1935 nur 6 Prozent der Gesamtmigration aus – viel größer hingegen war die Anzahl der Juden, die im selben Zeitraum nach Palästina emigrierten.³⁹

Die oben beschriebenen strengen Einwanderungsquoten standen mit dieser Entwicklung allerdings nur auf den ersten Blick in direktem Zusammenhang: So emi-

35 Vgl. David Neumeyer und Nathan Platte, *Franz Waxman's »Rebecca«. A Film Score Guide* (= Scarecrow Film Score Guides 12), Lanham 2012, S. 6, und Rachel Segal, *Franz Waxman. The Composer as »Auteur« in Golden Era Hollywood*, Diss. masch., Newcastle University 2010, S. 163–164.

36 Vgl. Hagit Lavsky, *The Creation of the German-Jewish Diaspora. Interwar German-Jewish Immigration to Palestine, the USA, and England*, Berlin 2017, S. 16–17.

37 Lavsky, *German-Jewish Diaspora*, S. 18.

38 Vgl. Lavsky, *German-Jewish Diaspora*, S. 2–3.

39 Vgl. dazu v.a. Tabelle 1 bei Lavsky, *German-Jewish Diaspora*, S. 19.

grierten 1933 lediglich rund 1.000 deutsche Juden in die USA, bis zum Jahr 1937 sollte sich diese Zahl sukzessive auf rund 12.000 Personen pro Jahr erhöhen. Die jährliche Einwanderungsquote für deutsche Staatsangehörige betrug in diesen Jahren 25.557 Personen und wurde daher bezeichnenderweise erst in den Jahren 1938 und 1939 erreicht. Die USA waren für deutsche Juden als Einwanderungsland somit nicht sonderlich attraktiv. Bezeichnend ist weiter, dass die Mehrheit der deutsch-jüdischen Emigranten im Zeitraum 1933 bis 1938 zwischen 21 und 50 Jahren alt war und mehrheitlich den Berufsgruppen der Akademiker, Künstler oder Wissenschaftler zugerechnet werden konnte.⁴⁰

Filmkomponisten wie Franz Waxman (oder Bronisław Kaper) gehörten in Relation zur Gesamtheit der deutsch-jüdischen Migranten folglich zu einer kleinen und – was Zeitpunkt und Auswanderungsland betrifft – nicht repräsentativen Gruppe, die Anfang der 1930er-Jahre Deutschland in Richtung der USA verließ. Ein verbindendes Merkmal ist wohl, dass die jüdische Migration bis 1938 meist als bewusster »act of choice«⁴¹ durchgeführt wurde, dessen positive und negative Effekte von den betroffenen Personen genau abgewogen wurden und schließlich die Entscheidung für oder gegen die Emigration beeinflusste.

3.3 Filmkomponisten zwischen Musikermigration, jüdischer Emigration und der Emigration Filmschaffender

Auch Franz Waxman entschied sich wohl bewusst für eine Emigration in die USA, wobei die Durchgangsstation Paris in seinem Fall durch die Rahmenbedingungen der Filmindustrie bestimmt wurde. In der europäischen Filmindustrie tätige Komponisten befanden sich Anfang der 1930er-Jahre an der Schnittstelle zwischen den verschiedenen sozialen Netzwerken der Migration, nämlich Musikermigration, jüdischer Migration und der Emigration Filmschaffender. Dabei sind trotz dieser Ausnahmestellung wohl, vor allem was die Entscheidungsfindung betrifft, wesentliche Parallelen zwischen den einzelnen Gruppen erkennbar. Die Aussicht auf finanzielle und wirtschaftliche Stabilität und das Vorhandensein eines Arbeitsmarktes erklärt, warum vor allem jüdische Filmschaffende die USA als Emigrationsland gegenüber anderen Destinationen bevorzugten; für die Mehrheit der deutsch-jüdischen Emigranten war aus denselben Gründen Palästina deutlich attraktiver.

⁴⁰ Vgl. Lavsky, *German-Jewish Diaspora*, S. 72–75.

⁴¹ Lavsky, *German-Jewish Diaspora*, S. 4.

Deutliche Unterschiede hingegen ergeben sich aus der Position von Filmkomponisten⁴² an der Schnittstelle unterschiedlicher Migrationsbewegungen: Als Teil der international agierenden Filmindustrie und vor allem durch den aufkommenden Tonfilm eröffnete sich für diese Berufsgruppe eine neue, langfristige berufliche Perspektive. Die Aussicht auf eine Karriere innerhalb des Filmbusiness war in Anbetracht der großen Schwierigkeiten der deutschen (aber auch französischen) Filmindustrie Anfang der 1930er-Jahre auch ungeachtet der politischen Umwälzungen wohl ein wesentlicher Motivationsfaktor – nicht zuletzt da im Rahmen der Filmindustrie bereits verschiedene soziale Netzwerke zwischen Europa und den USA bestanden. Der Karrierestatus des jeweiligen Komponisten kann für das Wahrnehmen dieser Perspektive als Chance, als ein bestimmender Faktor angesehen werden. Zugleich wird daran auch deutlich, dass die *embeddedness* von Komponisten in die sozialen Netzwerke der Filmindustrie, in einer Zeit der technologischen Veränderungen vom Stumm- zum Tonfilm, auch einen wesentlichen Unterschied zur Musikermigration bildete. Die europäischen Filialen US-amerikanischer Filmstudios ermöglichten, wie an den Beispielen der Produzenten Korda und Pommer zu sehen ist, eine relativ flexible Wahl der Produktionsstandorte, wodurch für die vertraglich gebundenen Komponisten eine berufliche Perspektive und damit ein Pull-Faktor entstand. Der Ortswechsel erfolgte daher zunächst aufgrund der von Filmproduzenten geschaffenen Rahmenbedingungen und der Aussicht auf eine berufliche Perspektive, also wiederum relativ rational im Sinne einer »Einbettung« in ihre jeweiligen Netzwerke. Nicht zuletzt waren für die in diesen Netzwerken tätigen Komponisten deren soziale Netzwerke, wie die persönlichen Beziehungen zwischen Waxman und Pommer oder zwischen Rózsa und Korda belegen, ausschlaggebend.

Wie stark für Komponisten wie Waxman die internationale Dimension der Filmindustrie wirkte, lässt sich am Beispiel des deutschen Versionsfilms zeigen, der Anfang der 1930er-Jahre als das Hauptexportprodukt des deutschen Filmmarkts fungierte. Dabei wurden (als Weiterführung der Praxis des Stummfilms) für verschiedenen Märkte unterschiedliche (Sprach-)Versionen eines Tonfilms, teilweise auch mit unterschiedlichen Darstellenden gedreht.⁴³ Schließlich ließen sich durch die entsprechend

42 Unter »Filmkomponisten« werden jene Personen verstanden, die bereits vor ihrer Emigration in die USA maßgeblich für den Film tätig waren. Entsprechend fällt Rózsa unter diese Definition, nicht aber Erich Wolfgang Korngold. Zusätzlich wird durch diese Perspektive dem pauschalisierenden Narrativ einer aus künstlerisch-ästhetischer Sicht absteigenden Karriere vom »Kunstmusikkomponisten« zum Filmkomponisten entgegengetreten.

43 Selbstverständlich beschränkte sich diese Praxis nicht nur auf den deutschsprachigen Raum, sondern gehörte vor der Etablierung des Synchronisationsverfahrens zum internationalen Standard. Zur Bedeutung der Musik im deutschen Versionsfilm anhand eines Vergleichs der drei Versionen

gesteigerte Verbreitung eines Films weitere Einnahmen in Devisen generieren. Deswegen kam es im Jahr 1933 nach der beginnenden Installation des nationalsozialistischen Regimes auch nicht sofort zum Verbot sämtlicher Filme mit jüdischen Mitwirkenden. Dies betraf unter anderem auch die Versionsfilme *Ich und die Kaiserin*, *Gruß und Kuß – Veronika* und *Paprika*, zu denen Waxman (bei *Ich und die Kaiserin* in Verbindung mit Friedrich Hollaender) die Filmmusik komponierte. Die Premiere der deutschen Version von *Ich und die Kaiserin* (Friedrich Hollaender, Ufa) fand am 22. Februar 1933 statt; die von *Gruß und Kuß – Veronika* (Carl Boese, Viktor Klein Film GmbH) gar erst am 29. August 1933 – also ein halbes Jahr nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler. Die italienische bzw. die französische Version von *Paprika* wurden, nachdem die Premiere der deutschen Version bereits im November 1932 gezeigt worden war, erst Ende des Jahres 1933 in den jeweiligen Ländern lanciert. Die wirtschaftliche Bedeutung des Films wird durch die Presseberichterstattung zur Premiere von *Gruß und Kuß – Veronika* unterstützt. In sämtlichen Kritiken sind keine antisemitischen Ressentiments gegenüber Waxman zu bemerken – seine jüdische Herkunft wird mit keinem Wort erwähnt. Ganz im Gegenteil, Waxmans Musik wird sowohl in der deutschen als auch der österreichischen Presse durchgängig gelobt und sogar großes Schlager-Potential bescheinigt.⁴⁴ Auch die Weintraub Syncopators schienen Kompositionen von Waxman nach ihrer Emigration aus Deutschland weiterhin in ihre Programme integriert zu haben: So ist beispielsweise Waxmans Foxtrott aus *Gruß und Kuß – Veronika* 1937 in einem Programm des Ensembles in Neuseeland überliefert.⁴⁵ Im Nachhinein finanziell problematisch für Filmkomponisten war natürlich die durch die Emigration resultierende Einschränkung bzw. der Entgang von Tantiemen in Bezug auf die Distribution der Filmmusik als Tonfilmschlager über Schallplattenaufnahmen und Notenmaterial.⁴⁶ Dadurch wird auch deutlich, warum die Emigration für den arrivierten

von *Paprika* vgl. Ingeborg Zechner, »Multiple-Music Versions? A German Sound Film-Operetta and its Versions for France and Italy«, in: *Music, Sound, and the Moving Image* 15/2 (2021), S. 133–165.

44 Vgl. u. a. Deutsche Universal-Film A.-G. (Hg.), »Presseschau über *Gruß und Kuß – Veronika* und Ausschnitte aus Wiener Periodika von April 1933« [SUSC, FWP, Box 12, Folder »Clippings 1929–1939«], »Filmbesprechung *Ich und die Kaiserin*«, in: *Lichtbild-Bühne*, 23. Feb. 1933 und die Ausgaben des *Film-Kurier* in Bezug auf *Gruß und Kuß – Veronika* (*Illustrierter Film-Kurier*, Nr. 585 und *Illustrierter Film-Kurier* 15/Nr. 1976 (1933)).

45 Vgl. Dümling, *Mein Gorilla hat 'ne Villa*, S. 139.

46 Vgl. dazu »Verzeichnis der Werke von Herrn Franz Wachsmann, welche bis zum Jahre 1938 bei der A.K.M in Wien, angemeldet wurden« [LABO, Entschädigungsakte Waxman]. Waxman erhielt als AKM-Mitglied und vor dem Hintergrund der entsprechenden Vereinbarung mit der ASCAP wohl zumindest bis zum Frühjahr 1938 noch regelmäßig Tantiemen (vgl. dazu den Brief von Sigmund Romberg an John Paine, 23. Mrz. 1938 [SUSC, FWP, Box 1]). Es lässt sich vor

Hollaender einen stärkeren Einschnitt in dessen Lebensgrundlage bedeutete als für Waxman, für den sie eher eine neue Karriereperspektive eröffnete.

Obwohl Filmproduzenten, wie Pommer oder Korda, durch ihre strategisch-operativen Entscheidungen die Grundlage für Karrieren von Filmkomponisten wie Waxman schufen, stellte die Emigration, trotz eines für die Emigration funktionierenden sozialen Netzwerks, für sie ebenfalls eher eine Einschränkung als eine Perspektive dar. Schließlich hatte sich beispielsweise Pommer in Deutschland bereits ein erfolgreiches Produktionsmodell aufgebaut, dessen spezifische Funktionsweise und auch Ästhetik⁴⁷ nicht unbedingt auf die institutionalisierten Konventionen des US-amerikanischen Studiosystems übertragbar waren. Dass der große Erfolg für den Filmproduzenten Pommer in den USA im Jahr 1934 zunächst ausblieb, worauf er sich entschied, bis zum Ausbruch des Krieges nach England zurückzukehren, mag auf diese Problematik zurückzuführen sein.⁴⁸ Diese Entwicklung unterstützt einmal mehr die Bedeutung der *embeddedness* von Akteuren in sozialen Netzwerken in Hinblick auf den Migrationsprozess aber auch danach. So konnten sich die Rahmenbedingungen nach der Emigration ändern und die bisher existierenden sozialen Netzwerke plötzlich nichtig werden bzw. nicht mit den bestehenden Gefügen von Hollywoods Filmindustrie kompatibel sein (wie beispielsweise im Falle Pommers).

Die Anpassung an die divergierenden Gegebenheiten Hollywoods mag daher für die Berufsgruppe der Filmkomponisten prinzipiell leichter bewerkstelligbar gewesen zu sein als für Produzenten oder Regisseure – dies gilt im Besonderen, wenn man, wie Waxman, schon von Beginn seiner Karriere an mit kollaborativen Kompositionsprozessen vertraut war und dementsprechend eine hohe Bereitschaft zur Anpassung an neue Gegebenheiten mitbrachte. Wie hoch die Bereitschaft Waxmans gerade zu Anfangszeiten seiner Karriere war bzw. was von ihm als Komponist in Hollywood erwartet wurde, illustriert eine in den Produktionsunterlagen überlieferte Begebenheit im Zuge des Kompositionsprozesses der Musik zu *Tom Sawyer* (Norman Taurog, Selznick International Pictures, 1938): So beorderte das Studio Waxman extra nach New York City um David O. Selznick dort die von ihm komponierte Musik auf dem Klavier vor-

diesem Hintergrund vermuten, dass die später getilgten Einnahmen von 5.000 RM im Jahr 1933 tatsächlich flossen und der vollständige Einnahmengang in diesem Jahr eine Argumentationsstrategie seitens des Anwalts war. Erst ab dem Jahr 1941/42 ist beispielsweise für Franz Waxman das Einbehalten von Tantiemen i.d.H.v. RM 25.329,76 durch die STAGMA dokumentiert, mit dem Zweck, ihre finanzielle Grundlage zu verbessern (vgl. Dümling, *Musik hat ihren Wert*, S. 237).

47 Produzenten übten mitunter auch einen großen Einfluss auf die Ästhetik eines Films bis hin zur Musik aus (vgl. dazu Hardt, *From Caligari*, S. 1–10, und Nathan Platte, *Making Music in Selznick's Hollywood*, New York 2017).

48 Vgl. Hardt, *From Caligari*, S. 146 und 154–155.

zuspielen. Das Feedback von Selznick solle Waxman dann während seiner Rückreise nach Los Angeles einarbeiten.⁴⁹ Durch die prinzipielle Vertrautheit mit kollaborativen Prozessen konnten Filmkomponisten im Allgemeinen deutlich leichter und auf einer niedrigeren hierarchischen Ebene in die existierenden Arbeitsbedingungen von Hollywoods Studio-System integriert werden.

»[T]he material and intellectual capacity to abandon Germany in an attempt to construct a new existence abroad«⁵⁰, im Sinne einer unter den gegebenen Rahmenbedingungen rationalen Entscheidung, war für Waxman in jedem Fall mit der Filmindustrie gegeben und höchst wahrscheinlich die Voraussetzung für dessen richtungsweisende Entscheidung zur Emigration. Am 6. Mai 1959 brachte der österreichische Rundfunk in Klagenfurt eine Sendung über Leben und Werk Franz Waxmans, in der der folgende Satz zu finden ist: »Das Jahr 1933 nahm ihm in Deutschland jede Berufschance. Waxman ging wie viele andere Künstler ins Ausland.«⁵¹ Obwohl 1959 die Aufarbeitung des Holocaust noch in den Kinderschuhen steckte und sicherlich einer kritischen Reflektion unterzogen werden sollte, liegt diese Feststellung wohl näher an der historischen Realität als viele auf dem meist unreflektierten Flucht-Narrativ basierende Studien zum Thema. Die Chance als Filmkomponist beruflich in Deutschland reüssieren zu können war aufgrund der bereits beschriebenen Rahmenbedingungen auf dem Arbeitsmarkt und der damit verbundenen Perspektivlosigkeit äußerst gering. Die Entscheidung »ins Ausland [zu gehen]« wird in der Radiosendung ebenso als bewusste Entscheidung dargestellt. Franz Waxmans Karriere der Jahre 1929 bis 1935 mag in diesem Sinne tatsächlich eine weitere Emigrantenkarriere in Hollywood sein, die sich in ihrer spezifischen Ausformung und in ihren Perspektiven allerdings wesentlich von denen vieler deutscher Musiker, Juden oder Filmschaffender unterschied, aber dennoch in einer gewissen Weise als typisch für Filmkomponisten gelten kann, vor allem wenn man diese aus der Perspektive der historischen Netzwerkanalyse betrachtet.⁵²

49 Vgl. Telegramm von Henry Ginsberg an David O. Selznick, 28. Okt. 1937 [US-AUS, David O. Selznick Collection, 217.2]. Aus unerklärlichen Gründen wurde trotz dieses Aufwands letztlich Max Steiner mit der Komposition der Filmmusik beauftragt.

50 Jean-Michel Palmier, »Quatre destins de cinéastes émigrés en France«, in: *Tendres ennemis: France-Allemagne*, hgg. von Heiner Gassen und Heike Hurst, Paris 1991, S. 143, zitiert nach: Phillips, *City of Darkness*, S. 52. Vgl. dazu auch Lavsky, *German-Jewish Diaspora*, S. 3.

51 Transkription des Radiobeitrags »Ein Leben voll Musik: Franz Waxman«, o.D. [SUSC, FWP, Box 1].

52 So konterkariert die Bedeutung von sozialen Gruppen innerhalb des Migrationsprozesses nicht die Existenz von sozialen Netzwerken, wie auch das Beispiel von Waxman zeigt (vgl. dazu auch Portes, »Economic Sociology and the Sociology of Immigration. A Conceptual Overview«, in: *The Economic Sociology of Immigration. Essays*, hg. von Alejandro Portes, New York 1995, S. 23).

In Los Angeles eröffnete sich für den Komponisten Franz Waxman nach dessen Emigration eine neue Perspektive, die allerdings wider Erwarten nicht auf die Komposition von Filmmusik beschränkt blieb, sondern im Sinne einer bewussten Karriereentscheidung auf die Konstruktion einer personell-künstlerischen Identität im Konzertsaal erweitert wurde. Letzteres mag aufgrund des in diesem Kapitel skizzierten biographischen und karrieretechnischen Hintergrund Waxmans in der deutschen und französischen Unterhaltungsindustrie, der den Migrationsprozess wesentlich beeinflusste, zunächst erstaunlich anmuten. Wie allerdings im folgenden Kapitel zu sehen sein wird, nutzte Waxman die ideologischen Potentiale seiner Emigrationsbiographie in Verbindung mit den künstlerischen und finanziellen Potentialen des Standorts Los Angeles, den dort existierenden ästhetischen Ideologien und der amerikanischen Kulturpolitik der Zeit zunehmend für die Vermarktung seiner eigenen Künstlerperson.⁵³

⁵³ Vgl. dazu auch die Stufen der Identitätsbildung in sozialen Netzwerken und die damit in Verbindung stehenden Kontrollstrukturen von komponierten Identitäten bei White, *Identity and Control*, S. 196–200 und 312–314.

4. Das Los Angeles Music Festival (1947–1966) vor dem institutionellen, musikästhetischen und politischen Hintergrund der Zeit

Die Stadt Los Angeles stellte für Franz Waxmans Karriereambitionen in den 1940er-Jahren, wie auch bereits im vorangehenden Kapitel beschrieben, ein äußerst produktives Umfeld dar. Die spezifische Ausgestaltung seiner musikalischen Karriere stand zudem, wie noch zu sehen sein wird, in mehrfacher Hinsicht mit seiner persönlichen Biographie als jüdisch-deutschem Migranten in Zusammenhang. Das Karrierepotential des Standorts Los Angeles bestand allerdings nicht nur durch die Filmindustrie Hollywoods, sondern auch durch das dort versammelte künstlerische Personal und die damit in Verbindung stehenden Entwicklungsmöglichkeiten für die von Waxman angestrebte Karriere zwischen Filmmusik und Konzertsaal.

Einen integralen Bestandteil von Waxmans Karriere stellte das von ihm gegründete Los Angeles Music Festival (LAMF) dar, das für die lokale aber auch internationale Profilierung und öffentliche Identitätsbildung bzw. Vermarktung der künstlerischen Person Waxmans eine bedeutende Funktion erfüllte und dabei auf die komplexen Wechselwirkungen zwischen den Netzwerken der Filmindustrie und des Musiklebens sowie auf die politischen und musikästhetischen Ideologien der Zeit zurückgriff. Um die miteinander und ineinander wirkenden Faktoren und Prozesse differenziert betrachten zu können, wird sich dieses Kapitel zunächst mit dem LAMF als Institution und seinen programmatischen, finanziellen und personellen Leitlinien beschäftigen, die eng mit Hollywoods Filmindustrie verwoben waren. Vor diesem Hintergrund wird anschließend in Kapitel 5 der politisch-diplomatische Hintergrund des Kalten Krieges mit den Aktivitäten des Festivals und denjenigen Waxmans als Dirigent in Verbindung gesetzt. Durch die entsprechenden ideologischen Dimensionen der Kulturpolitik der USA in den 1950er- und 1960er-Jahren ergaben sich für Franz Waxman in Verbindung mit dem Festival wesentliche Möglichkeiten zur Akquise finanzieller Mittel, zur Netzwerkbildung und für seine künstlerische Identitätsbildung. Das LAMF und dessen politisch-ideologische Ausrichtung diente für Waxman als ein Vehikel für seine eigene Karriere, wobei hier im Besonderen ab Mitte der 1950er-Jahre die Beziehungen zur Sowjetunion und zu Westdeutschland relevant waren und daher gesondert in dieser Studie berücksichtigt werden. Anhand des LAMF treten letztlich auch musikästhetische Debatten der Zeit im Hinblick auf nationale Komponistenschulen, Internationalisierungsbemühungen, funktionale Filmmusik, modernistische und zeitgenössische kompositorische Ideologien, das (spät)romantische Konzertrepertoire des Langen 19.

Jahrhunderts und dessen Interpretation im amerikanischen¹ Konzertsaal an die Oberfläche, welche die künstlerische Person Franz Waxman und sein musikalisches Schaffen innerhalb der Musikhistoriographie und damit zwischen Filmmusik und Konzertsaal verorten.

Als sich Franz Waxman 1947 zur Gründung des LAMF (zunächst noch unter dem Namen »Beverly Hills Music Festival«)² entschloss, hatte er sich als Filmkomponist in Hollywood bereits einen Namen gemacht. Seit seiner Emigration in die USA dreizehn Jahre zuvor war Waxman bereits mehrfach für den Academy Award nominiert gewesen.³ Besonders der Film *Humoresque* (Jean Negulesco, Warner Bros., 1946), der im klassischen Konzertmilieu spielt und aus dessen Filmmusik Waxman die *Carmen Fantasie* (New York: Harms, 1947) als Konzertadaption anfertigte, hatte wohl durchaus positiven Einfluss auf Waxmans Festivalpläne. So wurde Waxman durch den kommerziellen Erfolg seiner Aufnahmen der *Carmen Fantasie* mit Isaac Stern und durch Konzertaufführungen von Jascha Heifetz erstmals in seiner Karriere in einer breiten amerikanischen Öffentlichkeit mit Konzertmusik, als Komponist und Dirigent in Verbindung gebracht.⁴ Es liegt daher der Schluss nahe, dass Waxman das Festival und das damit verbundene Netzwerk als Basis für den Aufbau seiner eigenen Dirigentenkarriere nutzen wollte.⁵ Über Erfahrung im Dirigat von Orchestern »hinter den Kulissen« verfügte er bereits durch seine Tätigkeit in der Filmindustrie – wobei das Dirigieren hier als Teil des filmmusikalischen Produktionsprozesses verstanden

-
- 1 Das Adjektiv »amerikanisch« wird in den folgenden Kapiteln bewusst zur Verdeutlichung einer eminenten national-ideologischen Ebene im zeithistorischen Kontext verwendet. In Kontexten, die sich auf eine vornehmlich geographische Anwendung des Adjektivs beziehen, wird hingegen US-amerikanisch bevorzugt.
 - 2 Die Festivals der Jahre 1947 und 1948 fanden unter dem Namen Beverly Hills Music Festival statt.
 - 3 U. a. für *The Young in Heart*, *Rebecca*, *Suspicion*, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *Objective, Burma!* und *Humoresque*. Für eine Übersicht über die Nominierungen Waxmans für einen Academy Award vgl. Anhang 1.
 - 4 Vgl. Ingeborg Zechner, »Looking for Mr. Hyde. Franz Waxman's Musical Activities Beyond Film«, in: *Double Lives. Film Composers in the Concert Hall*, hg. von James Wierzbicki, New York 2019, S. 34 und 39–40.
 - 5 Vgl. Craig Parker, *John Vincent (1902–1977). An Alabama Composer's Odyssey*, Diss. masch., UCLA 1981, S. 336. Diese Einschätzung wird auch durch die im Programmheft abgedruckte Biographie Waxmans unterstützt, die nicht nur seine Tätigkeit für die deutsche Unterhaltungsindustrie unterschlägt, sondern auch »numerous appearances as guest conductor at the Hollywood Bowl and on the air« konstatiert (vgl. Programm des ersten BHMF 1947, S. 8 [SUSC, FWP, Box 4, Folder »1st Beverly Hills Music Festival 1947«]).

werden muss⁶ – sowie durch einige Engagements als Dirigent in der Los Angele-
ser Hollywood Bowl.⁷ Waxmans Wunsch nach einer vom filmmusikalischen Schaffen
vordergründig unabhängigen Dirigentenkarriere war wohl von den Erfolgen der pro-
minenten und ebenfalls emigrierten Stardirigenten der Zeit, wie Otto Klemperer oder
Bruno Walter, inspiriert, die in den USA durch ihre Interpretationen vor allem des
musikalischen Kanons des Langen 19. Jahrhunderts eine große Berühmtheit erlangten.
Diese persönliche Motivation, die bei der Gründung des Festivals sicherlich eine Rolle
spielte, schlug sich im künstlerischen Konzept des ersten Beverly Hills Music Festi-
vals 1947 nieder, das dem Programmheft zufolge auf drei Säulen fußte: Erstens dem
»tribute to the memory of [...] great masters« durch das Begehen von Komponisten-
jubiläen, zweitens dem Auftreten von »soloists of the highest musical standing« und
drittens »first performance[s] [...] of an important orchestral work by a contemporary
composer.«⁸

Die genannten Ziele für die Ausrichtung des Festivals basierten eindeutig auf
musikästhetischen und ideologischen Werthaltungen von europäischer Kunstmusik
in Verbindung mit der Genieästhetik des Langen 19. Jahrhunderts und einem etabli-
erten musikhistoriographischen Werkekanon – also genau auf jener Grundlage, auf
der auch die Interpretationen der Stardirigenten der Zeit fußten.⁹ Dass es Waxman
vordergründig um kanonische Werke und seine persönliche Interpretation derselben
ging,¹⁰ wird auch anhand der Formulierung in Bezug auf Erstaufführungen von »con-
temporary composers« deutlich – schließlich musste die »Bedeutung« (»importance«)
der zeitgenössischen Orchesterwerke bereits festgestellt worden sein, um sich für eine
Aufnahme in das Festivalprogramm zu qualifizieren.

6 Zum damit in Verbindung stehenden Terminus des *composer-conductor* vgl. Kapitel 8 »*composer-conductor*«.

7 Beispielsweise beim War Industries Concert 1944, bei dem Waxman u. a. seine *Symphonic Fantasy* »*A Mighty Fortress is Our God*« aus der Filmmusik zu *Edge of Darkness* (Lewis Milestone, Warner Bros., 1943) dirigierte (vgl. dazu auch Kapitel 11 »Intermedialität« und Anhang 2).

8 Einleitungstext zum Programm des ersten BHMF 1947, o.S. [SUSC, FWP, Box 4, Folder »1st Beverly Hills Music Festival 1947«].

9 Für das Dirigierrepertoire von Bruno Walter in den USA mit Schwerpunkt auf dem »deutschen« musikalischen Kanon vgl. Raymond Holden, *The Virtuoso Conductors. The Central European Tradition from Wagner to Karajan*, New Haven 2005, S. 165–166; für das im Vergleich dazu breitere Repertoire von Klemperer bis Ende der 1930er-Jahre als Chefdirigent des Los Angeles Philharmonic Orchestra vgl. ebda., S. 193–194.

10 »It is my belief that program-making is equally as important as the program's ultimate execution« (Einleitungstext zum Programm des ersten BHMF 1947, o.S. [SUSC, FWP, Box 4, Folder »1st Beverly Hills Music Festival 1947«]).

Waxmans Festivalkonzept fiel Ende der 1940er-Jahre in Los Angeles auf fruchtbaren Boden und schloss gleichzeitig eine Lücke im Musikleben Kaliforniens¹¹, das durch das in Hollywoods Filmindustrie arbeitende musikalische Personal dominiert war:

The process began when sound was introduced in motion pictures. [...] In the political turmoil of Europe's 30s, thousands of the finest European musicians came to America. Many [sic] of them [...] settled in the Los Angeles area. [...] The seemingly inexhaustible pool of talent that has formed here has made possible the upsurge to international importance of the Los Angeles and Ojai Festivals.¹²

Dieser Auszug aus der Kritik von 1956 mit dem Titel »L.A. Becomes Unexpected Capital« im *Los Angeles Examiner* illustriert einerseits die Bedeutung der Filmindustrie für die Herausbildung eines aktiven Musiklebens in Los Angeles und andererseits auch den langfristigen Einfluss der Festivals, wie das LAMF, auf die Los Angeleser Musikszene hatten. Das hier erwähnte Ojai-Festival wurde ebenfalls 1947 mit einer ähnlichen Ausrichtung wie das LAMF gegründet und fand zu einer ähnlichen Zeit wie das LAMF statt, nämlich zu Sommerbeginn, Ende Mai/Anfang Juni. Allerdings spezialisierte sich Waxmans LAMF im Gegensatz zum Ojai-Festival grundsätzlich auf die Aufführung größer besetzter Werke.¹³ Mit seinem Indoor-Veranstaltungsort, der Royce Hall der University of California, Los Angeles (UCLA),¹⁴ unterschied sich

11 Für die Entwicklung der Los Angeleser Musikszene vor 1930 vgl. Catherine Parsons Smith, *Making Music in Los Angeles. Transforming the Popular*, Berkeley 2007.

12 »L.A. Becomes Unexpected Capital«, in: *Los Angeles Examiner*, 10. Jun. 1956. Für den Einfluss von Hollywood vgl. auch Dorothy Lamb Crawford, *A Windfall of Musicians. Hitler's Émigrés and Exiles in Southern California*, New Haven 2009, S. 30–31. Gleichmaßen verursachte die technologische Entwicklung des Tonfilms und die damit in Verbindung stehenden Arbeitsmöglichkeiten Anfang der 1930er-Jahre auch eine massive lokale Umwälzung auf dem Arbeitsmarkt der US-amerikanischen Musikindustrie (vgl. Kraft, »Musicians in Hollywood. Work and Technological Change in Entertainment Industries, 1926–1940«, in: *Technology and Culture* 35/2 (1994), S. 296).

13 Vgl. »Festival Days in Southern California«, in: *The Christian Science Monitor*, 30. Jun. 1956. Für einen Vergleich der beiden Festivalkonzepte aus der Retrospektive des Jahres 1966 vgl. »The Ojai Music Festival – Selectivity on a Shoestring«, in: *Los Angeles Times*, 20. Mai 1966. Aus dem Artikel wird auch deutlich, dass das LAMF zu dieser Zeit bereits als wichtige Institution in der Los Angeleser Musikszene galt.

14 Das erste BHMf fand noch im Auditorium der Beverly Hills High School statt (vgl. die jeweiligen Programme in [SUSC, FWP, Box 4]). Ende der 1940er-Jahre kam es in Kalifornien zu einer Gründungswelle von Musikfestivals. So intendierte beispielsweise Lotte Lehmann die Gründung eines Pendantes zu den Salzburger Festspielen in Santa Barbara. Harold Byrns (urspr. Hans Bern-

das LAMF maßgeblich vom Open-Air-Charakter der teilweise in der Libbey Bowl stattfindenden Konzerte des Ojai-Festivals und von den 1922 gegründeten Hollywood Bowl Concerts, der Sommerkonzertserie des Los Angeles Philharmonic Orchestra. Der architektonische Rahmen einer Konzertdarbietung und die damit verbundene Hörästhetik spielten für Waxman eine wesentliche Rolle. So sah er sein Festival wohl als eine Art Gegenentwurf zu den Freiluft-Sommerfestivals, und besetzte damit einen Platz zwischen dem Ende der regulären Saison des Los Angeles Philharmonic Orchestra und dessen Open-Air-Sommerkonzertserie in der Hollywood Bowl.

Besonders der fehlende qualitative Anspruch vieler US-amerikanischer Festivalveranstalter und die vorurteilsbehafteten Erwartungen des Sommerfestival-Publikums stellten in Waxmans Augen ein Problem dar, da »the majority of the festival audience does not want to think [...]. The largest and most successful festivals have catered too much to this audience and regrettably so to music.«¹⁵ Tatsächlich thematisierte Albert Goldberg 1949 in der *Los Angeles Times* diese Situation in Hinblick auf die Hollywood Bowl, deren Konzept (unter anderem durch das Anbieten von Snacks während des Konzerts und beliebiger, zusammengewürfelter Programmierung) zunehmend einem Popularisierungsanspruch unterworfen sei und damit den Liebhaber eines »seriösen Musikgenusses« vor den Kopf stoße. Diese Vorgehensweise schlage sich bereits negativ auf die Zuschauerzahlen nieder.¹⁶

Das LAMF sollte daher wohl diese Lücke nach ungestörtem »seriösem Musikgenuss« erfüllen und (in Waxmans Vorstellung) einen Brückenschlag zwischen »enlightenment« und »entertainment« vornehmen und damit das Westküstenpublikum von zeitgenössischer Musik überzeugen, um gleichzeitig einen konkurrenzfähigen Entwurf zu europäischen Festivals bieten zu können.¹⁷ Waxmans Programmkonzeption (wie auch die des Ojai-Festivals) wies deutliche Parallelen zur 1939 von Peter Yates gegründeten Kammermusikreihe »Evenings on the Roof« auf, die ebenfalls – allerdings im Bereich der Kammermusik – auf einer programmatischen Kombination von unbekanntem Werken kanonischer Kunstmusikkomponisten und Werken zeitgenössischer

stein) gründete 1949 das Los Angeles Chamber Symphony Orchestra, das ebenfalls aus Musikern aus den Filmstudiorchestern bestand (vgl. Crawford, *A Windfall of Musicians*, S. 63 und 71–72).

15 »Afterthoughts on Music Festivals«, in: *Music Journal*, 1. Sept. 1959, S. 32 und 86–87.

16 Vgl. »Hollywood Bowl at the Crossroads«, in: *Los Angeles Times*, 11. Sept. 1949.

17 »Afterthoughts on Music Festivals«, in: *Music Journal*, 1. Sept. 1959, S. 32 und 86–87. Dies wird auch im Zuge des CBS-Radiobeitrags in der Serie »World Music Festivals« deutlich, in dem das LAMF als Pendant zu den Festivals in »Salzburg, Bayreuth, Holland and other leading Festivals of Europe« präsentiert werden und schließlich durch den Beitrag auch gezeigt werden sollte »that our American festivals are just as important as the European ones« (Brief von James Fassett an John te Groen, 16. Mai 1956 [SUSC, FWP, Box 5, Folder »10th Los Angeles Music Festival 1956«]).

Komponisten basierte, organisatorisch allerdings wesentlich basisdemokratischer als das LAMF ausgerichtet war. Da Yates' Konzertserie zu den bedeutendsten Veranstaltungen in Los Angeles zählte und auch prominente Musiker versammelte, kann nicht ausgeschlossen werden, dass Waxman sich vor dem Hintergrund des mehr oder weniger brachliegenden Los Angeleser Konzertlebens an dieser Idee auf einer größer dimensionierten orchestralen, aber auch politischen Ebene orientierte. 1954 wurden die »Evenings on the Roof« dann durch den in der Retrospektive vor allem für seine Film- musikkritiken rezipierten Lawrence Morton übernommen und in »Monday Evening Concerts« umbenannt. Morton setzte unter anderem zahlreiche Westküstenpremieren von seriellen Werken Karlheinz Stockhausens, Luigi Nonos oder Pierre Boulez auf das Programm.¹⁸ Die Aufführung zeitgenössischer Kompositionen und das Kreieren eines Alleinstellungsmerkmals durch Premieren stand zwar auch im Mittelpunkt des LAMF, allerdings nahm Waxman von der Programmierung von ausnahmslos seriellen Werken Abstand, um die Anschlussfähigkeit an die Erwartungshaltung eines breiteren Publikums gewährleisten zu können.

Der von Waxman im *Music Journal*-Artikel »Afterthoughts on Music Festivals« artikuliert Eindruck, dass das Sommerfestivalpublikum in Los Angeles tatsächlich vornehmlich an von »großen Namen« geschaffenen Werken des westlichen kunstmusikalischen Kanons interessiert war, mag aus einer im Anschluss an das erste BHMF durchgeführten Publikumsbefragung entstanden sein. Im Rahmen dieser Befragung wurde das Publikum nach jeweils drei Namen von Solisten sowie »major works« gefragt, die es gerne beim Festival hören würde. Außerdem wurde das Interesse an einer langfristigen Subskription des Festivals abgefragt. In Verbindung mit den zusätzlich erhobenen Adressdaten ließ sich so für die folgenden Jahre eine wesentliche Datengrundlage für die Bewerbung des Festivals gewinnen.¹⁹ Zusätzlich wurde bereits von Beginn an eine Presseagentur damit beauftragt, einen Pressespiegel für das Festival zu erstellen.²⁰ Daraus lässt sich ersehen, dass die Vermarktung des Festivals äußerst professionell durchgeführt wurde und das Bewusstsein für die Präferenzen des Publikums bereits von Beginn an stark ausgeprägt war. Möglicherweise orientierte sich Waxman

18 Für einen Überblick über die Entwicklung der Konzertserie bis Anfang der 1970er-Jahre vgl. Dorothy Lamb Crawford, *Evenings On and Off the Roof. Pioneering Concerts in Los Angeles, 1939–1971*, Berkeley 1995. Für das Rezeptionsproblem von Lawrence Morton und einen kurzen biographischen Überblick über seine Person vgl. ebda., S. 142–146. 1957 wurde beispielsweise Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge* bei den »Monday Evening Concerts« aufgeführt und in der Presse teilweise kontrovers diskutiert (vgl. ebda., S. 169–170).

19 Vgl. »Survey« [SUSC, FWP, Box 4, Folder »1st Beverly Hills Music Festival«]. Die Antworten dieser Publikumsbefragung sind nicht überliefert.

20 Vgl. »Clippings« [SUSC, FWP, Box 4, Folder »1st Beverly Hills Music Festival«].

hierbei an den in Hollywoods Filmindustrie gängigen Praktiken, die er ja aus eigener Erfahrung kannte.

Diese Publikumsorientierung war in Anbetracht der Finanzierungssituation des Festivals eine unbedingte Notwendigkeit, da sich das Festival vor allem in den Anfangsjahren ausschließlich privat finanzierte, wobei die Los Angeles Orchestral Society (LAOS) den Hauptgeldgeber darstellte und die Finanzierungszusage jährlich erneuert werden musste. Bei der LAOS handelte es sich um einen von Franz Waxman gegründeten gemeinnützigen Verein, der von privaten Spendern (vornehmlich aus der US-amerikanischen Film- und Musikindustrie), aber auch vom Stadtrat (*municipal council*) finanzielle Zuwendungen erhielt und als Gemeinschaftsprojekt konzipiert war. Später nutzte Waxman den Verein auch zur rechtlichen Abwicklung seiner Filmmusik-Tantiemen, u.a. im Falle von *King of the Roaring Twenties* (Joseph M. Newman, Allied Artists, 1961).²¹ Um sämtliche Ausgaben des Festivals zu decken, kamen noch Einnahmen aus dem Kartenverkauf bzw. durch den Verkauf von Werbeanzeigen hinzu.²²

Mit dem Ortswechsel des Festivals von Beverly Hills in die Royce Hall der UCLA im Jahr 1948 änderte sich die Finanzierung dahingehend, dass die UCLA dem Festival ihren Konzertsaal unentgeltlich zur Verfügung stellte und auch den Kartenvertrieb gegen eine Gebühr durchführte. Allerdings unterstützte Waxman das Festival über die Jahre immer wieder auch aus der eigenen Tasche. Auch 1952, als das Festival schon auf dem Weg war sich zu etablieren, konnte es ohne private Unterstützung durch Waxman aber auch durch Isaac Stern, die Hearst Foundation, die Music Corporation of America (MCA) und die National Conference of Christians and Jews seine laufenden Kosten nicht decken.²³ Die Kooperation mit der interreligiösen Gemeinschaft schlug

21 Vgl. Kopie des *cue sheet* zu *King of the Roaring Twenties*, 7. Mrz. 1961 [SUSC, FWP, Oversize 57A].

22 Vgl. dazu die Budgetaufstellungen in [SUSC, FWP, Box 4, Folder »1st Beverly Hills Music Festival«]. Im Programmheft des ersten BHMF kommt fast keine Seite ohne Werbeanzeige aus. Eine Auswahl der privaten Förderer des ersten Festivals scheint auf dem offiziellen Briefpapier des BHMF 1947 auf. Die Prominenz der dort aufgezählten Namen diente dem Festival zusätzlich als Werbemaßnahme (vgl. die entsprechenden Programmhefte [SUSC, FWP, Box 4]). Der Regisseur Billy Wilder unterstützte das zweite Festival 1948 mit einer Spende i.d.H.v. 1.000 USD (vgl. LAOS Guarantee Agreement, 1948 [SUSC, FWP, Box 4, Folder »2nd Beverly Hills Music Festival 1848 [sic]«]). Im Laufe der Jahre kam Waxman immer wieder mit Sponsoringanfragen auf Billy Wilder zu (vgl. dazu u.a. den Brief von FW an Billy Wilder, 21. Mai 1956 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »17th Los Angeles Music Festival 1963«]).

23 Vgl. LAOS Tentative Report 1952 Music Festival [SUSC, FWP, Box 5, Folder »Sixth Los Angeles Music Festival 1952«]. Für Waxmans private Unterstützung des Festivals 1961 vgl. den Brief von Irwin D. Goldring an die LAOS, 6. Dez. 1961 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »15th Los Angeles Music Festival 1961 (2/2)«].

sich auch auf das Programm und die Veranstaltungsorte des Festivals nieder: Einer Aufführung von Arthur Honeggers *King David* im Wilshire Boulevard Temple folgte Johann Sebastian Bachs *St. John Passion* in der All Saints' Episcopal Church in Beverly Hills. Die konzertante Darbietung geistlicher Werke im Rahmen eines Sommermusikfestivals stellte in Los Angeles bislang ein Novum dar und traf deshalb auf großen Zuspruch bei der Los Angeleser Musikkritik.²⁴

Die gemeinschaftsbasierte Finanzierungsstruktur zeigt, wie stark das LAMF in den Gründungsjahren auf eine breite öffentliche Unterstützung angewiesen war, die in Los Angeles eben genau mit dem existierenden sozialen Netzwerk zwischen Film- und Musikindustrie bestand²⁵ und über dessen personelle Dimension auch entsprechend prestigeträchtig in einem öffentlichen Rahmen über die zweite Ausgabe des Festivals berichtet wurde:

On the Festival committee there are studio executives Dore Schary and Milton Sperling, producers Jerry Wald and Billy Wilder, UCLA Provost Clarence Dykstra, actors Edward Arnold and Jean Hersholt, Robert Gordon Sproul, President of the University of California; composer Itallo [sic] Montemezzi, musical director Morris Stoloff, directors Charles Vidor and John Cromwell, painter Millard Sheets, Mrs Alma Mahler Werfel, and others.²⁶

Auch Hollywood-Schauspieler wurden in Abhängigkeit vom jeweiligen Programm regelmäßig als Mitwirkende in Sprechpartien in das LAMF miteinbezogen: So verkörperte Louis Jourdan 1956 im Rahmen von Debussys konzertanter Fassung von *Le Martyre de Saint Sébastien* eine Sprechrolle (vgl. Abbildung 1),²⁷ Vincent Price fungierte 1962 als Sprecher in Stravinskis *Oedipus Rex*²⁸ und der Sänger und Schau-

24 Vgl. für die Ausrichtung des Festival-Programms folgenden Ausschnitt aus einem Bericht der *Daily News*: »Waxman thinks that here in America we are neglecting the churches as places where serious musical works can be presented, unlike Europe, where the church and music practically grew up together. Many churches are designed with better accoustical properties than some concert halls, he has found, and this year's Festival, which is sponsored by the National Conference of Christians and Jews, has given him a logical reason for putting his belief into practice.« (»Festival Chores Keep Composer Fit«, in: *Daily News*, 15. Mai 1952).

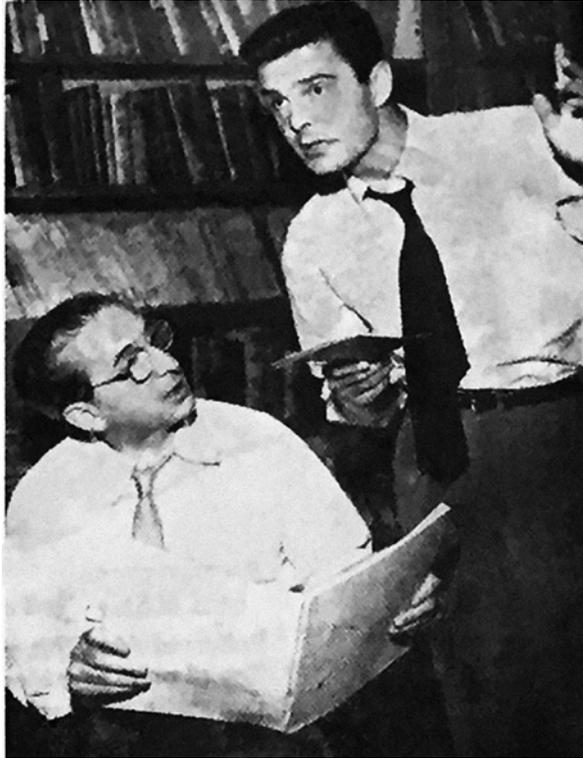
25 Die personelle Verbindung zwischen Film- und Musikindustrie bestand im Übrigen auch bei den »Monday Evening Concerts« (vgl. Crawford, *Evenings On and Off the Roof*, S. 62–63 und S. 181).

26 »Beverly Hills Celebrates Second Music Festival« = Special to *The Christian Science Monitor* [SUSC, FWP, Box 4].

27 Vgl. den Bericht im *Los Angeles Examiner* [SUSC, FWP, Box 5]. Jourdan gab sein Hollywood-Debüt in Hitchcocks *The Paradine Case* (Selznick Productions, 1947) in der Rolle des Dieners André (vgl. dazu auch Kapitel 12 »The Paradine Case«).

28 Ursprünglich intendierte FW, den französischen Schauspieler Jean Cocteau als Sprecher für die

Abbildung 1: Franz Waxman mit Louis Jourdan bei den Proben zu *Le Martyre de Saint Sébastien*. Ausschnitt aus dem *Los Angeles Examiner* [SUSC, FWP, Box 13], © Franz Waxman Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries.



spieler Richard Hale trat in der Westküstenpremiere von Honeggers Oratorium *King David* im Jahr 1952 in Erscheinung.²⁹ 1959 verfolgte Waxman Pläne Edith Sitwells und William Waltons *Facade – An Entertainment* mit dem Schauspieler Danny Kaye beim LAMF aufzuführen und im Zuge dessen auch auf Schallplatte einzuspielen.³⁰ Gleichermäßen diente Hollywood als Arbeitgeber für Norman Corwin und Aldous Huxley, die beide unter anderem als Drehbuchautoren in der Filmindustrie reüssier-

Aufführung zu gewinnen (vgl. Briefdurchschlag von FW an Jean Cocteau, 17. Feb. 1962 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (2/2)«]).

29 Das LAMF schaltete eigene Kampagnen für jüdische Zeitungen, um das Festival und dessen Programm zu bewerben (vgl. »Exploitation Report Sixth Annual Los Angeles Music Festival« [SUSC, FWP, Box 5, Folder »Sixth Los Angeles Music Festival 1952«]). Aus dem »exploitation report« geht auch hervor, dass in der *Pasadena Star News* ein eigener Bericht über Richard Hale und dessen Mitwirkung veröffentlicht wurde.

30 Vgl. Brief von FW an Danny Kaye, 14. Feb. 1958 [US-Wc, Danny Kaye und Sylvie Fine Collection, Box 563, Folder 21].

ten, aber auch mit ihren weiteren Aktivitäten ein fester Bestandteil der Los Angeleser Kulturszene waren. Corwin verfasste unter anderem die Drehbücher zu den Filmen *The Blue Veil* (Curtis Bernhardt, RKO, 1951) und *The Story of Ruth* (Henry Coster, 20th Century Fox, 1960) und verkörperte 1961 bei der Westküstenpremiere von Waxmans Oratorium *Joshua* den Erzähler. Aldous Huxley führte als Sprecher beim LAMF die konzertante Uraufführung von Stravinskij's *Agon* ein.³¹ *Agon*, wie im Übrigen auch die amerikanische Premiere von Stravinskij's *Canticum Sacrum*, anlässlich des 75. Geburtstags des Komponisten, wurde als Kooperation zwischen den »Monday Evening Concerts« und dem LAMF durchgeführt, da ersterem die finanziellen Mittel fehlten, um größer dimensionierte Werke aufzuführen.³²

Die Verbindung mit Waxmans Arbeit in Hollywood und dessen prinzipieller Affinität zu technologiebasierten Vermittlungsformen von Musik zeigt sich auch in der Integration entsprechender Formate in das Festivalprogramm: 1955 erfolgte die US-amerikanische Erstaufführung von Rolf Liebermanns der Befreiungsideologie verschriebener »opera semiseria« *Leonore 40/45* in der Form eines Tonbandkonzerts inklusive Projektion des Klavierauszugs und Erläuterungen von Walter Ducloux, dem Leiter des Operninstituts an der USC.³³ 1963 wurde Herbert von Karajans *Rosenkavalier*-Film, der im Rahmen der Salzburger Festspiele aufgenommen wurde, beim Festival präsentiert, obwohl er erst kurz vorher, nämlich vom 9. bis 12. Oktober 1962, überhaupt erstmals in den USA in der New Yorker Carnegie Hall gezeigt worden

31 Vgl. »Los Angeles Music Festival Honors Famous Composer«, in: *Musical America*, Jul. 1957, S. 9. Eine enge persönliche Verbindung zwischen Stravinskij und Huxley bestand bereits seit Ende der 1940er-Jahre (vgl. dazu David Dunaway, *Aldous Huxley Recollected. An Oral History*, Walnut Creek 1999, S. 68). Ein Zeugnis für die persönliche Wertschätzung von Stravinskij für Huxley sind die Huxley gewidmeten *Variations* von 1963/64.

32 Vgl. Crawford, *Evenings On and Off the Roof*, S. 170. Entsprechende Wünsche wurden beispielsweise von Stravinskij's Assistent Robert Craft artikuliert, wobei Morton durch das Abweichen von der kammermusikalischen Grundidee der Konzertserie auch das Alleinstellungsmerkmal seiner Konzertreihe gefährdet sah (vgl. ebda., S. 189).

33 Vgl. u.a. »Everything Translates«, in: *Newsweek*, 20. Jun. 1955, S. 58–59, die wenig positive Kritik von Albert Goldberg »Liebermann Opera Presented via Tape«, in: *Los Angeles Times*, 10. Jun. 1955, und Programmheft LAMF 1955 [SUSC, FWP, Box 5, Folder »9th Los Angeles Music Festival 1955«]. Das Libretto des 1952 uraufgeführten Werks stammt im Übrigen von Heinrich Strobel, der maßgeblich an der Rehabilitierung von Komponisten wie bspw. Werner Egk nach dem Nationalsozialismus beteiligt war. Zur Zusammenarbeit zwischen Strobel und Liebermann vgl. Michael Custodis und Friedrich Geiger, *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel* (= Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik 1), Münster 2013, S. 158–163.

war.³⁴ Eine Verbindung zwischen Hollywood und Ballett sollte die Vorführung des Tanzfilms *Invitation to Dance* (Gene Kelly, Metro-Goldwyn-Mayer, 1956) beim Festival 1965 bieten, die mit einführenden Worten von Franz Waxman, Arthur Freed und Gene Kelly bedacht wurde. Einem Bericht des *Los Angeles Herald Examiner* zufolge wurde der im Publikum sitzende Johnny Green, der als Dirigent an der Produktion mitgewirkt hatte, von Waxman spontan auf die Bühne gebeten.³⁵ Diese Anekdote unterstreicht das breite Interesse, dass das LAMF in Hollywood erweckte, wobei Waxman dem Bericht zufolge auch plante »to incorporate films like this in our future music festivals. The motion picture can be a great art form.«³⁶ Diese Äußerung lässt vermuten, dass Waxman sich über das LAMF eventuell Möglichkeiten erhoffte, zu einer höheren Wertschätzung von Filmmusik bzw. Musikfilmen und damit auch seines eigenen musikalischen Werks zu gelangen – allerdings ließ sich der Plan angesichts seines Todes im Februar 1967 nicht realisieren.

Die finanzielle Grundlage, die Hollywoods Filmindustrie für das dort tätige musikalische Personal schuf, stellte einen wichtigen Faktor für Produktion von »Kunstmusik« (etwa im Rahmen eines Musikfestivals) dar, wie die folgende Kritik von Bert Reisfeld in der deutschen Zeitschrift *Musica* veranschaulicht:

Die Kombination »Hollywood« und »ernst zu nehmende Musik« löst in Europa oft ein mitleidiges Lächeln aus, das völlig unberechtigt ist. Daß der Hollywood Musiker es vorzieht, durch Filmarbeit und Fernsehen [...] Geld zu verdienen, das es ihm ermöglicht, sich kulturellen Aufgaben zu widmen, anstatt nach dem altbewährten Muster zu verhungern, ist auf jeden Fall ein großer Schritt nach vorne. Es steht nirgends geschrieben, daß man Kultur immer nur in zerfransten Hosen ausüben muß. Die kommerziellen Tendenzen Hollywoods sind bekannt und – vom Standpunkt der Filmproduktion und ihrer Aktionäre – berechtigt. Wenn sich einer nun diesen Dingen unterwirft, um andererseits künstlerische Entfaltungsfreiheit, frei von finanziellen Sorgen zu haben, so können wir das nur als eine Ideallösung des Problems betrachten, das den ernstesten Musiker seit Jahrhunderten bedrückte.³⁷

34 Vgl. dazu die Aufführungsdatenbank der Carnegie Hall, »Performance History Search«, https://www.carnegiehall.org/About/History/Performance-History-Search?q=Rosenkavalier&dex=prod_PHS&event=9145&start=-228877200, 8. Jan. 2024, und *Austrian Information* XV/15, 15. Sept. 1962, S. 7.

35 Vgl. »UCLA Slates Film Fete«, in: *Star News*, 20. Apr. 1965, und »Kelly's »Invitation« Ten Years Later«, in: *Los Angeles Herald Examiner*, 12. Mai 1965.

36 »Kelly's »Invitation« Ten Years Later«, in: *Los Angeles Herald Examiner*, 12. Mai 1965.

37 »Musikfestspiele in Los Angeles«, in: *Musica* 9/8 (1955), S. 385.

Reisfeld, selbst ein in den 1930er-Jahren emigrierter und hauptsächlich in der Unterhaltungsindustrie tätiger Komponist,³⁸ legt hier eine pragmatische und realitätsnahe Einschätzung an den Tag, die nichtsdestotrotz auf die verbreitete zeitgenössische ästhetische Dichotomie zwischen Filmmusik und »ernster« Musik Bezug nimmt. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass der Boden auf dem das LAMF wuchs, eben nicht nur von europäischen oder gar »deutschen« Musikermigranten bestimmt war, sondern mit seinen Konzerten primär auf das in Hollywood versammelte professionelle musikalische und finanzielle Potential aufsetzte.³⁹ Die Musiker von Waxmans Los Angeles Festival Orchestra stammten hauptsächlich aus dem Personalstock von Hollywoods Studioorchestern, die Waxman auch in Hinblick auf ihre musikalische Qualität gut bekannt waren:

Several years of film writing had impressed Mr. Waxman with the untapped resources of the studios' music departments. He hand-picked musicians for his orchestra. As a result, there were eight concertmasters in the string section, which gives some idea of the orchestra's quality. For the oratorio chorus [of Honegger's *Jeanne d'Arc au bûcher*], he chose the Los Angeles Concert Chorale, a group composed of selected young singers and founded two years ago by Roger Wagner.⁴⁰

Der angesprochene Chor von Roger Wagner (später Roger Wagner Chorale) sollte ab Ende der 1940er-Jahre zu einem der einflussreichsten Chöre innerhalb der USA und auch darüber hinaus avancieren, wobei neben Konzerten und Aufnahmen auch Filmmusik – unter anderem *Cimarron* (Anthony Mann, Metro-Goldwyn-Mayer, 1960) mit Musik von Waxman – zu seinen Aufgabengebieten zählte. Wagner war der Filmindustrie seit Mitte der 1930er-Jahre als Chorleiter bei MGM verbunden und wirkte

38 Vgl. Sophie Fetthauer, Art. »Bert Reisfeld«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Universität Hamburg 2006, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001408. Die Artikel von Reisfeld in der Zeitschrift *Musica* sind vor dem Hintergrund der persönlichen Bekanntschaft und Zusammenarbeit zwischen Reisfeld und Waxman zu sehen.

39 Hollywoods Studioorchester verfügten v.a. in den 1920er-Jahren über ein hohes Prestige. Allerdings wurden auch in den 1930er-Jahren (als Fortführung der in der Stummfilmzeit etablierten Praxis) im Zuge von Filmpremieren Live-Orchesterkonzerte gegeben (vgl. Nathan Platte, »Performing Prestige: American Cinema Orchestras, 1910–1958«, in: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, hg. von David Neumeyer, New York 2014, S. 627–629).

40 »Beverly Hills Celebrates Second Music Festival«, in: Special to *The Christian Science Monitor* [SUSC, FWP, Box 4].

ab 1945 maßgeblich an der Förderung von Jugendchören in Los Angeles mit.⁴¹ Der Roger Wagner Chorale entwickelte sich über die Jahre zu einem festen Bestandteil des LAMF und wirkte bei nahezu allen dort aufgeführten Chorwerken mit – viele davon Ur- oder Erstaufführungen. Das Wachsen des Festivals, die Gründung und der wachsende Erfolg des Chors, vor dem Hintergrund der sich in Hollywood versammelnden musikalischen und nicht nur ausschließlich migrantischen Expertise Mitte der 1940er-Jahre, bedingten und beeinflussten sich wohl gegenseitig.⁴²

Allerdings wurde in der Rezeption des LAMF in der deutschen Musikpresse ein gänzlich anderer Eindruck vermittelt, der die ›missionarischen‹ Qualitäten deutscher Emigranten, wie Franz Waxman, für die amerikanische Musikkultur heraus hob und hiermit ein weit verbreitetes Narrativ zirkulierte. So heißt es in einer Rezension des zehnjährigen Jubiläumsfestivals 1956 in der monatlich erscheinenden Zeitschrift *Musica*: »Wenn in der intellektuellen Wüste Südkaliforniens doch ab und zu kulturelle Oasen zu finden sind, so ist das in erster Linie den Deutsch-Amerikanern zu danken, deren unablässige Arbeit und Ausdauer, gegen die Borniertheit dieser Stadt kämpfend, wahre Wunder wirkt.«⁴³ Franz Waxmans Festival vermochte es, der Einschätzung des Rezensenten Reisfeld zufolge, durch seine avancierte Programmierung der »Wüste« entgegenzutreten und damit die Los Angeleser Musikszene allen vermeintlichen Widerständen zum Trotz zu beleben:

Die physische Ausdehnung von Los Angeles ist der geistigen so weit vorausgeeilt, daß die in Amerika erfahrungsgemäß immer etwas langsame kulturelle Entwicklung kaum Schritt halten kann. Allmählich beginnt man hier aber auch in Kreisen, deren Wurzeln nicht nach Europa reichen, zu erkennen, daß materieller Wohlstand auch kulturelle Verpflichtungen mit sich bringt. So stehen die Bestrebungen, Los Angeles in eine Musikstadt zu verwandeln, nicht mehr ganz so hoffnungslos unüberwindlichen Hindernissen gegenüber, wie es noch vor wenigen Jahren der Fall war. Es ist zu wünschen, daß das Beispiel Franz Waxmans, mu-

41 Vgl. David P. DeVenney, Art. »Roger Wagner Chorale«, in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2289319>, und Martin Bernheimer und Michael Scarbrough, Art. »Wagner, Roger«, in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2258773>. Zur Wertschätzung des Chors und Waxmans Rolle in den Anfangsjahren vgl. »Outstanding Choruses of America«, in: *Musica Journal* 23/3 (1965), 1. Mrz. 1936, S. 36.

42 Der US-amerikanische Geiger Louis Kaufman war in den 1930er-Jahren ebenso als Musiker in Hollywood tätig, bevor er seine Solistenkarriere startete (vgl. Kraft, »Musicians in Hollywood«, S. 303). Waxman engagierte Kaufman 1953 für das LAMF.

43 »Amerikanische Musikfestspiele«, in: *Musica* 10/5–8 (1956), S. 517. Die persönliche Biographie Reisfelds und seine Tätigkeit als Rezensent bei *Musica* mag für die Hervorhebung des ›deutschen‹ Einflusses eine wesentliche Rolle gespielt haben.

sikalische Lichter in das Dunkel des angeblich sonnigen Südkaliforniens zu werfen, häufig nachgeahmt werden möge!⁴⁴

Dass im gesamten Artikel Hollywoods Film(musik)industrie, das damit verbundene musikalische Potential und auch Waxmans mittlerweile mit zwei Oscars gekrönte Karriere als Filmkomponist keine Erwähnung finden, ist bezeichnend für die ideologischen Strömungen der Zeit, gerade ob der Tatsache, dass Reisfeld nur ein Jahr zuvor die finanziellen Vorzüge und den musikalischen Personalstock Hollywoods gelobt hatte.⁴⁵ Zusätzlich findet sich in Reisfelds Überblick auch keinerlei Erwähnung der kammermusikalischen »Evenings on the Roof«-Reihe, die durch die US-amerikanischen Organisatoren Yates und später Morton natürlich nicht in das vermittelte Narrativ passen.

Dass Waxman seine Rolle als Gründer und *music director* des Festivals im Sinne einer Identitätsbildung nutzte, um der Stigmatisierung als »unseriöser« Filmkomponist zu entgehen, zeigen auch die in den LAMF-Programmheften abgedruckten Biographien, in denen der Bezug zur Filmmusik im Laufe der Jahre als sekundär erschien, und aus denen hier ein exemplarischer Auszug wiedergegeben werden soll:⁴⁶

FRANZ WAXMAN was born in Koenigshuette, Germany, and was educated in Berlin and Dresden. In 1934, while living in Paris, he was commissioned to compose the music for the film version of Molnar's *Liliom*, the assignment which brought him to Los Angeles. Mr. Waxman organized the Los Angeles Music Festival in 1947. The Festival, an annual event, has become one of Southern California's most brilliant occasions for the introduction of new music, as well as for memorable presentations of the classics.⁴⁷

Die Schwerpunktsetzung auf die Ausbildung in Deutschland und das Herausheben des Theaterbezugs bei Ferenc Molnárs *Liliom* (ohne Fritz Lang als Regisseur des Films

44 »Amerikanische Musikfestspiele«, in: *Musica* 10/5–8 (1956), S. 518.

45 Lediglich bei der Mitwirkung des Schauspielers Louis Jourdan bei Debussys *Le Martyr de Saint Sébastien* wird die »Nähe Hollywoods« von Reisfeld erwähnt (vgl. ebda.).

46 Vgl. u.a. Programmheft ILAMF 1961, S. 9 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »15th Los Angeles Music Festival 1961 (1/2)«]. Im Programm des ersten Hefts ist ein noch stärkerer Filmbezug bemerkbar, eine Orientierung Richtung Konzert aber bereits erkennbar (vgl. Programmheft BHMF 1947, S. 8 [SUSC, FWP, Box 4, Folder »1st Beverly Hills Music Festival 1947«]). Vgl. zur Identitätsbildung von Franz Waxmans künstlerischer Person auch Kapitel 2 »Emigrantenkarriere« und Kapitel 6 »Rezeption Waxman«.

47 Programmheft ILAMF 1961, S. 9 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »15th Los Angeles Music Festival 1961 (1/2)«]. Der Terminus »new music« ist im musikalischen Modernismus-Diskurs eindeutig »deutsch« konnotiert (vgl. dazu die weiteren Ausführungen in diesem Kapitel).

zu nennen), bei einem gleichzeitigen Nichterwähnen von Waxmans Filmmusikschaffenden in Deutschland und Frankreich, rückt Waxmans Filmmusikkarriere in den Hintergrund. Waxman sollte vielmehr als in Deutschland gebürtiger Festivalorganisator, Dirigent und »seriöser« Komponist präsentiert werden, der durch seine Tätigkeit im Konzertmusikbereich wesentlichen Einfluss auf die Los Angeleser Musikszene ausübte. Im Gegensatz dazu stehen beispielsweise zwei biographische Darstellungen über Franz Waxman in der jüdischen Exil-Zeitung *Aufbau* Anfang bzw. Ende der 1940er-Jahre, in der das Hauptaugenmerk auf Waxmans filmmusikalischer Tätigkeit liegt und auch dessen Emigration in die USA mit seiner Tätigkeit in der Filmbranche in Verbindung gesetzt wird. Durch die inhaltliche Gegenüberstellung der beiden Artikel in *Aufbau* ist auch ganz klar zu erkennen, dass Waxman seiner Karriere ab Mitte der 1940er-Jahre bewusst einen »seriösen«, kunstmusikalischen Anstrich verleihen wollte (hier unter anderem durch Ausführungen zu seiner »ersten« Kompositionstätigkeit in New York), während noch 1943 Filmmusik von Waxman offensiv als legitime Kunst- und Ausdrucksform präsentiert wird.⁴⁸

Der Eindruck einer deutschen »Missionierung« mag auch durch die Tätigkeit von Otto Klemperer als (aus Deutschland migrierter) Chefdirigent des Los Angeles Philharmonic Orchestra (1933–1939) entstanden sein, der die »klassische« europäische Konzerttradition in Los Angeles maßgeblich prägte. Klemperer programmierte neben Schwerpunkten auf dem kanonischen »deutschen« Repertoire des 19. Jahrhunderts, wie Richard Wagner oder Ludwig van Beethoven, auch zeitgenössische Kompositionen sowie in den USA bislang unbekannte Werke von »modernistischen« Komponisten wie Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor' Stravinskij oder Jean Sibelius⁴⁹ – diese Programmierung weist eklatante Parallelen zu Waxmans künstlerischem Konzept für das LAMF auf. Es ist daher nicht auszuschließen, dass der durch einen Gehirntumor verursachte Karrierebruch Klemperers Ende der 1940er-Jahre dementsprechend einen Einfluss auf die dirigentischen Ambitionen Waxmans und auch auf die Programmierung des LAMF im Sinne eines Weiterführens dieser Idee gehabt haben könnte.⁵⁰

48 Vgl. »Gegenwart und Zukunft der Filmmusik. Gespräch mit Franz Waxman«, in: *Aufbau*, 10. Dez. 1943, und »Franz Waxman. Komponist und Dirigent«, in: *Aufbau*, 31. Dez. 1948.

49 Vgl. Raymond Holden, *The Virtuoso Conductors. The Central European Tradition from Wagner to Karajan*, New Haven 2005, S. 193–195. Otto Klemperer besaß wohl eine ähnliche ideologische Vorbildwirkung auf Peter Yates und dessen 1939 installierte »Evenings on the Roof«-Konzertserie (vgl. Dorothy Lamb Crawford, *Evenings On and Off the Roof. Pioneering Concerts in Los Angeles, 1939–1971*, Berkeley 1995, S. 18).

50 Vgl. Crawford, *A Windfall of Musicians*, S. 42–43 und 54.

Es war wohl gerade dieses Ende der 1940er-Jahre in der Los Angeleser Konzertszene vorhandene Potential vor dem Hintergrund der dort präsenten Ideologien, die ideal mit dem Karriereambitionen Waxmans zusammenwirkten und folglich den ersten maßgeblichen Antrieb zur Gründung des LAMF bildeten. Gleichermäßen schuf das gemeinschaftliche finanzielle Fundament und die dadurch erfolgte Verankerung des Festivals mit seinem vielfältigen künstlerischen Profil in den verschiedenen gesellschaftlichen Vereinigungen in Los Angeles eine gute Basis für das langfristige Bestehen des Festivals. Erst 1956, beim zehnjährigen Jubiläum des Festivals, wurde das LAMF von öffentlicher Seite durch das Los Angeles County erstmals unterstützt, wobei damit der Beginn der in den nächsten Jahren kontinuierlichen und sogar in ihrem Ausmaß steigenden Förderung des Los Angeles County bis zu Waxmans letztem Festival 1966 eingeläutet wurde.⁵¹ Damit konnte das LAMF, vor allem im Vergleich zur »Evenings on the Roof«-/»Monday Evening Concerts«-Reihe, auf eine doch wesentlich bessere finanzielle Basis von öffentlicher Seite zurückgreifen.⁵²

Im Management setzte Waxman im Finanzbereich von Beginn an auf professionelle Unterstützung durch spezialisierte Agenturen, wie Martin Music Management (bis 1951) und Kurt E. Wolff Business Management.⁵³ Im Jahr 1952 wurde zusätzlich ein Vertrag zwischen der LAOS und der American Guild of Musical Artists (AGMA) zur Erweiterung der Musikeranzahl durch Chorsänger des Roger Wagner Chorale abgeschlossen. Dieser Schritt war wegen der Aufführungen von Honeggers *King David* und Bachs *St. John Passion* notwendig, ist aber gleichermaßen ein Zeichen für die Institutionalisierung und damit einhergehend als weitere Professionalisierung des Festivals zu sehen.⁵⁴ Ab 1953 begann dann schließlich die langjährige administrative Zusammenarbeit zwischen der Künstleragentin Dorothy Huttenback und Franz Waxman, die bis 1966 bestehen bleiben sollte.⁵⁵

51 Ende April 1956 wurde erstmalig ein Ansuchen auf 5.000 USD beim Los Angeles County gestellt (vgl. Briefdurchschlag von Morton Feiler an John Anson Ford, 30. Apr. 1956). Bewilligt wurden allerdings nur 2.000 USD (vgl. Briefdurchschlag von Helen Phillips Cordell an FW, 11. Jul. 1956, beide [SUSC, FWP, Folder »10th Los Angeles Music Festival 1956«]).

52 Vgl. Crawford, *Evenings On and Off the Roof*, S. 217.

53 Vgl. Martin Music Management, Budgetübersicht, 3. Jul. 1947 [SUSC, FWP, Box 4, Folder »1st Beverly Hills Music Festival 1947«] und LAOS, Tentative Report, 1952 Music Festival [SUSC, FWP, Box 5, Folder »Sixth Los Angeles Music Festival 1952«].

54 Vgl. Vertrag zwischen LAOS und AGMA, 9. Mai 1952 [SUSC, FWP, Box 5, Folder »7th Los Angeles Music Festival 1953«]. Bis 1955 hatte sich das Festival bereits etabliert. Dies ist u.a. am geringeren Anteil der Werbeanzeigen in den Festivalprogrammen der 1950er-Jahre im Vergleich zu den Anfangsjahren zu sehen.

55 Vgl. Programmheft LAMF 1953 [SUSC, FWP, Box 5, Folder »7th Los Angeles Music Festival 1953«]. Waxman intendierte sowohl Huttenbacks Netzwerk als auch das Netzwerk der von ihm

Nach dem international beachteten Erfolg des zehnjährigen Festivaljubiläums wuchs in den Folgejahren auch der künstlerisch-administrative Apparat des Festivals: Ab 1958 wurde Huttenback von Max Gershunoff als Assistent der Festivalleitung (*executive assistant*) unterstützt, wobei sich speziell diese personelle Erweiterung später positiv auf die Verbindungen zu sowjetischen Komponisten auswirken sollte. Zusätzlich teilte sich Waxman ab 1957 die künstlerische Leitung des Festivals mit dem US-amerikanischen Komponisten und Präsidenten des Los Angeles Chapters der National Association for American Composers and Conductors (NAACC), John Vincent (1902–1977).⁵⁶ Dass sich das LAMF Ende der 1950er-Jahre bereits als ein wichtiger Teil des gesellschaftlichen Lebens der Stadt etabliert hatte, zeigt auch ein im Dezember 1959 veranstalteter großer Festivalball mit dem Thema »Bal Monmatre« im Beverly Hilton Hotel mit prominenten Gästen aus Musik- und Filmindustrie, der gleichzeitig das Budget des Festivals aufbesserte und (passend zum Thema) eine Ausstellung mit französischer Kunst und Mode bot.⁵⁷ Bereits im Frühjahr 1959 wurde ein Ball zur Unterstützung des Festivals unter dem Motto »musikalischer Humor« organisiert, bei dem wohl weniger das gesellschaftliche als das musikalische Netzwerk im Vordergrund stand. Als ein »musikalisches« Highlight des Abends wurde das Festival-Kammerorchester (bestehend aus Johnny Green, Dimitri Tiomkin, Bronislaw Kaper, Miklós Rózsa und Franz Waxman) unter dem Dirigat von Harpo Marx angekündigt, das Haydns »Toy Symphony« intonieren werde.⁵⁸ Im Oktober desselben Jahres wurde im Anwesen des Präsidenten der LAOS, Bart Lytton, unter Anwesenheit von Franz Waxman ein Gala-Dinner für die im Rahmen des *cultural exchange programs* in den USA gastierenden sowjetischen Komponisten Fikrät Āmirov, Konstantin Danekwitsch, Dmitrij Kabalewski, Tichon Chrennikov und Dmitrij Šostakovič abgehalten, und damit gleichzeitig ein wichtiger Schritt für die Internationalisierung des Festivals in den Folgejahren gelegt.⁵⁹

Den vorläufigen Höhepunkt repräsentierte das »First International Music Festival« im Jahr 1961 für das aufgrund seiner internationalen politischen Dimension, nämlich

engagierten Musiker für seine Karriere im Konzertsaal zu nützen (vgl. dazu Brief von FW an Louis und Annette Kaufman, 22. Dez. 1953 [US-Wc, Louis Kaufman Collection, Box-Folder 20/5]).

56 Vgl. Parker, *Vincent*, S. 339.

57 Vgl. Parker, *Vincent*, S. 341, und »Music Fete to Benefit From Bal Montmartre«, in: *Los Angeles Times*, 22. Nov. 1959.

58 Vgl. »Harpo Marx to Conduct Festival Ball«, in: *Los Angeles Times*, 8. Mrz. 1959.

59 Vgl. »Shostakovich Hails Cultural Exchange«, in: *Los Angeles Herald Express*, 30. Okt. 1959; Parker, *Vincent*, S. 342, und Kapitel 5 »Kulturpolitik des Kalten Krieges«.

BART LYTTON—Festival Chairman			
MUSIC DIRECTORS			
Franz Waxman		Dr. John Vincent	
FESTIVAL INVITATION COMMITTEE			
Mrs. Artie Mason Carter	Mrs. Lotie Lehmann	Mrs. Charles Lockman	Dr. Franklin D. Murphy
Dr. Will Durant	Dr. Hans Schiff	Dr. Norman Topping	Dr. Rufus von KleinSmid
Mr. Z. Wayne Griffin	Dr. Verna O. Knudsen	Mr. Paul R. Williams	
BOARD OF DIRECTORS—LOS ANGELES ORCHESTRAL SOCIETY			
Dr. Gustave O. Arlt	Dr. William Melnitz	Mr. John Michel	Mrs. Marcus H. Rabwin
Dr. Walter Duchout	Mr. Leland Atherton Irish	Mr. John McGroen	Dr. John Vincent
Mrs. Leland Atherton Irish	Secretary and Counsel: Morton E. Feiler		
FESTIVAL COMMITTEE—ADVISORY BOARD			
Mrs. Bart Lytton,	Honorary Chairman		
Chairman	Mrs. Winthrop C. Hoggood, 1st Vice Chairman	Mrs. Twila Harris Wang, 2nd Vice Chairman	Mrs. Gerald Stein, Recording Secretary
	Mrs. Abraham Olorot, Corresponding Secretary	Mrs. George Frankes, Treasurer	
Mrs. Dorothy Adler	Mrs. Cyrus Levinthal	Mrs. Hattie Adler	Mrs. Pat Lopez
Mrs. Lewis Baklinger	Mr. Bernard Mark	Mrs. Samuel Eisen	Mrs. Lester Morrison
Mrs. Bertram Etkind	Mrs. A. Archie Nedelman	Mrs. Maxwell Penmore	Mrs. William E. Phillips
Mrs. D. E. Frank	Mrs. Naomi Reynolds	Mrs. Peter Leigh Garrett	Mrs. Edward Rubin
Mrs. Seymour Gibbs	Mrs. Harry Seggerman	Mrs. Boris Godoff	Mrs. Philip Singer
Mrs. Julian Gumbarg	Mrs. Robert King Smigel	Mrs. Walton Harris	Mrs. Harold E. Smith
Mrs. Dorothy Huttenback	Mrs. Irving Sobel	Mrs. August M. Kasper	Mrs. Richard Thorsh
Mrs. Joseph Lederman	Mrs. Franz Waxman	Mrs. Joana Leschin	
SUSTAINING DONORS			
Mr. and Mrs. Harold Aisley	General Telephone Company	Mr. Joe Heller	of California
Erington-Bill Homes	Mr. Z. Wayne Griffin	Mr. and Mrs. Charles H. Carr	Mr. and Mrs. Kurt Meyer
Mr. and Mrs. Tom Clarke	Mr. and Mrs. William T. Orr	Mr. and Mrs. Nat Cole	Mr. Edwin W. Puskey
Mr. and Mrs. Bob Cummings	Mr. and Mrs. Jack Swink	Davis, Johnson, Andersen,	Mr. and Mrs. Philip Wain
& Colombatto, Inc.	Mr. and Mrs. Meredith Wilson	Adele Fastlker, A.I.D.	
CONTRIBUTING MEMBERS (PARTIAL LIST)			
Honorable Don A. Allen, Sr.	Mrs. S. A. Lessin	Mark C. Levy	Dr. and Mrs. Norman A. Levy
Mrs. Lewis Baldinger	Charles Luckman	Honorable and Mrs. Newell Barrett	Dr. and Mrs. Bernard J. Mark
Max N. Benoff	Abraham Marcus	Dr. and Mrs. Kurt Bergel	Mr. and Mrs. Harry Maron
The Stanley and Rosabelle	Alsa Meyer	Pargerman Foundation	Mrs. Victor Montgomery
Dr. Seymour E. Bird	Dr. S. L. Pomer	Dr. and Mrs. John Otis Carney	Dr. and Mrs. George Pappin
Mrs. Betty Cohen	Mrs. Naomi Reynolds	Leslie G. Cramer	Dr. and Mrs. Matthew P. Romeo
Richard Crooks	Dr. Gordon Saver	Dr. and Mrs. Robert M. Dorn	Mr. and Mrs. Eric Seudder
Mr. and Mrs. David Primina	Mr. and Mrs. Harry Seggerman	Dr. and Mrs. George Frankes	Dr. Alfred Sendry
Mr. and Mrs. Peter Leigh Garrett	Maxine Johnson Shanley	Mr. and Mrs. Steve Geiger	Dr. Martin D. Shickman
Meryl Golber	Mr. and Mrs. Philip Singer	Mr. and Mrs. Arthur Gillman	Dr. and Mrs. J. E. Smith
Mrs. Marvin Golden	Elizabeth Snyder	Mr. and Mrs. Charles Goldring	Mrs. Irving Sobel
Mr. and Mrs. Johnny Green	Leonard and Rose A. Sperry Fund	Mrs. A. Gellerbach Haber	Dr. and Mrs. Gerald B. Stein
Mrs. Irene Hanna	Mrs. Albert Strauss	Walter Hilborn	Dr. Kato van Leeuwen
Dr. and Mrs. Winthrop C. Hoggood	J. F. Weston	Mrs. Leland Atherton Irish	Mr. Frank S. Wyle
Dr. and Mrs. Richard Johnson	Mr. and Mrs. Eugene L. Wyman	Dr. and Mrs. Verna O. Knudsen	Mrs. Eric Zstel
Mr. and Mrs. William Kozlenko			
SPONSOR MEMBERS OF THE CORPS DIPLOMATIQUE (PARTIAL LIST)			
Commissioner Edward J. Alofs—Netherlands			
Consul and Mrs. Walter G. Dahlsson—Sweden			
Consul General F. H. Gamble—Great Britain			
Consul Axel Molike-Hansen—Norway			
Consul General Edward A. Perren—Switzerland			
Consul General Henri Jan van Oosten—Thailand			
Mr. Edmundo Gonzales, Consul-General of Mexico			
Dr. E. Schneider, Consul of the German Federal Republic			
Mr. Rene Millat, Consul-General of France			
SCHOOLS AND ORGANIZATIONS			
Chapman College—Orange, California			
Children's Music Center, Inc.—Los Angeles, California			
Los Angeles County Federation of Labor—AFL-CIO			
Porterville College—Porterville, California			
San Fernando Valley State College—Northridge, California			
San Francisco State College—San Francisco			
San Jose State College			
University of California—Santa Barbara, California			
University of Southern California			

Abbildung 2: Übersicht über die Stakeholder des International Los Angeles Music Festival 1961 (ILAMF-Programmheft 1961, S. 2–3 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »15th Los Angeles Music Festival 1961 (1/2)«]), © Franz Waxman Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries.

als »a musical peace corps dedicated to a more harmonious world«⁶⁰, insgesamt 35.000 USD vom Los Angeles County (zusätzlich zum Sponsoring von LAOS und UCLA) an Förderung zur Verfügung gestellt wurden.⁶¹ Wie sehr die organisatorischen, finanziellen und diplomatisch-politischen Strukturen des Festivals seit seinem Beginn gewachsen waren, lässt sich anhand der im Programmheft des Festivals von 1961 ab-

60 »International Music Festival Planned Here«, in: *Los Angeles Times*, 21. Apr. 1961.

61 Das Organisationskomitee bestand aus Bart Lytton (Chairman), Franz Waxman und John Vincent (Conductors), John Michel (Treasurer), John te Groen (Administrative Assistant), Ethel Longstreet (Executive Coordinator für Fundraising und PR), Kurt Wolff (Auditor and Assistant Treasurer), Morton Feiler (Legal Counsel) und Dorothy Huttenback (Festival Management) (vgl. Minutes of the Meeting of the Board of Directors of the LAOS, 24. Okt. 1960 und Budgetary Statement First International LAMF [SUSC, FWP, Box 6, Folder »15th Los Angeles Music Festival 1961 (2/2)«]). Lawrence Morton erhielt in diesem Jahr beispielsweise nur 1.000 USD vom Los Angeles County (vgl. Crawford, *Evenings On and Off the Roof*, S. 217).

gedruckten Namensliste ersehen (vgl. Abbildung 2). Gleichmaßen wurde auch das Festival 1961 im Vorfeld von einem repräsentativen Ball im Hause der Lyttons unter Anwesenheit zahlreicher Gäste aus dem diplomatischen Umfeld begleitet.⁶² Im direkten administrativen Betrieb des Festivals kam mit John te Groen (ehemals Präsident der American Federation of Musicians, Local 47 (Los Angeles)) eine im Musikbusiness bereits etablierte Person hinzu.⁶³ Der größere und professionell aufgestellte Personalstock und die geteilte künstlerische Leitung des Festivals zwischen Vincent und Waxman führte zunächst zu einer durchaus positiven Erweiterung des künstlerischen Netzwerks. So gastierte aufgrund von Vincents gutem Kontakt zu Eugene Ormandy das Philadelphia Orchestra 1962 im Rahmen ihrer »coast-to-coast-tour« erstmals beim LAMF. Vincent war auch ein wesentlicher Kontakt zu Juan José Castro und der Uraufführung seiner *Suite Introspectiva* beim Festival.⁶⁴

Zudem verfügte das Festivalmanagement über ein wichtiges künstlerisch-diplomatisches Netzwerk in den USA: So fungierte beispielsweise der Generalsekretär des US-amerikanischen *cultural exchange program*, Ralph Black (ehemals Manager des Baltimore Symphony Orchestra), als eine wichtige diplomatische Kontaktperson für die Einladungen ausländischer Komponisten.⁶⁵ Robert (Bob) Holton, Chef des New Yorker »Serious Music Department« des Musikverlags Boosey & Hawkes diente vor allem Franz Waxman als eine wichtige Informationsquelle beim Anbahnen von zukünftigen Engagements, der Vermittlung »neuer« Kompositionen für das Festival und nicht zuletzt auch zur Unterstützung der Bewerbung eigener bei Boosey & Hawkes verlegter Kompositionen, wie der *Sinfonietta for Strings and Timpani*.⁶⁶ Dass Boosey & Hawkes als Hauptverleger Stravinskis fungierte, unterstreicht die Bedeutung von Holton für das LAMF in Anbetracht der häufigen (Erst-)Aufführungen von Werken des Komponisten (vgl. Tabellen 2 und 3).

62 Vgl. »Ball Will Highlight Music Festival Days«, in: *Los Angeles Times*, 11. Mai 1961.

63 Vgl. Parker, *Vincent*, S. 343. Zum Einfluss dieser Gewerkschaft auf das Engagement von Musikern in Los Angeles vgl. Kraft, »Musicians in Hollywood«, S. 297–299.

64 Vgl. Parker, *Vincent*, S. 358, und Briefdurchschlag Juan Castro an FW, 19. Mrz. 1962 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (2/2)«].

65 Für seine Dienste wurde Black allerdings aus dem Werbebudget des Festivals bezahlt (vgl. Budgetplanung, 21. Apr. 1961 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »15th Los Angeles Music Festival 1961 (2/2)«]).

66 Briefdurchschlag von FW an Bob Holton, 7. Apr. 1958 [SUSC, FWP, Box 5, Folder »12th Los Angeles Music Festival 1958«] und Briefdurchschlag von Bob Holton an FW, 26. Jan. 1962 und 4. Feb. 1962 [beide SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (2/2)«]. Holton schlägt Waxman beispielsweise Alberto Ginastera als Komponisten für das LAMF vor und rät ihm, sich Ginastera im Rahmen eines Konzerts persönlich vorzustellen.

Uraufführungen		
17. Juni 1957	Igor' Stravinskij	<i>Agon</i>
7. Juni 1961	Elinor Remick Warren	<i>Abram in Egypt</i>
8. Juni 1962	Juan José Castro	<i>Suite Introspectiva</i>
10. Mai 1964	Roy Harris	Epilogue to »Profiles in Courage« (John F. Kennedy)
US-amerikanische Erstaufführungen		
6. Juni 1955	Gottfried von Einem	Orchestermusik, op. 3
12. Juni 1955	Johann Nepomuk Hummel	Quartett op. 30, Nr. 2
12. Juni 1955	Andre Caplet	Septet for Strings and Voices
14. Juni 1955	Ralph Vaughn Williams	Mass in G Minor
11. Juni 1956	Franz Waxman	Sinfonietta for Strings and Timpani
17. Juni 1957	Igor' Stravinskij	<i>Canticum Sacrum</i>
3. Juni 1960	Karl Amadeus Hartmann	Erste Symphonie
5. Juni 1961	Arnold Schoenberg	Vier Lieder, op. 22
9. Juni 1961	Blas Galindo	Zweite Symphonie
11. Juni 1961	Qara Qarayev	Suite aus dem Ballett <i>By the Path of Thunder</i>
11. Juni 1961	Tichon Chrennikov	Violinkonzert
10. Juni 1962	William Walton	<i>Gloria</i>
4. Juni 1963	Blas Galindo	Zweites Klavierkonzert

Tabelle 2: Übersicht über die Uraufführungen und die US-amerikanischen Erstaufführungen beim LAMF zwischen 1947 und 1967

Dennoch kam es im Zuge der Vorbereitungen des Festivals von 1962 zu einem irreparablen Zerwürfnis zwischen den beiden *music directors* Waxman und Vincent und in weiterer Folge dann auch zwischen Waxman und einem Teil des Board of Directors. Diese Unstimmigkeiten waren insgesamt von persönlichen Eitelkeiten und gegenseitigen, teilweise öffentlich ausgetragenen Vorwürfen geprägt.

Die Misere begann als Bart Lytton 1962 als Chairman der LAOS aufgrund seiner schleppenden Zahlungsmoral durch den Architekten und Geschäftsmann Charles Luckman, einen langjährigen Freund Vincents, ersetzt wurde. Vincent und Luckman sollten in der Folge eine Opposition gegenüber Waxman bilden, um ihren Einfluss im Management des Festivals zu steigern. Offiziell resultierte der Konflikt aus der Tatsache, dass Waxman sich wohl gegen den Vorschlag Luckmans gesträubt hatte, *co-music director* Vincent beim Festival 1962 als Dirigent einzusetzen und in den Augen Luckmans und Vincents »fragwürdige« Entscheidungen über die Ausrichtung des Festivalprogramms traf. In letzter Konsequenz des Streits kam es Ende

des Jahres 1962 zu einer Rücktrittswelle sämtlicher Mitglieder des Boards,⁶⁷ wegen »Mr. Waxman's insistence that the affairs of the Society must be directed entirely by himself«. ⁶⁸ Für das Festival 1963 wurde das Board of Directors dann unter Waxmans Leitung neu aufgestellt – Vincent und Luckman zogen sich aus dem Management zurück.⁶⁹

Vor dem Hintergrund, dass Vincent 1962 tatsächlich – im Gegensatz zu Waxman – kein einziges Konzert des Festivals dirigierte, Waxman zu dieser Zeit intensiv an seiner internationalen Dirigentenkarriere arbeitete und persönlich und finanziell bisher einiges in das Festival investiert hatte, scheint die Einschätzung einer mangelnden Selbstreflexion Waxmans in Verbindung mit dem starken Wunsch alle Entscheidungen in seiner Hand haben zu wollen,⁷⁰ durchaus plausibel. Noch dazu bewegte sich das Festival 1961 bereits in einer Größenordnung, die durch eine einzige Person im Management wohl nur noch schwer zu bewerkstelligen war.⁷¹ Luckman und Vincent waren diese Schwierigkeiten wohl bewusst, weswegen sie mit teils unorthodoxen Methoden versuchten, sich Waxmans Stimmrechten in der Festivalspitze zu entledigen: Zunächst gab Vincent am 20. Mai 1962 (womöglich als Druckmittel) bei Waxman (noch inoffiziell) seinen Rücktritt als *co-music director* nach dem diesjährigen Festival bekannt.⁷² Anschließend verkündete Luckman allerdings im Rahmen des letzten Festivalkonzerts, dass das LAMF künftig neue Wege beschreiten würde, wobei er zuvor im Rahmen einer privaten Veranstaltung, bei der Waxman anwesend war, ebenfalls seinen Rücktritt vom LAMF in den Raum gestellt hatte.⁷³ Diese Rücktrittsankün-

67 Vgl. Parker, *Vincent*, S. 362–363 und 365–366. U.a. beharrte Waxman in der Saison 1962 auf eine konservative Programmierung, indem er Tschaïkowskys *Pathétique* (unter seinem Dirigat) auf das Programm setzte (vgl. Parker, *Vincent*, S. 363). Diese Entscheidung ist vor dem Hintergrund der Profilierung seiner eigenen Dirigentenkarriere und der vorangegangenen Tour durch die UdSSR zu sehen.

68 Kündigungsschreiben von John Vincent, 26. Dez. 1962, zitiert nach: Parker, *Vincent*, S. 366.

69 Vgl. Briefdurchschlag von FW an Eugene Wyman, 31. Dez. 1962 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (2/2)«].

70 John Michel (Mitglied des Board von 1962 und 1963) zufolge wollte Waxman »both the Prince Esterhazy and the Haydn of the festival« sein (vgl. Brief von John Michel an Franklin D. Murphy, 8. Sept. 1961, zitiert nach: Parker, *Vincent*, S. 368).

71 Waxman kritisierte in der Vorbereitung des Festivals mehrfach, dass er in Entscheidungen (u.a. was die Allokation des Werbebudgets und die Unterzeichnung von Rechnungen des Festivals betraf) nicht unmittelbar miteinbezogen worden war (vgl. Memo von FW, 1. Nov. 1962 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (2/2)«]).

72 Vgl. Brief von John Vincent an FW, 20. Mai 1962 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (2/2)«].

73 Vgl. Briefdurchschlag von FW an Eugene Wyman, 28. Aug. 1962 [SUSC, FWP, Box 6, Folder

digungen dienten Luckman und Vincent offenbar vor allem dazu, sich von Waxman zu distanzieren. Anscheinend wurden parallel zu diesem Schritt von beiden Gerüchte lanciert, denen zufolge eigentlich Waxman aus der Festivalleitung ausscheiden werde. Diese *fake news* dementierte dieser brieflich gegenüber einigen Mitgliedern des Board allerdings vehement.⁷⁴

Eine Eskalation des Konflikts, vor allem vor dem Hintergrund von Waxmans persönlicher karrieretechnischer Beziehung zum Festival, und folglich die Zerstörung jeglicher Gesprächsbasis zwischen den beiden Streitparteien war daraufhin vorprogrammiert. Zur endgültigen Verhärtung der Fronten kam es durch einen weiteren Schachzug Vincents und Luckmans mit der Unterstützung John te Groens (Mitglied des Board des LAMF und des Los Angeles County Board of Supervisors), der vorsah, dass das Los Angeles County in Zukunft keine Förderung mehr an Kulturinstitutionen auszahlen werde, wenn der musikalische Leiter gleichzeitig eine Stimme im Board of Directors habe und dadurch quasi im Alleingang Entscheidungen treffen könne.⁷⁵ Waxman ließ im Gegenzug im Sommer 1962 den Namen »Los Angeles International Music Festival« als eine steuerfreie Non-Profit-Kulturinstitution rechtlich schützen, um eine Vereinnahmung des Festivals durch andere Personen zu vermeiden und dachte bereits an eine Neuaufstellung des Board of Directors unter anderem mit dem Komponisten Roy Harris und dem Regisseur Billy Wilder.⁷⁶

Eine Außenperspektive des Streits (wenn auch zu einem früheren Zeitpunkt) bietet der Artikel des *New York Times*-Musikkritikers Harold Schonberg, mit dem Waxman den Korrespondenzen an die Boardmitglieder zufolge auch persönlich über die Sache gesprochen hatte:

»16th Los Angeles Music Festival 1962 (2/2)«] und »A Tug of War. Los Angeles Festival Heading for Change«, in: *New York Times*, 24. Jun. 1962.

74 Vgl. dazu die Briefdurchschläge von FW an Franklin D. Murphy (UCLA), 10. Jun. 1962; an Eugene Wyman, 18. Aug. 1962, und an Ernest Debbs, 13. Okt. 1962 [alle SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (2/2)«].

75 Briefkopie von FW an Ernest Debbs, 13. Okt. 1962 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (2/2)«]. Waxman führt im Brief an Debbs zu seiner Verteidigung Namen prominenter Dirigenten und Komponisten an (u. a. Bruno Walter, Richard Strauss, Gottfried von Einem, Benjamin Britten, etc.), die ebenso als Festivalleiter fungierten. Die Diskussion um öffentliche Gelder in Verbindung mit der Konzentration der Festivalgeschäfte auf eine Person geht im Übrigen auch aus Vincents Kündigungsschreiben hervor (vgl. Parker, *Vincent*, S. 366).

76 Vgl. Briefdurchschlag von FW an Franklin Murphy, 8. Aug. 1962 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (2/2)«].

The feeling is hard to avoid that the festival is currently run on a small-town amateur basis, and too many people are connected with it whose only interest seems to be in furthering their own ambitions rather than the cause of music or the community. With proper handling, the Los Angeles International Music Festival could develop into quite the biggest thing of its kind in the United States.⁷⁷

Das prinzipielle Problem sieht Schonberg allerdings nicht alleine bei Waxman oder Luckman/Vincent sondern vielmehr auf beiden Seiten und der großen Anzahl von Meinungen in der Festivalplanung – naturgemäß eine Konsequenz der privaten Finanzierungsbasis des Festivals. Er schlägt daher, vor dem Hintergrund der Einschätzung, dass Waxman »only too anxious to cooperate« sei, vor, dass Festival von einem »strong, impartial programming and executive committee« leiten zu lassen, um seinen langfristigen Erfolg sicherzustellen.⁷⁸

Dass für Waxman im Herbst 1962 nachdem sich die Schmutzkübelkampagne bereits auf einem weit fortgeschrittenen Stand befand, eine derartige Lösung nicht mehr im Bereich des Möglichen war, liegt nahe, vor allem da »[Charles Luckman and John Vincent] will use every means at their disposal [...] to break my authority and position with the Festival and to shift me into an unimportant and insignificant position.«⁷⁹

Die Durchsetzung seiner künstlerischen Autorität war Waxman gleichsam als Trotzreaktion nun die oberste Priorität. Realistisch gesehen war es aber wohl kaum möglich, die Leitung eines internationalen und immer weiterwachsenden Musikfestivals, das Komponieren von Filmmusik, die Komposition von Werken für die Aufführung im Konzert und eine internationale Dirigentenkarriere gleichzeitig unter einen Hut zu bringen. Dennoch zeigt der Streit anschaulich, wie stark das Festival und die damit verbundenen Netzwerke mit Waxmans künstlerischer Identität verbunden waren. Waxman schmiedete daraufhin sogar gemeinsam mit dem Verleger Bob Holton Pläne überhaupt ein neues Festival zu gründen.⁸⁰

77 »A Tug of War. Los Angeles Festival Heading for Change«, in: *New York Times*, 24. Jun. 1962. Das große Board of Directors des Festivals 1962 umfasste insgesamt 15 Personen, nämlich Ernest Debbs, Walter Ducloux, Wayne Griffin, Randolph Hearst, Cornwell Jackson, Abbott Kaplan, H.C. McClellan, William Melnitz, John Michel, Franklin D. Murphy, Bobbi Pauley, Franklin S. Payne, Marcella Rabwin, Ruth Vincent und Elizabeth Yorty (vgl. Parker, *Vincent*, S. 362).

78 »A Tug of War. Los Angeles Festival Heading for Change«, in: *New York Times*, 24. Jun. 1962.

79 Memo von FW, 1. Nov. 1962 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (2/2)«].

80 Vgl. Brief von FW an Bob Holton, 29. Nov. 1962 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (2/2)«].

Trotz allem schien Waxman innerhalb des Board bei einigen Mitgliedern, wohl aufgrund seiner bisherigen Verdienste für das Festival und die Los Angeleser Musikszene, doch noch einen gewissen Rückhalt gehabt zu haben.⁸¹ Dass sich der verfahrenere Konflikt dann schließlich löste, war wohl dem diplomatischen Geschick von Franklin Murphy zu verdanken, der zunächst den Waxman gewogenen Mitgliedern des Board den Rücktritt nahelegte,⁸² um damit eine geordnete Auflösung des gesamten Board zu erzwingen. Damit wurde einerseits die Basis für eine Neuausrichtung geschaffen, andererseits sah Waxman dadurch seine persönliche Autorität erhalten.⁸³ Im Board des abermals mit dem Adjektiv »international« betitelten Festivals 1963 fanden sich mit Walter Ducloux, William Melnitz, John Michel und Marcus Rabwin tatsächlich einige Mitglieder des alten Board – und Waxman als *music director* hatte wieder die alleinige künstlerische Autorität.⁸⁴ Ab 1964 fand das LAMF bis zum Tod Waxmans 1967 ohne das Adjektiv »international« statt, obwohl diese internationale Dimension in verschiedener Hinsicht ein Teil des Festivals und damit von Waxmans eigener Karriere blieb.⁸⁵

23. Mai 1947	William Walton	Spitfire-Fuge aus dem Film <i>The First of the Few</i>
11. Juni 1948	Arthur Honegger	<i>Joan of Arc at the Stake</i> (amerikanische EA in engl. Sprache)
16. Juni 1949	Igor' Stravinskij	<i>Story of a Soldier</i>
28. April 1950	Gustav Mahler	Neunte Symphonie
5. Juni 1951	Alexander Steinert	Symphonische Dichtung <i>The Nightingale and the Rose</i>
5. Juni 1951	Leonard Bernstein	Zweite Symphonie <i>Age of Anxiety</i>
12. Juni 1951	Arthur Honegger	Prélude, arioso et fughette sur le nom de B.A.C.H.
12. Juni 1951	Gustav Mahler	Dritte Symphonie

81 Vgl. dazu auch die Einschätzung in Harold Schonbergs *New York Times*-Artikel.

82 Vgl. dazu den Brief von Wayne Griffin an Charles Luckman, 30. Nov. 1962 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (2/2)«]. Verhärtete Fronten konstatiert auch Griffin in einer handschriftlichen Notiz an FW in einer Kopie seiner Kündigung an Luckman: »After this is all finished I want you two [Waxman und Luckman] to be friends again. If someone hadn't thrown in a monkey wrench, this would have been a great combination« (ebda.). Der Rücktritt von John Vincent erfolgte erst am 26. Dezember. Seine Frau Ruth sprach erst am 13. März 1963 und als letztes verbleibendes Boardmitglied und Gesellschaftssekretärin Waxman die Kündigung aus (vgl. Brief von Ruth Vincent an FW, 13. Mrz. 1963 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (2/2)«]).

83 Vgl. Briefdurchschlag von FW an Franklin D. Murphy, 31. Dez. 1962, und an Wayne Griffin, 31. Dez. 1962 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (2/2)«].

84 Vgl. Programmheft des LAMF 1963 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »17th Los Angeles Music Festival 1963«].

85 Vgl. dazu Kapitel 5 »Kulturpolitik des Kalten Krieges« und Kapitel 8 »composer-conductor«.

18. Mai 1952	Arthur Honegger	<i>King David</i>
3. Juni 1952	Arthur Honegger	Fünfte Symphonie
3. Juni 1952	Franz Waxman	<i>Carmen Fantasie</i>
5. Juni 1953	Nicolai Berezowsky	<i>Babar, the Elephant</i>
16. Juni 1953	Lukas Foss	Klavierkonzert
16. Juni 1953	Sergej Prokof'ev	Siebente Symphonie
3. Juni 1954	Dag Wiren	Serenade
3. Juni 1954	Benjamin Britten	Variations on a Theme by Frank Bridge
5. Juni 1954	Igor' Stravinskij	<i>Oedipus Rex</i>
6. Juni 1955	Rolf Liebermann	Konzert für Jazzband und Orchester
8. Juni 1955	Rolf Liebermann	<i>Leonore 40/45</i> (Tonband-Aufführung)
12. Juni 1955	Werner Egk	<i>La Tentation de Saint Antoine</i>
14. Juni 1955	Carl Orff	<i>Catulli Carmina</i>
11. Juni 1956	John Vincent	Symphony in D
11. Juni 1956	Miklós Rózsa	Violinkonzert
14. Juni 1956	Rolf Liebermann	<i>The School of Wives</i>
18. Juni 1956	Arthur Honegger	Zweiter Satz aus Zweiter Symphonie
18. Juni 1956	Andre Jolivet	Konzert für Klavier, Trompete und Streichorchester
18. Juni 1956	Claude Debussy	<i>Le Martyre de Saint Sébastien</i>
2. Juni 1958	Gustav Mahler	<i>Adagio</i> aus Zehnter Symphonie
2. Juni 1958	Dmitrij Šostakovič	Zweites Klavierkonzert, op. 102
8. Juni 1959	Dmitrij Šostakovič	Elfte Symphonie
15. Juni 1959	Igor' Stravinskij	<i>The Nightingale</i>
3. Juni 1960	Howard Brubeck	Dialogues for Jazz Combo and Symphony Orchestra
1. Juni 1961	Franz Waxman	<i>Joshua</i>
3. Juni 1961	Lukas Foss	<i>Time Cycle for Soprano and Orchestra</i>
3. Juni 1961	Werner Egk	Französische Suite
3. Juni 1961	Walter Piston	Violinkonzert
5. Juni 1961	Arnold Schoenberg	<i>The Lucky Hand</i>
7. Juni 1961	Iain Hamilton	Sinfonia for Two Orchestras
9. Juni 1961	John Vincent	<i>Symphonic Poem after Descartes</i>
4. Juni 1962	Pëtr Il'ič Tschaikowsky	Siebente Symphonie
8. Juni 1962	Mario Davidovsky	Symphonische Suite <i>El Payaso</i>
10. Juni 1962	William Walton	Zweite Symphonie
4. Juni 1963	Roy Harris	Fünfte Symphonie
11. Juni 1963	Dmitrij Šostakovič	Vierte Symphonie, op. 43

15. Mai 1964	Peter Mennin	Sonata Concertante
16. Mai 1965	Hector Berlioz	Symphonie triomphale et funèbre
21. Mai 1966	Franz Waxman	<i>The Song of Terezin</i>

Tabelle 3: Übersicht über die Westküsten-Erstaufführungen beim LAMF zwischen 1947 und 1967

Für das LAMF 1965 und das zwanzigjährige Jubiläum 1966 hatte Waxman offenbar Pläne, organisatorisch näher mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra und der Hollywood Bowl zusammenzurücken, um seine Kosten zu reduzieren. Beim Los Angeles Festival Orchestra wirkten zwar bisher bereits einige Musiker des Los Angeles Philharmonic Orchestra mit, diese wurden aber vom LAMF nur einzeln gebucht, was für das Management mit entsprechend hohen Kosten verbunden war.⁸⁶ Die Kooperationsstrategie verfolgte Waxman vor allem hinsichtlich der geplanten programmatischen Erweiterung des 20-jährigen Festivaljubiläums, um einerseits die Aufführung von Opern zu ermöglichen und sich andererseits stärker innerhalb der weltweiten Sommerfestivalszene zu profilieren: »the Los Angeles Music Festival aims to be the first festival [...] in the United States equal to the scope, artistic quality and attraction of European world-renowned festivals, such as Salzburg or Edinburgh«.⁸⁷ Um diese Ziele zu erreichen, machte sich Waxman die komplexe politische Situation der Zeit zu Nutze, die vor allem vom Kalten Krieg und, nach den auf US-amerikanischer Seite in den 1940er- und 1950er-Jahren herrschenden starken antikommunistischen Resentiments, von kulturdiplomatischen Bemühungen geprägt war. Dabei kam ihm, wie in der Folge zu sehen sein wird, die Vermarktung seines spezifischen biographischen Narrativs zu Gute.

86 Vgl. Briefentwurf von FW an Walter Ducloux, 31. Aug. 1964 [SUSC, FWP, Box 7, Folder »18th Los Angeles Music Festival«]. Bezüglich einer Zusammenlegung des Managements heißt es hier: »It would also be interesting to find out whether the Bowl Management would consider some future association with our Festival in combining their management and publicity service with our using [sic] their orchestra and thereby giving their men a chance for a longer employment [sic] contract, yet giving our Festival complete autonomy as separate unit« (ebda., S. 2).

87 Vgl. »Proposal for the Expansion of the Los Angeles Music Festival«, 9. Okt. 1965 [SUSC, FWP, Box 7, Folder »19th Los Angeles Music Festival 1965«].

5. Franz Waxman, das Los Angeles Music Festival und die Kulturpolitik des Kalten Krieges

Mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges kam es zu fundamentalen Veränderungen der Weltpolitik, die im Zusammenhang mit nationalen Neukonstituierungsprozessen die globale diplomatische Landschaft der nächsten Jahrzehnte maßgeblich prägen sollten. Der ab 1947 beginnende Kalte Krieg zwischen dem ›Westen‹ und dem ›Osten‹ (unter der Führung der Vereinigten Staaten und der Sowjetunion) beeinflusste in seiner ideologischen Dimension das alltägliche Leben der Menschen. Dabei wurde unter anderem die Kulturpolitik als ein wesentlicher Bestandteil der propagandistischen Vermittlung ideologischen Gedankengutes gesehen. Nachdem zunächst vor allem zwischen den USA und der UdSSR die gegenseitige Isolation und der Aufbau von politischen Feindbildern dominierte,¹ kam es Mitte der 1950er-Jahre zwischen Eisenhower und Chruschtschow zu ersten Bemühungen, einen kulturellen Austausch (mit Finanzierung aus Eisenhowers »emergency fund«) zwischen den beiden Mächten zu installieren. 1958 wurde das »Agreement Between the United States of America and the Union of Soviet Socialist Republics on Exchanges in the Cultural, Technical, and Educational Fields« unterzeichnet. Offizielles Ziel dieser Vereinbarung war es, den bilateralen Austausch voranzutreiben und längerfristige Kooperationen in den im *agreement* genannten Bereichen unter dem Deckmantel der »peaceful coexistence« zu schaffen.² Zusätzlich sollte den Broschüren des State Departments zufolge »international understanding and ›mutual respect‹ among peoples« vermittelt werden, wobei die USA das kurzfristige Ziel verfolgten, über das Programm primär ›amerikani-

¹ Vgl. dazu u.a. die Anschuldigungen gegenüber Aaron Copland bezüglich seiner ideologischen Nähe zur Sowjetunion bei Jennifer DeLapp-Birkett, »Government Censorship and Aaron Copland's *Lincoln Portrait* during the Second Red Scare«, in: *Oxford Handbook of Music Censorship*, hg. von Patricia Hall, Oxford 2018, S. 511–534.

² Vgl. Yale Richmond, *Cultural Exchange and the Cold War. Raising the Iron Curtain*, University Park 2003, S. 14–18, und Nicolas J. Cull, *The Cold War and the United States Information Agency. American Propaganda and Public Diplomacy, 1945–1989*, Cambridge 2008, S. 161 und 199. Aus einer europäischen Sicht ist die Perspektive der USA des Kalten Kriegs auch bei der Zusammenfassung der wissenschaftlichen Forschung zu diesem Thema aufgrund des kulturellen und sprachlichen Hintergrunds dominierend. Für die folgende Übersicht über die Kulturpolitik des Kalten Kriegs wurde entsprechend die vor diesem einseitigen Hintergrund verfasste historiographische Forschungsliteratur ausgewertet. Dennoch ist mit diesem Schritt keinerlei wertende oder einseitige Haltung verbunden. Eine Einbeziehung der sowjetischen Gegenseite auf die US-amerikanische Kulturdiplomatie wie auch auf Waxman und das LAMF bleibt ein Desiderat.

sche« Werte zu vermitteln. Westliche Kunstmusik (und nicht vorrangig Jazz) eignete sich dem damaligen Verständnis nach besonders gut, um musikalische Traditionen und »universelle« Normen zu transportieren. Dabei wurden Werke von US-amerikanischen Komponisten, die besonders gut den amerikanischen Beitrag zu Tradition der westlichen Kunstmusik demonstrierten, in der Auswahl bevorzugt. Von »klassischen« Arrangements und Adaptionen von Volksliedern, Spirituals oder populärem Repertoire (wie Jazz) sollte dabei bewusst Abstand genommen, und eher auf Formen wie Sonaten, Symphonien, Liederzyklen etc. gesetzt werden. Allzu avantgardistische Tendenzen, wie beispielsweise serielle Kompositionen, wurden allerdings trotz (oder vielleicht sogar wegen) ihrer vermeintlich apolitischen Aufladung ebenfalls als nicht geeignet für die amerikanische Repräsentation angesehen.³

Die Sowjetunion verfolgte ihre Austauschstrategie ebenfalls mit einer gewissen Eigennützigkeit, um einerseits die herausragenden Leistungen der Sowjetbürger zeigen zu können und andererseits um Devisen zu akquirieren. Die von sowjetischen Künstlern importierten US-Dollar mussten nämlich sofort nach deren Rückkehr wieder an den sowjetischen Staat abgetreten werden.⁴ Das amerikanisch-sowjetische Programm operierte zusätzlich auf Basis einer vertraglich festgelegten Quote bei Ensembles (auf jeder Seite jeweils drei Ensembles in einem Zeitraum von zwei Jahren) und Individualkünstlern. Bei Letzteren hingegen wurde die existierende Quotenregelung weniger strikt umgesetzt.⁵

Westdeutschland diente während der Präsidentschaft Eisenhowers als Mediator zwischen den ideologischen Fronten des Kalten Krieges und stellte somit ein wichtiges kultur- und informationspolitisches Vehikel für die Vereinigten Staaten dar. So befand sich die Bundesrepublik geographisch direkt an der Grenze zum kommunistischen Einflussgebiet und war der Wahrnehmung nach daher gegen eine Einflussnahme aus dem Osten nicht immun. Insofern diente die US-amerikanische Kulturpolitik in Deutschland vor allem der Abgrenzung gegenüber der Sowjetunion im

3 Danielle Fosler-Lussier, *Music in America's Cold War Diplomacy*, Berkeley 2015, S. 4 und S. 46, und Emily Abrams Ansari, »Shaping the Policies of Cold War Musical Diplomacy. An Epistemic Community of American Composers«, in: *Diplomatic History* 36/1 (2012), S. 42, 46 und 49. Ansaris Artikel streicht v.a. den Einfluss der American National Theatre and Academy (ANTA) in den Jahren 1954 bis 1964 auf diese Ausrichtung heraus.

4 Vgl. Richmond, *Cultural Exchange*, S. 18, und Meri Elisabet Herrala, »Pianist Sviatoslav Richter. The Soviet Union Launches a »Cultural Sputnik« to the United States in 1960«, in: *Music, Art and Diplomacy. East-West Cultural Interactions and the Cold War*, hgg. von Simo Mikkonen und Peta Suutari, Farnham 2016, S. 99.

5 Vgl. Richmond, *Cultural Exchange*, S. 124.

Allgemeinen⁶ bzw. als Möglichkeit, die eigene Ideologie hinter dem Eisernen Vorhang zu verbreiten.⁷ Organisatorisch wurde dies durch die 1953 installierte United States Information Agency (USIA) bewerkstelligt, welche die übergeordnete ideologische informations- und kulturpolitische Planung übernahm. Als Adressat für diese Maßnahmen fungierte im konkreten Fall die Bevölkerung Westdeutschlands, wodurch die Intention der USIA zur Beeinflussung der öffentlichen Meinung deutlich wird. Konkret umgesetzt wurden dann diese Strategien in den einzelnen Ländern von den United States Information Services (USIS), die an die amerikanischen Botschaften angeknüpft waren.⁸

Inhaltlich wurden innerhalb der US-amerikanischen Kulturpolitik bewusst die Gemeinsamkeiten zwischen Deutschland und den USA hervorgehoben, wobei hierfür die Wahrnehmung von Deutschland als einer Nation der »Hochkultur«⁹ eine wesentliche Rolle spielte. Diese Schwerpunktsetzung gewann vor allem deshalb an Bedeutung, da die »deutsche Kultur« des 19. Jahrhunderts in der kommunistischen Propaganda auch einen wichtigen Referenzpunkt bildete.¹⁰ Die USA hingegen konnten, in der zeitgenössischen Wahrnehmung, nicht auf eine derartig prestigeträchtige kulturelle Vergangenheit zurückgreifen, weswegen es ein offizielles Ziel war, die USA als »land of culture equal or similar to that of Germany«¹¹ zu präsentieren. Jessica Gienow-Hecht stellt in diesem Zusammenhang plausibel fest, dass »[n]owhere [...] did German and American cultural interests interact more intensively than in the field of music [...]. At the end of the nineteenth century music became synonymous with German; indeed, to be German meant to be musical.«¹²

In dieses politische Klima hinein gründete nun der aus Deutschland emigrierte Filmkomponist Franz Waxman das LAMF mit dem Ziel, dem US-amerikanischen West-

6 Vgl. Agnes Hartmann, *Kalter Krieg der Ideen. Die United States Information Agency in Westdeutschland von 1953–1960* (= Mosaic 56), Trier 2015, S. 167.

7 Vgl. Cull, *The Cold War*, S. 200. Cull bringt hier die Übermittlung von Ansprachen Kennedys im Deutschen Rundfunk an. Der Bau der Berliner Mauer 1961 erschwerte dieses Vorhaben allerdings.

8 Vgl. Hartmann, *Kalter Krieg der Ideen*, S. 62–64 und 71.

9 Dies ist, wie Jessica Gienow-Hecht nachgewiesen hat, v.a. im Bereich der Musik eine Fortschreibung der Traditionen des 19. Jahrhunderts (vgl. Jessica Gienow-Hecht, *Sound Diplomacy. Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850–1920*, Chicago 2009).

10 Vgl. Jessica Gienow-Hecht, »How Good Are We? Culture and the Cold War«, in: *The Cultural Cold War in Western Europe 1945–1960*, hg. von Giles Scott-Smith und Hans Krabbendam, London 2003, S. 271.

11 Country Plan 1958, S. 6, zitiert nach: Hartmann, *Kalter Krieg der Ideen*, S. 217.

12 Gienow-Hecht, »How Good Are We?«, S. 276.

küstenpublikum neue Werke von zeitgenössischen Komponisten zu präsentieren. Dass sich hierfür das sowjetisch-amerikanische Austauschprogramm mit seinen jeweiligen Prämissen und die aus dem Längen 19. Jahrhundert positiv behaftete ›hochkulturelle‹ Ästhetik ›deutscher‹ Konzertmusik in Zusammenhang mit der von der USIA propagierten Kulturpolitik für Transfers in beide Richtungen ideal eignete, versteht sich von selbst. Franz Waxman vereinte durch die Verbindung seiner künstlerischen Person mit dem Festival und seiner Kompositionstätigkeit für den Film (einem Medium der Massenkultur) verschiedene musikalisch-kulturelle Ideologien und bildete daher ein Spiegelbild der Komplexität der politischen, ideologischen und musikästhetischen Diskurse der Zeit in unterschiedlichen nationalen Kontexten.

Im Jahr 1959 publizierte Franz Waxman im *Music Journal* den bereits in dieser Arbeit zitierten Artikel »Afterthoughts On Music Festivals« in dem er, als mittlerweile erfolgreicher Leiter eines Musikfestivals, seine Gedanken zur Ausrichtung eines derartigen Festivals äußerte:

In order to sustain and widen the scope of our festivals it will eventually be necessary to receive Federal or State support to make them financially more secure, which surely will be money well spent. [...] Why not try to make a greater effort to bring as many people to our American festivals from other nations so that they may not only come to know our cultural values but also take home a better knowledge of the American way of life? The music festival of today and tomorrow *can* be that important springboard for our new music, for our young artists, and for greater international cultural understanding.¹³

Die Idee, dass mit der Unterstützung des Staates Menschen aus anderen Nationen zu den US-amerikanischen Festivals gebracht werden, um die amerikanischen kulturellen Werte und den »American way of life« vermitteln zu können, fügt sich von der Argumentation her ideal in die von der US-amerikanischen Kulturdiplomatie propagierte Ideologie ein. Auch die Tatsache, dass das LAMF ab 1956 einen Teil seiner Ausgaben mit öffentlichen Geldern finanzierte und dementsprechend die Verpflichtung hatte, einen Dienst an der »community« zu verrichten, passt in dieses Bild, da zusätzlich auch amerikanische, zeitgenössische Komponisten – wie eben auch Waxman selbst – gefördert werden sollten.¹⁴ Aus musikästhetischer Sicht interessant ist der hier von Waxman gewählte Ausdruck »our new music« (anstatt etwa »contemporary music«), der sich eindeutig auf die deutsche Strömung der »Neuen Musik« bezog, die sich ihrerseits

¹³ »Afterthoughts on Music Festivals«, in: *Music Journal*, 1. Sept. 1959, S. 87.

¹⁴ Vgl. Brief von FW an die NAACC, 14. Mai 1956 [SUSC, FWP, Box 5, Folder »10th Los Angeles Music Festival 1956«].

wieder als Erneuerung der deutschen romantischen Musik begriff.¹⁵ Selbstverständlich meint Waxman, vor allem vor dem Hintergrund der programmatischen Ausrichtung des Festivals, mit diesem Begriff nicht nur serielle und atonale Musik, sondern verortet hingegen sein Festivalkonzept und die dort repräsentierten Kompositionen ebenso als Nachfolger einer deutschen Kunstmusiktradition des 19. Jahrhunderts. Von der westdeutschen Bundesregierung wurde Waxman, wegen des Festival-Schwerpunkts Mitte der 1950er-Jahre auf ›deutschen‹ zeitgenössischen Kompositionen von unter anderem Werner Egk, Carl Orff und Gottfried von Einem¹⁶ und der damit verbundenen »promotion of cultural exchange between his native and adopted countries«¹⁷, zudem 1957 mit dem Bundesverdienstkreuz (1. Klasse) ausgezeichnet.

Entsprechend inkorporierte Waxman das Schaffen von internationalen Beziehungen durch Musik, »the most powerful medium of international understanding«¹⁸ als Teil seines PR-Konzepts. Für diese Strategie und das Programmkonzept dienten ihm die »Weltmusiktage« der International Society for Contemporary Music (ISCM) mit

-
- 15 Tatsächlich wurden die Begrifflichkeiten von den Zeitgenossen nicht als austauschbar gesehen, sondern implizierten bestimmte ideologische Konnotationen, wie bspw. Sarah Collins anhand der Gründungsjahre der International Society of Contemporary Music nachweist, deren deutsche Abteilung unter dem Namen Internationale Gesellschaft für Neue Musik rangiert (vgl. dieselb., »What Was Contemporary Music? The New, the Modern and the Contemporary in the International Society for Contemporary Music (ISCM)«, in: *The Routledge Companion to Modernism in Music*, hg. von Björn Heile und Charles Wilson, u. a. London 2019, S. 61–67). Tatsächlich operierte Waxman grundsätzlich eher mit dem Begriff »contemporary«, weshalb die Verwendung von »new music« in diesem Zusammenhang als bemerkenswert erscheint (vgl. auch Kapitel 9 »gespaltene Lebensrealität«).
- 16 Dass Von Einem hier als ›deutscher‹ Komponist erscheint, ist als ein Hinweis auf eine zeitgenössische musikästhetische Verortung und nicht als Herkunftsbezeichnung zu lesen (vgl. u. a. den Bericht »Komponist für Choräle und Filmmusiken«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 5. Mai 1959). Zur Bedeutung von persönlichen Musiknetzwerken und musikhistoriographischen und ästhetischen Ideologien für die Rehabilitierung Werner Egks als Komponist nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs vgl. Michael Custodis und Friedrich Geiger, *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel*, Münster 2013, S. 13–16.
- 17 Programmheft ILAMF 1961, S. 9 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »15th Los Angeles Music Festival 1961 (1/2)«]. Diese Auszeichnung erhielt er in Los Angeles vom dortigen deutschen Generalkonsul, Eduard Schneider, gemeinsam mit Richard Oswald, William Dieterle und Fritz Lang (vgl. Foto der Überreichung in: *Citizen News*, 6. Mrz. 1957 [SUSC, FWP, Box 13]).
- 18 »The Los Angeles Music Festival – 1961«, in: *The Composer and Conductor* 4/3 (1961). In dieser Aussage führt Waxman die durchaus als romantisch-verklärt zu bezeichnenden Ansichten von Egon Wellesz und Edward Dent in Bezug auf die Aufgaben der ISCM vom Ende der 1940er-Jahre fort (vgl. Collins, »What was Contemporary Music?«, S. 75).

ihrer internationalen Ausrichtung als Vorbild, wobei Waxman sich sogar (vergeblich) bemühte, die Veranstaltung 1958 nach Los Angeles zu holen.¹⁹ Das Konzept des ersten ILAMF 1961 ließ eindeutige Parallelen in dieser Richtung erkennen, wobei Waxman aber generell ein Anhänger der konservativeren Strömung der »contemporary music« war, allerdings wohl durchaus bewusst mit den entsprechenden Begrifflichkeiten operierte.²⁰ Eine Anleihe für die Kooperation mit der ISCM könnte Waxman wiederum aus der Zusammenarbeit des Los Angeles Chapter der ISCM mit Mortons »Monday Evening Concerts« in den Jahren 1954 und 1955 genommen haben,²¹ wobei er mit seinem Festival eine größere Dimension anstrebte.

Im Folgenden sollen nun einerseits die politisch-ambivalenten Aktivitäten des LAMF in Hinblick auf die amerikanisch-sowjetische Kulturdiplomatie und andererseits in Hinblick auf die amerikanisch-deutsche kulturelle Kommunikationspolitik illustriert werden. Durch den engen Zusammenhang zwischen der künstlerischen Person Waxman und seinem Festival wirkten sich die Festivalkontakte und die damit in Verbindung stehenden sozialen und diplomatischen Netzwerke faktisch auf dessen internationale Karriere als Dirigent und Komponist aus und wurden von Waxman auch gezielt genutzt. Zudem ist vor allem in den 1950er-Jahren eine generelle musikästhetische Abwertung von »funktionaler« Musik im Allgemeinen zu bemerken: Sei dies nun »politisch funktional« oder aber als eine funktionale Unterstützung des Bewegungsbildes. Gerade in der internationalen Kulturdiplomatie verlaufen die Argumentationslinien in diesem Bereich mit einer erstaunlichen Parallelität.

5.1 Das Los Angeles Music Festival und zeitgenössische Musik aus der Sowjetunion

Anlässlich des Tods Sergej Prokof'evs im März 1953 setzte Waxman zum ersten Mal an der US-amerikanischen Westküste dessen letztes Werk, nämlich Prokof'evs Siebente Symphonie, mit ihm selbst als Dirigenten auf das Programm des LAMF. Die

¹⁹ Vgl. Brief von FW an Helen Philipps Cordell (Los Angeles County Music Commission), 7. Mai 1957, und die Briefe von Heinrich Strobel (ISCM) an FW aus den Jahren 1957 und 1958 [SUSC, FWP, Box 2, Folder »International Society for Contemporary Composers«]. Strobel leitete die ISCM von 1956 bis 1969.

²⁰ Vgl. u.a. »An Interview with Franz Waxman...Man of Music«, in: *The California Jewish Voice*, 1. Mai 1964. Für die ideologischen Dimensionen des Begriffs »contemporary« in der ISCM und deren von nationalen Ideologien geprägten Internationalisierungskonzept vgl. Collins, »What Was Contemporary Music?«.

²¹ Vgl. Crawford, *Evenings On and Off the Roof*, S. 152.

Kritiken in der Los Angeleser Presse waren desaströs und bescheinigten dem Werk mangelnde Qualität, vor allem im Vergleich zu Prokof'evs früheren Kompositionen. Bezeichnend ist hingegen, mit welcher Art von Argumenten die Komposition diffamiert wird:

In the Seventh Symphony we have a string of pink popcorn decorating a woefully scrawny Christmas tree. It is obvious, cinematic, devoid of Prokofieff's wit, his finesse, his pulsating drive, his piquant rhythms and his vivid imagination. It is a confection, not an example of casuistry alone. We have a plethora of themes and a paucity of their development. It is movie mood music at its most saccharine and superficial, and if conductor Waxman had written it we would be jumping down his back. We do not think Prokofieff could have written such music as a final testament to prove a point.²²

In eine ähnliche Kerbe, was die musikalische Qualität von Prokof'evs Musik betrifft, schlägt auch die Kritik von Margaret Harford in *Hollywood Citizen News* mit dem Titel »Prokofieff's 7th Symphony Bows to Soviet Dictates«. Darin konstatiert Harford, dass die totalitäre Musikpolitik der Sowjetunion sich fatal auf die »russische« Musik auswirke, und dass vor allem das Thema des ersten Satzes »could easily be lifted one day right onto a movie soundtrack.«²³

Hollywood-Filmmusik, wie auch Waxman als in diesem Bereich tätiger Komponist, war entsprechend innerhalb des zeitgenössischen musikalischen Pressediskurses pauschal negativ konnotiert – die spätromantische Klanglichkeit des 19. Jahrhunderts wurde als ein minderwertiger Gegenpol zu atonaler und serieller Musik in der Tradition des Modernismus gesehen. Demgegenüber steht allerdings eine internationale Konzerttradition, die auf dem Repertoire des 19. Jahrhunderts aufbaut und entsprechend stilistisch eher Ähnlichkeiten zu Prokof'evs letztem Werk aufweist und letztlich in Waxmans Festivalkonzept von »enlightenment« und »entertainment« vermittelt werden soll. Es ist offensichtlich, dass hier Prokof'evs Musik, in einer Zeit, zu der der amerikanisch-sowjetische *cultural exchange* noch in der Zukunft lag und die Diffa-

22 »Words on Music« in: *Los Angeles Independent*, [1953?] [SUSC, FWP, Box 5, Folder »7th Los Angeles Music Festival 1953«]. Wie stark Waxmans Hollywood-Hintergrund hier tatsächlich wirkte, lässt sich an einer Kritik der Symphonie in der Interpretation Alfred Wallensteins und dem Los Angeles Philharmonic Orchestra von 1955 ersehen, die zwar auch den Kitsch des Werks bemängelt, in der allerdings kein Vergleich zur Filmmusik angestellt wurde (vgl. »Prokofieff's Final Symphony Sad Elegy«, in: *Los Angeles Times*, 11. Mrz. 1955).

23 »Prokofieff's 7th Symphony Bows to Soviet Dictates«, in: *Citizen-News*, 17. Jun. 1953. Das Adjektiv »russisch« bezieht sich hier auf die Fortschreibung der »Errungenschaften« der Musiktradition »Russlands« noch vor Gründung der Sowjetunion 1922.

mierungen der McCarthy-Ära noch allzu präsent waren, als Katalysator politischer Ideologien diente. Franz Waxman stand, wie viele andere in Hollywood tätige Personen, während der 1940er-Jahre durch seine Mitgliedschaften im »Hollywood Independent Citizens Comitee of the Arts, Sciences and Professions« und im »Musician's Congress« (beide als »communist front organizations« klassifiziert) wegen potentiell verdächtiger kommunistischer Aktivitäten unter Beobachtung.²⁴ 1945 wurde Waxman sogar wie unter anderem George Antheil, Friedrich Hollaender, Erich Wolfgang Korngold, Lawrence Morton, David Raksin, Artur Rubinstein und Victor Young in das Executive Board des »Hollywood Independent Citizens Comitee of the Arts, Sciences and Professions« gewählt.²⁵

Vor dem Hintergrund von Eisenhowers Bemühungen die USA und die UdSSR auf einer kulturellen Ebene anzunähern, versuchte Waxman mithilfe des Künstleragenten Sol Hurok, den georgischen Komponisten Aram Chačaturjan im Rahmen seiner ersten USA-Reise als Attraktion des zehnjährigen Festivaljubiläums zu gewinnen. Dabei war es Waxman ein großes Anliegen, Chačaturjan in Rahmen des LAMF als erster Konzertveranstalter in den USA zu präsentieren.²⁶ Für die UdSSR war Chačaturjan aufgrund der zahlreichen Volksliedbezüge in seinem Werk ein ideales Aushängeschild zur Präsentation der Qualität sowjetischer Musik. Die in den Waxman Papers überlieferten Korrespondenzen illustrieren die diplomatische Komplexität der Sache: So war Waxman einerseits brieflich und telefonisch mit Chačaturjan selbst in Kontakt, traf Absprachen mit der ASCAP, die ihrerseits eine Einladung des Komponisten im Herbst im Rahmen des *cultural exchange program* plante, und verhandelte grundsätzliche Termini mit dem sowjetischen Kulturattaché in Los Angeles Yuri Gouk sowie mit Robert Blake vom US-amerikanischen State Department.²⁷ Obwohl Gouk bereits Ende Februar 1956 eine Teilnahme von Chačaturjan beim LAMF ausgeschlos-

24 Vgl. dazu u.a. Crawford, *Evenings On and Off the Roof*, S. 248–249, und [Anon.], *Fourth Report of the Senate Fact-Finding Committee On Un-American Activities. 1948 Communist Front Organizations*, S. 254–55 und 316–17. Der Bericht über »Un-American Activities« in Kalifornien gibt einen Überblick der Mitglieder in den beiden genannten Organisationen und damit auch einen Hinweis auf Waxmans soziales Netzwerk.

25 Vgl. Brief von George Pepper an Erich Wolfgang Korngold, 8. Aug. 1945 [US-Wc, Erich Wolfgang Korngold Collection, Box 86, Folder 10].

26 Vgl. Briefdurchschlag von FW an Sol Hurok, o.D. [SUSC, FWP, Box 5, Folder »10th Los Angeles Music Festival 1956«]. Beim LAMF 1947 war bereits Aram Chačaturjans Ballettsuite *Gayaneh* aufgeführt worden.

27 Vgl. dazu den Brief von Stanley Adams (ASCAP) an FW, 14. Mrz. 1956; Brief von FW an Aram Chačaturjan, 9. Mrz. 1956; Brief von Yuri Gouk an FW, 27. Feb. 1956 und Briefdurchschlag FW an Sol Hurok, o.D. [alle SUSC, FWP, Box 5, Folder »10th Los Angeles Music Festival 1956«].

sen hatte, kam es – sicherlich vor dem Hintergrund der weiteren Bemühungen Waxmans in dieser Sache mithilfe Huroks – zu einem Bericht in der *New York Times* bezüglich Chačaturjans US-Debüt, das, einer Ankündigung Waxmans zufolge, beim LAMF stattfinden solle.²⁸ Obwohl Waxman brieflich gegenüber Gouk jegliche Involvierung in dieser Sache dementierte und den Beitrag als Misszitat seiner Worte auslegte, brachte eine derartige Berichterstattung dem Festival wohl in jedem Fall eine breite nationale und auch internationale Bekanntheit.²⁹ Letztlich waren wohl, wie die *New York Times* berichtet, diplomatische Uneinigkeiten der Grund, warum es nicht zu einem Erscheinen Chačaturjans beim LAMF kam. So sollte die ASCAP eine Gruppe von sowjetischen Komponisten für den Besuch in den USA vorschlagen, wogegen die UdSSR wiederum im Sinne des *cultural exchange* das Vorschlagsrecht für amerikanische Komponisten beanspruchte, welche die Sowjetunion besuchen sollten. Chačaturjans Debüt war an diese Bedingung geknüpft, die den Informationen in der *New York Times* zufolge durch die Unwilligkeit der ASCAP verhindert worden war.³⁰

Eine weitere Chance neue, zeitgenössische Musik für das Festival im Rahmen des sowjetisch-amerikanischen Austauschprogramms zu gewinnen, ergab sich erst im Rahmen der vierwöchigen USA-Tour einer Delegation sowjetischer Komponisten (Dmitrij Šostakovič, Dmitrij Kabalewski, Konstantin Dankewitsch, Fikrät Ämirov, Tichon Chrennikov und der Musikwissenschaftler Boris Yarustowski) im Jahr 1959.³¹

28 Vgl. »World of Music: Bidding for Khatchaturian«, in: *New York Times*, 11. Mrz. 1956, »Soviet Composer Will Offer Works in L.A.«, in: *San Bernardino Sun*, 4. Mrz. 1956, und »Khatchaturian Will Visit Los Angeles For Music Festival«, in: *B'nai B'rith Messenger*, 16. Mrz. 1956.

29 Vgl. Brief von FW an Yuri Gouk, 16. Mrz. 1956, und Brief von John Vincent an FW, 10. Mrz. 1956 [beide SUSC, FWP, Box 5, Folder »10th Los Angeles Music Festival 1956«]. Vincent schreibt an Waxman, dass er soeben in der internationalen Ausgabe der *New York Times*, dem *Paris Herald Tribune*, gelesen habe, dass es gelungen sei, Chačaturjan für das LAMF zu gewinnen. In der Sache kam es auch zu Schwierigkeiten zwischen Waxman und Hurok, weshalb Waxman versuchte Andrew Schulhof zu aktivieren, da dieser offenbar schon mit Gouk über Stokowskis UdSSR-Tour verhandelt hatte (vgl. Brief von FW an Andrew Schulhof, 28. Apr. 1956 [SUSC, FWP, Box 5, Folder »10th Los Angeles Music Festival 1956«]).

30 Vgl. »World of Music: Festival in Tel-Aviv«, in: *New York Times*, 27. Mai 1956.

31 Für einen Überblick über die Tour mit Beginn am 22. Okt. in New York und den Stationen Washington D.C., San Francisco, Los Angeles (28.–31. Okt.), Louisville, Philadelphia und Boston vgl. die unveröffentlichte Masterarbeit von Emily Fiasco, *Shostakovich in the United States of America. Timelines, Commentaries, and Photographs for his Three Visits*, University of Missouri-Columbia 2015 (das von Bart Lytton ausgerichtete Galadinner wird darin allerdings trotz entsprechender Presseberichterstattung nicht erwähnt) und Laurel E. Fay, *Shostakovich. A Life*, New York 2000, S. 213–214. Für einen Einblick in die teils vorurteilsbehaftete zeitgenössische Berichterstattung und den Wunsch nach einem regelmäßigen künstlerischen Austausch zwischen den USA und der Sowjetunion, vgl. »Efforts not Wasted«, in: *Musical America*, 1. Dez. 1959, S. 4.

Programmatisch hatte Waxman hingegen schon bei den Festivals der Jahre 1958 und 1959 in diese Richtung gearbeitet, im Rahmen derer Šostakovičs Zweites Klavierkonzert (mit Oscar Levant als Solisten) und dessen Elfte Symphonie als Westküstenpremierer gegeben wurden (vgl. dazu Tabelle 3). Zusätzlich hatte Waxman, einem Bericht in *Daily Variety* zufolge, bereits im Frühjahr 1959 in New York mit dem stellvertretenden Kulturminister der Sowjetunion Danilov Gespräche über das Engagement von sowjetischen Künstlern beim LAMF geführt.³² In Zusammenhang mit diesen Aktivitäten wurde Waxman als möglicher Kandidat für das »International Education Exchange Program« des Department of State in Betracht gezogen, wobei vom US-amerikanischen Außenministerium beim Dirigenten Bruno Walter um eine Empfehlung für den Komponisten angefragt wurde.³³ Entsprechend kam es Ende Oktober des Jahres in Los Angeles zu einem Zusammentreffen der sowjetischen Delegation mit Repräsentanten der Los Angeles Orchestral Society im Rahmen eines von Bart Lytton organisierten Gala-Dinners.³⁴

Waxman war in Los Angeles auch Teil einer Veranstaltung der CLGA, in deren Rahmen die sowjetischen Komponisten von Hollywood-Filmkomponisten (neben Waxman waren dies David Raksin, Elmer Bernstein, Bernard Herrmann, Alex North und André Previn) jeweils eine Erinnerungsmedaille für ihre Leistungen als Kulturbotschafter überreicht bekamen. Durch diese öffentlichkeitswirksame und symbolische Geste wurde Filmmusik als originär amerikanische Domäne präsentiert und gleichermaßen Waxman darin personell und ideologisch verortet.³⁵ Dadurch dass die Veranstaltungen im Rahmen der USA-Tour sowjetischer Komponisten mit dem State Department abgestimmt waren und auch die Auswahl der damit verbundenen Personen sicherlich kein Zufall war, bildete eine derartige Positionierung Waxmans eine bedeutende Basis sowohl für die zukünftigen Aktivitäten des LAMF als auch für seine eigene Dirigentenkarriere.

Zu einer programmatisch-musikalischen Manifestation der diplomatischen Aktivitäten kam es dann im Rahmen des ILAMF 1961, das mit seinem auf internationaler Verständigung basierenden Konzept genau den Zeitgeist traf: Das Festivalprogramm präsentierte nicht nur dem Publikum neue Werke (d.h. jedenfalls Los Angeles-Premieren),

32 Vgl. »Waxman Dickers For Soviet Artists At L.A. Music Festival«, in: *Daily Variety*, 11. Mai 1959.

33 Vgl. Brief von Frederick A. Colwell an Bruno Walter, 27. Apr. 1959 (Mikrofilm) und Brief von Bruno Walter an Frederick A. Colwell, 5. Mai 1959 (Mikrofilm) [US-NYp, The Bruno Walter Papers, Series 1: C. *ZB-2677, reel 8 F. 513].

34 Vgl. »Shostakovich Hails Cultural Exchange«, in: *Los Angeles [Evening] Herald Express*, 30. Okt. 1959, und »Los Angeles Music Festival Dinner Honoring Soviet Composers«, in: *Los Angeles Evening Herald Express* [?], 5. Nov. 1959 [SUSC, FWP, Box 5, Folder »13th Los Angeles Music Festival 1959«].

35 »Medallions Presented to Soviet Composers«, in: *Los Angeles Times*, 1. Nov. 1959.

sondern auch vierzehn »outstanding composers and conductors of world reputation«³⁶ aus insgesamt sechs Ländern, die – mit wenigen Ausnahmen – ihre Werke jeweils selbst dirigierten, nämlich Karl Birger-Blomdahl, Werner Egk, Lukas Foss, Blas Galindo, Iain Hamilton, Roy Harris, Qara Qarayev, Tichon Chrennikov, Darius Milhaud, Walter Piston, André Previn, Elinor Remick-Warren, Miklós Rózsa und Igor' Stravinskij.³⁷

Die beiden *music directors* des Festivals, John Vincent und Franz Waxman, deren Werke ebenfalls im Rahmen des LAMF aufgeführt wurden, gewannen durch die Vermarktung der am Festival teilnehmenden Komponisten selbstverständlich an Renommee. Dass das LAMF in der öffentlichen Wahrnehmung zu einem wesentlichen Teil um die Komponistenpersönlichkeiten selbst (und nicht unbedingt um deren Werke) aufgebaut war, zeigt eine freie Seite im Programmheft des Festivals, die für das Sammeln von Autogrammen der anwesenden Persönlichkeiten intendiert war. Die Komponisten wurden dadurch regelrecht als Stars ganz nach dem Vorbild Hollywoods vermarktet, wobei entsprechende reputationsmäßige Transfereffekte auf Waxmans Person sicherlich erwünscht waren.³⁸

Wie sehr das LAMF seit seiner Gründung für das State Department an Relevanz gewonnen hatte, zeigen die Vorbereitungsarbeiten für das ILAMF 1961 im Zuge derer das State Department dem Festivalmanagement Vorschläge für die Einladung von bestimmten Komponisten, wie in diesem Fall Zoltán Kodály, unterbreitete. Aus diesen Vorschlägen werden auch die Wertehaltungen, die hinter dem diplomatischen Programm standen deutlich, wobei zunächst die jeweiligen Regierungen untereinander Optionen diskutierten, bevor die Möglichkeit eines Engagements an den Komponisten herangetragen wurde:

It is not known if Mr. Kodaly could or would wish to accept an invitation to come to the United States. I believe he is a rather old man. Not much seems to be known of his activities since Hungary has been a Communist country, but he did go to Vienna in 1954 and there is nothing that the Hungarian government would refuse to permit him to come.³⁹

36 Briefdurchschlag von FW an Burton W. Chace (Los Angeles County Board of Supervisors), 25. Mai 1960 [SUSC, FWP, Box 4, Folder »Los Angeles Music Festival 1948–1966«].

37 »A World of Music in Los Angeles«, in: *Los Angeles Examiner* [?] [SUSC, FWP, Box 14, Folder »Clippings Jan–May 1961«].

38 Dabei ergibt sich eine Parallele zu der von Nathan Platte festgestellten Fokussierung Hollywoods in den 1940er-Jahren auf prestigeträchtige Komponistenpersönlichkeiten anstatt auf Orchester (vgl. ders., »Performing Prestige: American Cinema Orchestras, 1910–1958«, in: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, S. 629).

39 Vgl. Brief von Ruth Sickafus an John te Groen, 30. Mrz. 1961 [SUSC, FWP, Box 4, Folder »Los Angeles Music Festival 1948–1966«].

Im selben Atemzug wird allerdings klargemacht, dass strikte Geheimhaltung darüber gelten sollte, dass der Vorschlag Kodály einzuladen eigentlich vom State Department gekommen war, sondern stattdessen als »action by a private organization« kommuniziert werden sollte. Die offizielle Einladung selbst kam letztlich allerdings aufgrund nicht näher bekannter Gründe nicht zustande. Im Zuge der Organisation des ILAMF 1961 war Waxman auch mit dem deutschen Kultusministerium in Bonn in Kontakt, um geeignete deutsche »Delegierte« für die Entsendung in die USA zu nominieren, wobei die entstehenden Kosten von den jeweiligen Staaten übernommen wurden. Waxman hatte dem Kultusministerium zunächst auf Grundlage seiner persönlichen Beziehungen Heinrich Strobel vorgeschlagen. Die Wahl fiel allerdings letztlich auf Werner Egk.⁴⁰

Der politischen Einflussnahme gegenüber steht die Kommunikationspolitik des Festivals, die naturgemäß sehr auf die Person Waxmans konzentriert war. Waxmans Unterfangen Los Angeles zur »music capital of the world« zu machen, war nur möglich, »because he [Waxman] held unwaveringly to musical idealism, without social or political compromise, he has won from major composers of the day the acceptance of an invitation to conduct their own works.«⁴¹ Waxmans Leistung bei der Gestaltung des Festivals wird in der allgemeinen Presseberichterstattung – im Übrigen viel mehr als die Vincents – im Vorfeld des Festivals bewusst hervorgekehrt, weshalb direkte

⁴⁰ Vgl. Brief von FW an Heinrich Strobel, [Sept. 1960], und Briefdurchschlag von Heinrich Strobel an FW, 16. Sept. 1960 [D-BDBha, P6232]. Strobel wies Waxman allerdings bereits bei dessen Anfrage darauf hin, dass die Regierung in Bonn wahrscheinlich Vorbehalte in Hinblick auf seine Entsendung hegen werde: »Es ist sehr liebenswürdig, dass Sie für Ihren Kongress an mich gedacht haben und meinen Namen in Bonn vorschlagen wollen. Ob er dort grosse Gegenliebe findet, werden wir sehen. An sich würde ich natürlich sehr gerne einmal hinüber kommen, aber ich habe leise Zweifel, ob Bonner Stellen gerade mir eine solche Reise bezahlen würden« (ebda.).

⁴¹ Briefdurchschlag von FW an Burton W. Chace (Los Angeles County Board of Supervisors), 25. Mai 1960 [SUSC, FWP, Box 4, Folder »Los Angeles Music Festival 1948-1966«], und »A World of Music in Los Angeles«, in: *Los Angeles Examiner*, o.D. [SUSC, FWP, Box 14, Folder »Clippings Jan-May 1961«]. Der Titel des Artikels »A World of Music« lässt zudem direkte Bezüge zu Waxmans Ausdruck von Los Angeles als »Musikhauptstadt der Welt« erkennen, was auf die professionelle Publicity des Festivals hinweist. Der persönliche Bezug zwischen Waxman und dem LAMF wurde von seinen Zeitgenossen in der Los Angeleser Musikszene ebenso wahrgenommen. Deutlich wird dies u.a. in einem Brief von Lawrence Morton an Leonard Stein, in dem er die Konkurrenzsituation zum LAMF durch die Aufführung von Orchesterwerken im Rahmen der »Monday Evening Concerts« folgendermaßen thematisiert und Waxman quasi als musikalische »Institution« neben dem Los Angeles Philharmonic Orchestra (anstelle des LAMF) nennt: »If we branch out into orchestral music, then we are in competition with the Philharmonic, Waxman etc., and not entitled to a special rate« (Brief von Lawrence Morton an Leonard Stein, 11. Jul. 1960, zitiert nach: Crawford, *Evenings On and Off the Roof*, S. 189).

Implikationen auf seine Komponisten- und Dirigentenkarriere gezogen werden können und letztlich das LAMF auch als Teil der Konstruktion der personellen Identität Waxmans gesehen werden kann.⁴² Schließlich bedingte die auf Waxman zentrierte Kommunikationsstrategie des Festivals wohl auch das Zerwürfnis mit Vincent.

Die diplomatische Verflechtung des Festivals unterstreichend, findet sich im Programmheft des ILAMF 1961 auch eine »partial list«, auf der Namen von Diplomaten aufgeführt sind. Die Reisekosten der einzelnen Komponisten wurden nämlich im Sinne der Beförderung des kulturellen Austauschs von den jeweiligen Regierungen getragen.⁴³ Die Einladung sowjetischer Komponisten durch das LAMF wurde vom State Department befürwortet, da »[t]he United States expects to participate in festivals and competitions in the Soviet Union in the future and they are quite willing to give full approval for Krennikov, Karaev and Yarustovsky in anticipation of that.«⁴⁴

Ein im Garten von Bart Lyttons Anwesen veranstalteter »Grand Bal International« umrahmte das ILAMF mit einem wichtigen gesellschaftlichen Event, das wiederum als internationale diplomatische Veranstaltung vor allem zur Verständigung zwischen der Sowjetunion und den Vereinigten Staaten fungierte und vor diesem politischen Hintergrund auch als »historical musical event« propagiert wurde.⁴⁵ Gleichzeitig diente das LAMF, wobei der Ball als gesellschaftliches Ereignis daran wesentlichen Anteil hatte, auch dazu, in Europa den US-amerikanischen Wohlstand zur Schau zu stellen, wie Colin Mason im *Manchester Guardian* neidvoll bemerkt:

For visitors from impoverished Britain the social and financial side of the festival was fascinating. The estimated cost was \$ 100,000, of which \$ 35,000 is contributed by Los Angeles County, about \$ 15,000 comes from the box office, and the rest is privately subscribed – with the help

42 Vgl. dazu u. a. den Artikel »L.A.'s 15th Festival of Music to Accent Moderns«, in: *Los Angeles Times*, 28. Mai 1961.

43 Dieses Arrangement betraf u. a. die Reisekosten von Werner Egk (vgl. Brief von John te Groen an Werner Egk, 9. Jun. 1961 [SUSC, FWP, Box 4, Folder »Los Angeles Music Festival 1948–1966«]), Blas Galindo (vgl. Brief von Manuel Romero an John te Groen, 4. Okt. 1961 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »15th Los Angeles Music Festival 1961 (2/2)«]) und die der russischen Komponisten (vgl. Telegramm von Ralph Black an FW, 14. Mrz. 1961 [SUSC, FWP, Box 4, Folder »Los Angeles Music Festival 1948–1966«], und Briefdurchschlag von FW an Ruth Sickafus (The Presidents Music Committee), 11. Sept. 1961 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »P«]).

44 Brief von Ruth Sickafus an John te Groen, 24. Mrz. 1961 [SUSC, FWP, Box 4, Folder »Los Angeles Music Festival 1948–1966«].

45 Vgl. »Stravinsky Accepts Bid to Visit Russia«, in: *Beverly Hills Times*, 15. Jun. 1961. Der Eindruck der sowjetisch-amerikanischen Verständigung wird v. a. durch die zahlreichen den Bericht illustrierenden Fotos vermittelt, auf denen Komponisten und Mitglieder des Festivalmanagements im angeregten Austausch mit u. a. Chrennikov zu sehen sind.

principally of a local banker, Bart Lytton, who gave a ball in his garden at his own expense (reckoned at \$ 20,000), all admission money (\$ 125 per person) going direct to the festival.⁴⁶

Für die Einladung von ausländischen Musikkritikern auf Kosten des Festivals bildete die vorhandene private finanzielle Basis und die öffentliche Unterstützung eine wesentliche Grundlage. Zudem konnte dadurch sichergestellt werden, dass das ILAMF über eine internationale Publizität verfügte, in der auch die amerikanisch-sowjetischen diplomatischen Beziehungen eine Plattform bekamen.

Innerhalb der US-amerikanischen Presse überwog allerdings im Vorfeld des Festivals nach wie vor der auf Vorurteilen basierende amerikanische Missionierungsge-
danke, für den das ILAMF ebenso eine willkommene Bühne bot:

Aside from emphasizing the point that Los Angeles is becoming a world-famed cultural center, this event gives us an excellent opportunity to spread a little enlightenment through the Iron Curtain. If we impress the people who live under Red dictators with the fact that we are concerned about the arts they may question the propaganda upon which they feed and which depicts us as a decadent people.⁴⁷

Das funktionalisierende Sprechen über Musik, im Sinne einer entsprechenden Auf-
ladung eines grundsätzlich neutralen Mediums, war der wesentliche Bestandteil des
ILAMF, der sich in Einführungen vor den jeweiligen Konzerten und der Abhaltung
einer »International Composers Conference« und eines »International Critics Sym-
posium« manifestierte. Besonders die thematischen Einführungsvorträge unmittelbar
vor jedem Konzert provozierten im Fall des anscheinend besonders erklärungsbedürf-
tigen sowjetischen Schlussspunkts des ILAMF – aufgeführt wurden unter dem Dirigat
Waxmans Chrennikovs Zweite Symphonie und Qarayevs Ballettsuite *By the Path of
Thunder* – sarkastische Pressekommentare: »In addition to Mr. Foss' oratory, there were
orations and perorations by Bart Lytton and Mr. Waxman. If this sort of verbal back-
slapping keeps up, next year's event should be called the Los Angeles Festival of Music
and Speech.«⁴⁸

Gesprochen wurde folglich auch beim Komponistensymposium viel, das unter dem
Motto »Unified Music in a Divided World«⁴⁹ organisiert wurde und bezeichnender-
weise mit diplomatischer Symbolkraft vom amerikanischen Komponisten Roy Harris

46 »Modern Music in Los Angeles«, in: *Manchester Guardian Weekly*, 22. Jun. 1961.

47 »Our Opportunity«, in: *Hollywood Citizen News*, 25. Mai 1961.

48 »Soviet Composers Heard on Festival«, in: *Los Angeles Times*, 13. Jun. 1961.

49 Vgl. »Composers Symposium On Music's Role in World«, in: *Griffith Park News*, 11. Mai 1961.

moderiert wurde,⁵⁰ und letztlich als Fortführung der Diskussionspanels der sowjetischen Delegation zwei Jahre zuvor gesehen werden kann. Die Teilnehmer des Symposiums, das auch für die Diskussion mit dem Publikum geöffnet war, waren neben Roy Harris, John Vincent und Franz Waxman, Darius Milhaud, Blas Galindo, Walter Piston, Tichon Chrennikov, Qara Qarayev, Iain Hamilton und die Komponistin Elinor Remick-Warren.

Diskutiert wurden im Symposium allgemeine Fragen bezüglich der »völkerverbindenden Macht« von Musik, der gesellschaftlichen Verantwortung von Komponisten, deren Abhängigkeit von (öffentlichen) Geldgebern und der Entwicklung der zeitgenössischen Musik. Wenig überraschend bestand die öffentlich propagierte Meinung der beiden sowjetischen Teilnehmer darin, dass es die Verantwortung eines Komponisten sei, in seinen Kompositionen »to express and reflect the leading ideas of his time«, was dann letztlich »in peace and friendship« münde.⁵¹ Kritische Stimmen zu dieser Ansicht kamen unter anderem vom schottischen Komponisten Hamilton, der die direkte Einmischung von Regierungen in die künstlerische Produktion stark kritisierte. Interessanterweise wurde, zumindest in der Berichterstattung über die Veranstaltung, teilweise auch eine pragmatische Herangehensweise an die Lebensrealität von zeitgenössischen Komponisten gewählt. So wurde bewusst versucht, die Auftragskomposition gegen finanzielle Mittel mit einer Analogie zu Bach und dessen Arbeitsbedingungen im 18. Jahrhundert zu entstigmatisieren und den Mythos des autonomen Komponisten zu entkräften.⁵² In Hinblick auf die Beziehungen zur Sowjetunion und deren propagierte starke Einmischung in die Musikproduktion, aber auch auf die »amerikanische« Domäne der Filmmusikkomposition, eröffnete diese Perspektive eine Vielzahl an Interpretationsmöglichkeiten und letztlich eine diplomatische Ideallösung, die im Sinne des Festivals lag.

⁵⁰ Roy Harris war im Jahr 1958 als Teil einer US-amerikanischen Delegation, gemeinsam mit den Komponisten Ulysses Kay, Peter Mennin und Roger Sessions, auf Besuch in der Sowjetunion (vgl. »American Composer Reports on Russian Visit«, in: *The World of Music* 1/1, Mai 1959, S. 7). Zur ideologisch-politischen Ambivalenz von Harris zwischen amerikanischem Nationalismus und Nähe zum Sozialismus vgl. Emily Abrams Ansari, *The Sound of a Superpower. Musical Americanism and the Cold War*, New York 2018, S. 93–112.

⁵¹ »Composers, Critics Speak Their Mind«, in: *Musical Courier*, Juli 1961, S. 5. In diesem Zusammenhang ist bezeichnend, dass der Ausdruck »new music« in dem Bericht des *Musical Courier* lediglich mit Bezug auf Waxman (»whose championship of new music is illustrated in the festival which he directed«) und Walter Piston verwendet wird. Beide Komponisten rekurrieren in ihrem Werk klanglich vornehmlich auf die »deutsche« Tradition des 19. Jahrhunderts.

⁵² »What's Music For? Good Question«, in: *News Press*, 11. Jun. 1961.

Diese grundsätzlich wohlwollende und auf gegenseitige Verständigung abzielende Stimmung in der US-amerikanischen Presse nach dem Symposium war aber spätestens in den Rezensionen des ›russischen‹ Abschlusskonzerts des ILAMF verschwunden, in denen die kommunistische Rückständigkeit der aufgeführten Werke Chrennikovs und Qarayevs offen thematisiert und als reine sowjetische Propaganda diffamiert wurde:

The music undoubtedly was representative of the Communists, since the only good parts were stolen from either the pre-revolutionary Russians or composers of the Western world, and the occasional portions that might be considered original were cheap and trashy. All three of the works performed were, in effect studies in typical Communist dishonesty as applied to music.⁵³

Der Referenzpunkt für den Kritiker war offensichtlich der amerikanische kompositorische ›Modernismus‹ der meist vermeintlich unpolitischen, seriellen Musik, dessen Klangideal und Kompositionstechniken die sowjetischen Kompositionen nicht entsprachen und insofern nicht an diesen heranreichten. Der gesamte politisierende Tonfall der Kritik ist von einer den Kommunismus (und die Musik als Produkt desselben) ablehnenden Wortwahl geprägt. Dem Kritiker zufolge seien Individualität und »personal genius« die Grundvoraussetzungen für musikalische Meisterleistungen, wobei die Sowjetunion bisher – mit Ausnahme des frühen Schaffens von Prokof’ev – nur »second raters« wie Šostakovič und »Kratchaturian« [sic] hervorgebracht habe. Diese Kritikpunkte können natürlich auch auf die Hollywood-Filmmusik und ihre Komponisten umgelegt werden bzw. tauchen sogar, wie eingangs in diesem Kapitel gezeigt wurde, in diesem Kontext auf. Innerhalb des modernistisch-politisierenden Diskurses diente Igor’ Stravinskij vor dem Hintergrund seiner offen sowjetkritischen Haltung und seinem kunstmusikalischen Status als Komponist als ideales Aushängeschild. Die Tatsache, dass Stravinskij, als zumindest so propagiertes Resultat des ILAMF 1961, eine Einladung in die Sowjetunion akzeptierte und im Folgejahr tatsächlich das erste Mal seit seiner Auswanderung in die USA dorthin reiste, kann daher nach außen als wichtiges musikalisch-diplomatisches Zeichen gesehen werden, über das medial auch ausgiebig berichtet wurde.⁵⁴

53 »Soviet Propaganda Shows Music Fraud«, in: *News Press*, 21. Jun. 1961. Bezeichnend ist diese Kritik v.a. im Hinblick darauf, dass das Symposium zuvor in eben jenem Periodikum – allerdings von einem anderen Autor – durchaus versöhnlich betrachtet wurde.

54 Vgl. u.a. »Soviet Hails Stravinsky as Hero As He Pays Visit After 48 Years«, in: *New York Times*, 22. Sept. 1962, »Pravda Asserts Stravinsky Praises Soviet Peace Effort«, in: *New York Times*, 25. Sept. 1962, und »Stravinsky Wins Soviet Ovation«, in: *New York Times*, 27. Sept. 1962.

Einen wesentlich neutraleren Standpunkt zu dem Thema präsentiert Albert Goldberg in der *Los Angeles Times*, der lediglich feststellt, dass das Klangideal der beiden Kompositionen nicht dem von westlicher zeitgenössischer Musik entspreche und dass dieses »ultrakonservative« und »populäre« Erscheinungsbild bewusst von der Sowjetunion als Klangexport gewählt worden sei.⁵⁵ Interessant ist diese Feststellung auch in Hinblick auf die amerikanischen Klangexporte in die Sowjetunion, die ebenfalls nicht der avantgardistischsten Strömung entsprachen und eher in der symphonischen Tradition des 19. Jahrhunderts standen, wie im folgenden Unterkapitel über Waxmans Tour in der Sowjetunion noch zu sehen sein wird.⁵⁶

Waxman intendierte die im Zuge des ILAMF gewonnenen Kontakte zur Sowjetunion auch für die weitere Programmierung des Festivals und die Akquise von neuen Werken zu nutzen. So fragte Waxman brieflich im August 1961 bei Šostakovič um die Westküsten-Premiere von dessen Zwölfter Symphonie an, die letztlich aber nicht zustande kam.⁵⁷ Im Zusammenhang mit dem allgemeinen Rezeptionsdiskurs in Bezug auf sowjetische Musik und die proklamierte Ausrichtung des ILAMF als Festival für zeitgenössische Musik mit klarem Bezug zur europäischen Kunstmusiktradition des 19. Jahrhunderts⁵⁸ ist auch die Überwerfung zwischen Waxman und Luckman/Vincent nach dem Festival zu sehen, die für eine »modernistischere« Programmierung – wohl vergleichbar mit dem Konzept der »Monday Evening Concerts« – eintraten. Waxman jedoch begriff das Festival als Teil seiner eigenen Karriere und sah durch die an ihn ausgesprochene Einladung der Union of Soviet Composers eine Chance um im »seriösen« internationalen Konzertbusiness reüssieren zu können.

55 Vgl. »Soviet Composers Heard on Festival«, in: *Los Angeles Times*, 13. Jun. 1961. Dadurch wollte man Nähe zur europäischen Kunstmusiktradition suggerieren (vgl. Clayton Koppes, »The Real Ambassadors? The Cleveland Orchestra Tours the Soviet Union, 1965«, in: *Music, Art and Diplomacy*, S. 70). Für den biographischen und musikästhetischen Hintergrund Albert Goldbergs vgl. Crawford, *Evenings On and Off the Roof*, S. 223–224.

56 Vgl. dazu auch den Überblick über die Programme der Tour des Cleveland Orchestra 1965 bei Clayton Koppes, »The Real Ambassadors? The Cleveland Orchestra Tours the Soviet Union«, in: *Music Art and Diplomacy*, S. 74.

57 Vgl. Briefdurchschlag von FW an Dmitrij Šostakovič, 18. Aug. 1961 [SUSC, FWP, Box 4, Folder »Los Angeles Music Festival 1948–1966«].

58 FW artikuliert diese Ausrichtung auch programmatisch, indem er die Overtüre zu Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* (»the Prelude to the CONTEMPORARY Song festival of *Die Meistersinger*«) zur Eröffnung des Festivals programmierte (vgl. Programmheft ILAMF 1961 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »15th Los Angeles Music Festival 1961 (1/2)«]).

5.2 Franz Waxman als ›amerikanischer‹ Dirigent in der Sowjetunion

Das von Waxman initiierte LAMF diente, wie bereits veranschaulicht wurde, als wichtiges, wenn auch inoffizielles Vehikel für die US-amerikanische Kulturdiplomatie. Das Adjektiv »inoffiziell« bezieht sich auf die Tatsache, dass weder das Festival noch die Person Waxman offizieller Teil des *cultural exchange program* waren, aber nichtsdestotrotz aus eigenen Interessen die dort vertretenen Werthaltungen und Ideologien gezielt für die eigene künstlerische Identitätsbildung bzw. für die Vermarktung des Festivals nutzten. Meri Elisabet Herrala weist in ihrem Aufsatz über die USA-Tour des sowjetischen Pianisten Sviatoslav Richter darauf hin, dass die Ebene des inoffiziellen und entsprechend nicht in den jeweiligen Regierungsakten dokumentierten Austausches über Konzertagenten (wie Sol Hurok), Musikfestivals oder persönliche Kontakte eine wichtige, aber bisher in Anbetracht der schwierigen Zugänglichkeit des Quellenmaterials, eine unterschätzte Rolle für die sowjetisch-amerikanische Kulturdiplomatie spielte.⁵⁹ So trafen gerade in diesem Bereich persönliche finanzielle und karrieretechnische Interessen mit politischen zusammen, wovon ein wesentlicher Motivationsfaktor für die Organisation derartiger Unternehmungen herrührte. Das prominenteste Beispiel in diesem Bereich sind sicherlich die Unternehmungen des »last impresario« Sol Hurok⁶⁰ sowjetische Künstler in die USA zu bringen. Dass sich Waxman 1956 vornehmlich Huroks Kontakt bediente und eben nicht ausschließlich über die offiziellen diplomatischen Regierungskanäle ging, um Chačaturjan zu engagieren, kann als Indiz für die Doppelbödigkeit derartiger diplomatischer Beziehungen gelten. Bezeichnend ist auch, dass Waxman im selben Jahr von einer früheren Bekannten, nämlich der Ehefrau des französischen Cellisten Pierre Fournier, den Ratschlag erhielt,

59 Vgl. Meri Elisabet Herrala, »Pianist Sviatoslav Richter. The Soviet Union Launches a ›Cultural Sputnik‹ to the United States in 1960«, in: *Music, Art and Diplomacy*, Farnham 2016, S. 90. Vgl. zu dieser Herangehensweise auch den Sammelband *Entangled East and West. Cultural Diplomacy and Artistic Interaction during the Cold War* (= *Rethinking the Cold War* 4), hgg. von Simo Mikkonen, Giles Scott-Smith und Jari Parkkinen, u. a. Berlin 2019. Im Allgemeinen blieb das internationale Konzertwesen Mitte der 1950er-Jahre von politischen Einflüssen nicht unversichert – persönliche Kontakte in diplomatische Kreise verfügten folglich über eine große Bedeutung um an Engagements zu kommen. So schreibt beispielsweise Alexandre Tansman in einem Brief von 12. Jun. 1955 folgendes an Franz Waxman: »But, between us, it is mostly difficult to understand why some people are always purely artistic and depend on political and other reasons and recommendations, much more powerful than the ones coming from musicians...« [SUSC, FWP, Box 9, Folder »Alexandre Tansman«].

60 Mit Bezug auf den Titel der Biographie von Harlow Robinson, *The Last Impresario. The Life, Times, and Legacy of Sol Hurok*, New York 1994.

die USA-Tour des Cellisten Mstislav Rostropovič für seine persönlichen Zwecke zu nutzen:

Jetzt kommt zu euch nach Los Ang. Wahrscheinlich DER grösste Sowiet cellist Rostropovich ... ich möchte es sehr fuer ihn, aber auch sehr fuer DICH (FALLS DU DORT MAL DIRIGIEREN WOLLTEST) dass Du ihn mit seinem Begleiter mal zu euch bittest. Der Begleiter spricht sehr gut Deutsch und ist nicht nur der Begleiter sondern eine ›offizielle Person‹ an ihn als ›garde de corps‹ anvertraut; also sei vorsichtig mit politischen Unterhaltungen. Aber sonst ist er SEHR reizend (der Begleiter, und heisst Herr Diediouchine, und er ist kein Jude, eben so wie der Rostropovich einen ganz Polnischen [sic] Vater hatte der ein schon ganz bekannter cellist zu meiner zeit war [...]). Falls Dich es interessieren wuerde nach U.R.S.S. zu gehen ›macht euch heran‹ anden [sic] Dieduchine [sic] den Begleiter ... ich habe das Gefühl der kann manches und sogar SEHR ... (also das ganz confidenziell natuerlich)...⁶¹

Ungeachtet der Tatsache, ob es wirklich in Los Angeles zu dem Kontakt zwischen Rostropovič und Waxman kam, illustriert der Auszug aus dem Brief in welcher Art und Weise die diplomatischen Informationen über inoffizielle Kanäle zirkulierten und entsprechend auch für die eigene Karriere genutzt werden konnten. Zusätzlich wird auch deutlich, dass darüber auch wesentliche Detailinformationen, wie die Warnung vor politischen Äußerungen und der Herkunfts- und ethnische Hintergrund, übermittelt wurden, die bei der Anbahnung von Karriereaktivitäten genutzt werden konnten.

Als Konsequenz des LAMF 1961 wurde Waxman dann schließlich 1962 von der Union of Soviet Composers als Dirigent zu einer zweiwöchigen Tour in die Sowjetunion eingeladen, mit den Stationen Moskau (15. und 18. März), Leningrad (23. und 25. März) und Kiew (30. und 31. März).⁶² Begleitet wurde Waxman bei dieser Tour von seiner zweiten Frau Lella und von seinem Mitarbeiter beim LAMF Maxim Gershunoff, der als Dolmetscher fungierte.⁶³ Obwohl die US-amerikanische

61 Brief von Lyda Fournier an FW, 15. Mrz. 1956 [SUSC, FWP, Box 5, Folder »10th Los Angeles Music Festival 1956«]. Lyda Antik war vor ihrer Ehe mit Pierre Fournier mit dem Cellisten Gregor Piatigorsky verheiratet (vgl. Terry King, *Gregor Piatigorsky. The Life and Career of the Virtuoso Cellist*, Jefferson 2014, S. 87–88).

62 Vgl. Brief von Bob Holton an Ms. Ampenoff, 14. Feb. 1962 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (2/2)«], und »Conductor Waxman Makes Moscow Debut«, in: *Los Angeles Times*, 16. Mrz. 1962. Waxmans Tournee wurde im Rahmen eines ca. zehnminütigen Films festgehalten, der sich in [SUSC, FWP, Box 20] befindet. Waxman tritt in diesem Film als Erzähler auf. Das dazugehörige Skript befindet sich in [SUSC, FWP, Box 10].

63 Vgl. dazu Maxim Gershunoff und Leon Van Dyke, *It's Not All Song and Dance. A Life Behind the Scenes in the Performing Arts*, Pompton Plains 2005, S. 48–53. Diese Autobiographie weist die für

Presse⁶⁴ Waxmans Tour meist als Teil des amerikanischen *cultural exchange program* wahrnahm, handelte es sich nicht um eine gezielte Entsendung, wie bei Roy Harris oder Aaron Copland.⁶⁵ Dies belegt auch der Erstkontakt zwischen Waxman und Ruth Sickafus vom »The Presidents Music Committee«. Waxman teilt Sickafus hier mit, dass er die Einladung akzeptiert habe, aber dass er nun »must find out whom to contact in Washington at the State Department, in order to set up my trip through the proper channels.« Gleichzeitig enthüllt der Brief wie sehr persönliche karriere-technische Interessen mit dem politischen Hintergrund der Zeit zusammenhängen, da Waxman einerseits hervorhebt, dass die Tour für ihn künstlerisch wichtig sei und »aside from that I find it more than ever necessary to propagate our American Culture within the Soviet Union.«⁶⁶

Im Zuge der Vorbereitungen der Tour war zudem nicht klar, wer denn für die anfallenden Reisekosten aufkommen sollte, weshalb Waxman über den Filmproduzenten Jerry Wald verzweifelt versuchte, direkt mit dem Büro von Präsident Kennedy in Kontakt zu treten. Die dabei angewandte Argumentationsstrategie enthüllt einerseits den Stellenwert der Tour für Waxmans Karriere, andererseits aber auch seine Einschätzung der großen diplomatischen Bedeutung des LAMF das ermöglichte, dass »the most

diese Textgattung üblichen Ungenauigkeiten in Bezug auf Inhalt und Datierung auf. Gershunoff arbeitete ab 1962 in Huroks Agentur, verfügte aber bereits in den 1950er Jahren über einen persönlichen Kontakt zum Agenten (vgl. ebda., S. 56). Für eine Biographie Lella Waxmans [Lela Simone] vgl. Jörg Rothkamm, Art. »Lela Simone«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hgg. von Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen und Sophie Fetthauer, Universität Hamburg 2019, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00007272.

64 Vgl. dazu die Berichte in der *Los Angeles Times* (»Waxman Returns From Russian Musical Tour«, 9. Apr. 1962) und in der deutschsprachigen *California Freie Presse* (»Franz Waxman Komponist und Dirigent«, 10. Jun. 1963). Der *Los Angeles Herald Examiner* führt an, dass Waxmans Tour lediglich »in co-operation« mit dem *cultural exchange program* stattgefunden habe (vgl. »Waxman Tour Counteracts »Porgy««, in: *Los Angeles Herald Examiner*, 27. Mai 1962). Ebenso berichtet der *New York Herald Tribune* in einer Kurznotiz explizit, dass Waxman nicht mit dem Austauschprogramm entsandt wurde (vgl. ebda., 16. Mrz. 1962). Die *Los Angeles Times* hingegen führt an, dass es sich dabei um einen »return visit for a U.S. tour made last year by a Russian orchestra« gehandelt habe (»Waxman Returns From Russian Musical Tour«, 9. Apr. 1962).

65 Sowjetische Dokumente wurden aufgrund mangelnder Sprachkenntnisse und in Hinblick auf die Fragestellung, die sich auf die westliche Sicht beschränkt, nicht eingesehen. Ein Grund für das Fehlen offizieller Dokumente mag darin liegen, dass Waxmans Tour von sowjetischer Seite finanziert wurde. Eine Liste der von der US-Regierung finanzierten Komponistenreisen findet sich bei Emily Abrams Ansari, *Masters of the Presidents Music. Cold War Composers and the United States Government*, Diss. masch., Harvard University 2010.

66 Briefdurchschlag von FW an Ruth Sickafus (The Presidents Music Committee), 11. Sept. 1961 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »P«].

prominent names of our American scene [...] joined with the outstanding representatives in the musical life of Sweden, Mexico, France, Great Britain [sic] and Soviet Russia in a series of concerts and conferences which indeed made history [sic] in this our country.«⁶⁷ Vor dem Hintergrund dieser in Waxmans Darstellung großen diplomatischen Bedeutung des Festivals, ist auch der aggressive, beinahe drohende Schlussappell des Schreibens zu lesen, mit dem Waxman der Kennedy-Regierung mangelndes diplomatisches Geschick attestiert:

No doubt that I could carry the cost of the trip myself [sic]. But it is a sad commentary on my own government that it does not give me the same consideration that other artists did get from their governments as the result of my invitation to them. Or would it be good ›International Relations‹ if I were to decline this invitation for lack of official support?⁶⁸

Der Einfluss der zeitgenössischen Kulturdiplomatie auf die Karriereentscheidungen des *composer-conductors*⁶⁹ wird auch im Schreiben Waxmans an das Office of Cultural Exchange im August 1961 deutlich:

I believe that this exchange is at this time most important for international good will and my conducting American music of particular significance. Please let me know if you have any suggestions for using me for additional appearances on behalf of the State Department. Perhaps I could stop over in Poland, for instance. (Incidentally: I speak French and German fluently).⁷⁰

Das von Waxman ausgesprochene Angebot zur »Verwendung« eines Komponisten für kulturpolitische Zwecke unterstreicht die der Kulturdiplomatie inhärente Wechselwirkung zwischen privaten und staatlichen Interessen, die trotz aller ideologischen Implikationen schließlich auch eine internationale Reise- und Konzerttätigkeit hinter den Eisernen Vorhang ermöglichte und damit den Aufbau eines künstlerischen Netzwerks unterstützte. Waxmans Sowjettour – obwohl nicht vom State Department organisiert, aber sehr wohl implizit unterstützt – muss daher trotz aller Anlaufschwierigkeiten als

67 Briefentwurf von FW an Pierre Salinger (Pressesprecher Kennedy Administration), o.D. [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Salinger, Pierre«].

68 Briefentwurf von FW an Pierre Salinger, o.D. [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Salinger, Pierre«].

69 Dieser Terminus wird in der öffentlichen Vermarktung von Waxman und auch von ihm selbst verwendet (vgl. u.a. Zechner, »Looking for Mr. Hyde«, und für die ideologische Bedeutung des Begriffs vgl. das Kapitel 8 »*composer-conductor*«).

70 Briefdurchschlag von FW an Mary Stewart French (Office of Cultural Exchange), 22. Aug. 1961 [SUSC, FWP, Box 4, Folder »Los Angeles Music Festival 1948–1966«].

Teil der diplomatischen Ideologie der Zeit betrachtet werden. Gleichzeitig ergibt sich mit dem ILAMF als Ausgangspunkt dieser Bemühungen wiederum ein Beleg für die wichtige inoffizielle Grundlage und die Wechselseitigkeit der damaligen diplomatischen Beziehungen. Waxmans Tour diente auch für die CLGA als eine Möglichkeit, einen Fuß hinter den Eisernen Vorhang zu setzen: So bat Leith Stevens, der Präsident der Vereinigung, Waxman darum, wenn möglich einen kontinuierlichen Austausch von Periodika, nämlich den CLGA-Report gegen offizielle Publikationen der Union der Sowjetkomponisten, anzuregen.⁷¹

Die Tourneen von Waxmans amerikanischen Vorgängern durch die Sowjetunion als Teil des Austauschprogramms in den Jahren 1958 bis 1960 hatten, durch die bewusste Entsendung ausgewählter Personen, aus amerikanischer Sicht einen offizielleren Charakter, was sich unter anderem auch aus der intensiven Presseberichterstattung bzw. aus den offiziellen Äußerungen in der Presse über die entsandten Komponisten und Musiker ergibt.⁷² Den Anfang machte die UdSSR-Tour im September und Oktober 1958 mit Roy Harris, Ulysses Kay, Peter Mennin und Roger Sessions, woraus 1959 die bereits erwähnte US-Tour von sechs sowjetischen Komponisten folgte. Da die Quote von amerikanischer Seite – vier gegenüber sechs – noch nicht erfüllt war, wurden 1960 zusätzlich Aaron Copland und der deutsch-amerikanische Komponist Lukas Foss (urspr. Fuchs) in die Sowjetunion entsandt. Ziel dieser Tourneen war auf beiden Seiten, den jeweiligen nationalen ›Fortschritt‹ auf dem Gebiet der Komposition zu demonstrieren, weshalb vorrangig Kompositionen der entsandten Komponisten (teilweise unter dem Dirigat derselben) aufgeführt wurden.⁷³ Demgegenüber standen die Tourneen ausführender Musiker, wie Van Cliburn, und Dirigenten, wie Leopold Stokowski (1958) oder Leonard Bernstein (mit dem New York Philharmonic Orchestra 1959), die entsprechende interpretatorische Qualitäten demonstrieren sollten.⁷⁴ Waxman als *composer-conductor*, dessen kompositorischer Hintergrund zusätzlich vornehmlich im Bereich der ›funktionalen‹ Filmmusik lag, stand folglich zwischen diesen beiden

71 Vgl. Brief von Leith Stevens an FW, 8. Feb. 1962 [SUSC, FWP, Box 2, Folder »G«].

72 Das öffentliche Echo der Tour Waxmans in den USA ist vor diesem Hintergrund als überschaubar zu bezeichnen, wie wohl der Komponist hier sicherlich eine andere Vorstellung verfolgte. Dies ist auch aus den persönlichen Korrespondenzen von Waxman direkt nach seiner Tour zu sehen (vgl. u. a. den Brief von FW an Theodate Johnson, 4. Mai 1962, und Briefdurchschlag von FW an Tamara Mamedov (Institute of Soviet-American Relations, Moskau), 7. Okt. 1962 [beide SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (2/2)«]).

73 Vgl. Emily Abrams Ansari, *The Sound of a Superpower. Musical Americanism and the Cold War*, New York 2018, S. 105–107.

74 Vgl. Gienow-Hecht, »How Good Are We?«, S. 277–279, und William Ander Smith, *The Mystery of Leopold Stokowski*, u. a. London 1990, S. 210.

Kategorien, ließ sich aber gerade durch diesen spezifischen Hintergrund ideal in die verschiedenen Ideologien einbetten, die sich schließlich von Waxman wiederum für die Vermarktung der eigenen Karriere nutzen ließen.

Die Organisation der Tour wurde von Waxman mittels der staatlichen Konzertagentur Goskontsert bewerkstelligt,⁷⁵ wobei aus den ausgehenden Korrespondenzen zu ersehen ist, dass Waxman zusätzlich immer wieder den persönlichen Kontakt zu Chrennikov suchte, diesen auch über sämtliche seiner Aktivitäten auf den Laufenden hielt und ihm konkrete Programmvorschläge machte.⁷⁶ Daraus geht hervor, dass Waxman die Entscheidungsgewalt bei Chrennikov vermutete und in Goskontsert lediglich eine Vermittlungsagentur sah. Waxmans erster Programmvorschlag an Chrennikov (Gershwins Klavierkonzert in F-Dur mit André Previn als Solist) oder auch der Hinweis auf die afroamerikanische Sängerin Shirley Verrett-Carter als potentielle Solistin fügen sich ideal in die von US-amerikanischer Seite öffentlich propagierte Ideologie mit ein, die Jazz als neue Form der Kunstmusik stilisierte und gleichermaßen das Bild einer offenen und toleranten amerikanischen Gesellschaft zeichnen sollte.⁷⁷

Da die eingehenden Briefe und auch weitere Korrespondenzen in dieser Sache nicht überliefert sind, lässt sich nicht belegen, wie die weitere Programmdiskussion verlief und aus welchen Gründen das genaue Programm zustande kam. Es ist auch unklar, welches Programm Waxman genau an welchen Orten dirigierte: In Moskau waren es im ersten Konzert vermutlich Waxmans *Sinfonietta for Strings and Timpani*, Brahms' Zweite Symphonie und Respighis *Pini di Roma*; als zweites Konzert könnte – mit Igor' Bezrodny als Solist – das »critically-acclaimed Russian concert program« des ILAMF 1961 mit Chrennikovs Zweiter Symphonie und Violinkonzert sowie Qarayevs Ballettsuite aus *By the Path of Thunder* wiederholt worden sein, diesmal in Verbindung mit Samuel Barbers *Adagio for Strings* als »amerikanischem« Werk. In Leningrad dirigierte Waxman Tschaikowskys Sechste Symphonie nochmals in Verbindung mit seiner *Sinfonietta* und Respighis *Pini di Roma*.⁷⁸ Für das Programm der Konzerte in

75 Vgl. Briefdurchschlag von FW an Ruth Sickafus, 11. Sept. 1961 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »P«], und Herrala, »Pianist Sviatoslav Richter«, in: *Music, Art and Diplomacy*, S. 89.

76 Vgl. Briefdurchschlag von FW an Tichon Chrennikov, 27. Aug. 1961, und Briefdurchschlag von FW an Goskontsert, 28. Aug. 1961 [beide SUSC, FWP, Box 4, Folder »Los Angeles Music Festival 1948–1966«].

77 Vgl. dazu die Ausführungen von Agnes Hartmann zur Rolle des Jazz in der amerikanischen Propaganda in Westdeutschland in *Kalter Krieg der Ideen*, S. 223–224, und die amerikanischen Ausführungen von *Porgy und Bess* 1956 in der Sowjetunion (vgl. Rósa Magnúsdóttir, *Enemy Number One. The United States of America in Soviet Ideology and Propaganda, 1945–1959*, Oxford 2019, S. 82–83).

78 Diese Einschätzung ergibt sich aus dem Konzertfilm [SUSC, FWP, Box 10], dem Einleitungs-

Kiew kombinierte Waxman im ersten Konzert abermals Brahms' Zweite Symphonie und Respighis *Pini di Roma* vermutlich Maurice Ravels *La Valse*. Im zweiten Kiewer Konzert ersetzte Waxman wohl die Brahms Symphonie durch Tschaïkowskys Sechste Symphonie.

Mit dieser Programmierung fügte sich Waxman nahezu ideal in die von der amerikanischen Kulturdiplomatie intendierte musikalische Kommunikationsstrategie ein, welche gleichermaßen die »maturation of American composing« demonstrieren und an der »European classical tradition« Anteil nehmen sollte. Idealerweise seien die Werke auch noch »approachable on first hearing«⁷⁹ – was im Übrigen Analogien zu den zeitgenössischen Erwartungen im Hinblick auf Hollywood-Filmmusik aufkommen lässt. Zudem bot Waxmans Programm auch eine ausgezeichnete Argumentationsgrundlage für die sowjetische Propaganda. So war es vor dem politischen Hintergrund der Zeit sicherlich nicht ohne Signifikanz, dass ein »amerikanischer« Dirigent als Interpret traditioneller und zeitgenössischer »russischer« bzw. sowjetischer Kompositionen auftrat und sich somit aus musikalischer Sicht als Unterstützer der Sowjetunion zeigte. Zwar hatte Stokowski 1958 neben amerikanischen Kompositionen von Paul Creston, Samuel Barber, Alan Hovhaness auch die Fünfte und Elfte Symphonie von Šostakovič dirigiert. Ein ausschließlich sowjetisches Programm mit einem US-amerikanischen Dirigenten und sowjetischen Orchestern präsentierte allerdings eine noch stärkere ideologische Zuspitzung.⁸⁰

text im Programmheft des ILAMF 1962, o.S. [SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (1/2)«, dem Bericht »Conductor Waxman Makes Moscow Debut«, in: *Los Angeles Times*, 16. Mrz. 1962 sowie einem Radiointerview von James Fassett mit Franz Waxman (vgl. Radiointerview von James H. Fassett mit Franz Waxman als Broadcast Intermission Feature des New York Philharmonic Broadcast, 7. Apr. 1962 (1/4 inch audio tape) [SUSC, FWP, Oversize 119, ID#: waxman_0978_02]. Das Pauseninterview findet sich auch als Stream in den New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives [Concert program, 7 Apr 1962, Program ID 2708, New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives. <https://archives.nyphil.org/index.php/artifact/foaceef2-ob55-4f5f-a6c3-37facf4462eb-o.1>, 9. Jan. 2024]. Die Kombination mit der *Sinfonietta* und Respighis *Pini di Roma* wurde von Waxman im Rahmen des zehnjährigen LAMF-Jubiläums 1956 bereits programmiert und dirigiert. Die Einbindung einer amerikanischen Komposition in das Konzertprogramm in das zweite Moskauer Konzert legt eine Ankündigung in der *Los Angeles Times* nahe, wonach Waxman in jedem Programm eine »American composition« dirigieren werde (vgl. »Music News«, in: *Los Angeles Times*, 4. Mrz. 1962). Ein Hinweis auf die Aufführung einer Komposition von Samuel Barber findet sich in »From Valley to the Volga«, in: *Los Angeles Times*, 20. Mai 1963.

79 Koppes, »The Real Ambassadors?«, S. 75.

80 Vgl. William Ander Smith, *The Mystery of Leopold Stokowski*, u.a. London 1990, S. 210.

Vor diesem Hintergrund und in Kombination mit der ambivalenten Presserezeption des ›russischen‹ Konzerts beim ILAMF 1961 mag auch erklärbar sein, warum das US-amerikanische Presseecho nach Waxmans Rückkehr (gemessen an der Berichterstattung über Besuche im Rahmen des *cultural exchange programs*) relativ überschaubar blieb. Vergleichsweise größeres Echo, jedenfalls bei an klassischer Musik interessierten Radiohörenden, zog wohl die Radioberichterstattung über Waxmans Sowjettour nach sich. So wurde Waxman beispielsweise von [James H.] Jim Fassett im Rahmen des Pausenprogramms des CBS New York Philharmonic Broadcast am 7. April 1962 unmittelbar und exklusiv nach dessen Rückkehr in die USA interviewt. Waxmans Aussagen in diesem Interview blenden sich ideal in die Kulturdiplomatie der USA ein, wobei er naturgemäß seine künstlerische Person, das internationale Renommee des ILAMF und die herausragende Rezeption seines Dirigats mit den sowjetischen Orchestern hervorkehrt sowie allgemeine Beobachtungen zu den Orchestern und Begegnungen mit sowjetischen Komponisten schildert.⁸¹ Diese Broadcasts von Waxmans Interviews beeinflussten höchstwahrscheinlich auch die Informationen, die dann in der Presseberichterstattung zirkulierten. Die *Los Angeles Times* brachte einen Monat später einen größeren Bericht mit dem Titel »From Valley to the Volga«, in dem Waxman abermals ganz im Sinne der amerikanischen Kulturdiplomatie seine Eindrücke aus der Sowjetunion schilderte und gleichermaßen das Bild von den USA als herausragender Kulturnation mit ihm als Vertreter vermittelte: Dabei beginnt der Artikel zunächst mit Waxmans Anamnese, dass die Sowjetunion vor allem durch die breite Aufnahme populärer US-amerikanischer Musik, wie beispielsweise des Rodgers-Song »Blue Moon« oder Youmans »Tea for Two«, Lebensweisen und Kleidungsstil doch erstaunlich »amerikanisch« sei. Aus musikalisch-politischer Sicht suggeriert diese Feststellung eine Abwertung der Bürger der Sowjetunion, die besonders empfänglich für derartige nicht unbedingt kulturell hochstehende Tendenzen sei. Bezeichnenderweise steht deshalb in der den Bericht flankierenden Karikatur der Songtitel »Tea for Two« zwischen den ›kunstmusikalischen Fronten‹ Šostakovič und Waxman. In der Karikatur stehen beide Komponisten auf mit ihren Nachnamen versehenen Dirigentenpodesten und halten in einer Hand ein sowjetisches (Šostakovič) und amerikanisches (Waxman) Fähnchen und in der anderen einen Dirigierstab.

Kunstmusik hingegen könne, so die weitere Argumentation des Artikels, durchaus als »internationales Ausdrucksmedium« gelten, was auch von den Bürgern der Sowjetunion so gesehen werde und was sich letztlich auch im großen Erfolg von Waxmans

81 Vgl. Radiointerview von James H. Fassett mit Franz Waxman als Broadcast Intermission Feature des New York Philharmonic Broadcast, 7. Apr. 1962 (1/4 inch audio tape) [SUSC, FWP, Oversize 119, ID#: waxman_0978_02].

Konzerten und von dessen *Sinfonietta* niedergeschlagen habe. Der Wunsch nach amerikanischer Kunstmusik in der Sowjetunion sei groß, wie der Artikel auf Grundlage von Waxmans Anamnese feststellt:

But they seemed to want more American compositions: they know Gershwin and Copland but are otherwise hungry to know what our composers are doing. Franz Waxman would love to go back and oblige: if between ›Blue Moon‹ and Sam Barber they've got a music gap, it's one area in which helping them to catch up would be to everybody's advantage.⁸²

Vor dem Hintergrund der derart vorgeschlagenen musikalischen US-amerikanischen ›Entwicklungshilfe‹ gibt Waxman auch an, dass er es bereue, nicht mehr amerikanische Kompositionen auf das Programm gesetzt zu haben.

Die Wahl des Programms kam vermutlich aufgrund Waxmans aktuellem Dirigierrepertoire und den örtlichen Gegebenheiten zustande. Bei der 1955 komponierten *Sinfonietta for Strings and Timpani* handelte es sich um eine relativ neue, kleiner besetzte, tonale Instrumentalkomposition im Klangidiom des frühen 20. Jahrhunderts. Waxmans Oratorium *Joshua* war für diese Zwecke schlichtweg zu groß dimensioniert. Zudem war diese Komposition die einzige Waxmans, die zu diesem Zeitpunkt offiziell verlegt war und mit der er sich deshalb als seriöser Konzertkomponist profilieren konnte. Durch die Programmierung von Barbers ähnlich besetztem *Adagio for Strings* als Ersatz für die *Sinfonietta* im zweiten Moskauer Konzert positioniert sich Waxman in der amerikanischen Kunstmusik. Tschaikowskys Sechste Symphonie und Ravels *La Valse* zählte zudem 1962 zu Waxmans festem Repertoire als Dirigent, und bei Respighis *Pini di Roma* handelte es sich um Programmmusik, die Waxmans musikalisch-interpretatorischen Vorstellungen entgegenkam. Laut eigenen Angaben zeichnete Waxman für die Erstaufführung dieses Werks in Kiew verantwortlich, wobei er für das Ende des dritten Teils eigens den Nachtigallengesang auf Tonband in die Sowjetunion importiert habe, da er sich unsicher über die dortige Verfügbarkeit eines Tonbands gewesen sei.⁸³ Mit Brahms' Zweiter Symphonie festigte Waxman zudem den diplomatisch wichtigen Bezug zur deutschen Musiktradition des 19. Jahrhunderts und betonte seine eigene musikalische ›Herkunft‹.

Programmmusikalische Schwerpunkte als Ausdruck des musikalischen »Amerikanismus«⁸⁴ bildeten auch den Fokus von Aaron Coplands Sowjettour 1960, wobei mit

82 »From Valley to the Volga«, in: *Los Angeles Times*, 20. Mai 1963.

83 Vgl. Radiointerview von Martin Bookspan mit FW auf [WQXR], [?] 1962 (1/4 inch audio tape) [SUSC, FWP, Oversize 116, ID#: waxman_0856-01].

84 Für eine differenzierte Betrachtung des Begriffs »americanism« im Kontext des Kalten Kriegs und davor vgl. die Einleitung von Ansari, *The Sound of a Superpower*, S. 1–33.

den Suiten aus dem Ballett *Rodeo*, der Oper *The Tender Land* und der Filmmusik zu *Red Pony* (Lewis Milestone, Republic Productions, 1949) auch Konzertadaptionen von multimedialen Werken auf dem Programm standen.⁸⁵ Ein derartig offensichtlicher Amerikanismus fehlt, wenn man von Barbers *Adagio* absieht, in Waxmans Programm jedoch vollkommen.

Dennoch war es Waxman ein Anliegen im Programmheft des ILAMF 1962 zu verkünden, dass seine *Sinfonietta* in das »Repertoire« des Philharmonischen Orchesters Leningrad aufgenommen worden war, wodurch es ihm gelang, sich als gefragter Dirigent und zeitgenössischer, amerikanischer Komponist zu vermarkten:

During his first Moscow concert, on March 15, the orchestra requested permission to incorporate Waxman's *Sinfonietta for Strings and Timpani* into its permanent repertoire, as a result of the composition's enthusiastic reception by the Russian audience which demanded a repeat of the work during the concert. Waxman presented the score, onstage, as a gift to the orchestra.⁸⁶

In eine ähnliche Richtung weist der Bericht von Patterson Greene im *Los Angeles Herald-Examiner*, wobei seine Beschreibung der Person Waxmans und des US-amerikanischen kulturdiplomatischen Programms einige Ambivalenzen an das Tageslicht bringt und Waxmans Tour sarkastisch als »Gegenentwurf« zur Tour von *Porgy and Bess* darstellt:⁸⁷

German by birth, Waxman has been associated so long with the citizenship and musical life of his country that he was received as an American, and standing ovations for him in the Russian cities did much to counteract anti-American indoctrination behind the Iron Curtain. Herewith is a personal and private aside, which nobody is supposed to read: It may be that Waxman counteracted some of the impression of ›Porgy and Bess‹, which our State Department sent to Russia some years ago in apparent attempt to assure our Communist neighbors that America is a land where the Negro lives a life of segregation, poverty, desperation and moral decay.⁸⁸

85 Vgl. Ansari, *The Sound of a Superpower*, S. 147–148. Coplands *Red Pony*-Suite wurde im Übrigen 1948 bei Boosey & Hawkes verlegt.

86 Biographie von FW im Programmheft ILAMF 1962, o.S. [SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (1/2)«]. Passenderweise ist diese Beschreibung mit einem Foto Waxmans beim Dirigieren des Leningrad Philharmonic Orchestra (aufgenommen aus Sicht des Orchesters) vor einem dem Anschein nach ausverkauften Saal illustriert.

87 Für den Hintergrund zu *Porgy and Bess* vgl. Ellen Noonan, *Porgy and Bess. Race, Culture, and America's Most Famous Opera*, Chapel Hill 2012.

88 »Waxman Tour Counteracts ›Porgy‹«, in: *Los Angeles Herald Examiner*, 2. Mai 1962.

Greene charakterisiert Waxman nicht nur als Einwanderer, sondern explizit als »deutschen« Einwanderer, der ja ohnehin als Amerikaner wahrgenommen werde. Diese Zuschreibung weist eindeutig eine ästhetische Wertung auf: nämlich jene der weißen, männlichen, amerikanischen Kunstmusik. In diesem Rahmen wirkt das Adjektiv »deutsch« als eine Art Qualitätsmerkmal – Filmmusik hat in diesem Narrativ bewusst keinen Platz. Dass *Porgy and Bess*, obwohl die Sowjettour des Musicals schon einige Jahre zurücklag (und dazwischen auch Entsendungen anderer US-amerikanischer Komponisten, wie Copland und Harris, erfolgten), hier als Gegenbeispiel gewählt wird, unterstreicht diese Ausrichtung noch, weshalb dieser Absatz entsprechend als eine implizite Beschreibung des Auswahlprinzips der ANTA bzw. auch der USIA gelesen werden kann.

Unterstützend für diese Interpretation wirkt ein kurzer Bericht in der *Los Angeles Times* über Waxmans erstes Konzert in Moskau, wobei der Tod Bruno Walters, dem Sinnbild des amerikanisch-deutschen Dirigenten, zum Thema mit Symbolwirkung für die Kulturdiplomatie gemacht wird:

After the performance, Waxman gave Soviet composer Dimitri Shostakovich his first news of the death two weeks ago of conductor Bruno Walter. Shostakovich appeared stunned. It was Walter who introduced the Russian composer's first symphony in the West. Waxman gave Shostakovich a wallet belonging to Walter as a memento from the late conductor's family in America. Waxman is the second American maestro invited to lead a Soviet orchestra since Leopold Stokowski came here in 1959.⁸⁹

Diese Schilderung beschreibt nicht nur den Eisernen Vorhang als eine Informationssperre, sondern macht auch die bereits angesprochene kulturpolitische Komplexität der Zeit mit ihren unterschiedlichen Bedeutungszuschreibungen deutlich.

Auch in der deutschsprachigen Presse in Los Angeles erfährt Waxman, ein »Deutsch-Amerikaner, der diese Qualifikation mit Recht auf sich beziehen darf« alleine durch seine Herkunft eine positive Wertung. Verstärkend kommt noch der biographische Hintergrund seiner zweiten Ehefrau Lella als Deutsche und Pianistin hinzu, der inhaltlich im Artikel selbst und zusätzlich durch ein Foto des Ehepaars

89 »Conductor Waxman Makes Moscow Debut«, in: *Los Angeles Times*, 16. Mrz 1962. Die Information über die Übermittlung der Nachricht über den Tod Walters an Šostakovič stammt ebenfalls aus dem Radiointerview von James H. Fassett mit Franz Waxman als Broadcast Intermission Feature des New York Philharmonic Broadcast, 7. Apr. 1962 (1/4 inch audio tape) [SUSC, FWP, Oversize 119, ID#: waxman_0978_02].

Waxmans bei seiner Reise nach Russland hergestellt wird.⁹⁰ Waxman wird dabei klischeehaft als Inbegriff der durchsetzungsstarken, deutschen Tugenden gesehen, wobei eine derartige Argumentation zwanzig Jahre zuvor, aufgrund Waxmans jüdischer Herkunft, wohl noch undenkbar gewesen wäre.⁹¹

Es ist daher wenig überraschend, dass Waxman in einer Zeit in der die ideologische Nationenbildung im Zentrum stand, und in der die Aufarbeitung der Verbrechen des Nationalsozialismus erst begann, auch seine ›deutsche‹ Herkunft in seinen Kontakten zu Westdeutschland diplomatisch für seine eigene Karriere nutzte.

5.3 Das Los Angeles Music Festival und seine politisch-ideologische Beziehung zu ›Deutschland‹⁹²

Die »deutsche Leitkultur Musik«⁹³ besaß innerhalb der US-amerikanischen Musikkultur des 20. Jahrhunderts – auch was die Herausbildung eines amerikanischen Modernismus betraf – eine wesentliche Funktion. Besonders die Werke des Komponisten Gustav Mahler mit ihrem musikhistorischen Status zwischen der Symphonik des 19. Jahrhunderts und der Moderne in Hinblick auf Instrumentation und Tonalität boten eine ideale und vor allem multivalente Folie für ästhetische Überlegungen von amerikanischen Komponisten wie Aaron Copland oder Leonard Bernstein und dienten auch als Rechtfertigung der eigenen künstlerischen wie kompositorisch-stilistischen

90 »Franz Waxman Komponist und Dirigent«, in: *California Freie Presse*, 10. Jun. 1963. Zu Lella Waxman [geb. Simone] vgl. Rothkamm, Art. »Lela Simone«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00007272.

91 Vgl. »Franz Waxman Komponist und Dirigent«, in: *California Freie Presse*, 10. Jun. 1963. Hier heißt es: »Es gibt genug Leute, die gute Ideen haben. Ihre Pläne durchzuführen gelingt dagegen nur denen, die Mut und Tatkraft kennen, organisationsfähig und strebsam sind, und mit Standhaftigkeit jeden Widerstand überwinden, der ihr Ziel bedroht.«

92 Die Termini ›Deutschland‹ bzw. ›deutsch‹ sind hier nicht ausschließlich als geographische Bezeichnung zu sehen, sondern auch als eine allgemein ideologische, die sich auf eine dem deutschsprachigen Raum zugeschriebene und den zeithistorischen Konventionen entsprechende (musikhistoriographische) Kulturtradition bezieht. Wenn der Begriff in einem geographisch-politischen Bezug aufscheint, so ist konsequent von West- oder Ostdeutschland die Rede (vgl. dazu u.a. Celia Applegate und Pamela Potter, »Germans as the ›People of Music‹. Genealogy of an Identity«, in: *Music and German National Identity*, hg. von denselb., u.a. Chicago, S. 1–35).

93 Albrecht Riethmüller, »Deutsche Leitkultur und neues Leitbild USA in der frühen deutschen Bundesrepublik«, in: *Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945–1960*, hg. von Lars Koch, Bielefeld 2007, S. 215.

Identität.⁹⁴ Ungeachtet dieser ästhetischen Positionierung erlangte Mahlers Musik erst in den 1960er-Jahren durch die Dirigate von Bernstein und nicht zuletzt durch die Veranstaltung eines Mahler-Festivals anlässlich des hundertsten Geburtstags des Komponisten eine breitere Rezeption in den USA. Dabei diente Mahler Bernstein – im Rückgriff auf Copland – als Rechtfertigung seiner eigenen Musikauffassung, nämlich einer »vision of modernism that privileged tonality over atonality and twelve-tone composition«,⁹⁵ die sich andererseits aber bewusst von der »deutschen« Musiktradition distanzierte.⁹⁶ Dennoch kann Bernsteins Auffassung des kompositorischen Modernismus als beinahe deckungsgleich zu derjenigen Waxmans bezeichnet werden. Auch bei Waxman findet diese stilistische Überzeugung gleichermaßen Niederschlag in seinem musikalischen Schaffen wie auch in der Programmierung des LAMF.

Nichtsdestotrotz wurde Mahler von Bernstein und Waxman, trotz ähnlicher kompositionsästhetischer Ansichten, aufgrund ihres unterschiedlichen biographischen Hintergrunds auf der einen Seite implizit als »American« auf der anderen Seite explizit als »Deutscher« propagiert. Gerade in den Anfangsjahren 1950 und 1951 des LAMF festigte Waxman unter anderem durch Westküstenerstaufführungen der Neunten und Dritten Symphonie von Gustav Mahler bewusst diese »deutsche« Ausrichtung des Komponisten und auch des Festivals, wobei er die Konnotation durch die Programmierung passender Werke in beiden Fällen verstärkte.⁹⁷

Die erstmalige Aufführung der Neunten Symphonie Mahlers in Los Angeles beim LAMF 1950 wurde zusätzlich noch durch einen Programmheftbeitrag des Mahler-Schülers und Dirigenten der Uraufführung Bruno Walter begleitet und damit eindeutig innerhalb des »deutschen« kunstmusikalischen Kanons verortet.⁹⁸ Walter, »the dedicated high priest of Mahler«, war auch im Folgejahr gemeinsam mit Alma Mah-

94 Vgl. dazu die rezeptionsästhetische Studie von Matthew Mugmon, *The American Mahler. Musical Modernism and Transatlantic Networks, 1920–1960*, Diss. masch., Harvard University 2013.

95 Mugmon, *The American Mahler*, S. 202.

96 Vgl. Mugmon, *The American Mahler*, S. 205 und 239–240.

97 1950 wurde Bachs Zweites Klavierkonzert gemeinsam mit Mahlers Neunter Symphonie aufgeführt; 1951 folgte auf Mahlers Dritte Symphonie Honeggers »Prélude, Arioso & Fughette sur le nom de BACH«. Gerade die Kombination mit diesem Werk Honeggers verstärkt die narrative Vorreiterrolle der deutschen Instrumentalmusiktradition für die Entwicklung der musikalischen Moderne.

98 Vgl. Programmheft LAMF 1950 [SUSC, FWP, Box 4, Folder »4th Los Angeles Music Festival 1950«]. Waxman hatte sich im Jahr 1956 außerdem anlässlich des 80. Geburtstags von Bruno Walter für einen »Bruno Walter Day« beim City Council von Beverly Hills eingesetzt und nahm somit aktiv an der Rezeption des Dirigenten an der US-amerikanischen Westküste teil (vgl. Brief von Robert J. Huntley (City of Beverly Hills) an FW, 12. Sept. 1956 [SUSC, FWP, Box 9, Folder »Bruno Walter«]).

ler-Werfel bei der Aufführung der Dritten Symphonie im Publikum, was von der Presse wohlwollend angemerkt wurde. Zusätzlich dirigierte Waxman dieses Konzert symbolträchtig mit einem Dirigentenstab Gustav Mahlers, den er vom Schauspieler Walter Slezak erhalten hatte. Dessen Vater, der Tenor Leo Slezak, hatte einst den Stab von Mahler persönlich als Geschenk erhalten.⁹⁹ Es war wohl auch Mahler-Werfel, die sich für die Ehrenmitgliedschaft von Waxman in der 1955 gegründeten Internationalen Gustav Mahler-Gesellschaft einsetzte. Die Aufgabe der Ehrenmitglieder war es »dem Werk Gustav Mahlers in der Außenwelt die ihm gebührende Würdigung und Verbreitung zu sichern«, wobei Waxman im Mitgliedschaftsschreiben ersucht wurde, potentielle Förderer vorzuschlagen, die finanzielle Mittel für die Gesellschaft zur Verfügung stellen könnten.¹⁰⁰

Vor diesem Hintergrund ist es wenig überraschend, dass Waxman 1960, in Analogie zu Bernsteins Mahler-Festival mit dem New York Philharmonic Orchestra, auch ein explizites Mahler-Jubiläumskonzert programmierte – die Ausrichtung von Komponistenjubiläen war schließlich seit Beginn eine wichtige Säule des LAMF. Erneut kreierte Waxman hierbei einen eindeutig interpretierbaren Rahmen rund um die Aufführung der Zweiten Symphonie: In einer exklusiven aber öffentlich dokumentierten »Concert Preview« präsentierte der österreichisch-amerikanische Schauspieler Joseph Schildkraut den geladenen Gästen seine Sammlung von Mahler-Memorabilia und Waxman gab im Rahmen dieser Veranstaltung eine Einführung in Mahlers Musik mit Demonstration am Klavier.¹⁰¹ Direkt vor der Aufführung hielt dann Schildkraut, als bewusste Reminiszenz an die »europäische Konzerttradition« und als Dokumentation für die Mahler-Gesellschaft, eine Rede anlässlich des Jubiläums. Dies ist durch die folgende Briefpassage von Franz Waxman dokumentiert, in der er bezeichnenderweise bei Vorbringen seines Appells an Schildkraut, in die deutsche Sprache wechselt:

There is one thing, though, that I would like you to do and that I am sure you would want to do: ich moechte gern, dass Du am Abend des Konzertes eine kleine, so zu sagen offizielle Festrede haeltst. Es wuerde dies dem Abend etwas aussergewoehnliches, etwas in der guten, alten, europaeischen Konzert Tradition geben. Wie Du ja weisst wurden derartige Auffuehrungen durch Ansprachen zu besonderen Abenden gemacht; und da unser Abend an

99 »Music Fete Conductor to Use Mahler Baton«, in: *Los Angeles Times*, 10. Jun. 1951, »Mahler Symphony No. 3 Stimulating, Colorful«, in: *Los Angeles Times*, 14. Jun. 1951, und »Waxman Ends Festival With Splendid Account of Gigantic Mahler 3rd«, in: [?] [SUSC, FWP, Box 4].

100 Brief der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft an FW, 10. Dez. 1956 [SUSC, FWP, Box 9, Folder »Bruno Walter«].

101 Vgl. »Mahler Committee Slates Mahler Concert Preview«, in: *Los Angeles Times*, 9. Mai 1960.

die Mahler Gesellschaft nach Wien berichtet wird waere es schoen, wenn Du mit uns sein koenntest. [...] I hope that you will accept this ›little labor of love‹.¹⁰²

Waxmans Idee einer derartig traditionsträchtigen Aufladung des Mahler-Jubiläums wurde von der Presse bereitwillig aufgenommen und mit Schildkrauts Migrationshintergrund romantisierend in Beziehung gesetzt. Ein wenig süffisant berichtet Harry Robin in der *Beverly Hills Times* über die Einführung: »Joseph Schildkraut told the large audience of his boundless love for Mahler's music. Mr. Schildkraut was quite understandably prolix, since he comes from the Vienna which virtually worshiped Mahler, whose 100th birthday is celebrated this year.«¹⁰³ Da Waxman sämtliche Mahler-Symphonien bei seinem Festival selbst dirigierte, ordnete er sich als ›Botschafter‹ von Gustav Mahlers Werken ebenfalls in eine deutsche symphonische Kunstmusiktradition ein, die in der öffentlichen Wahrnehmung im vermeintlichen Widerspruch zu seinem Filmmusikschaffen stand.¹⁰⁴

Auch abseits von Mahler programmierte Waxman 1955 zusätzlich einen expliziten ›deutschen‹ Programmschwerpunkt mit Werner Egks *La Tentation de Saint Antoine*, Carl Orffs *Catulli Carmina*, Rolf Liebermanns Konzert für Jazzband und Orchester und dessen Oper *Leonore 40/45* (als US-Westküstenpremierer) sowie den US-amerikanischen Premierer von Gottfried von Einems Orchestermusik op. 3 und dem Streichquartett op. 30, Nr. 2 von Johann Nepomuk Hummel (vgl. dazu die Tabellen 2 und 3).¹⁰⁵ Die Programmierung von Liebermanns *Leonore 40/45* als Tonbandaufführung mit ihrer Befreiungsideologie und ihren musikalisch-vielfältigen und durchaus kritischen Anspielungen auf die nationalsozialistische Besatzung Frankreichs passte auch aus politisch-diplomatischer Sicht in das Konzept des LAMF und die Abgrenzungsbemühungen Deutschlands von seiner nationalsozialistischen Vergangenheit.¹⁰⁶

102 Briefdurchschlag von FW an Joseph Schildkraut, 9. Feb. 1960 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »14th Los Angeles Music Festival 1960«].

103 »Words About Music«, in: *Beverly Hills Times*, 16. Jun 1960.

104 Eine Auswertung der Kritik legt nahe, dass Waxman das Vorhaben gelang (vgl. dazu die Kritiken »Mahler Second Superb«, in: *Los Angeles Examiner*, 15. Jun. 1960, und »Standing Ovation Winds Up L.A. Music Festival«, in: *Los Angeles Herald Examiner* [SUSC, FWP, Box 6]). Harry Robins beschreibt in der *Beverly Hills Times* Waxmans Dirigat pathetisch als »the most powerful tribute to Mahler on this evening« (»Words About Music«, 16. Jun. 1960).

105 Dass das Adjektiv ›deutsch‹ hier mehr als Kompositionstradition denn als eine reine Herkunftsbezeichnung verstanden wurde, wird u. a. durch die Aufnahme des Schweizer Liebermann und des Österreicher Gottfried von Einem in das von Waxman konzipierte Programm und die entsprechende zeitgenössische Presserezeption deutlich (vgl. u. a. »Composer Adds Jazz, Restoring a ›Lost Art‹«, in: *Los Angeles Examiner*, 29. Mai 1955).

106 Vgl. Custodis und Geiger, *Netzwerke der Entnazifizierung*, S. 159–161.

Waxman ließ dem deutschen Generalkonsul in Los Angeles Richard Hertz im Bewusstsein der diplomatischen Bedeutung des LAMF-Programms im Jahr 1955 Freikarten zukommen, woraus sich schließlich ein persönlicher Termin im Generalkonsulat ergab, um über den »lebendigen Kulturaustausch [...] zwischen Amerika und Deutschland« zu sprechen. Dem Generalkonsul war nämlich »von allen Seiten zum Ausdruck gebracht worden, wie stark die von [Waxman] organisierten und geleiteten und zum großen Teil der modernen deutschen Musik gewidmeten Veranstaltungen auf die Musikkenner dieser Stadt gewirkt haben.«¹⁰⁷

Besonders Liebermanns Konzert für Jazzband und Orchester fügt sich nahezu ideal in diesen diplomatisch-ideologischen Zusammenhang, da es das Instrumentarium Zwölftontechnik (»widely favored by the younger composers«)¹⁰⁸ mit charakteristischen Jazz-Rhythmus-Patterns von Blues über Boogie-Woogie bis hin zu Mambo verbindet. In dieser Komposition kommt es somit zu einer direkten Synthese aus »deutscher« Kunstmusik, modernen, vermeintlich nicht ideologisierbaren Kompositionstechniken¹⁰⁹ und »amerikanischem« Jazz in Manier eines »classical Concerto Grosso, with contrast in the musical material allotted to each of the two sections«.¹¹⁰ Bezeichnend ist, dass Waxman in einem Bericht zur Ankündigung des Konzerts diese einzelnen Dimensionen gezielt hervorhebt und dabei auch das improvisatorische Element des amerikanischen Jazz in Verbindung mit der deutschen Kunstmusik setzt:

LIEBERMANN [...] restores, by means of the jazz player, the art of improvisation that was practiced by the orchestras of the Bach and the pre-Bach era, when players improvised over a figured bass. Strict notation has done away with improvisation in the symphonic orchestra, but it survives in jazz bands.¹¹¹

Implizit rechtfertigt Waxman damit natürlich auch seine eigene Kompositionskarriere im Bereich der Filmmusik, die genau auf der Verbindung verschiedener Musikstile und Kompositionstraditionen basiert und präsentiert sich damit als Stereotyp des »Deutsch-Amerikaners«. Dass er vor diesem Hintergrund 1957 vom deutschen Generalkonsul in den USA mit dem deutschen Bundesverdienstkreuz (I. Klasse) aus-

107 Brief von Richard Hertz an FW, 21. Jun. 1955 [SUSC, FWP, Box 4, Folder »Los Angeles Music Festival 1948–1966«].

108 »Composer Adds Jazz, Restoring Lost Art«, in: *Los Angeles Examiner*, 29. Mai 1955.

109 Vgl. dazu auch Ansari, *The Sound of a Superpower*, S. 3–5.

110 »Composer Adds Jazz, Restoring Lost Art«, in: *Los Angeles Examiner*, 29. Mai 1955.

111 »Composer Adds Jazz, Restoring Lost Art«, in: *Los Angeles Examiner*, 29. Mai 1955.

gezeichnet wurde, kann als logische Konsequenz von Waxmans diplomatischem Geschick gesehen werden.

Wie sehr sich Waxman der politischen Stimmung der Zeit (wohl auch aufgrund seiner Erfahrungen mit den antikommunistischen Ressentiments im Kalifornien der 1940er-Jahre) bewusst war, zeigen auch seine vorsichtigen Erkundigungsversuche nach Dirigierengagements in Ostdeutschland Anfang der 1960er-Jahre: So erkundigte er sich bei der Londoner Künstleragentin Charlotte Nicholls, bei Melsine Grevesmühl (Norddeutsche Konzertdirektion)¹¹² sowie bei Werner Egk¹¹³, ob es vorteilhaft sei, die ihm in Ostdeutschland angebotenen Dirigierengagements anzunehmen, da ihm mehrfach aus politischen Gründen davon abgeraten worden sei. Obwohl ihm vor allem die beiden Agentinnen – im Hintergrund spielten sicherlich auch Profitgründe eine Rolle – kein Problem bei der Annahme von DDR-Engagements bescheinigten, kam tatsächlich keines der angesprochenen Dirigate zustande. Dabei war mit 7. Dezember 1964 bereits ein konkreter Konzerttermin mit dem Städtischen Berliner Sinfonieorchester und Konrad Hansen als Solist in Beethovens Drittem Klavierkonzert festgelegt worden.¹¹⁴ Aus Waxmans Antwortschreiben an Nicholls wird einmal mehr die diplomatische Sensitivität seiner Karriereentscheidungen und ein Bewusstsein für seine ideologische Position innerhalb des Musiklebens des Kalten Krieges deutlich:

Lately I have talked to various people here in New York about my conducting in East-Germany and everybody advises me emphatically not to do it at this time. They all feel that a) the United States Government would not look very favorably on this, b) the West-Germans would not like it at all and c) there even might be some uncertainty about our security. – Aside from that I have to this day not received any official word from them or any written agreement with a firm offer, ready to be signed by me. No dates have been set, nor have the cities been designated. Furthermore, I do not know what soloists, if any, are in the same programs and what they might be playing; consequently it is rather difficult to make up programs under these circumstances. I was also never informed as to how many concerts

112 Brief von Charlotte Nicholls an FW, 15. Jul. 1963 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Nicholls, Charlotte«], und Briefdurchschlag von FW an Melsine Grevesmühl, 20. Feb. 1964 [SUSC, FWP, Box 7, Folder »18th Los Angeles Music Festival 1964«]. Für die möglichen Engagements vgl. Briefdurchschlag von Ernst Zielke (Generaldirektor Deutsche Künstleragentur) an Charlotte Nicholls, 3. Aug. 1963 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Nicholls, Charlotte«].

113 Egk beispielsweise schreibt: »Was Ostdeutschland betrifft so ist das Dirigieren dort allenfalls für Westberlin ein handicap, nicht aber in Westdeutschland« (Brief von Werner Egk an FW, 12. Aug. 1964 [SUSC, FWP, Box 2, Folder »Egk, Werner«]).

114 Vgl. Brief von Charlotte Nicholls an Franz und Lella Waxman, 14. Feb. 1964 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Nicholls, Charlotte«].

are there in all, and how many of them are repeat-programs. Another important fact is that the United States has no representation in East-Germany and has never recognized it's [sic] Government. However, I will make an attempt tomorrow to find out through our State-Department what their recommendation [sic] is. Personally I am not opposed to going, but I would prefer going with the blessings of our Government.¹¹⁵

Im Anschluss an die abschlägige Antwort von Waxman versuchte Nicholls zwar doch noch, Waxman von Konzerten in Ostberlin und Leipzig zu überzeugen, blieb dabei aber erfolglos. Waxman beruft sich in seinen Antworten auf »serious warnings [...] in regard to our relations with East-Germany and especially in regard to former German nationals going there« und bittet um Verständnis, dass »[he] simply ha[s] to adhere to the wishes of [his] Government«¹¹⁶ und impliziert damit, dass er von der US-amerikanischen Regierung eben keine positive Zusage für Konzerte in der DDR bekommen habe. Die Konsequenzen, die Waxman für seine eigene Karriere durch ein Nichtbeachten der Restriktionen fürchtete, dürften gegenüber potentiellen Einnahmen aus den DDR-Konzerten und der Möglichkeit zur Erweiterung seines musikalischen Netzwerks überwogen haben.

In Westdeutschland dirigierte Waxman allerdings am 18. November 1964 ein vom Amerikahaus Nürnberg,¹¹⁷ dem Nürnberger Lehrergesangsverein und den Nürnberger Symphonikern veranstaltetes Konzert *in memoriam* des ein Jahr zuvor ermordeten John F. Kennedy. Der Kontakt nach Nürnberg kam aber wiederum nicht über offizielle Kanäle, sondern über persönliche Kontakte zustande. Der Pianist Jakob Gimpel, mit dem Waxman bereits 1947 im Rahmen des RKO-Films *Possessed* (Curtis Bernhardt) zusammengearbeitet hatte, vermittelte ihm den Kontakt zum Nürnberger Dirigenten Max Loy.¹¹⁸ Aus der Korrespondenz zwischen Waxman und Loy geht hervor,

115 Briefdurchschlag von FW an Charlotte Nicholls, 14. Mrz. 1964 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Nicholls, Charlotte«].

116 Briefdurchschlag von FW an Charlotte Nicholls, 26. Mrz. 1964 und 14. Okt. 1964 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Nicholls, Charlotte«].

117 Zur geänderten Ausrichtung der Amerikahäuser seit Kennedy in Richtung binationaler Kooperationen vgl. Reinhild Kreis, *Orte für Amerika. Deutsch-amerikanische Institute und Amerikahäuser in der Bundesrepublik seit den 1960er Jahren* (= Transatlantische Studien 44), Stuttgart 2012. Dabei schlug sich die gemeinsame Finanzierung von öffentlichen deutschen und amerikanischen Einrichtungen in der öffentlichen Presseberichterstattung zunächst nicht unmittelbar auf die Namensgebung der »deutsch-amerikanischen Institute« nieder – vielmehr blieb der Begriff »Amerikahaus« bestehen (vgl. ebda., S. 133).

118 Vgl. Brief von FW an Max Loy, 12. Jul. 1963 [SUSC, FWP, Box 2, Folder »In Memoriam, John F. Kennedy«]. Loy war ab 1935 Solorepetitor und Assistent von Richard Strauss und Hans Pfitzner in Nürnberg, ab 1938 zweiter, ab 1942 dann erster Kapellmeister am Staatstheater Nürnberg. Ab

dass Waxman im Gegenzug zu seinem Gastdirigat in Nürnberg, Loy seinerseits zum LAMF 1965 einlud.¹¹⁹ Loy fungierte ab 1956 parallel als Musikdirektor des Nürnberger Stadttheaters und Dirigent des Lehrergesangsvereins, den er als professionellen Konzertchor aufbauen wollte.¹²⁰ Waxmans Einladung von Loy nach Los Angeles sollte dessen einziges Gastdirigat in den Vereinigten Staaten sein und stieß beim Vorstand des Nürnberger Lehrergesangsvereins aufgrund der langen Abwesenheit Loys auf große interne Kritik, die letztlich in Verbindung mit massiven finanziellen Problemen des Vereins 1965 auch zur Absetzung Loys als Leiter führte.¹²¹

Die Programmgestaltung der beiden Gastdirigate von Waxman und Loy enthüllt zwei politische Ideologien, die sich passgenau in den zeithistorischen kulturdiplomatischen Kontext einfügen: Waxman dirigierte in der erst kürzlich eröffneten Nürnberger Meistersingerhalle nach einleitenden Worten des ehemaligen deutschen Botschafters in Washington, D.C., Heinz Krekeler, Samuel Barbers *Adagio for Strings* gefolgt von Giuseppe Verdis *Requiem*. Die Aufführung des Verdi-*Requiem*s im Jahr 1964 ist aus ideologischer Sicht vor dem Hintergrund der erst Anfang der 1960er-Jahre beginnenden Aufarbeitung des Nationalsozialismus in den deutsch-amerikanischen Instituten zu sehen, für die die Frankfurter Auschwitz-Prozesse der Jahre 1963 bis 1965 wesentlich waren.¹²² So besaß gerade dieses Werk Verdis, zusätzlich zum Charakter

1956 wirkte er dort als Musikdirektor. Die Informationen stammen aus von Loy an Waxman gesandtem Werbematerial zu seiner Person [SUSC, FWP, Box 2, Folder »In Memoriam, John F. Kennedy«]. Während des Nationalsozialismus zeichnete Loy gemeinsam mit Willi Hanke für Opernbearbeitungen verantwortlich, u.a. von Albert Lortzings *Hans Sachs* (vgl. Thomas Kuchelbauer, »Hitlers Hans Sachs. Der Schusterpoet in Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* und Albert Lortzings *Hans Sachs* am Opernhaus Nürnberg«, in: *Hitler. Macht. Oper: Propaganda und Musiktheater in Nürnberg 1920–1950* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 40), hgg. von Silvia Bier, Tobias Reichard, Daniel Reupke und Anno Mungen, Würzburg 2020, S. 193–203) oder Otto Nicolais *Il Proscritto* als *Mariana*, UA 1942 an der Staatsoper Berlin (vgl. dazu Tobias Reichard, *Musik für die Achse. Deutsch-italienische Musikbeziehungen unter Hitler und Mussolini bis 1943* (= Musik und Diktatur 3), Münster 2020, S. 193). Am 1. Mai 1937 trat Loy in die NSDAP ein (vgl. Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker, 1933–1945*, CD-Rom, 2004, S. 4343–4344), wobei er wohl 1933 bereits an einem SA-Theatersturm im Nürnberger Opernhaus beteiligt war (vgl. Daniel Reupke, »Ein Leben fürs Theater. Biografisches Erzählen zwischen Geschichtswissenschaft und Theaterwissenschaft«, in: *Hitler. Macht. Oper*, S. 245).

119 Vgl. dazu Briefdurchschlag von FW an Max Loy, 14. Mrz. 1964, und Brief von Max Loy an FW, 27. Nov. 1963 [SUSC, FWP, Box 2, Folder »In Memoriam, John F. Kennedy«].

120 Für einen Überblick über Loys Zeit als Leiter des Lehrergesangsvereins Nürnberg vgl. Heinrich Weber, *Die Geschichte des Lehrergesangsvereins Nürnberg, 1878–2003. Festschrift zum 125-jährigen Jubiläum*, Nürnberg 2003, S. 141–152.

121 Vgl. Weber, *Die Geschichte des Lehrergesangsvereins Nürnberg*, S. 150–151.

122 Vgl. Kreis, *Orte für Amerika*, S. 171–173.

einer Totenmesse für Kennedy, durch die Aufführung im KZ Theresienstadt durch jüdische Insassen eine hohe, aber durchaus ambivalente Symbolkraft, die vor allem in der US-amerikanischen Rezeption wirkte.¹²³ Zudem zählte das Verdi-*Requiem* zu den Repertoirestücken des Nürnberger Lehrergesangsvereins, wobei Loy durch seine Dissertation über Verdi als ein Experte für den italienischen Komponisten galt.¹²⁴ Max Loy hingegen präsentierte beim LAMF 1965 ein ›deutsches‹ Programm bestehend aus Liebermanns *Furioso*, Beethovens Drittem Klavierkonzert (Solist: Rudolf Serkin) und Bruckners Dritter Symphonie.

Dabei sahen vorangehende Programm-Überlegungen in Bezug auf Waxmans Nürnberger Konzert zunächst Mahlers Zweite oder Beethovens Neunte Symphonie bzw. auch Waxmans *Joshua* als mögliche Alternative zum Verdi-*Requiem* vor. Ziel des Programms war wohl, zur Profilierung des Nürnberger Lehrergesangsverein als professionellem Chor beizutragen, weshalb in der Diskussion zwischen Waxman und Loy Chorwerken der Vorzug gegeben wurde.¹²⁵ Dass Loy durchaus für die Aufführung des *Joshua* als Teil seiner Strategie verstärkt zeitgenössische Kompositionen zu programmieren, eingetreten war, enthüllt das Geleitwort Loys zum Programm der Saison 1964/65, in dem Waxman neben Hindemith, Kodály und Britten als »zeitgenössischer Tonmeister« genannt wird, dessen Werke in den nächsten Jahren auf dem Programm des Lehrergesangsvereins Nürnberg erscheinen sollten. Allerdings scheiterten diese Ambitionen am Vorstand, der das damit verbundene finanzielle Risiko gegenüber ei-

123 Vgl. dazu das Narrativ von Musik als Möglichkeit zur Realitätsflucht, das in den USA v.a. in Bezug auf das Konzentrationslager in Theresienstadt vorherrschte, aber eigentlich auf Nazi-Propaganda zurückgeht, bei Amy Lynn Wlodorski, »Musical Memories of Terezin in a Transnational Perspective«, in: *Dislocated Memories. Jews, Music, and Postwar German Culture*, hgg. von Tina Frühauf und Lily E. Hirsch, Oxford 2007, S. 57–72. 1963 erschien Josef Bors Roman *Terezínské rekviem*, der die Aufführung von Verdis Requiem in Theresienstadt literarisch verarbeitete, in amerikanischer Übersetzung (*The Terezín Requiem. A Narrative of the Human Spirit*, New York: Alfred A. Kopf) und wurde von der *New York Times* zu einem der erfolgreichsten Bücher des Jahres gekürt (vgl. dazu Reinhard Ibler, »Kunst im Holocaust. Zu Josef Bors Novelle *Terezínské rekviem* und ihrer Rezeption«, in: *Poznańskie Studia Slawistyczne* 12 (2017), S. 167–179). In Anbetracht dieser Rezeption scheint es wahrscheinlich, dass Waxman das Werk auch vor diesem Hintergrund wählte und damit in Beziehung zu seiner eigenen jüdischen Herkunft setzte.

124 Vgl. Weber, *Die Geschichte des Lehrergesangsvereins*, S. 141–142.

125 Vgl. Brief von Max Loy an FW, 17. Okt. 1963 [SUSC, FWP, Box 2, Folder »In Memoriam, John F. Kennedy«]. Das vorgeschlagene Programm mit Werken aus dem ›deutschen‹ Konzertmusikkanon in Verbindung mit ›amerikanischer‹ Musik fügte sich in die üblichen Programme der Amerikahäuser ein (vgl. Kreis, *Orte für Amerika*, S. 282–283).

nem herkömmlichen Repertoireprogramm als zu hoch ansah und auch zusätzlich anfallende Honorare für Gastdirigenten nicht bezahlen wollte.¹²⁶

Die Entscheidung für das endgültige Programm, mit dem Verdi-*Requiem*, ging parallel mit der von Waxman eingebrachten Idee eines Kennedy-Gedächtniskonzerts einher und wurde von Loy unmittelbar – wahrscheinlich vor dem Hintergrund einer besseren Finanzierungssituation des ›politisch passenderen‹ Programms – aufgegriffen.¹²⁷ Waxmans Motivation für diese Entscheidung und die Hinwendung zu einer amerikanischen politischen Ideologisierung des Programms ging vermutlich auf einen Kompositionsauftrag des LAMF an Roy Harris für *Epilogue to »Profiles in Courage« (J.F.K.)*, zurück, wobei die Uraufführung beim Festival im Mai 1965 erfolgte.¹²⁸

Außerdem plante Waxman am 22. November 1964 ein weiteres Kennedy Memorial-Konzert in Westberlin zu dirigieren, mit einem gleichermaßen politisch symbolträchtigen Programm, nämlich Harris' *Epilogue to »Profiles in Courage« (J.F.K.)*, Coplands *Lincoln Portrait* und Verdis *Requiem*: ein Programm ›truly representative of the spirit and the aims of this, our country‹ und das noch dazu durch eine Rede des damaligen deutschen Außenministers Willy Brandt eingeführt werden sollte. Der oben zitierte Satz stammt aus einem Schreiben von Waxman an Robert Kennedy von April 1964, in dem sich Waxman bewusst als ›German-born American‹ präsentiert und seinen Wunsch artikuliert, durch das Konzert ›to pay tribute on the 22nd of that month to the living memory of President Kennedy, beloved by the people of Germany and especially by the people of Berlin.‹ Zusätzlich sollten die teilnehmenden Sänger im Verdi-*Requiem* – in Analogie zur amerikanischen kulturpolitischen Kommunikationsstrategie – ›a cross-section of all races, creeds and colors‹ repräsentieren.¹²⁹

Unter der Berücksichtigung der zeitlichen Dimension der vorhandenen Korrespondenzen kann dennoch vermutet werden, dass sowohl Waxmans Vorschlag an Loy bezüglich eines Kennedy-Memorial-Konzerts, als auch das Ablehnen der Dirigierengagements in der DDR in direkter Verbindung mit dem Konzert in Westberlin stan-

126 Vgl. Weber, *Die Geschichte des Lehrergesangsvereins in Nürnberg*, S. 150.

127 Vgl. Brief von Max Loy an FW, 1. Jul. 1964 [SUSC, FWP, Box 2, Folder »In Memoriam, John F. Kennedy«].

128 Vgl. dazu Briefdurchschlag von FW an Robert Kennedy, 8. Apr. 1964 [SUSC, FWP, Box 3, Folder »Kennedy, Robert F.«].

129 Briefdurchschlag von FW an Robert Kennedy, 8. Apr. 1964 [SUSC, FWP, Box 3, Folder »Kennedy, Robert F.«]. Waxmans Berliner Konzert kam aus unbekanntem Gründen nicht zustande. Entsprechende Presseberichte in Berliner Tageszeitungen wie *Bild-Zeitung*, *Berliner Morgenpost* oder *Tagesspiegel*, die über den Jahrestag des Todes Kennedys berichteten, erwähnen kein derartiges Konzert, was bei einer Teilnahme Willy Brandts als Redner vermutlich doch der Fall gewesen wäre.

den. Der Brief an Robert Kennedy zeigt zudem, dass Waxman einerseits das Potential für eine politische Ideologisierung seiner Konzertprogramme für das Bewerben seiner Aktivitäten nutzte, und andererseits, um sich Vorteile für seine weitere Karriere zu verschaffen.

Für das 20-jährige Jubiläum des LAMF 1966 hatte Franz Waxman erneut große Pläne, die das Festival fest in der internationalen Musiklandschaft der Zeit verankern und gleichzeitig als Aushängeschild für die amerikanische Musikkultur präsentieren sollten. Zu diesem Zwecke plante er Kompositionsaufträge an zeitgenössische Komponisten zu vergeben, »all on either a date or theme from American history, or on the theme of world peace.«¹³⁰ Das Ziel des Festivals war nicht mehr nur die Aufführung neuer und bislang unbekannter Werke, sondern eine Verbesserung der »inter-cultural relations among the respective countries and the United States of America.«¹³¹ Dieses übergeordnete Ziel rechtfertigte Waxmans Ansicht nach auch eine finanzielle Unterstützung durch öffentliche Geldgeber, wie das Los Angeles County oder (im weiteren Sinne) das State Department, wobei eine öffentliche Subventionierung des Kulturbetriebs dem US-amerikanischen, auf die Zugkraft der Privatwirtschaft und den Mechanismen des Markts aufbauenden Wirtschaftssystem prinzipiell zuwiderlief. So lässt der Wunsch nach öffentlicher Finanzierung Analogien sowohl zum europäischen als auch sowjetischen Kulturbetrieb aufkommen, deren positive Auswirkungen unter anderem auch von Roy Harris im Nachgang seiner Sowjettour hervorgehoben wurden.¹³² Um allerdings vor diesem kapitalistischen Hintergrund eine derartige Subvention für ein Musikfestival rechtfertigen zu können, brauchte es zumindest eine triftige gesellschaftlich-ideologische argumentative Positionierung, die Waxman in der amerikanisch-deutschen Kulturpolitik des Kalten Krieges fand.

Dabei verstand er es, in einer durchaus opportunistischen Weise die inhärente Ambiguität der verschiedenen kulturpolitischen Ideologien in Verbindung mit seiner Biographie und dem Netzwerk von Hollywoods Filmindustrie zur Akquise finanzieller Mittel und für seine eigene Karriere zu nutzen – das LAMF bildete darin nicht nur einen isolierten Bestandteil neben der Komposition von Filmmusik, sondern ergänzte Waxmans Karriereambitionen organisch.

130 »The Perils of L.A. Music Festival«, in: *Los Angeles Times*, 3. Mai 1965.

131 »Proposal for the Program of the Twentieth Anniversary of the Los Angeles Music Festival May 1966«, S. 4 [SUSC, FWP, Box 7, Folder »20th Los Angeles Music Festival 1966 (1/2)«].

132 Vgl. dazu Ansari, *The Sound of a Superpower*, S. 108–110, und dieselb., »Musical Americanism, Cold War Consensus Culture, and the U.S.–USSR Composer’s Exchange, 1958–60«, in: *The Musical Quarterly* 97/3 (2014), S. 378–379.

So waren es gerade Waxmans Hintergründe als deutsch-jüdischer Migrant und als Komponist für ›unseriöse‹ Filmmusik, die ihm ermöglichten, sich zwischen den verschiedenen politischen Ideologien zu positionieren, ohne zwischen die Fronten des musikästhetischen Diskurses zu geraten. Durch seinen vorrangig filmmusikalischen Hintergrund musste er sich im Gegensatz zu Copland oder Harris auch nicht rechtfertigen, dass er nicht im fortschrittlichen Idiom der seriellen Musik komponierte, sondern prinzipiell (bei einer gleichzeitigen Erweiterung der musikalischen Mittel) der programm-musikalischen Tradition des 19. Jahrhunderts verbunden war und blieb. Vielmehr wurde diese Klangsprache aus pauschalisierender zeitgenössischer Sicht als typisch für ›funktionale‹ Filmmusik im klassischen Hollywood-Film gesehen, wodurch sich von vornherein das vermeintlich ästhetische Problem einer ›politischen amerikanischen‹ Musik nicht stellte, da Filmmusik ohnehin nicht als eigenständige ›Kunstform‹ galt. Als reiner Filmkomponist fiel Waxman auch nicht in das kulturdiplomatische Profil des von der ANTA propagierten amerikanischen Komponisten, der die USA hinter dem Eisernen Vorhang fachgerecht präsentieren hätte können, weswegen es eben wohl nicht zu einer offiziellen Entsendung Waxmans kam. Nichtsdestotrotz nutzte Waxman die dort propagierten Narrative karrieretechnisch nach persönlicher Maßgabe.

Außerhalb der USA vermarktete er sich bewusst als amerikanischer *composer-conductor* in der Verbindung zwischen interpretatorischer Aufführung und kompositorischer Werkgenese – wobei im Bereich der Filmmusik diese beiden Ebenen wiederum zusammenliefen. Dabei konnte die biographisch angelegte kulturelle Ambiguität des Amerikaners Waxman auch von den eigentlichen Adressaten der amerikanischen Kulturpolitik genutzt werden: Aus der Perspektive der Sowjetunion setzte sich Waxman entsprechend für die sowjetische Kultur und Musik in den USA ein; für Westdeutschland – teilweise in Referenz auf die amerikanische kulturpolitische Informationsstrategie – verkörperte er die Erfolgsgeschichte eines ›deutschen‹ Komponisten, der die ›deutsche Musikkultur‹ in die ›kulturlose‹ USA brachte, und komponierte darüber hinaus noch Filmmusik in Hollywood mit globaler Reichweite. Dies alles geschah unter dem Deckmantel der eingangs erwähnten »inter-cultural relations« und zum Zwecke des Weltfriedenserhalts.

Waxman profitierte in seiner Karriere entsprechend stark von seinem zeithistorischen Umfeld und begriff dieses als Teil seiner Vermarktungsstrategie und persönlichen Identität sowie gleichzeitig als mehrdimensional wirkendes und zielgerichtet beeinflussbares soziales Netzwerk. Nicht von ungefähr gab er in einem biographisch-feuilletonistischen Artikel über seine Person in der *Allentown Times* als eines seiner Hobbys neben Musik und Autos auch Diplomatie an.¹³³ Nur durch seine Sensitivität

133 »His special hobbies are sport cars, stamp collections, ›good‹ theatre, solitaire, cats (he has five) and diplomacy« (»Seth Babits ›On the Loose«, in: *Allentown Times*, 17. Jan. 1958).

für politische und musikästhetische Strömungen der Zeit und das Bewusstsein des politisch-ideologischen Potentials seiner Biographie, gelang Waxman, obwohl seine Karriere an sich in der Unterhaltungsindustrie verortet war, der Sprung in die ästhetisch vermeintlich ›andere‹ Welt des Konzertsaals. Und dies, obwohl er zeitgenössischen Stimmen zufolge eigentlich einen erheblichen Wettbewerbsnachteil hatte: »After all, Mr. Waxman worked for the movies, and he did some of the conducting at the festival himself, and some of his own works were performed. All that, in some circles, was three strikes and out even before the National Anthem was over.«¹³⁴

Wie Waxman diesen rezeptionsästhetischen Wettbewerbsnachteil außerhalb des LAMF in seinen Aktivitäten als Filmkomponist und *composer-conductor* zu kompensieren versuchte bzw. für seine Karriere nutzte, steht im Zentrum des zweiten Teils dieser Monographie, der sich dem Themenbereich »zwischen Filmmusik und Konzertsaal« nun aus einer rezeptionsästhetischen und diskursanalytischen Perspektive in einem historisch-technologischen sowie medialen Kontext annähert.

¹³⁴ »The Perils of L.A. Music Festival«, in: *Los Angeles Times*, 3. Mai 1965.

TEIL 2: DISKURS UND REZEPTION

6. Die Rezeption Franz Waxmans zwischen Filmmusik und Konzertsaal – methodische Überlegungen

Wie im Kapitel über das Los Angeles Music Festival gezeigt wurde, standen Hollywoods Film- und Musikbusiness in einer engen Beziehung zueinander. Diese Beziehung war zusätzlich von einer starken ästhetischen Dichotomie geprägt, die von den Zeitgenossen auch im Rahmen der internationalen Kulturdiplomatie und den damit verbundenen Netzwerken gezielt genutzt wurde. Komponisten wie Franz Waxman agierten mit ihrem Schaffen im Vordergrund eines komplexen und teilweise öffentlich geführten ideologischen und musikästhetischen Diskurses über die aktuellen kompositorischen Tendenzen der zeitgenössischen amerikanischen Musik. Diese umfasste in den 1930er- bis 1960er-Jahren stilistisch neben rein seriellen, auch modernistische Kompositionen sowie Jazz und Rock'n'Roll – dazwischen stand Hollywoods symphonische Filmmusik, die sich vordergründig im audiovisuellen Medium des Films entfaltete. Der Diskurs selbst wurde einerseits von Musikkritikern, aber auch maßgeblich von den Komponisten geprägt und gestaltet.¹ Dabei waren vor allem Filmkomponisten, die schließlich durchwegs und kontinuierlich ›zeitgenössische‹ Musik komponierten, unter Zugzwang ihre eigene ›Daseinsberechtigung‹ innerhalb des polarisierenden Diskurses zu argumentieren. Dieser sich über mehrere Jahrzehnte erstreckende Rezeptionsdiskurs wurde bislang nur einseitig, nämlich vor allem aus der Perspektive der Kunstmusik aus Sicht von »modernist art composers«, die auch Filmmusik komponierten, in den Blick genommen. Komponisten wie Aaron Copland oder Hanns Eisler hatten entsprechend großen Anteil an der Ausgestaltung wie auch der Rezeption des Diskurses.² Ein prominentes Beispiel, das über immense musikhistoriographische Bedeutung verfügte, ist Eislers und Adornos Aufsatz *Composing for the Films* (1947), der allerdings (im Gegensatz zu entsprechenden Artikeln in führenden US-amerikanischen (Musik-)Periodika) auf eine nur äußerst geringe zeitgenössische Rezeption verweisen konnte. Gegenläufig dazu ist der immense Niederschlag

-
- 1 Dabei stellen die überlieferten Presseberichte, wie Sally Bick angibt, bedeutende musikhistorische Dokumente dar (vgl. Sally Bick, *Unsettled Scores. Politics, Hollywood, and the Film Music of Aaron Copland and Hanns Eisler*, u.a. Urbana 2019, S. 5 und 39).
 - 2 Vgl. dazu u.a. James Buhlers Überblick über die Theoriegeschichte des Filmsoundtracks, die er für den »klassischen« Hollywood-Film mit Copland und Adorno/Eisler exemplifiziert (vgl. ders., *Theories of the Soundtrack*, Oxford 2018).

des Werks auf die filmmusikalische Forschung, was gleichzeitig ein entsprechendes Bias deutlich macht.³

Dieser zweite Teil der Monographie soll dazu dienen, die zeitgenössische Komplexität des US-amerikanischen Musikdiskurses und seiner verschiedenen historiographischen Ebenen am Beispiel Franz Waxmans, der seine Karriere bewusst zwischen Filmmusik und Konzertsaal aufbaute, sichtbar zu machen und dazu anleiten, Filmmusik als Teil eines musikhistoriographischen Diskurses zu begreifen. Dabei muss beachtet werden, dass auch nicht primär dem Bereich der ›Kunstmusik‹ zurechenbare Komponisten (wie Franz Waxman) innerhalb dieses Rezeptionsdiskurses nicht nur passive Rezipienten waren, sondern, wie beispielsweise anhand des LAMF zu sehen war, diesen im Gegenteil aktiv mitgestalteten und zur Förderung ihrer eigenen Karriere teilweise bewusst existierende musikhistoriographische Narrative aufgriffen bzw. verstärkten. In Ergänzung zu Waxmans Karriere als Festivalmanager wird nun der Blick auf dessen Rezeption als Film- und Konzertkomponist wie auch als Interpret symphonischer Musik im ›Konzertsaal‹ gelegt. Es ist zudem als weiterer Schritt auch unumgänglich, technologische Mediatisierungsprozesse von Musik als Teil des komplexen Bildes miteinzubeziehen, da diese, wie in der Folge zu sehen sein wird, einen maßgeblichen Einfluss auf das Zustandekommen der zeitgenössischen Werturteile und Ideologien hatten und damit beispielsweise von Waxman fortwährend mitgedacht und bewusst genutzt wurden. Die in der Folge analysierten Diskurse werden daher immer vor dem Hintergrund des »Dazwischen« in den Blick genommen, um eine ganzheitliche, musikhistoriographische Perspektive auf die Karriere Franz Waxmans zu erreichen.

Waxman bewegte sich, mit Bezug auf die von Harrison White in *Identity and Control* skizzierte soziologische Perspektive, in seinem Handeln als komponierte »personelle Identität«. Der Begriff der personellen Identität trägt dabei den sozialen Relationen einer Person Rechnung und darüber hinaus der Bedeutung dieser Relationen für die Identitätsbildung. So ist eine ›Person‹ üblicherweise (in unterschiedlichem Umfang) Bestandteil verschiedener sozialer Netzwerke und verkörpert in diesen eine bestimmte Identität, die allerdings nicht losgelöst von anderen Netzwerkidentitäten gesehen werden kann. So sind beispielsweise die Identitäten des Konzertkomponisten, des Dirigenten, oder des deutsch-jüdischen Emigranten Waxman nicht völlig losgelöst von dessen Identität als Filmkomponist. Sämtliche dieser Identitäten (und ihre Netzwerke) fließen in der personellen Identität Franz Waxmans zusammen und beeinflus-

3 Für die zeitgenössische Rezeption und die problembehaftete Publikationsgeschichte von *Composing for the Films* vgl. Bick, *Unsettled Scores*, S. 96–109.

sen sich zudem gegenseitig.⁴ Waxman, als Akteur in diesen Netzwerken, installierte entsprechend an unterschiedlichen Punkten seiner Karriere Kontrollstrukturen, die der Identitätsbildung dienten und somit vornehmlich eine relationale Vergleichbarkeit mit anderen personellen Identitäten des Netzwerks herstellen sollten.⁵ Wie im Folgenden zu sehen sein wird, positionierte sich Waxman in seiner Identitätskonstruktion mithilfe von *stories*⁶ innerhalb verschiedener musikalischer Netzwerke, wobei er sich hier sowohl »kulturelle Unsicherheit« (*cultural ambiguity*) als auch »Entkoppelung« (*decoupling*) zunutze machte.⁷

Da Waxman in den 1930er- und 1940er-Jahren von der Öffentlichkeit primär als Filmkomponist wahrgenommen wurde, wird in Kapitel 7 zunächst der kritische Diskurs rund um Hollywoods Filmmusik und ihre Protagonisten in den Blick genommen. Dieser Diskurs erreichte Ende der 1940er-Jahre seinen Höhepunkt. Diese Tatsache erfolgte nicht zufällig zu einem Zeitpunkt, zu dem die Aufnahmetechnologie wesentliche qualitative Fortschritte machte. Franz Waxman begann zu dieser Zeit seine Arbeit als freischaffender Komponist und kehrte somit Hollywoods in Auflösung begriffenem Studiosystem vertraglich den Rücken, um sich unter anderem verstärkt dem Bereich der Konzertmusik zu widmen. Damit in Verbindung steht auch die bei Waxman seit Mitte der 1940er-Jahre zunehmende Dirigiertätigkeit, weshalb Kapitel 8, der Chronologie von Waxmans Karriere folgend, anschließend seine Rezeption als *composer-conductor* in den Blick nimmt. Der Terminus des *composer-conductor* wird folglich kritisch in Hinblick auf seine zeitgenössische Anwendung und die damit in Verbindung stehende ideologische Aufladung reflektiert. Vor dem dadurch hergestellten Hintergrund lassen sich in weiterer Folge in den Kapiteln 9 und 10 unter der Einbeziehung einer aus den Korrespondenzen gewonnenen »Innensicht« Waxmans auch Fragen des rezeptionsästhetischen, medial-hybriden Bereichs zwischen Filmmusik und Konzertsaal bearbeiten, was wesentliche Rückschlüsse auf die musikhistorische Arbeits- und Lebensrealität von Komponisten wie Franz Waxman ermöglicht.

4 Vgl. Harrison White, *Identity and Control. A Structural Theorie*, Princeton 1992, S. 196–197. Für die von White konzipierten vier Schichten der Identitätsbildung vgl. ebda., S. 312–314.

5 Zur Bedeutung der Vergleichbarkeit vgl. White, *Identity and Control*, S. 12–13.

6 White definiert *story* folgendermaßen: »A story is a root an authority, a transfer of identity, which explains its close correspondence to network tie. Stories come from and become a medium for control efforts: that is the core.« (ders., *Identity and Control*, S. 68).

7 Für einen Überblick der entsprechenden Begrifflichkeiten vgl. White, *Identity and Control*, S. 16–19. Auf die Bedeutung der politisch-diplomatischen Netzwerke und deren eminente ideologische Dimension wurde bereits in Kapitel 5 »Kulturpolitik des Kalten Krieges« hingewiesen.

7. Die Rezeption von Hollywood-Filmmusik zwischen den 1930er- und 1960er-Jahren

Wenn man die filmmusikalische Debatte im genannten Zeitraum betrachtet, so fällt auf, dass sich besonders die Frage nach dem ästhetischen Wert von Filmmusik innerhalb des Diskurses konstant hält. Die Art und Weise, in der diese Frage von der (Film-)Musikkritik sowie von den in diesem Bereich tätigen Komponisten verhandelt wurde, weist allerdings unterschiedliche Argumentationslinien bzw. Referenzpunkte auf. Essenziell ist hierbei eine zeitliche Differenzierung, da die betrachteten drei Jahrzehnte doch von umfassenden technologischen Entwicklungen vor allem im Bereich der Tonaufnahme und -wiedergabe und des Tonträgermarkts gekennzeichnet waren, und folglich aus medialer Sicht für die Filmmusikkomposition zeitlich differierende und letztlich aufgrund dieser Rahmenbedingungen unterschiedliche Voraussetzungen und Möglichkeiten schufen.

Von den 1930er- bis 1940er-Jahren sind bei der noch nicht institutionalisierten, kritischen Beschäftigung mit Filmmusik zwei generelle Argumentationslinien zu beobachten, die allerdings als zwei Abstufungen einer ästhetischen Werthaltung gesehen werden können: nämlich der Frage nach der bewussten »Hörbarkeit« von Filmmusik und nach deren künstlerischem Wert im Vergleich zu Konzertmusik. Es wird einerseits darüber debattiert, ob die spezifische Funktion von Musik im Film – und damit ihre ästhetische Qualität – nicht gerade darin liege, eben bewusst nicht »gehört« zu werden, und ob sie sich denn durch ihre Nichthörbarkeit überhaupt eigne, in einem konzertanten Kontext bewusst gehört zu werden. Der Bezug zum konzertanten Kontext zielte primär darauf ab, Filmmusik als Kunstform sichtbar zu machen – etwas, zudem das Medium Film offenbar nicht hinreichend im Stande war.¹

Gerade in den 1930er-Jahren wurde die Debatte maßgeblich von Komponisten wie Virgil Thomson (1896–1989) und George Antheil (1900–1959) geprägt, die teilweise aus einer »europäisch«-kunstmusikalisch geprägten Perspektive bzw. aus derjenigen von »modernist art composers« argumentierten. So nutzte vor allem Antheil seine Wortmeldungen zur Filmmusik, um Spitzen gegenüber Hollywoods-Produktionssystem anzubringen und gleichzeitig die filmkompositorische Leistung europäischer Komponisten hervorzuheben. Thomson geht hier sogar einen Schritt weiter und stellt fest, dass nur »seriöse« Komponisten auch »seriöse« Filmmusik komponieren können, und

1 Für die Dominanz des Visuellen im theoretischen Diskurs zum Medium Film vgl. Buhler, *Theories of the Soundtrack*, Oxford 2018, S. 9–10.

führt zur Bekräftigung die Namen von Arthur Honegger, Georges Auric, Darius Milhaud, William Walton, Kurt Weill, Sergej Prokof'ev und Igor' Stravinskij an.² Damit wird implizit eine etablierte Karriere in der Komposition von Kunstmusik als Voraussetzung für ›kunstmusikalische‹ Filmmusikkomposition gesehen. Dadurch dass gerade in den 1930er-Jahren Hollywoods Filmindustrie in vielen Fällen, um Kosten und Zeit zu sparen, *stock music* (also Musik, an der das Studio bereits Rechte erworben hatte und die sich somit im »Bestand« des Studios befand) anstatt neukomponierter Musik verwendete,³ ist diese Haltung durchaus nachvollziehbar. Dennoch ist es bemerkenswert, dass sich dieses eine ästhetische Dichotomie verstärkende Narrativ gerade in einem öffentlichen Diskurs über Filmmusik noch lange halten sollte, obgleich Komponisten wie Aaron Copland, nachdem sie selbst in diesem Bereich tätig geworden waren, eine Auflösung dieser ideologischen Trennung anstrebten.⁴

Auch Franz Waxman trat 1936 in einem in der *Los Angeles Times* veröffentlichten Artikel für die originäre Neukomposition von Hollywood-Filmmusik ein und argumentierte damit indirekt für eine Stärkung seiner eigenen Lebensgrundlage als Filmmusikkomponist bzw. aus seiner persönlichen biographischen Erfahrung in Deutschland und Frankreich heraus. Das von Waxman vorgebrachte Kernargument ist allerdings ein ästhetisches: Bekannte, präexistierende Musik, wie Richard Wagners *Der Fliegende Holländer*, sei bereits derartig stark durch ihren ursprünglichen Kontext geprägt, dass sie im Medium Film die Aufmerksamkeit des Publikums vom Film ablenke – denn »the inspiration for the score comes from the dynamic strenght of the story«.⁵ Damit unterstützt Waxman durch die hier von ihm artikulierte funktionale Auffassung von Filmmusik vermeintlich das Argument, dass Filmmusik ›ungehört‹ bleiben solle, und kanonisch etablierte und damit ›gute‹ Musik eigentlich nicht für den Film geeignet sei. Ästhetisch verortet sich Waxman allerdings durch die von ihm in diesem Artikel gebrachten Beispiele in der Klangtradition des 19. Jahrhunderts und damit auch in einem bestimmten ästhetischen Diskurs.

Der Charakter von Filmmusik als untergeordnete Gebrauchsmusik jedoch gebe den Komponisten kaum Möglichkeit zur künstlerischen Entfaltung, wodurch sie schon *per se* nicht kritikwürdig sei und daher keiner ästhetischen Behandlung bedürfe, so lautete die verbreitete Meinung der Musikkritik, gegen die sich letztlich auch Aaron Copland

2 Vgl. Wierzbicki, *Film Music. A History*, New York 2009, S. 147–148 und 152.

3 Vgl. dazu u. a. Ben Winters, *Erich Wolfgang Korngold's ›The Adventures of Robin Hood‹. A Film Score Guide*, Lanham 2007, S. 9.

4 Vgl. dazu u. a. Sally Bick, *Unsettled Scores*, S. 36–39.

5 »Original Scores for Film Music Urged by Waxman«, in: *Los Angeles Times*, 1. Nov. 1936.

als zunächst eher Hollywood-kritischer Komponist aussprach.⁶ Obwohl Copland, wie er im Kapitel »Music in the Films« in der Monographie *Our New Music* ausführlich darlegt, vor allem aufgrund der Produktionsumstände, der mangelnden Autorität des Filmkomponisten und der oft standardisierten Filmmusiken kein wirklicher Befürworter des Komponierens für den Film war, forderte er, dass Filmmusik ebenso als Teil der Musikkritik besprochen werden müsse, da »a large part of music heard by the American public is heard in the film theatre«⁷. Zudem stellt er fest, dass Hollywood »is a place where composers are actually needed« – damit sei es ein Ort, an dem zeitgenössische (»contemporary«) Musik einen wichtigen Teil des Arbeitsalltags einnehmen würde.⁸ Coplands Appell wie auch die Äußerungen von Antheil und Thomson können als eine Suche nach der Anerkennung von neukomponierter, zeitgenössischer Musik unabhängig von ihrer – hierarchisch gesehen – sekundären Funktionalität gelten. In diesem Konzept wird allerdings, trotz der kollaborativen Produktionsbedingungen Hollywoods, immer noch selbstverständlich vom Bestehen der alleinigen künstlerischen Autorität des schaffenden Komponisten ausgegangen.⁹ Hollywood selbst befeuerte (vor dem Hintergrund des amerikanischen Kunstmusikdiskurses) diese auf die Genieästhetik des 19. Jahrhunderts rekurrierende Tatsache, indem es ab Mitte der 1930er- bis Anfang der 1940er-Jahre versuchte, prestigeträchtige Namen aus dem Bereich der »Kunstmusik«, wie Arnold Schoenberg oder Igor' Stravinskij für die Filmmusikkomposition zu gewinnen.¹⁰ Damit wurde eine Gegenposition zum kommerzialisierten und arbeitsteiligen Hollywood-Studiosystem, das beispielsweise von Nathaniel Finston in den 1940er-Jahren vertreten wurde, eingenommen.¹¹ Teilweise standen die durchaus erheblichen Ausgaben für neukomponierte Filmmusik von Filmstudios

6 Vgl. Copland, *Our New Music*, New York 1941, S. 260–275. Allerdings zeigte sich Coplands Meinung zur Filmmusik in Abhängigkeit seiner Kompositionstätigkeit als durchaus wandelbar (vgl. dazu u. a. Bick, *Unsettled Scores*, S. 36).

7 Copland, *Our New Music*, S. 275.

8 Copland, *Our New Music*, S. 260. Eine ähnliche Perspektive vertritt auch der Artikel »Composing for Films. Opportunities for Creation by Writers of Music in Hollywood«, in: *New York Times*, 28. Jan. 1940, in dem Hollywood als das »promised land of the American composer« präsentiert wird.

9 Vgl. dazu auch Bick, *Unsettled Scores*, S. 29.

10 Vgl. Wierzbicki, *Film Music*, S. 154, und Flinn, *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton 1992, S. 39. Im Falle Stravinskis kam es tatsächlich trotz mehrfacher Versuche zu keiner direkten Zusammenarbeit in der Komposition von Filmmusik (vgl. dazu Irene Kletschke, »Cult of Inexpressiveness«. Strawinskys Verhältnis zur Filmmusik«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 71/2 (2014), S. 135–141). Für den Versuch, Schoenberg zur Filmmusikkomposition in Hollywood zu bewegen, vgl. Sabine Feist, »Arnold Schoenberg and the Cinematic Art«, in: *Musical Quarterly* 83/1 (1999), S. 103–105.

11 Vgl. Platte, »Before *Kong* was King«, S. 331–334.

wie Warner Bros. öffentlich unter Kritik, wobei als Rechtfertigung auch filmmusikalische Vermittlungsangebote, unter anderem mit erklärenden Erläuterungen von Max Steiner, veranstaltet wurden, um den finanziellen Aufwand für Musikkomposition zu argumentieren. Im Hintergrund dieser Bemühungen stand abermals der Versuch der Aufwertung von »seriöser« Filmmusik, die eben hauptsächlich von Komponisten mit einem entsprechenden Hintergrund unter anderem in den kunstmusikalisch konnotierten Bereich des Konzertsaals aber auch des Musiktheaters bzw. der Oper (wie beispielsweise Korngold)¹², bewerkstelligt werden konnte. Als Qualitätskriterium von Korngolds Musik zum Film *The Constant Nymph* (Edmund Goulding, 1943), der passenderweise über ein musikalisches Sujet verfügte, wurde mitunter angesehen, dass diese sich aufgrund Korngolds kunstmusikalischer Expertise unabhängig vom Medium des Films behaupten könne:

He [Korngold] has endeavored and succeeded in large measure, considering the limitations of the medium, in using music as a language in itself. [...] The score has yielded an orchestral work that will hear hearing in the orchestra halls of the country and should be recorded. Korngold rates it highly because he put all he had into it and it stands up as the climax of the picture. He calls it »Tomorrow« and has given it an opus number.¹³

Musikgeschichtsrelevant ist dabei in Hollywood, wie der Titel des Artikels »Film Music History Written by Korngold« nahelegt, schon alleine die wesentliche Mitwirkung von Korngold¹⁴ – ein Narrativ, dass sich Filmstudios durch das öffentlichkeitswirksame Engagement von aus einem kunstmusikalischen Kontext kommenden Komponisten wohl versprochen und das letztlich auch dankbar von der Presse aufgenommen wurde. Dennoch hat diese Ausrichtung nur auf den ersten Blick etwas mit Nostalgie oder dem Schaffen einer von historischen Kontexten losgelösten »romantischen Utopie« durch Hollywood¹⁵ zu tun, sondern ist, wie in der Folge zu sehen sein wird, darüber hinaus

12 »Films Begin Serious Musical Experiments«, in: *Los Angeles Times*, 18. Dez. 1938.

13 »Film Music History Written by Korngold«, in: *Los Angeles Times*, 18. Jul. 1943.

14 Der Artikel gibt u. a. an, dass Korngolds Musik Edmund Goulding, den Regisseur des Films, zu einer Filmszene inspiriert habe (vgl. »Film Music History Written by Korngold«, in: *Los Angeles Times*, 18. Jul. 1943).

15 Vgl. dazu Flinn, *Strains of Utopia*, S. 8–9, 18 und 24. Flinn argumentiert, obwohl sie die Notwendigkeit der Einbeziehung historischer und institutioneller Kontexte betont, vornehmlich aus einer schöpferischen, modernistischen Perspektive heraus, welche die Konzertpraxis des zeitgenössischen US-amerikanischen Musiklebens und deren Repertoire kaum miteinbezieht. Sie bringt in diesem Kontext das Argument, dass Hollywoods romantische Klangstilisik ja schon vor der Massenmigration europäischer Musiker bestanden habe und somit von Hollywood als das Auf-

als ein Anknüpfungspunkt an das internationale Konzertwesen des 20. Jahrhunderts und dessen historiographischen Kontext zu lesen. Gerade die Forderung des Kritikers nach einer »Aufnahme« von Korngolds Musik veranschaulicht auch die eminente zeitgenössisch-technologische Ebene im Bereich der Konzertmusik.¹⁶

George Antheils Autobiographie *Bad Boy of Music* aus dem Jahr 1945 legt daher nicht von ungefähr den Fokus auf ›originäre‹ Filmkomponisten, wobei er bis auf Franz Waxman, Friedrich Hollaender, Miklós Rózsa und Bernard Herrmann, keine relevanten Filmkomponisten in Hollywood sieht.¹⁷ Diese Einschätzung ist insofern interessant, als dass Antheils Urteil offenbar chronologisch und lokal changierend und in starker personeller Abhängigkeit zustande kam. Bis auf Herrmann handelt es sich bei allen anderen um europäische Migranten, die bereits in Europa erfolgreich Filmmusik komponiert hatten und diese Karriere (mit Ausnahme Hollaenders) auch in Hollywood fortführten bzw. intensivierten.¹⁸ Zudem begann Herrmann erst Anfang der 1940er-Jahre mit der Filmkomposition – Max Steiner oder auch Erich Wolfgang Korngold werden bezeichnenderweise nicht erwähnt. Die Art und Weise, wie Antheil diesen Vergleich anstellt, enthüllt die Bedeutung einer existierenden personellen Ebene, die im Gegensatz zum kollaborativen Hollywood steht und entsprechend auch ein wiederkehrender Kritikpunkt in der Debatte ist.

Franz Waxman hatte Mitte der 1940er-Jahre in Hollywood bereits einen gewissen Status als Filmkomponist erreicht, weshalb er sich zu diesem Zeitpunkt vermehrt in der kontinuierlichen Filmmusik-Debatte zu Wort meldete und zwar mit den Artikeln »Action on the Frontiers of American Composition« (1944) und »Progress in Development of Film Music Scores« (1945) im *Music Publishers Journal*, das sich laut eigenen Angaben dem »advancement of music in America« verschrieben hatte.¹⁹ Der in seiner

greifen einer ahistorischen utopischen Ideengeschichte konzipiert war (vgl. ebda., S. 24). Diese romantische Utopie kann allerdings, bis in die heutige Zeit, als ein integraler Bestandteil des ›klassischen‹ Konzertbetriebs gesehen werden – der Starstatus von Interpreten klassischer Musik bestand auch in den USA, entgegen Flinns Annahmen, über die Mitte der 1930er-Jahre hinaus (vgl. ebda., S. 25).

16 Vgl. dazu u.a. Kapitel 14 »Soundtrack-Album«. Diese Forderung weist Parallelen zum von Adorno 1927 artikulierten »archivalische[n] Charakter« der Schallplatte auf (vgl. ders. »Nadelkurven« (1927/1965), in: Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften VI* (= Gesammelte Schriften 19), Frankfurt 2003, S. 527).

17 Vgl. Wierzbicki, *Film Music*, S. 152.

18 Vgl. dazu auch Kapitel 2 »Emigrantenkariere«.

19 »Action on the Frontiers of American Composition«, in: *Music Publishers Journal*, 1. Jan. 1944, und »Progress in Development of Film Music Scores«, in: *Music Publishers Journal*, 1. Jan. 1945. »Action on the Frontiers of American Composition« bezieht sich inhaltlich stark auf einen Ende des Jahres erschienenen deutschsprachigen Artikel in der Exil-Zeitung *Aufbau*, der sich vorrangig

Kriegsrhetorik martialisch anmutende Titel des Artikels »Action on the Frontiers of American Composition« beleuchtet den Status des zeitgenössischen amerikanischen Musikschaffens durch Einbindung der Perspektiven von Persönlichkeiten des US-amerikanischen Musiklebens, nämlich Sigmund Spaeth (National Association of Composers and Conductors), Oscar Wagner (Society for the Publication of American Music), Claire Reis (League of Composers), Harrison Kerr (American Music Center) sowie aus musikpraktischer Sicht die Komponisten Franz Waxman und David Rose. Die Einbindung von Waxmans Statement in den größeren Kontext des Artikels offenbart die faktische Anerkennung von Filmmusik als amerikanische, zeitgenössische Musikform, wobei Waxman in diesem Zusammenhang bezeichnenderweise einen funktional-ästhetischen Vergleich zu »Konzertmusik« zieht.²⁰ Waxman vertritt in seinem Essay die Meinung, dass Filmmusik aufgrund ihres starken Bezugs zur Filmhandlung und zum *image track* wohl nicht auf große Begeisterung außerhalb des Mediums Film stoßen werde, ohne für diesen Zweck bearbeitet zu werden. Im Allgemeinen verfüge der Filmkomponist nicht über die Freiheiten des Konzertkomponisten, nämlich derjenigen des »freedom of form and development«. Zusätzlich müsse Filmmusik »rubber band flexibility« haben, da die Szenenlänge während des Kompositionsprozesses oftmals geändert werde:

Because screen music must always follow the rhythm of action of the story, it is doubtful whether much music written for the movies will command serious attention and interest when performed apart from the picture. It simply lacks the continuity and logical development of music written for the concert hall. Movie music that is to be given concert performance requires a complete rearrangement of its conception and form.²¹

Die Aufführung im Konzert von für diesen Zweck adaptierter Filmmusik besaß für Waxman, wie das Zitat veranschaulicht, offenbar eine wesentliche Bedeutung und fun-

mit Waxmans Filmmusiken beschäftigt (»Gegenwart und Zukunft der Filmmusik«, in: *Aufbau*, 10. Dez. 1943). Ab 1947 rangierte das Periodikum *Music Publishers Journal* unter dem Namen *Music Journal*.

²⁰ Copland legte Anfang der 1940er-Jahre eine durchaus ähnliche Argumentation an den Tag, wobei nicht ausgeschlossen werden kann, dass Waxman Coplands öffentlich artikulierte Ideen womöglich aufgriff. Zu Coplands Ansicht von Filmmusik als zeitgenössischer amerikanischer Musik vgl. Bick, *Unsettled Scores*, S. 28.

²¹ »Action on the Frontiers of American Composition«, in: *Music Publishers Journal*, 1. Jan. 1944, S. 7. Dennoch geschieht dieses konzertante »rearrangement« von Filmmusik bei Waxman nicht völlig losgelöst vom filmischen Kontext, wie beispielsweise anhand der von ihm für das War Industries Concert im selben Jahre bearbeiteten *Symphonic Fantasy »A Mighty Fortress«* aus *Edge of Darkness* (Lewis Milestone, Warner Bros., 1943) zu sehen ist (vgl. dazu Kapitel 11 »Intermedialität«).

gierte letztlich als ein ästhetischer Referenzrahmen. Waxman impliziert, dass auf einer rein klanglich-stilistischen Ebene kein Unterschied zum zeitgenössischen Konzertrepertoire bestehe – in Bezug auf den allgemeinen und nicht nur musikspezifischen konzeptionellen Grundsatz »form follows function« allerdings sehr wohl. Die Position des Filmkomponisten sei zudem aus einer Rezipientenperspektive in Ermangelung eines für den Musikgenuss geeigneten Mediums prinzipiell nachteilig:

The composer of a concert piece may look forward to repeated performances of his work. It is studied and performed by one artist and then another. It receives critical study from many angles. Listeners may study the score and have opportunity for several hearings. Not so with the music of the movie. It is played once and it is heard once. It must be immediately effective or it has no value. There is no time for study and contemplation.²²

Der Nachteil der Filmmusik liege Waxman zufolge, gerade darin, dass diese eben kein Gegenstand intensiven Studiums sei, das wiederum die Voraussetzung für die konzertante Aufführung und eine Interpretation des Werks bilde. Dies wiederum weist auf ein zeitgenössisches ästhetisches Problem hin, das mit der Medialität von Filmmusik zu tun hat: Deren Vermittlung erfolgt nämlich audiovisuell und »only once«, wogegen der ästhetische Referenzrahmen von Komponisten wie Waxman offenbar ein konzertanter mit »repeated performances« war, in dem die Aufmerksamkeit bedingt durch das Medium ›Konzertsaal‹ unweigerlich auf die Musik selbst gerichtet war. Aus einer medialen Sicht betrachtet, adressiert Waxman hier eigentlich ein aus heutiger Sicht musikgeschichtliches Kuriosum, das allerdings aus den technologischen Rahmenbedingungen der Zeit erklärbar ist: Für Waxman ist der Film in den 1940er-Jahren offenbar kein geeignetes Reproduktionsmedium, das wiederholtes Hören von Musik erlaube – der ›Konzertsaal‹ im Gegensatz dazu allerdings schon.²³

22 »Action on the Frontiers of American Composition«, in: *Music Publishers Journal*, 1. Jan. 1944, S. 7 und 47. Hierin ergibt sich ein eklatanter Widerspruch zur Annahme Flinns, welche die Einzigartigkeit einer musikalischen Komposition als wesentliche romantische Ideologie betont. Flinn zufolge würde, mit Bezug auf das Massenmedium Film, das damit verbundene Moment der musikalischen Wiederholung in einer Minderung des ästhetischen Werts einer Komposition resultieren (vgl. Flinn, *Strains of Utopia*, S. 31). Aus dieser Einschätzung wird deutlich, dass Flinn zudem die Frage der spezifischen zeitgenössischen Medialität von Film- und Konzertmusik nicht miteinbezieht. Diese ist allerdings in der zeitgenössischen ästhetischen Debatte bereits angelegt (vgl. dazu die weiteren Ausführungen in diesem Kapitel).

23 Jonathan Sterne hat in seiner Studie über die Entwicklung der Tonaufnahmetechnologie Anfang des 20. Jahrhunderts darauf hingewiesen, dass ästhetische Fragen bezüglich der Rolle von Musik auf Tonträgern erst umfassend in den 1940er- und 1950er-Jahren diskutiert wurden. Davor war

Unterstützt wird das Vorhandensein eines Referenzrahmens, in dem der ›Konzertsaal‹ als Medium zur Musikrezeption eminent ist, auch in Waxmans Folgeartikel »Progress in Development of Film Music Scores«, der ein Jahr später im *Music Publishers Journal* erschien.²⁴ Waxman konstatiert hier, in Analogie zu Copland, dass die musikalische Qualität von Filmmusik im letzten Jahr zugenommen habe und Hollywood-Filmmusik daher als Ausformung der modernen Musik zu begreifen sei.²⁵ Um sein Argument zu unterstützen, weist Waxman darauf hin, dass kürzlich die erste Hälfte eines von Stokowski dirigierten Hollywood Bowl-Konzerts ausschließlich aus für diese Zweck bearbeiteten Exzerpten aus Filmmusik bestanden habe, darunter auch Waxmans Ouvertüre *Athanael the Trumpeter* aus *The Horn Blows at Midnight* (Raoul Walsh, Warner Bros., 1945). Die ästhetische Qualität von Filmmusik, so impliziert Waxman, werde zusätzlich zu ihrer Funktion im Film durch die konzertante Aufführung bewerkstelligt. Waxman schließt entsprechend den Wunsch nach einer vermehrten derartigen Repräsentation an, da sie eben die Musik in den Vordergrund bringe – und gerade das sei ja ein Wunsch der musikinteressierten Öffentlichkeit:

It does not seem presumptuous to hope that the work of motion picture composers will be presented again and again, and that recognition of their work by the public will steadily grow. Judging from the fan mail of the composers, people have gone to see the movie three, four, even five times in order to listen to the music scores. In the files of the various departments in the Hollywood studios there are thousands of letters from people asking for copies or recordings of the themes from motion picture scores.²⁶

Die hier mutmaßlich in ihrem Ausmaß übertrieben dargestellte populäre Dimension von Filmmusik, die das Kino zu einem Konzertsaal macht, in dem man an einer ›Aufführung‹ von Filmmusik teilnimmt, wird dann von Waxman in der Folge mit der üblichen Interpretation und Rezeption von ›Kunstmusik‹ in Beziehung gesetzt, wodurch Filmmusik in mehreren Dimensionen auf einen kunstmusikalischen, ›seriösen‹ Status gehoben wird:

ein rein technologischer Fokus auf den Klang vorherrschend (vgl. ders., *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Production*, Durham 2003, S. 282–283).

24 Vgl. »Progress in Development of Film Music Scores«, in: *Music Publishers Journal*, 1. Jan. 1945, S. 9 und 66–67.

25 Zu Coplands analoger und ebenso öffentlich artikulierter Auffassung vgl. Bick, *Unsettled Scores*, S. 39.

26 »Progress in Development of Film Music Scores«, S. 9. Eine ähnliche Beobachtung über Fanbriefe an Filmkomponisten artikuliert bereits der Artikel »Composing for Films. Opportunities for Creation by Writers of Music in Hollywood«, in: *New York Times*, 28. Jan. 1940.

We may soon have the ideal situation in which serious students of music will be able to study our scores, and audiences will be able to hear our compositions played by great orchestras. Already some of these motion picture scores, such as Bernard Herrmann's orchestra suite for ›All That Money Can Buy, [*The Devil and Daniel Webster*] Aaron Copland's Suite for ›Our Town«, and my own suite for ›Rebecca«, have been played by prominent symphony orchestras after only minor changes of timing had been made.²⁷

Filmmusik mit kunstmusikalischem Anspruch könne also trotz ihrer Funktion im Film eine gewisse absolute Autonomie behaupten²⁸ und müsse unbedingt außerhalb des Films auf verschiedene Weisen rezipiert werden. Für eine eingehende und ernsthafte Beschäftigung müsse man sich daher mit der Musik in ihrer (hier implizierten) schriftlichen Ausformung in Form der Partitur beschäftigen. Für eine populärere Rezeption sei jedenfalls eine Interpretation innerhalb einer Aufführung notwendig. Dadurch wird deutlich, dass der ästhetische Referenzrahmen Waxmans in Bezug auf seine Filmmusikkomposition grundsätzlich demjenigen von Konzertmusik entspricht, wobei im Hintergrund dieser Ansicht das Bemühen steht, Filmmusik als ›seriöse Kunstform‹ zu rechtfertigen. Waxman weist also auf eine potentiell doppelte ›Funktion‹ von Filmmusik hin, die sich durch den Prozess des Transfers in zwei Medien behaupten könne. Bemerkenswert ist, dass Waxman – im Gegensatz etwa zu Herrmann oder Copland – abgesehen von seinen Studien in Deutschland und den Parodien der Weintraubs Syncopators, bislang keinerlei kompositorisch-praktische Berührungspunkte mit Konzertmusik hatte, hier aber deren ideologisch-ästhetischen Rahmen nutzt,²⁹ um seine Werke und seine Person darin zu verorten und sich als zeitgenössi-

27 »Progress in Development of Film Music Scores«, S. 66. Waxman bezieht sich hier auf die *Rebecca*-Radio Suite (vgl. dazu Neumeyer und Platte, *Franz Waxman's Rebecca. A Film Score Guide*, Lanham 2012, S. 80–83). Von den erwähnten Kompositionen wurde tatsächlich nur Coplands *Our Town* in der Form von Notenmaterial publiziert; die konzertante Uraufführung erfolgte 1944 durch Leonard Bernstein.

28 Waxman führt in diesem Artikel als Beispiel für die Autonomie von Filmmusik Herrmanns »piano concerto« in der Schlusszene von *Hangover Square* (John Brahm, 20th Century Fox, 1945) an. Herrmann hatte die Musik Waxman zufolge bereits komponiert, bevor die Szene gedreht wurde und »the director liked it and conceived camera movement and direction to suit the concerto.« (»Progress in Development of Film Scores«, S. 67).

29 Für den Einfluss dieser kunstmusikalischen Ideologie auf Waxmans Filmmusik-Schaffen vgl. u. a. die Ausführungen zu *The Paradine Case* (Alfred Hitchcock, Vanguard Films, 1947) in dieser Arbeit. Für die Parodien der Weintraubs Syncopators vgl. Ingeborg Zechner, »Mocking Sound. *Das Kabinett des Dr. Larifari* (1930) as a Parody of Early German Sound Film«, in: *Palgrave Handbook of Music in Comedy Cinema*, hgg. von Emilio Audissino and Emile Wennekes, Basingstoke 2023, S. 313–314.

scher amerikanischer Komponist im Musikgenre Filmmusik zu positionieren, anstatt die Innovationen des audiovisuellen Mediums Film und vor allem dessen Reichweite zu betonen.

Die dadurch entstehende vermeintliche mediale Immaterialität von Filmmusik im Gegensatz zu Konzertmusik wird Mitte der 1940er-Jahre durch die Tonträgerindustrie zunächst weiter verstärkt, obwohl sich durch die Verbesserung von Tonaufnahmen von symphonischer und Opernmusik³⁰ auch für Filmmusik wesentliches Potential eröffnete, wie Bernard Herrmann 1947 aufgrund der in diesem Jahrzehnt vermehrt auftretenden kommerziell vermarkteten Tonträger mit Filmmusik feststellt:

The upward struggle of film music for a recognized place in the esthetic sun is best reflected by the recording companies. Each month sees the appearance of discs, both from America and abroad, containing background music from a picture. This is not ›popular‹ or ›hit‹ music in any commercial sense. Rather, it is usually turgidly symphonic, often in a modern style, sometimes uncompromisingly dissonant, with nothing to recommend it to the public except its immediate association with a picture.³¹

Herrmann war kein unbedingter Befürworter dieser ›absoluten‹ auditiven Vermittlung von Filmmusik, da für ihn bei der Komposition in diesem Genre die Beziehung zum *image track* essentiell war. Dennoch sah er die Bearbeitung von Filmmusik in Form einer »concert hall suite« als »proper place for all ambitious film music« an.³² Durch die Aufführung im Konzertsaal und die entsprechende Bearbeitung für diesen Rahmen – und nicht durch die bloße Wiedergabe auf Schallplatte – bekäme Filmmusik eine legitime kunstmusikalische Aufladung »to the composer's pride and credit«. Damit spricht Herrmann den inhärenten Interessenskonflikt der Filmmusikdebatte der 1930er- und 1940er-Jahre an, die zunächst davon ausging, dass ›gute‹ Filmmusik kaum wahrnehmbar im Hintergrund sein müsse. Filmkomponisten wie Waxman oder Herrmann wollten aber gerade, dass ihre Werke gehört werden, wodurch die Möglichkeit auf eine nachhaltige Wertschätzung als schaffende ›Autoritäten‹ der Musik bestand, nämlich als in traditionell kunstmusikalische Wertennormen inkorporierte Komponisten.³³ Gerade dieser Wunsch nach Anerkennung war für Waxman und Herrmann

30 Für die Entwicklung der ›klassischen‹ Tonträgerindustrie und deren Verbindung zur Filmmusik vgl. Kapitel 14 »Soundtrack-Album«.

31 »From Sound Track to Disc«, in: *The Saturday Review*, 27. Sept. 1947.

32 Vgl. »From Sound Track to Disc«.

33 Eine ähnliche Einschätzung vertrat beispielsweise auch Victor Young (vgl. dazu die weiteren Ausführungen in diesem Kapitel).

zunächst alternativlos nur durch den Konzertsaal zu erreichen. Aus der ›konzertanten Ideengemeinschaft‹ zwischen Herrmann und Waxman ging schließlich auch Waxmans Ouverture *Athanael the Trumpeter* hervor – die Anregung zur Bearbeitung der Filmmusik von *The Horn Blows at Midnight* ging nämlich nachweislich auf Herrmann zurück.³⁴

Die Beanspruchung eines Platzes in der ›elitären‹ Sphäre des Konzertsaals durch ›populäre‹ Filmmusik provozierte in den USA Mitte der 1940er-Jahre starke Ressentiments, die auch in einer in der *New York Times* öffentlich ausgetragenen Debatte zwischen Bernard Herrmann und dem Dirigenten Erich Leinsdorf deutlich wurden.³⁵ Da Waxman sich zu dieser Zeit gerade mit Bernard Herrmann im brieflichen Austausch bezüglich seines Einstiegs in die Welt des ›Konzertsaals‹ befand, machte ihn dieser auch explizit auf seine Mitwirkung in der Debatte aufmerksam (»I was of course very happy to put the jerk [Leinsdorf] in his place«).³⁶ Leinsdorf fungierte in dieser Diskussion als Advokat des traditionellen Konzertbetriebs sowie als Interpret des dort erklingenden Repertoires, mit dem Hollywoods Filmmusik aus klanglich-stilistischer Sicht doch gewisse Gemeinsamkeiten hatte. Genaue diese Tatsache moniert Leinsdorf, indem er Filmmusik vor dem Hintergrund einer vermeintlich funktionalen Debatte jegliche Qualität, aufgrund deren aus seiner Sicht hohem Standardisierungsgrad, abspricht und auch meint, dass diese unnötigerweise vom *image track* ablenke.

Als eigentlicher und impliziter Zweck von Leinsdorfs Argument kann aber auch angesehen werden, den in Hollywood tätigen Komponisten und ihrer Musik jegliche Berechtigung einer konzertanten Aufführung abzusprechen. Hätte Filmmusik nämlich die ästhetische Berechtigung, im Konzertsaal von renommierten Dirigenten wie Leinsdorf interpretiert zu werden, würden Komponisten wie Waxman und Herrmann mit ihren »standardisierten« Kompositionen auf eine Stufe mit kanonischen europäischen Komponisten wie Wagner, Brahms, Bruckner oder Beethoven gestellt werden, und damit eine ästhetische Aufwertung erfahren – etwas, das für Leinsdorf offenbar nicht legitim war.³⁷

34 Vgl. dazu auch Kapitel 11 »Intermedialität«.

35 Vgl. »Music in Films – A Rebuttal«, in: *New York Times*, 24. Jun. 1945. Für eine Zusammenfassung der Debatte vgl. Wierzbicki, *Film Music*, S. 157–158. Eine ähnliche öffentliche Debatte ergab sich auch 1952 zwischen Dimitri Tiomkin und dem britischen Dirigenten Thomas Beecham, der Filmmusik als überflüssig bezeichnete (vgl. »Beecham Arrives Minus Acid Speech«, in: *Los Angeles Times*, 27. Feb. 1952, und »Film Music Conductor Hits Back at Beecham«, in: *Los Angeles Times*, 28. Feb. 1952).

36 Brief von Bernard Herrmann an FW, 5. Jul. 1945 [SUSC, FWP, Box 2, Folder »Herrmann, Bernard«].

37 Dass Leinsdorf Hollywood in jeglicher Hinsicht als ein unbefriedigendes und unkreatives Betäti-

Obwohl die konzertante Dimension der Debatte nicht explizit ausgeführt wird, spielt die Befürchtung Leinsdorfs aufgrund der Diskussion um die konzertante Repräsentation von Filmmusik Mitte der 1940er-Jahre implizit eine wichtige Rolle, wie beispielsweise die an früherer Stelle zitierten Äußerungen Waxmans nahelegen. Leinsdorfs Kritik bezog sich (gerade vor seinem Hintergrund als Operndirigent) allerdings wohl nicht auf eine generelle und pauschalisierende Diffamierung programmatischer Interpretationen symphonischer Musik als Konsequenz eines Neo-Formalismus³⁸ – eine Einschätzung, die auch Copland teilte und mithilfe historiographischer Argumente die Legitimität intermedialer Transfers im Bereich der Filmmusik behauptete.³⁹ Diese Vorgehensweise kann aufgrund Coplands eigener Aktivitäten im Bereich der Filmmusikadaption⁴⁰ als nicht ganz uneigennützig gesehen werden, wurde argumentativ allerdings auch vom Musikwissenschaftler Frederick W. Sternfeld in der *New York Times* aufgegriffen:

Scores must be composed to support and accompany the functional forms of entertainment, such as opera and ballet, which in turn supply the concert hall with selections, if the basic structure of the music and the intricacy of its texture are interesting enough. [...] What would the repertoire of »absolute« music be without opera? Aside from countless overtures and excerpts, we must remember the general influence of eighteenth-century opera on the symphonic works of Haydn, Mozart and Beethoven. And has Diaghileff not given to the concert hall the scores of Stravinsky, Ravel and de Falla, and Martha Graham those of Hindemith and Copland?⁴¹

gungsfeld für Komponisten wie Musiker sah, wird auch deutlich in »Some Views on Film Music«, in: *Music Publishers Journal*, 1. Jan. 1945, S. 15 und 53.

38 Maßgeblichen Einfluss hatte hier die angloamerikanische Hanslick-Rezeption (vgl. dazu Kapitel 8 »composer-conductor«).

39 Vgl. »Copland, Film Scores, and Critics«, in: *Los Angeles Times*, 15. Feb. 1948.

40 In der vierten Auflage der Monographie *Composers in America* findet sich eine Übersicht der von Copland in den 1940er-Jahren für den Konzertgebrauch adaptierten Filmmusiken (vgl. Claire R. Reis, *Composers in America. Biographical Sketches of Contemporary Composers with a Record of their Works*, New York 1947, S. 78–80). Filmmusikkomponisten wurden erstmals in dieser Auflage der Publikation aufgenommen und damit als »composers in America« anerkannt (vgl. dazu Ingeborg Zechner, »Unheard, Unseen, Underappreciated? Die Verhandlung filmmusikalischer Werkhaftigkeit im Hollywood-Film der 1940er-Jahre«, in: *Musik – Politik – Gesellschaft. Michael Walter zum 65. Geburtstag*, hgg. von Kordula Knaus und Susanne Kogler, Stuttgart 2023, S. 271–272).

41 »Cinema Scores – A Few Good Ones Give Hope For the Future«, in: *New York Times*, 10. Okt. 1948.

Ungeachtet der Berechtigung von Filmmusik im Konzertsaal wird aus dieser zeitgenössischen Debatte dennoch der auf Filmmusik angelegte Referenzrahmen deutlich, der gleichzeitig eng mit deren ästhetischem Status verknüpft ist. Daraus wird deutlich, dass der Filmmusikdebatte Mitte der 1940er-Jahre ein inhärenter Interessenskonflikt zugrunde lag. Schließlich wurde von zahlreichen Personen des US-amerikanischen Musiklebens, wie unter anderem Leinsdorf oder auch dem *New York Times*-Filmkritiker Bosley Crowther, die Meinung vertreten, dass Filmmusik nicht bewusst »gehört« werden solle. Komponisten wie Waxman und Herrmann hingegen wollten sehr wohl »gehört« und entsprechend für ihre Arbeit wertgeschätzt werden – hierfür boten Filmmusikadaptionen für den Konzertsaal auch aus ästhetischer Sicht einen potentiellen Ausweg. Es gilt hierbei zu bemerken, dass der von den Zeitgenossen geforderte Transfer in den Konzertsaal und das dadurch resultierende In-den-Vordergrund-Rücken der Musik wohl auch einen Einfluss auf die Rezeption des Films und die Bedeutung der Musik innerhalb der filmischen Narrative hatte. Somit eröffnet die Intermedialität von Filmmusik letztlich auch eine umfassendere Perspektive auf die ›Kunstform‹ Filmmusik im Medium des Films.⁴²

Die Möglichkeit der prinzipiellen Vergleichbarkeit zwischen Filmmusik und spätromantischer Konzertmusik resultierte (natürlich pauschalisierend formuliert) auch in deren oftmals symphonischer Klanglichkeit. Damit befand sie sich (schon durch die enge Verbindung mit dem Medium Film) nicht am *status quo* von avantgardistischen Tendenzen der zeitgenössischen Kunstmusikkomposition. Aus diesem vermeintlich rückwärtsgewandten stilistischen Charakteristikum von Hollywood rührte auch die vielzitierte Forderung Adornos und Eislers, »moderne« Musik in den Film einzubinden, um deren Ausdrucksmöglichkeiten abseits des Massengeschmacks in der technologiebasierten Kunstform Film zu nutzen.⁴³ Diese Chance wurde allerdings dann, in Verbindung mit der kulturpessimistischen Perspektive Eislers und Adornos in *Composing for the Films* ins Negative verkehrt, da die Aufnahmetechnik ihrer Ansicht nach den Gehalt atonaler Musik neutralisieren und damit kommerzialisieren würde.⁴⁴ Letztlich

42 Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 12 »*The Paradine Cases*«.

43 Vgl. Bick, *Unsettled Scores*, S. 89. Für die komplexe Entstehungsgeschichte und die Fassungsproblematik vgl. das Nachwort von Johannes C. Gall in Theodor W. Adorno und Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, Frankfurt 2006. Zu einer kritischen Reflektion der US-amerikanischen Rezeption von *Composing for the Films* vgl. Bick, *Unsettled Scores*, S. 96–109.

44 Vgl. Bick, *Unsettled Scores*, S. 118. Diese Ansicht spiegeln u.a. auch Adornos Ausführungen zur Radio Symphony wider (vgl. dazu ders., »Radio Symphony. An Experiment in Theory«, in: *Theodor W. Adorno. Current of Music – Elements of a Radio Theory*, hg. von Robert Hullot-Kentor, Frankfurt 2006, S. 219–245; ursprünglich erschienen in: *Radio Research 1941*, hgg. von Paul Lazarsfeld und Frank Stanton, New York 1941).

sind diese Argumente allerdings als Ausformungen einer musikhistoriographischen Stil- und Kompositionstechnikdebatte zu begreifen, die traditionell vorsieht, dass sich in der jeweiligen zeitgenössischen ›Kunstmusik‹ immer nur ein kompositorischer Stil durchsetzen könne. Gleichzeitig wird damit jedoch impliziert, dass alle anderen Kompositionstechniken und -stile veraltet seien und einen ästhetisch geringen Status hätten. Gerade die Hollywood-Filmmusik der 1930er- bis 1960er-Jahre lässt sich aufgrund ihrer kompositionstechnischen und stilistischen Ambiguität nicht in dieses traditionelle ästhetische Schema einordnen.

Zudem basierte die Technologieaffinität ›moderner‹ und serieller Musik (vor allem ab den 1950er-Jahren) nach wie vor auf traditionellen Klang- und Distributionsmitteln, nämlich der schriftlich vermittelten Werkhaftigkeit über eine Partitur und der Aufführung im Konzertsaal, wie sich auch am Beispiel von Eislers und Adornos neutralisierenden Ausführungen erkennen lässt.⁴⁵ Die ausschließlich audiovisuelle Vermittlung von Filmmusik⁴⁶ – die auch Waxman anspricht – stellt die Annäherung von Filmmusik an zeitgenössische Kunstmusik und damit die Rechtfertigung ihrer ästhetischen Qualität vor eine Herausforderung. Dies lässt sich beispielsweise anhand der Kritik Lawrence Mortons von Waxmans Musik zu *Objective, Burma!* (Raoul Walsh, Warner Bros., 1945) ersehen.⁴⁷ Um die Qualität von Waxmans Musik zu demonstrieren, greift Morton, der mit seinen Filmmusik-Artikeln in den 1940er-Jahren die Institutionalisierung einer Filmmusikkritik in den USA maßgeblich prägte,⁴⁸ auf durch Notenbeispiele vermittelte Schriftlichkeit und spätrömantische Opern- und Konzertmusik als Referenzrahmen zurück. Morton analysiert Waxmans Musik sowohl in ihrer Verbindung zum *image track* und in ihrer Bedeutung für die Filmhandlung, als auch als Musik selbst, durch das Herstellen von Bezügen zu existierenden Musiktraditionen und ihren Konventionen:

45 Vgl. Björn Heile und Charles Wilson, »Introduction«, in: *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, hgg. von denselb., u. a. London 2019, S. 13.

46 Damit in Verbindung steht natürlich auch die Frage nach der Klangqualität, die bei Tonträgern in den 1940er- und 1950er-Jahren nicht an die einer konzertanten Aufführung heranreichte. Obwohl aus medienästhetischer Perspektive ein derartiger Vergleich prinzipiell unzulässig ist, ist auf Grundlage der überlieferten Rezeptionszeugnisse von Waxman, aber auch von Herrmann, anzunehmen, dass die Aufführung im Konzert auch klanglich einen Referenzrahmen bildete. Zur Entwicklung der Audiotechnologie vgl. Kapitel 14 »Soundtrack-Album«.

47 »The Music of ›Objective: Burma‹«, in: *Hollywood Quarterly* 1/4 (1946), S. 378–395. Vgl. dazu auch Martin Marks, »Film Music. The Material, Literature and Present State of Research«, in: *Journal of the University Film and Video Association* 34/1 (1982), S. 20.

48 Allerdings machte sich Morton als Veranstalter der Monday Evening Concerts auch als Förderer zeitgenössischer Musik an der US-amerikanischen Westküste verdient (vgl. dazu Kapitel 4 »Los Angeles Music Festival«).

This is not to say that it would necessarily be successful in the concert hall. Indeed, it lacks the primary requisite of concert music – formal structure. In the concert hall it would be amorphous. But the test of any film score is not how it sounds in the Hollywood Bowl or in the Carnegie Hall (where, indeed, many of them have been performed and quite properly disparaged), but how it sounds in the theater, wedded to the ten to fifteen thousand feet of film from which it derives its own peculiar structure.⁴⁹

Mit dieser Einschätzung widerspricht Morton dem Wunsch Waxmans zunächst, dass Filmmusik aufgrund der fehlenden formalen Strukturen auch außerhalb des Mediums Film erfolgreich sein könne, und will genau diese spezifische Qualität mit seiner Analyse demonstrieren. Dieses prinzipiell vernünftige Unterfangen scheitert allerdings an den ästhetischen Rahmenbedingungen und Werthaltungen der Zeit, die allerdings auch noch viele Jahre später (teilweise unreflektiert) Eingang in die musikanalytische Beschäftigung mit Filmmusik fanden. So ging es Morton prinzipiell darum, die Leistungen von zeitgenössischen Filmkomponisten hervorzuheben, wodurch es zu einer Hervorhebung des Komponisten im Sinne der Genieästhetik des Langen 19. Jahrhunderts und damit zu einem spezifischen Personenkult kommt,⁵⁰ der den kollaborativen Produktionsumständen in Hollywood, unter anderem durch die maßgebliche Mitwirkung von Orchestratoren, Toningenieuren etc., keine Rechnung trägt. Bemerkenswert ist zudem, dass Morton – ohne dies im Übrigen zu argumentieren und wohl auch in Ermangelung anderer Möglichkeiten – zur Unterstützung seiner Argumente, was die ›Meisterschaft‹ von Waxmans Komposition betrifft, auf die Vermittlung der Musik mittels musikalischer Notation zurückgreift. Dadurch wird Filmmusik zum mediatisierten Analysegegenstand wodurch letztlich eine traditionelle Werkhaftigkeit kreiert wird, die den durch die audiovisuelle Vermittlung entstehenden populären Charakter von Filmmusik visuell auflöst.⁵¹ Dass der Konzertsaal – als Aufführungsort und Medium – als ästhetischer Referenzrahmen für Filmmusik fungiert, wird folglich auch aus dem obigen Zitat ersichtlich, obwohl Morton darin seine Bedenken artikuliert, was eine Aufführung von Filmmusik im Konzertsaal betrifft. Mortons Kritik von Waxmans Filmmusik zu *Objective, Burma!* macht daher das bestehende zeitgenössische ontologische Problem der analytischen Annäherung an Filmmusik deutlich, das

49 »The Music of ›Objective: Burma‹«, S. 381.

50 »The Music of ›Objective: Burma‹«, S. 394–395. Morton zieht hier den Vergleich mit Alban Berg und Igor' Stravinskij. Caryl Flinn sieht darin eine Manifestation einer romantischen Utopie (vgl. dieselb. *Strains of Utopia*, S. 27–30), allerdings ist eine ähnliche Ansicht ebenso in der zeitgenössischen ›Kunstmusik‹ verbreitet.

51 Tatsächlich ist Populärmusik eng mit technologischer Distribution verbunden (vgl. dazu auch Heile und Wilson, »Introduction«, in: *Routledge Companion to Modernism*, S. 13).

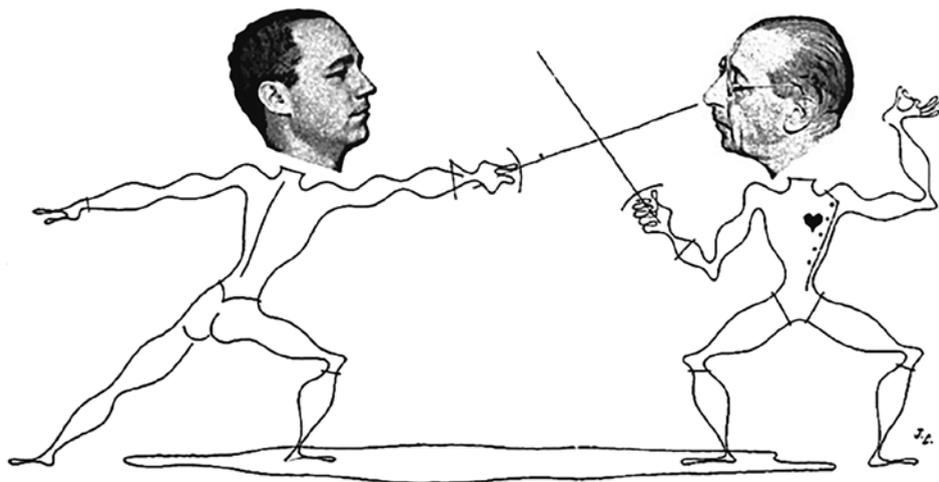


Abbildung 3: Karikatur von David Raksin und Igor' Stravinskij (»Hollywood Strikes Back. Film Composer Attacks Stravinsky's ›Cult of Inexpressiveness« in: *Musical Digest*, Jan. 1948).

innerhalb eines Spannungsverhältnisses zwischen der Suche nach Anerkennung als zeitgenössischer Komponist und den durch die symphonische Klangstilistik bedingten traditionellen kunstmusikalischen Normen verhaftet ist. Genau darin liegt auch der Grund, warum Waxman, wie in weiterer Folge zu sehen sein wird, zu verschiedenen Maßnahmen der Imagepflege oder eben zur Installation von Kontrollstrukturen zur Erhaltung seiner komponierten personellen Identität innerhalb der verschiedenen Netzwerke des US-amerikanischen Musiklebens zurückgriff.⁵²

Einen weiteren Höhepunkt erfuhr die Filmmusikdebatte in der zweiten Hälfte der 1940er-Jahre über eine Serie an Artikeln im Periodikum *Musical Digest*, die von Igor' Stravinskij im September 1946 losgetreten wurde, und Antwortartikel der Filmkomponisten David Raksin und Dimitri Tiomkin sowie des Musikkritikers Harold Schonberg nach sich zog. Dabei ist auffällig, dass die einzelnen Artikel bei genauerer Betrachtung (mit Ausnahme desjenigen Schonbergs) in weiten Teilen eigentlich wenig widersprüchlich sind, sondern nur unterschiedliche Perspektiven auf Filmmusik in Abhängigkeit des jeweiligen persönlichen Hintergrunds in allerdings durchaus polemischer Art und Weise repräsentieren. Die wissenschaftliche Rezeption dieser Debatte »in mehreren Akten« konzentrierte sich dabei vor allem auf die vom *Musical Digest* kreierte Opposition von Stravinskij und Raksin, die vom Periodikum auch graphisch zu unvereinbaren Gegenpolen der Debatte zwischen Kunst- und Filmmusik

⁵² Vgl. dazu Harrison White, *Identity and Control*, Princeton 1992.

stilisiert wurden (vgl. Abbildung 3).⁵³ Stravinskij's Artikel⁵⁴ liest sich auf den ersten Blick als eine Abrechnung mit der kommerziell orientierten Hollywood-Industrie, die Musik für ein Massenpublikum produziere, und deren einziger Zweck es sei »to feed the composer«. Musik im Film erfülle zudem lediglich die Funktion von illustrierendem und im Hintergrund agierendem »wallpaper«.⁵⁵ Aus diesem Grund – so ließe sich aus den derart vorgebrachten Argumenten Stravinskij's vorschnell folgern – sei Filmmusik keine ernstzunehmende Kunstform. Allerdings bringt Stravinskij abseits dieser plakativen Aussagen zusätzliche ästhetische Argumente, die vor dem Hintergrund seiner eigenen Karriere zu lesen sind und eigentlich als Kritik an der ästhetischen Debatte rund um Filmmusik und an den mit der eigenen künstlerischen Autorität konfligierenden Produktionsbedingungen von Filmmusik zu sehen sind. So stellt Stravinskij beispielsweise (und richtigerweise) fest, dass Musik an sich keinen eindeutig vorbestimmten narrativen oder affektiven Gehalt habe: »There is no sad music, there are only conventions to which part of the western world has unthinkingly become accustomed through repeated associations.«⁵⁶ Diese Aussage wurde ihm im Anschluss von David Raksin dann als die Forderung nach »inexpressiveness« von Musik ausgelegt, und versucht anhand von Stravinskij's eigener Musik zu widerlegen.⁵⁷ Aus ästhetischer Sicht kritisierte Stravinskij zudem eine untergeordnete Position von Filmmusik gegenüber dem »Drama«, woraus man ableiten könnte, dass der Komponist prinzipiell Filmmusik ablehne, da sie eben nicht absolut sei und nicht für sich alleine stehe. Allerdings ist dieses Argument Stravinskij's wohl darauf bezogen, dass Musik gemeinsam mit dem Drama ein wesentliches Element sei, bei multimedialen Werken (wie Ballett, aber auch Oper) »a new entity, a third body« zu schaffen. Dies alles sind valide Kritikpunkte, die allerdings nicht gegen Filmmusik als Kompositionsgenre *per se* gerichtet waren, sondern (ähnlich wie die Beiträge Waxmans oder Herrmanns) als Teile einer ästhetischen Debatte gesehen werden müssen. Dass daraus allerdings vom *Musical Digest* eine ideologische Opposition von Kunst- und Filmmusik bzw. den je-

53 Vgl. dazu Irene Kletschke, »Cult of Inexpressiveness: Stravinskij's Verhältnis zur Filmmusik«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 71/2 (2014), S. 143, und Hubbert, *Celluloid Symphonies*, S. 191–192.

54 »Igor Stravinsky on Film Music«, in: *Musical Digest*, Sept. 1946.

55 »Igor Stravinsky on Film Music«, in: *Musical Digest*, Sept. 1946, S. 4.

56 »Igor Stravinsky on Film Music«, in: *Musical Digest*, Sept. 1946, S. 4.

57 Vgl. »Hollywood Strikes Back. Film Composer Attacks Stravinsky's ›Cult of Inexpressiveness‹«, in: *Musical Digest*, Jan. 1948, S. 5–7. Die Argumentation von Raksin wirkt hier etwas konstruiert, da Stravinskij tatsächlich nie behauptet, dass Musik »inexpressive« sei. Implizit gehen beide Komponisten von einem der Musik zugrundeliegenden Referenzrahmen aus, der allerdings, wie Raksin zurecht feststellt, zwischen der Intention des Komponisten und der Rezeption des Publikums durchaus abweichen könne (vgl. ebda., S. 7).

weiligen Komponisten generiert wurde,⁵⁸ offenbart vielmehr die ideologischen und ästhetischen Werthaltungen der Zeit, die vor allem durch die Presse propagiert wurden.

Eindeutige und vernichtende Kritik übte Stravinskij in seinen Ausführungen »on film music« allerdings nur an den externen Bedingungen von Hollywoods Filmmusikproduktion, wobei in diesem Kontext die eigenen Erfahrungen des Komponisten mit Hollywood wohl eine Rolle spielten.⁵⁹ Stravinskij's Einschätzung nach würden Hollywoods Filmstudios künstlerische Autorität nicht akzeptieren und stilistische Vorgaben machen (»when for commercial reasons they employ a composer of repute they want him to write this kind of ›not very new‹ music«) und damit letztlich keine geeignete Repräsentation für »good music« bieten:

If I am asked whether the dissemination of good concert music in the cinema will help to create a more understanding mass audience, I can only answer that here again we must beware of dangerous misconceptions. My first premise is that good music must be heard by and for itself, and not with the crutch of any visual medium.⁶⁰

Diese Aussage Stravinskij's suggeriert auf den ersten Blick eine qualitative Abwertung von Filmmusik. Bezieht man allerdings Stravinskij's persönlichen Kontext mit ein, ist diese Aussage als Kulmination seiner negativen Erfahrungen mit Walt Disney zu sehen, der Stravinskij's Kompositionen ohne dessen Zustimmung bzw. ohne die Möglichkeit zur künstlerischen Mitsprache verwendet hatte.⁶¹ Am Ende des Artikels wird dann wiederum deutlich, dass auch für Stravinskij, als arrivierten Kunstmusik-Komponisten, Mitte der 1940er-Jahre die medialen Kriterien von schriftlicher Werkhaftigkeit von westlicher Kunstmusik und die Distribution über Aufführungen im Konzertsaal wesentliche Leitlinien für die Rezeption von Filmmusik darstellten:

And even listening is itself not enough, granted that it be understood in its best sense: the training of the ear. To listen only is too passive and it creates a taste and judgment which are too general, to indiscriminate. Only in limited degree can music be helped through increased

58 Dies wird v.a. durch die den Artikel zierende Illustration deutlich. Raksin und Stravinsky werden hier als Fechter in einem Kampf karikiert, wobei Raksin gerade zu einem dynamischen Angriffsschlag gegenüber Stravinskij ausholt (»Hollywood Strikes Back. Film Composer Attacks Stravinsky's ›Cult of Inexpressiveness‹«, in: *Musical Digest*, Jan. 1948).

59 Vgl. Kletschke, »Cult of Inexpressiveness«, S. 145.

60 »Igor Stravinsky on Film Music«, in: *Musical Digest*, Sept. 1946, S. 35.

61 Vgl. Kletschke, »Cult of Inexpressiveness«, S. 139, und Mark Clague, »Playing in ›Toon‹. Walt Disney's *Fantasia* (1940) and the Imagineering of Classical Music«, in: *American Music* 22/1 (2004), S. 97.

listening; much more important is the making of the music. The playing of an instrument, actual production of some kind or other, will make music accessible and helpful to the individual, not the passive consumption in the darkness of a neighborhood theatre.⁶²

Stravinskij's ›Problem‹ war folglich nicht die künstlerische Ausgestaltung von Filmmusik *per se*, sondern deren »passive« Rezeption durch ein unzureichend musikalisch gebildetes Massenpublikum im Kino, das aufgrund des fehlenden musikalischen Wissens das künstlerische Potential von Musik gar nicht richtig wertschätzen könne.⁶³ Stravinskij konstituiert damit ein äußerst elitäres und vor allem exklusives Publikum, das wohl eher im ›Konzertsaal‹ oder vielmehr unter aktiven Musikausübenden als im Kino zu finden sei. Daran schließt er passenderweise eine Medienkritik an, wonach (Film-) Musik nur unzureichend über technische Gerätschaften wiedergegeben werden könne und es dieser technologisch-mediatisierten Wiedergabe somit an Authentizität fehle: »In addition, there is the musical deception arising from the substitution for the actual playing of a reproduction, whether on a record or film or by wireless transmission. It is the same difference as that between the synthetic and the authentic.«⁶⁴ Stravinskij's Argumentation weist hier eindeutige Parallelen zu der an früherer Stelle in diesem Kapitel angesprochenen kulturpessimistischen Anamnese Eislers und Adornos in Bezug auf die technische Reproduktion ›moderner‹ Filmmusik auf.

Vor dem Hintergrund der technologischen Möglichkeiten der Film- und Tonträgerindustrie Mitte der 1940er-Jahre kann diese Kritik wohl durchaus als berechtigt bezeichnet werden,⁶⁵ was allerdings als Ausdruck einer medial-technologischen Frage zu lesen ist, die zusätzlich eine ästhetische Dimension besitzt. Entsprechend suchten Komponisten wie Waxman und Herrmann die Sphäre des ›Konzertsaals‹ auf, um ihre Musik in den Vordergrund zu bringen und in einem adäquaten Medium hörbar zu machen. Mit dieser Vorgehensweise bildeten sie letztlich keinen Widerspruch zur Meinung Stravinskij's.

62 »Igor Stravinsky on Film Music«, in: *Musical Digest*, Sept. 1946, S. 35.

63 Die Einschätzung eines musikalisch ungebildeten Kinopublikums, das aufgrund mangelnder Vorerfahrungen bestimmte musikalische Referenzen nicht erkenne, teilt im Übrigen auch Aaron Copland (vgl. Hubbert, *Celluloid Symphonies*, S. 192).

64 »Igor Stravinsky on Film Music«, in: *Musical Digest*, Sept. 1946, S. 36. Auch Martin Marks adressiert das filmmusikalische Quellenproblem in »Film Music: The Material, Literature and Present State of Research«, in: *Journal of the University Film and Video Association* 34/1 (1982), S. 4.

65 Es kann in diesem Kontext nicht angenommen werden, dass in den Kinos der 1940er-Jahre klanglich ideale und vor allem standardisierte Vorführbedingungen herrschten. Zur technologischen Entwicklung des US-amerikanischen Tonträgermarkts vgl. dazu Kapitel 14 »Soundtrack-Album«.

Der Filmkomponist Dimitri Tiomkin nimmt in seiner Replik auf Stravinskij's Artikel ebenfalls Bezug auf »whether film music should be taken seriously... whether it can stand by itself.«⁶⁶ und tritt für eine Bearbeitung von Filmmusik in Form einer »symphonic synthesis« ein, die eine »experience for concert audiences« kreieren könne.⁶⁷ Interessant ist, dass dieser Vorschlag erst von Tiomkin in die Debatte eingebracht wurde, wobei eine derartige Position letztlich, wie demonstriert wurde, eigentlich auch implizit im Vorstellungsbereich von Stravinskij lag. Allerdings sieht Tiomkin (im Gegensatz zu Stravinskij) in Tonaufnahmen ebenfalls eine valide Möglichkeit der Filmmusikdistribution und führt hier als Beispiel sein kommerziell äußerst erfolgreiches Soundtrack-Album zum Film *Duel in the Sun* (King Vidor, Selznick Productions, 1946) an.⁶⁸ Tiomkins Argument offenbart einmal mehr die herrschende zeitgenössische medial-technologische Dichotomie, die integral mit dem ästhetischen Filmmusikdiskurs verbunden ist – und in die sich nun in derselben Ausgabe des *Musical Digest*, in der auch Tiomkins Artikel erschienen war, der Musikkritiker Harold Schonberg einschaltete.⁶⁹ Die Filmmusikdebatte wird nun nach der Perspektive eines arrivierten »seriösen« Komponisten und eines kommerziell erfolgreichen Hollywood-Filmkomponisten um diejenige eines Musikkritikers und Befürworters des traditionellen Konzertbetriebs erweitert. Schonberg bringt im Gegensatz zu Stravinskij auch tatsächlich Filmmusik-desavouierende Argumente, die von einem – wie auch anhand der Argumente Erich Leinsdorfs zu sehen war – deutlichen ideologischen Bias gegenüber dem Genre Filmmusik im Allgemeinen geprägt sind. Die einzige positive Bemerkung, die Schonberg über Tiomkins Filmmusik zu *Duel in the Sun* verliert, ist, dass Tiomkin gut orchestrieren könne und wenn sich Tiomkin nicht gegen Stravinskij zu Wort gemeldet hätte, würde »such an inferior union of film with music« gar nicht erst besprochen

66 »A Film Composer's View of Film Music. Opposing Stravinsky's Ideas«, in: *Musical Digest*, Jun. 1947, S. 18. Eine wirkliche Opposition ist hier im Kern allerdings nicht zu erkennen. Es gibt lediglich Auffassungsunterschiede in Bezug auf die Wahrnehmung von Musik beim Kinopublikum, wo Tiomkin für eine primär psychologische Wirkung von Filmmusik argumentiert, bei der Autorität des Komponisten im Produktionsprozess und gegenüber einer elitären Filmmusikrezeption. Diese Opposition entspringt vielmehr dem jeweiligen persönlichen Hintergrund als einer ästhetischen Debatte.

67 »A Film Composer's View of Film Music«, S. 39.

68 Vgl. Platte, *Selznick's Hollywood*, S. 275–277. David O. Selznick vermarktete seine Filme gezielt über die entsprechende Musik. Im Fall des Roadshow-Starts von *Duel in the Sun* wurde Tiomkins Musik in Form einer extra komponierten »Ouvertüre« während des Eintretens des Publikums in den Kinosaal gespielt (vgl. ebda., S. 275).

69 »A Music Critic's View of *Duel in the Sun*. Opposing Tiomkins Ideas«, in: *Musical Digest*, Jun. 1947, S. 19 und 39. Zu Schonbergs Ressentiments gegenüber Waxman vgl. auch Zechner, »Looking for Mr. Hyde«, S. 41.

werden.⁷⁰ Filmmusik, wie diejenige Tiomkins, solle also nicht einmal in Form einer schriftlichen Debatte »sichtbar« werden, da sie einer musikkritischen Beschäftigung eigentlich nicht würdig sei. Prinzipiell artikuliert Schonberg (unter Bezugnahme auf Stravinskij) explizite Ressentiments gegenüber ›Populärmusik‹⁷¹ im Allgemeinen, die dem Geschmack der »Massen« unterworfen sei und untermauert dies mit musikhistoriographischen ›Tatsachen‹ aus einem ›deutschen‹ kunstmusikalischen Kontext, der von einem eindeutigen Geniekult geprägt ist:

Certain composers, it is true, did ›write for the people‹: only they could do it without compromising their art. Mozart, for instance; but he was a genius. There also have been great composers who did not give a damn what people thought. Had Wagner listened to the dictate of people, he would have ended up writing Meyerbeer-like operas after the *Tannhäuser* fiasco. Had Beethoven only written for the man in the street, there would have been no last quartets. Had Schumann been primarily interested in pleasing the populace, there would have been no *Carnaval*, no *Kreiseriana*, no Phantasy. When will these ›masses‹ proponents learn that there is such a thing as the cultural lag; that it takes time before the masses are educated to new techniques and idioms in art; that the masses, who in the nature of things cannot be specialists, respond only to the esthetic that is, not to the one that is to be? Let a composer write a cheap score of a meretricious effect, and up goes his American Way of Life. One also wonders why these composers are so ready to quote the masses to uphold certain points – points in which the composers coincidentally happen to have more than a passing interest – conveniently forgetting other attributes of their friends, the masses, such as their sponsorship of juke boxes, soap operas and love story magazines.⁷²

Aus diesem Zitat wird deutlich, dass es Schonberg primär um eine Verteidigung eines kunstmusikalischen, europäischen, elitären *status quo* und seiner kanonischen Komponisten mit ihren Werken ging. Gerade der diffamierende Hinweis auf den Erfolg Meyerbeers mit seinen *grand opéras* gegenüber dem fehlenden Erfolg Wagners enthüllt deutlich die existierenden Werterhaltungen von Personen, die als Musikkritiker im US-amerikanischen Konzertmusikbusiness eine wesentliche meinungsbildende Funktion innehatten. In diesem Fall handelt es sich um eine historiographische Fortschreibung

70 »A Music Critic's View of Duel in the Sun. Opposing Tiomkins Ideas«, in: *Musical Digest*, Jun. 1947, S. 19. Tatsächlich bewerkstelligte Tiomkin die Orchestration wohl nicht selbst. Dadurch wird der diffamierende Charakter von Schonbergs Kritik deutlich.

71 Dieser Begriff bezieht sich hier vornehmlich auf die Distributionsform über technologische Massenmedien.

72 »A Music Critic's View of Duel in the Sun«, S. 39.

von Wagners verbrämter Meinung über seinen Konkurrenten. Schonberg zufolge plagierte⁷³ Filmmusik zudem die hehre symphonisch-kunstmusikalische Klanglichkeit nicht nur amateuristisch, sondern vermittele sie zudem in einer ungeeigneten Form, nämlich massenmedial.⁷⁴ Populärer Erfolg, wie etwa derjenige Tiomkins mit *Duel in the Sun*, sei gleichbedeutend mit fehlendem künstlerischem Wert, da sich ja »wahre« musikalische Qualität und der Massengeschmack gegenseitig ausschließen würden. Als Musikkritiker beansprucht Schonberg die Autorität des Werturteils für sich, auch weil er davon ausgeht, dass Musik sich durch die traditionelle Tradierungsform über Notentext nicht jedem erschließe und letztlich auch eine Konzertaufführung in einem exklusiven geschlossenen Rahmen, abseits der »Massen« passiere. Hollywoods »klassische« Filmmusik stellt naturgemäß dieses Weltbild vor ein inhärentes ästhetisches wie ontologisches Problem. Dieses »Problem« betraf allerdings vor allem Komponisten wie Franz Waxman mit einer musikalischen Karriere zwischen Filmmusik und Konzertsaal. Im Falle Waxmans fand der kritische Diskurs um den Kunstcharakter von Hollywood-Filmmusik und die hierin artikulierte Forderung nach einem medialen Transfer in den »Konzertsaal« unmittelbar Niederschlag auf dessen Schaffen: Die Mehrheit der Adaptionen seiner Filmmusik für den Konzertsaal entstand in den 1940er-Jahren (vgl. Anhang 3). Es ist außerdem bezeichnend, dass Waxman ab Mitte der 1940er-Jahre seine internationale Karriere als Dirigent forcierte, wie unter anderem die überlieferte Korrespondenz zu Bernard Herrmann nahelegt.⁷⁵

Der Status der Komposition von Filmmusik wurde in der zweiten Hälfte der 1940er-Jahre, wie anhand des Filmmusikdiskurses in der Presse gezeigt wurde, in direkter ideologischer aber auch ästhetischer Verbindung mit dem Konzertsaal ver-

73 So ein Vorwurf Schonbergs an Dimitri Tiomkins Musik zu *Duel in the Sun* in diesem Artikel.

74 Schonberg sieht in einem weiteren Artikel im *Musical Digest* rund ein Jahr später Filmmusik nicht als eigene Kunstform, sondern nur als »sound effects« (vgl. »Music or Sound Effects?«, in: *Musical Digest*, Sept. 1947, S. 6, 9 und 14).

75 Vgl. Brief von Bernard Herrmann an FW, 5. Jul. 1945 [SUSC, FWP, Box 2, Folder »Herrmann, Bernard«]: Darin schreibt Herrmann Waxman in Bezug auf dessen dirigentische Ambitionen folgendes: »I am delighted to know that you are having an opportunity to get rid of some of your libido. You will discover in time that conducting isn't what it's cracked up to be [...]. If I sound slightly sarcastic, it is only because I certainly feel that after your fine performance last year at the Bowl, you should have been invited to conduct at least three or four this year. You will learn, as I have, that nobody cares in the least how you conduct, but only what sort of a clown you are. However, cheer up, and keep at it.« Anfang des Jahres 1950 fragte Waxman bei Herrmann wegen der Möglichkeit von Gastdirigaten bei der CBS nach Waxmans Rückkehr aus Europa Anfang September 1950 an (vgl. Brief von Bernard Herrmann an FW, 12. Feb. 1950, und Briefdurchschlag von FW an Bernard Herrmann, 9. Mrz. 1950 [beide SUSC, FWP, Box 2, Folder »Herrmann, Bernard«]).

handelt.⁷⁶ Wenn Aaron Copland also 1948 angibt, dass Hollywood in Analogie zu anderen multimedialen Gattungen, wie Oper oder Ballett, einen eigenen »true movie music style« entwickeln müsse, der einfacher als der derzeit übliche komplexe »symphonic style« sei, den man aus dem Konzertsaal kenne,⁷⁷ dann scheint er der Kritik Schonbergs und Leinsdorfs Recht zu geben und Filmmusik jegliche Kunstfertigkeit abzusprechen. Allerdings ist hier »einfach« nicht unbedingt als Abwertung von Filmmusik zu begreifen, sondern als Forderung, den Kompositionsstil unter anderem durch transparentere Instrumentation und leichter fassbare musikalische Formen an das Medium Film anzupassen, so wie es letztlich auch die Filmmusiken Coplands reflektieren.⁷⁸ Gleichzeitig stellt Copland mit diesem Argument wieder auf die Notwendigkeit eines kunstmusikalischen Personalstils ab (in diesem Fall seinen eigenen) und bedient sich hierbei erneut musikhistoriographischer, kunstmusikalischer Konventionen, die beispielsweise nicht auf die stilistisch vielfältigen Filmmusiken Franz Waxmans übertragen werden können.

Einmal mehr macht diese Forderung Coplands den wichtigen Referenzrahmen des Konzertsaals für die Hollywood-Filmmusikkomposition (und damit auch für deren Analyse) deutlich und nimmt gleichzeitig die Ende der 1940er-Jahre vermehrt auftretende Einbettung von *theme songs* in symphonische Filmmusiken in den Blick, die tatsächlich eine Annäherung zwischen symphonischer und populärer Musik bildeten und gleichermaßen den wahrgenommenen populären Charakter von Filmmusik festigten.⁷⁹ Letztlich repräsentierte für Copland der »Konzertsaal« ein valides Medium für entsprechend bearbeitete und programmatisch-rezipierbare Filmmusik mit »Kunstcharakter« – einer Ideologie der, wie zu sehen war, auch Franz Waxman Einiges abgewinnen konnte:

Each score will have to be judged on its merit and, no doubt, stories that require a more continuous type of musical development in a unified atmosphere will lend themselves better than others to re-working for concert purposes. Rarely it is conceivable that the music of a

76 Dies wird u. a. auch in Waxmans (vgl. dazu Kapitel 12 »*The Paradine Case*«) wie auch Bernard Herrmanns Filmmusiken zu bspw. *Hangover Square* (John Brahm, 1945) deutlich (vgl. dazu Lloyd Whitesell, »Concerto macabre«, in: *The Musical Quarterly* 88/2 (2005), S. 167–203).

77 »The Sounding Board. Copland, Film Scores, and Critics«, in: *Los Angeles Times*, 15. Feb. 1948, zitiert nach: Wierzbicki, *Film Music*, S. 156.

78 Vgl. Bick, *Unsettled Scores*, S. 39–80, und Paula Musegades, *Aaron Copland's Film Scores*, Rochester 2020, S. 145–164.

79 Vgl. Ingeborg Zechner, »Hollywoods Filmmusik und ihr Weg zur Populärkultur. Kontexte – Historiographie – Medialität in den 1940er- und 1950er-Jahren«, in: *Acta Musicologica* 95/1 (2023), S. 82–86.

film might be extracted without much reworking. But I fail to see why, if successful suites like Grieg's ›Peer Gynt‹ can be made from nineteenth century incidental stage music, a twentieth century composer can't be expected to do as well with a film score.⁸⁰

Gleichzeitig institutionalisierte sich während der 1940er-Jahre die Entwicklung einer ›seriösen‹ Filmmusikkritik unter anderem im Periodikum *Film Music Notes* (1941–1951)/*Film Music* (1951–1955)/*Film and TV Music* (1956–1957) und durch die ab 1952 installierte Kolumne ›The Sound Track‹ in der Filmzeitschrift *Films in Review*.⁸¹ Besonders erstere vom National Film Music Council herausgegebene Zeitschrift zeichnet durch ihr Potpourri an Besprechungen von aktueller Filmmusik, Essays von Komponisten, Hintergrundberichten über die Technik der Filmmusikkomposition, Komponistenporträts und Neuigkeiten aus der Filmmusikbranche über diesen Zeitraum ein aufschlussreiches Bild über den Statuskampf von Hollywoods Filmmusik. Die Besprechungen von aktuellen Filmmusiken wurden dabei durchgängig von Notenbeispielen in handschriftlicher Anmutung illustriert, um entsprechend der kunstmusikalischen Konvention durch den Notentext eine schriftliche Anschauungs- und Analysegrundlage und letztlich eine spezifische Art von Medialität zu schaffen. In vielen Fällen autorisierten, wie die entsprechenden Copyright-Vermerke nahelegen, Filmfirmen den Abdruck dieser Ausschnitte,⁸² von denen sie sich ebenso positive Auswirkungen auf den Status von Filmmusik versprachen. Ein Aspekt der dann wieder zu Marketingzwecken genutzt werden konnte. Um beispielsweise die Synchronisationspraxis mithilfe des *click tracks* zu demonstrieren, findet sich in der Ausgabe der *Film Music Notes* von 1950 ein Artikel von Paul Smith, der diese Praxis anhand des Marx-Brothers-Films *Love Happy* (David Miller, United Artists, 1949) beschreibt und mit einem Notenbeispiel illustriert.⁸³ Damit soll die spezifische technische Herausforderung von Filmmusikkomposition demonstriert werden, wobei gleichzeitig Filmmusik mediatisiert als Notentext präsentiert wird.

80 ›Tip to Moviegoers: Take Off Those Ear Muffs‹, in: *New York Times*, 6. Nov. 1949.

81 Vgl. Marks, ›Film Music‹, S. 21–22. Interessant ist, dass *Film Music Notes* nicht nur Originalbeiträge abdruckte, sondern auch Beiträge, die ursprünglich in anderen Periodika erschienen waren. Dadurch bildet die Zeitschrift eine wesentliche Quelle, anhand derer sich der Filmmusikdiskurs in den 1940er- und 1950er-Jahren nachzeichnen lässt. In diesem Zusammenhang ist auch die Filmmusik-Kolumne ›Movies and Music‹ im *Music Journal* von C. Sharpless Hickman zu erwähnen.

82 Oftmals handelte es sich um direkte Ausschnitte aus *conductor's short scores* oder transkribierte Themen bzw. Ausschnitte in der Form eines Klavierauszugs.

83 ›On Precision Timing‹, in: *Film Music Notes* IX/4 (1950), S. 11.

Ab den 1950er-Jahren finden sich in den Besprechungen aktueller Filmmusik auch vermehrt Hinweise auf Soundtrack-Alben als musikalische Repräsentation der Filmmusik, wobei diese allerdings nur in den seltensten Fällen gesondert besprochen wurden. Die Zunahme der außerfilmischen Verwertung von Filmmusik hing natürlich primär mit der Popularität von *theme songs* zusammen, wofür David Raksins Musik zu *Laura* von 1944 über eine gewisse Vorbildfunktion verfügte und die Entwicklung in Richtung des monothematischen *scores* in den 1950er-Jahren begünstigte.⁸⁴ Allerdings wurde in Kritikerkreisen auch darüber debattiert, welche Art von Filmmusik sich denn überhaupt für eine derartige Verwertung eigne. C. Sharpless Hickman nähert sich in seiner Filmmusikkolumne »Heard While Seeing« im *Music Journal* 1952 der Frage auf Basis einer von Gerald Pratley im *The Quarterly of Film, Radio and Television* publizierten Liste mit Filmmusikaufnahmen und einem Gespräch mit Franz Waxman über das Thema.⁸⁵ Aus Waxmans Antwort wird deutlich, dass dieser in Tonaufnahmen einen validen Ersatz für Konzertaufführungen von Filmmusik sieht. Dabei folgt er der Argumentation Bernard Herrmanns in dessen bereits zitiertem Artikel »From Sound Track to Disc« aus dem Jahr 1947, in dem er die intensive Verbindung von Musik und *image track* anspricht, wodurch »recorded excerpts [of film music] [...] virtually meaningless« seien. Legitim und sogar notwendig sei daher eine Adaption der Musik für das jeweilige Medium bei gleichzeitigem Erhalten eines musikalisch-programmatischen Gehalts:

The finest examples of film music heard on records and in concert are completely reworked scores which are chiefly related to the original in a thematic sense. Take Prokofieff's *Alexander Nevsky* music, for example. Before assuming the cantata form by which it is most familiar to us it was subjected to major revisions in structure. This reworking into a bona-fide concert form is the only logical way in which to use film music on records or in the concert hall.⁸⁶

Waxman entwirft hier eine Idee von Filmmusik als Weiterführung der Programm- musiktradition des 19. Jahrhunderts, die auf konzertanten musikalischen Formen basiert, aber trotzdem nicht völlig von der Filmhandlung entkoppelt sei und daher keine »absolute« Musik im engeren Sinne darstellt.⁸⁷ Im Hintergrund dieser Aussage

84 Vgl. dazu u.a. Jeff Smith, *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*, New York 1998, S. 16–17. Seit Beginn des Mediums Tonfilm können Songs als integraler Bestandteil angesehen werden, u.a. durch das populäre Genre der Filmmusicals. Die Filmmusikforschung bezieht den Begriff *score* gemeinhin auf meist neukomponierte, im Kontext des Films erklingende Musik.

85 »Heard While Seeing«, in: *Music Journal* 10/1 (1952), S. 36–37.

86 »Heard While Seeing«, in: *Music Journal* 10/1 (1952), S. 36.

87 Diese Idee findet eine faktische Umsetzung in Waxmans Filmmusikadaptionen für unterschiedliche Medien (vgl. dazu Teil 3 »Mediale Transfers«).

steht allerdings das zeitgenössische ontologische Problem der fehlenden traditionellen Werkhaftigkeit von Filmmusik im Allgemeinen, mit der die für das Medium Film komponierenden Personen haderten, da durch diesen aus damaliger Sicht ephemeren Charakter auch die Möglichkeit für eine breitere kritische Anerkennung fehlte.⁸⁸ Unterstützt wird dieser letzte Punkt durch einen Artikel von Victor Young mit dem Titel »Confessions of a Film Composer« (1956),⁸⁹ in dem er generell den schweren Stand von symphonischer Filmmusik moniert und darüber hinaus, mithilfe eines Beispiels aus seiner eigenen Karriere, einen Lösungsansatz für das Dilemma der ephemeren Werkgestalt von Filmmusik anbietet. Young hatte nämlich 1943 laut eigenen Angaben ohne die Zustimmung von Paramount seine Musik zu *For Whom the Bell Tolls* (Sam Wood, Paramount, 1945) Musikverlagen und Plattenfirmen angeboten, wobei die Produzenten sich, trotz anfänglichen Widerstands, durch den dadurch resultierenden kommerziellen Erfolg letztlich angeblich doch besänftigen ließen. Youngs Motivation für diese Vorgehensweise bestand eigener Angaben zufolge darin, seine Filmmusik durch den medialen Transfer vor dem Verschwinden zu retten, was Young zufolge im Medium Film unweigerlich passiert wäre.⁹⁰ Dadurch wird erneut das ästhetische Problem von Filmmusik in den 1940er- und 1950er-Jahren deutlich. Mitte der 1950er-Jahre habe sich, Young zufolge, die Akzeptanz von Filmproduzenten für derartige Strategien zwar gebessert, allerdings sei die Wertschätzung von Filmmusik als Musik nach wie vor verbesserungswürdig: »Although the studios are certainly more liberal today, it is still necessary for film composers to act as an organization to see it that their music is kept from early burial. After all, film music is a rich and often exemplary library of contemporary American composition, and deserves a first rank in the concert hall.«⁹¹ Einmal mehr wird der Transfer in den Konzertsaal als die einzige

88 Vgl. dazu Robbert van der Lek und Mick Swithinbank, »Concert Music as Reused Film Music: E.-W. Korngold's Self-Arrangements«, in: *Acta Musicologica* 66/2 (1994), S. 109.

89 »Confessions of a Film Composer«, in: *Film and TV-Music* XVI, 2 (1956) S. 23–24. Ursprünglich erschien der Artikel im *Music Journal*.

90 Die von Young angesprochene Aufnahme erschien bei Decca als *Themes from the Musical Score of »For Whom the Bell Tolls«*, Victor Young and his Concert Orchestra, Decca A-360, 1944. 1958 wurde ein neues Soundtrack-Album zu *For Whom the Bell Tolls* beim Plattenlabel von Warner Bros. aufgenommen (»*For Whom the Bell Tolls*« as performed by Ray Heindorf, Warner Bros. WS 1201, 1958). In der Library of Congress befindet sich ein »condensed score« der Filmmusik aus dem Jahr 1943 [US-Wc, M1527.Y8 F6]. Möglicherweise handelt es sich hierbei um das Material, von dem Young angibt, dass er es an Musikverlage gesendet habe. Eine »Symphonic Synthesis from »For Whom The Bell Tolls« wurde 1945 (u. a. gemeinsam mit Waxmans *Athanael, the Trumpeter*) von Leopold Stokowski in der Hollywood Bowl im Rahmen eines Konzerts mit Filmmusik aufgeführt (vgl. Programmorschau »Hollywood Bowl This Week«, in: *Los Angeles Times*, 29. Jul. 1945).

91 »Confessions of a Film Composer«, in: *Film and TV-Music* XVI, 2 (1956) S. 23.

Möglichkeit für eine ästhetische Aufwertung von Filmmusik gesehen, wobei durchaus offengelassen wird, ob es sich dabei um einen realen oder um einen mediatisierten Konzertsaal, etwa in Form einer Schallplattenaufnahme handelt.

Dass der Konzertsaal für Filmkomponisten besonders Ende der 1940er-Jahre eine wichtige Rolle in deren Selbstverständnis spielte, belegt auch eine Kolumne von C. Sharpless Hickman über Dimitri Tiomkin im *Music Journal* aus dem Jahr 1955:⁹² Hickman fasst hierin ein von ihm geführtes Interview mit Tiomkin zusammen und fokussiert darin auf das Fehlen einer Konzertkarriere bei Tiomkin neben dessen Hollywood-Erfolgen. Als Gegenbeispiele werden (übrigens in dieser Reihenfolge) Franz Waxman, Miklós Rózsa, Alfred Newman und Max Steiner genannt, wobei »Tiomkin has solidly shut the door on his period as a concert pianist, composer and member of the avant-garde musical circles of Paris in the Twenties.«⁹³ Dabei muss bedacht werden, dass Tiomkin, im Gegensatz zu Waxman, über einen entsprechenden biographischen (d. h. europäisch-kunstmusikalisch konnotierten) Hintergrund verfügte und sich diesen nicht erst aufbauen musste. Zusätzlich lehnte Tiomkin Konzertadaptionen von Filmmusik aus künstlerischen Gründen, dem Interview zufolge, prinzipiell ab:

The adaptation of concert hall performances of music created in such a way and to such a form does not [...] represent a valid creative entity. He [Tiomkin] believes that many of his confreres are guilty of writing some of their film music with either a tongue-in-cheek attitude, or with the idea of «lifting» them to the concert-hall later on [...].⁹⁴

Anschließend wirft Tiomkin die in mehrfacher Hinsicht bezeichnende Frage auf »Why do they (other composers) have the idea that what is designed for film form should fit the symphonic program?«.⁹⁵ Damit bestätigt Tiomkin einerseits die übliche Praxis von Konzertadaptionen und macht andererseits auch seinen eigenen argumentativen Bezugsrahmen deutlich, nämlich jenen der traditionellen Aufführung von Filmmusik im Konzert, der in den 1940er-Jahren ein durchaus gängiger war. Außer Acht lässt er (aufgrund seines rein künstlerischen Fokus) allerdings die in diesem Kapitel dargestellte maßgebliche ästhetisch-ideologische Motivation hinter diesen Bemühungen, die vor allem für Waxman in dessen Karriereaufbau wesentlich war. Aus Tiomkins Ablehnung von Konzertadaptionen in den 1950er-Jahren auf eine allgemeine Ab-

92 »Movies and Music«, in: *Music Journal*, 1. Apr. 1955, S. 46–47.

93 »Movies and Music«, in: *Music Journal*, 1. Apr. 1955, S. 46. Zur Unterstützung seines Arguments führt Hickman noch die Namen von Tiomkins »Paris associates« an.

94 »Movies and Music«, in: *Music Journal*, 1. Apr. 1955, S. 46.

95 »Movies and Music«, in: *Music Journal*, 1. Apr. 1955, S. 47.

wesenheit von medialen Transfers von Filmmusik bzw. deren geringe Bedeutung zu schließen (und entsprechend lediglich die Existenz der Musik im Medium Film zu beachten), wäre allerdings simplifizierend. Tatsächlich erschien Tiomkins Filmmusik zum Erscheinungszeitpunkt des Artikels – im April 1955 – in der Form von zahlreichen Soundtrack-Alben, die wohl auch zu seiner großen öffentlichen Bekanntheit als Filmkomponist beitrugen.⁹⁶

Für Tiomkin war zudem das originäre Medium von Filmmusik entscheidend: »One cannot, [...] think of music in terms of symphonic tradition or in the ›live performance‹ sense when one is working in this strange and different medium.«⁹⁷ »Seltsam« und »anders« und auf keinen Fall selbstverständlich war für den aus der Konzerttradition stammenden Tiomkin Mitte der 1950er-Jahre also das Medium des Films, das folglich eine andere Art zu komponieren erforderte. Dabei wurde zwar auf die symphonische Tradition und zeitgenössische Kompositionstechniken zurückgegriffen, diese erforderten allerdings in Abhängigkeit des medialen Kontexts eine mediatisierende Adaption. Im Umkehrschluss bedeutet dies allerdings auch (der Argumentation Tiomkins folgend), dass zeitgenössische Soundtrack-Alben⁹⁸ Filmmusik außerhalb des Mediums Film (allerdings nicht vollständig davon gelöst) als Musik präsentierten und ›hörbar‹ machten und damit ein legitimes Medium für Filmmusik darstellen würden. Die notwendigen Voraussetzungen dafür bildeten die Fortschritte in der Audiotechnologie dieser Zeit (unter anderem die Stereophonie), die für zeitgenössische Filmkomponisten neue technologisch-mediale Möglichkeiten zur Vermittlung ihrer Musik boten.⁹⁹ Letztlich macht der Mitte der 1950er-Jahre erschienene Artikel über Dimitri Tiomkin im *Music Journal* einen Wandel an mit Filmmusik verbundenen Werthaltungen zwischen den 1930er-/40er-Jahren und den 1950er-Jahren deutlich. Gleichmaßen muss dieser Artikel auch als Fortführung der Debatte um die Be-

96 Exemplarisch wären hier beispielsweise im Zeitraum 1953–1958 u.a. die folgenden Soundtrack-Alben zu nennen: *Return to Paradise* Decca 1953 [DL 5489]; *The Giant*, Capitol 1956 [W-773]; *Friendly Persuasion*, Unique [LP-110]; *Wild is the Wind* Columbia 1956 [CL 1090]; *The Old Man and the Sea*, Columbia 1958 [CS 8013]. Willam H. Rosar gibt an, dass Tiomkin außerdem der erste Hollywood-Komponist gewesen sei, dessen Name sich 1958 bei der Ankündigung des Films *The Old Man and the Sea* (John Sturges, Warner Bros., 1958) auf der »movie theatre marquee« befand (vgl. Rosar, »Bernard Herrmann«, S. 144).

97 »Movies and Music«, in: *Music Journal*, 1. Apr. 1955, S. 47. Dies stellt einen eindeutigen Gegensatz zur Argumentation Waxmans dar.

98 Zum Begriff des Soundtrack-Albums vgl. Kapitel 14 »Soundtrack-Album«.

99 Vgl. »Movies and Music«, in: *Music Journal*, 1. Apr. 1955, S. 47. Hier heißt es: »He [Tiomkin] is intrigued by the widened opportunities provided by stereophonic sound and other technological developments.«

rechtiung einer außerfilmischen und nachhaltigen Existenz von Filmmusik gelesen werden, wodurch die aus zeitgenössischer Sicht problembehaftete mediale Dimension von Filmmusik in den Vordergrund rückt.

Von primärer Bedeutung war trotz des faktisch bedeutenden und funktionalen Zusammenhangs mit dem Medium Film für Hollywood-Komponisten die Frage nach der Wahrnehmung ihrer Musik.¹⁰⁰ Ästhetisch und ontologisch problematisch war für die Zeitgenossen die popularmusikalisch-konnotierte Vermittlung über die elektronischen Massenmedien der Zeit, die im Gegensatz zum zeitgenössischen ›Konzertsaal‹ nicht die gewünschte kunstmusikalische Aufladung besaßen. Die kommerzielle Popularisierung von Filmmusik-*theme songs* verstärkte diese aus einem medialen Zusammenhang entsprungene Wahrnehmung noch und leitete beispielsweise Elmer Bernstein dazu an, Mitte der 1950er-Jahre einen Niedergang von Hollywoods Filmmusik zu konstatieren, für den eben jene *theme songs* verantwortlich waren.¹⁰¹ Die Wahrnehmung von Filmmusik als einer (neben ihrer filmischen Funktion) zusätzlich dem Massengeschmack unterworfenen Populärmusik mit ephemerer Werkgestalt bildete die Basis für die Vorbehalte beispielsweise des Musikkritikers Harold Schonberg. Einflussreiche Kritiker wie Schonberg hatten allerdings direkte Auswirkungen darauf, wie Filmmusik innerhalb einer musikkaffinen Rezipientenschaft bewertet wurde. Das folgende Zitat von David Raksin aus dem Jahr 1951 ist in diesem Zusammenhang bezeichnend:

Today there is some music written for the pictures which makes very good sense on the basis of the material, form, instrumentation – in short, as music. Paradoxically, it is the ordinary music lover who is now beginning to respond to the better movie music, which the critic usually inters the good with the bones of the bad, with the off-hand remark that is beneath his notice.¹⁰²

Raksin führt an, dass die ›Masse‹ in Gestalt des »ordinary music lovers« im Gegensatz zu den musikalischen ›Eliten‹ kein Problem mit der medialen Gestalt von Filmmusik habe und diese entsprechend als Musik wertschätzen könne und diese ebenso rezipiere. Die von Musikkritikern wie Schonberg auf Filmmusik angelegten traditionellen Wertennormen der westlichen Kunstmusik, die für die Konstitution musikalischer Werkhaftigkeit Schriftlichkeit als Basis für eine konzertante Aufführung vorsehen,

¹⁰⁰ Für die zeitgenössische Wahrnehmung der Schallplatte als mediatisierter Konzertsaal vgl. Kapitel 14 »Soundtrack-Album«.

¹⁰¹ Vgl. Wierzbicki, *Film Music*, S. 190.

¹⁰² »Talking Back. A Hollywood Composer States Case for His Craft«, in: *Film Music Notes* X/4 (1951), S. 15.

ließ sich, wie die Debatte um Hollywood-Filmmusik veranschaulicht, nur schwer auf einen Nenner bringen. Allerdings waren es auch Komponisten wie Waxman mit ihren Forderungen nach einer »seriösen« Filmmusik, die vor einem traditionellen kunstmusikalischen Referenzrahmen operierte, die diese Vorurteile befeuerten und sich zur Zielscheibe der Musikkritik machten, obwohl es ihnen lediglich darum ging, den eigenen Status innerhalb der zeitgenössischen Kompositionspraxis zu festigen. Dies verdeutlicht einmal mehr, dass sich sowohl die Hollywood-Filmmusik der 1930er- bis 1960er-Jahre als auch die in diesem Bereich tätigen Personen in einem Status der ästhetischen wie soziokulturellen Ambiguität befanden.

Mit dem konzertanten Referenzrahmen für Filmmusik war innerhalb des kritischen Diskurses, der vor allem durch Harold Schonberg vertreten und implizit auch von Aaron Copland befeuert wurde, bis in die 1960er-Jahre ein gewisser personeller Geniekult verbunden, der »good composers« – wobei »good« eine »seriöse« Karriere im Konzertsaal und eine Verortung in einem europäischen kunstmusikalischen Kontext voraussetzte – auch die Möglichkeit bescheinigte, ihre Filmmusik als Suites im Konzertsaal aufzuführen; alle andere Filmmusik sei »purely functional«.¹⁰³

But take away the film and let music stand on its own. Then what? The chances overwhelmingly are that the product suddenly becomes synthetic, a collection of musical banalities and inanities. What may work in a film does not necessarily work elsewhere. Movie music is a highly specialized form and, of course it has its place. But when an art is specifically concerned with addressing itself to a least common denominator, as do most Hollywood films, the components of that art are going to be played down to the conception of what a mass audience is supposed to like. In comes business, out goes art.¹⁰⁴

Wenn James Wierzbicki in Bezug auf das obenstehende Schonberg-Zitat angibt, dass der Kritiker den üblichen Fehler mache, und Filmmusik durch den Vergleich zu Konzertmusik aus dem Kontext reiße,¹⁰⁵ so entspricht das, wie in dieser Arbeit auf mehreren Ebenen gezeigt wird, nur bedingt dem zeithistorischen Hintergrund. Die Äußerungen

103 »Records. Background Music for Films,« in: *New York Times*, 14. Juli, 1957, S. 88, zitiert nach: Wierzbicki, *Film Music*, S. 178. Schonberg nennt in diesem Zusammenhang die Namen von Prokof'ev, Auric, Copland, Thomson und Korngold. Vgl. dazu auch die Wahrnehmung von Filmmusik als »bad symphonies« bei Peter Franklin, »The Boy on the Train, or Bad Symphonies and Good Movies«, in: *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*, hgg. von Daniel Goldmark, Lawrence Kramer und Richard Leppert, Berkeley 2007, S. 14–15.

104 »Records: Background Music for Films«, in: *New York Times*, 14. Juli, 1957, S. 88, zitiert nach: Wierzbicki, *Film Music*, S. 178.

105 Vgl. Wierzbicki, *Film Music*, S. 178.

von unter anderem Waxman und Herrmann in dieser Debatte belegen, dass Filmkomponisten den Konzertsaal (später auch in seiner mediatisierten Form als Soundtrack-Album) als legitimen Aufführungsrahmen für ihre entsprechend adaptierten Kompositionen begriffen. Schonbergs Einschätzung kann somit nicht als Fehler, denn als eine legitime durch den zeithistorischen Kontext bedingte Meinungsäußerung begriffen werden. Die standardmäßige Einbindung von *theme songs* in den 1950er-Jahren und die damit verbundene verstärkte popularmusikalische Konnotation von Filmmusik (in Verbindung mit der technologischen Dimension) stellte diese auf ästhetische Anerkennung ausgerichtete Herangehensweise allerdings vor Schwierigkeiten.

Es mag daher kein Zufall sein, sondern eine Konsequenz der ästhetischen Werthaltungen der Zeit, dass sich Waxman ab Mitte der 1950er-Jahre neben seiner Dirigententätigkeit und dem LAMF verstärkt der Konzertkomposition und nicht mehr, wie Ende der 1940er-Jahre, der Adaption seiner Filmmusik für den Konzertsaal zuwandte (vgl. dazu Anhang 3). Es liegt nahe, dass Waxman auf der Suche nach einem Medium war, in dem er einerseits seine kompositorischen Ideen verwirklichen konnte und das andererseits auch einen Reputationstransfer auf seine Person oder zumindest Anerkennung als Komponist ermöglichen konnte – und das ohne über einen anerkannten biographischen Hintergrund im Kunstmusikbereich, wie beispielsweise Copland, zu verfügen. Aaron Copland behauptete beispielsweise in den 1940ern – mit Unterstützung seines bereits etablierten Status – die »creative authority« über seine Filmmusik durch den Transfer in den Konzertsaal mittels entsprechender Adaptionen seiner Werke, wobei er dafür auch den »amerikanisch«-programmatischen Bedeutungsgehalt nutzte.¹⁰⁶

Der Konzertsaal präsentierte, vor allem in Hinblick auf Waxmans Biographie als deutsch-jüdischer Migrant, eine ideale Möglichkeit, für die allerdings die finanzielle Absicherung, die er durch die Filmmusikkomposition in Hollywood erlangt hatte, sowie die ideologischen Rahmenbedingungen des Musikbetriebs in den USA, die anhand der filmmusikalischen Debatte deutlich werden, notwendige Voraussetzungen bildeten. Als adäquater Platz für Waxmans Filmmusik hatte sich mittlerweile – nämlich Ende der 1950er-Jahre – anstatt des physischen Konzertsaals das Soundtrack-Album herausgestellt, wodurch dessen kompositorisches Schaffen ab Mitte der 1950er-Jahre erneut einer verstärkten medial-ästhetischen Dichotomie unterworfen war.¹⁰⁷

Trotz der Institutionalisierung der Filmmusikkritik und dem damit verbundenen Wunsch nach einer Aufwertung der künstlerischen Wahrnehmung derselben hielten

¹⁰⁶ Vgl. Bick, *Unsettled Scores*, S. 20.

¹⁰⁷ Für die Konstruktion von filmmusikalischer Werkhaftigkeit über Soundtrack-Alben bei Franz Waxman vgl. Kapitel 14 »Soundtrack-Album«.

sich pauschale Vorurteile über Plagiarismus und die mangelnde Qualität von Hollywoods Filmmusik hartnäckig.¹⁰⁸ Das Bemühen, den Ruf von Filmmusik als valide zeitgenössische amerikanische Kompositionsform und ihrer Komponisten zu retten, führte allerdings oftmals zu einer unbewussten Verstärkung der ästhetischen Dichotomie zwischen »populärer« und »seriöser« Musik. Nicht zuletzt deshalb, weil trotz des medial-musikhistorischen Umbruchs nach wie vor mit traditionellen ästhetischen Kategorien und Normen operiert wurde. Ein Ende der 1960er-Jahre erschienener und eigentlich als eine Wertschätzung für Miklós Rózsas filmmusikalisches Schaffen gedachter Bericht des Regisseurs und Produzenten George Pal wiederholt dann letztlich doch kunstmusikalische Stereotype: »Dr. Rozsa, a highly trained serious musician and composer as well as a man unusually experienced in the craft of writing for the film medium, is one of the handful of men in the musical world capable of composing serious music for films.«¹⁰⁹

Dass in diesem Kontext Filmmusik als »craft« gegenüber »serious music« als »art« positioniert wird, zeigt einmal mehr, dass der normative ästhetische Vergleichsrahmen hier nicht ein dem Medium Film entsprechender ist, sondern abermals ein konventionell »kunstmusikalischer«, der allerdings fest im zeitgenössischen, US-amerikanischen Konzertbetrieb verortet ist. Entsprechend ist es auch wenig verwunderlich, dass Pal in seinem Artikel den Wunsch artikuliert, dass Rózsas »seriöse Filmmusik« für eine Aufführung im Konzertsaal adaptiert werden müsse – eine Argumentation, die derjenigen der Filmmusikdebatte Ende der 1940er-Jahre entspricht und nahelegt, dass trotz der vermehrten analytischen Beschäftigung der Filmmusikkritik in der allgemeinen Wahrnehmung nach wie vor eine ästhetische Dichotomie zwischen Film- und Konzertmusik vorherrschte, vor deren Hintergrund aber letztlich das zeitgenössische Musikleben stattfand.¹¹⁰

Schließlich können die verschiedenen Ausformungen der Filmmusikdebatte als medial-ästhetische Bestandteile des zeitgenössischen Musikdiskurses verstanden werden, die vor dem Hintergrund der ästhetischen Qualität vor allem den Aspekt einer filmmusikalischen Werkhaftigkeit verhandeln. Komponisten wie Franz Waxman ging es primär (wohl im Zusammenhang mit ihren nicht kunstmusikalisch konnotierten Biographien) um die Anerkennung des eigenen Schaffens und der eigenen künstlerischen

108 »Film scores usually pirate generously from other sources and seldom own any but the most superficial musical value« (»Can Anything Good Come Out Of Hollywood?«, in: *The Dallas Times Herald*, 17. Mai 1959).

109 »Master of Cinema Music«, in: *Music Journal*, 1. Jan. 1968, S. 48.

110 Vor diesem Hintergrund ist auch die »Renaissance« symphonischer Filmmusik Anfang der 1970er-Jahre als Abkehr von den *pop scores* der 1950er- und 1960er-Jahre zu sehen (vgl. u.a. Wierzbicki, *Film Music*, S. 202).

Identität als Bestandteil einer erfolgreichen Komponistenkarriere. Dabei machte sich der *composer-conductor* Waxman, wie in der Folge zu sehen sein wird, für seine Karriere im Konzertsaal die komplexen ästhetischen und ideologischen Rahmenbedingungen und Netzwerke des Musikbetriebs zunutze. Innerhalb dieser sozialen Netzwerke fungierten Komponisten wie Waxman (aber auch, wie in diesem Abschnitt demonstriert, Aaron Copland) als Akteure und trugen mithilfe von *stories* zur Identitätsbildung bei, indem sie bewusste Verbindungen und Brüche zu anderen komponierten Identitäten (also auch zu ästhetischen Diskursen, Praktiken, Institutionen etc.) schufen.¹¹¹

111 White, *Identity and Control*, S. 65–70. Institutionen definiert White als »robust articulations of network populations, articulations which draw primarily on structural equivalence. Institutions invoke story-sets across disparate discipline species« (ebda., S. 116). Entsprechend dieser Definition inkludiert dieser Begriff Institutionen, wie beispielsweise die Filmindustrie oder den US-amerikanischen Konzertbetrieb, mit den damit verbundenen ästhetischen und historiographischen Traditionen.

8. Franz Waxman als *composer-conductor*

Wenn man sich Franz Waxmans Karriere in Hinblick auf deren konzertante Dimension ansieht, so ist Ende der 1940er-Jahre eine verstärkte Hinwendung einerseits zur Adaption von Filmmusiken für eine konzertante Aufführung, andererseits auch ein Forcieren seiner Dirigentenkarriere zu bemerken. Der Konzertsaal bot einen Ausweg für die, aufgrund existierender historiographischer Normen als problematisch wahrgenommene, ästhetische Verortung von Filmmusik im US-amerikanischen Musikleben. Diese Konnotationen wirkten aber nicht nur auf der Ebene des Werks, sondern auch auf derjenigen der ausführenden Personen. Entsprechend bot der Konzertsaal für Filmkomponisten wie Waxman auch eine Möglichkeit zur kunstmusikalisch-konnotativen Aufladung der eigenen Person und der eigenen Karriere – für Waxman stellte daher die Präsenz als Interpret symphonischer Musik im Konzertsaal eine weitere Möglichkeit dar, ein kunstmusikalisches Renommee zu erhalten als lediglich durch Filmmusikadaptionen für den Konzertsaal, deren künstlerischer Wert ein Hauptgegenstand der zeitgenössischen Debatten war. Voraussetzung dafür bildete aber das Vorhandensein einer derartigen, vor allem von der Musikkritik historiographisch-ideologisierten, zeitgenössischen Konzertkultur in den USA. In diesem Zusammenhang ist auch der ideologisch aufgeladene Terminus *composer-conductor* zu sehen, mit dem unter anderem Franz Waxman bedacht wurde und der von den 1940er- bis in die 1960er-Jahre einen durchaus bemerkenswerten Bedeutungswandel durchlief.

Zunächst wurde der Begriff von den Zeitgenossen in Verbindung mit der europäisch-konnotierten Kunstmusiktradition des Längens 19. Jahrhunderts verwendet, in der Komposition und Interpretation in einer Person miteinander vereint werden und somit maximale Autorität über das Werk und seine Interpretation behauptet wird.¹ Vernon Duke² zeichnete 1945 im *Music Journal* ein mit historiographischen Bezügen versehenes Stimmungsbild der US-amerikanischen Musikszene, in der er einen Man-

1 Der Wunsch nach maximaler künstlerischer Autorität wurde beispielsweise auch von Aaron Copland Ende der 1930er-/Anfang der 1940er-Jahre angesprochen (vgl. Bick, *Unsettled Scores*, S. 29). Waxman greift das Konzept beispielsweise beim ILAMF 1962 auf, bei dem die anwesenden Komponisten meist ihre eigenen Werke dirigierten – diese Tatsache wurde prominent kommuniziert (vgl. u. a. »Music: Los Angeles Festival Opens«, in: *New York Times*, 6. Jun. 1962).

2 Ursprüngl. Vladimir Dukelsky (1903–1969). Duke komponierte für Musical und Ballett, aber auch »klassische« Konzertsymphonien (vgl. Ronald Byrnside, Art. »Duke, Vernon« in: *Grove Music Online*, online veröffentlicht: 30. Mrz. 2020, <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000339298>).

gel an veritablen amerikanischen *composer-conductors* moniert und gleichzeitig Leonard Bernstein als Ideal für diese Profession darstellt:

Starting with the end of the nineteenth century, the increasingly ›non-appearing‹ composer began to be superseded by the ›non-composing‹ interpreter. The reason for this gradual change is not altogether clear, but it must be noted for the record that such latter-day exponents of their own music as Rachmaninoff, Scriabin, Mahler, and to some extent Richard Strauss, were few indeed compared to the huge army of ›attic‹ composers and the brilliant galaxy of [...] performing stars [...]. It is odd that one is unable to name a single American composer who is also a much sought-after virtuoso or conductor.³

Durch Dukes Artikel wird deutlich, dass der ›kunstmusikalische‹ US-amerikanische Konzertbetrieb, wohl auch bedingt durch das vorherrschende symphonische Repertoire, stark auf historiographischen und mit europäischer Kunstmusik in Verbindung stehenden Ideologien basierte, die gleichermaßen auf das zeitgenössische amerikanische Musikschaffen umgelegt wurden.

Die Bezeichnung *composer-conductor* kann hingegen in einem europäischen, deutschsprachigen öffentlichen Diskurs als nicht geläufig bezeichnet werden,⁴ wie die folgende Erläuterung der *Süddeutschen Zeitung* aus dem Jahr 1959 mit Bezug auf Franz Waxman nahelegt, die auf das Kuriosum des Ausdrucks eingeht und entsprechend Erklärungsbedarf sieht: »Weil sich seine [Waxmans] musikalische Tätigkeit sowohl auf eigene als auch auf fremde Partituren erstreckt, wird die englische Berufsbezeichnung des in Hollywood und New York lebenden Franz Waxmann [sic] mit Bindestrich geschrieben: *Composer-conductor*, zu deutsch: *Komponist-Dirigent*.«⁵

3 »The Composer's Lot in America«, in: *Music Publishers Journal*, 1. Jan. 1945, S. 25.

4 In einem deutschsprachigen Kontext taucht bereits Anfang der 1930er-Jahre die Forderung auf, dass Filmmusik auch vom jeweiligen Komponisten dirigiert werden solle, ohne allerdings damit kunstmusikalische Konnotationen zu implizieren. Vielmehr stand hier die Möglichkeit einer besseren Anpassung der musikalischen Konzepte an den *image track* im Vordergrund (vgl. dazu u.a. die Ausführungen Otto Stranskys »Was soll man von uns verlangen – was wünscht sich der Komponist?«, in: *Film und Ton. Wochenbeiblatt der Lichtbild-Bühne*, 11. April 1931).

5 »Komponist für Choräle und Filmmusiken«, in: *Süddeutsche Zeitung*, 5. Mai 1959. Tatsächlich wird der Begriff in einem US-amerikanischen Kontext von der Presse, mitunter auch in Bezug auf zeitgenössische Komponisten (u.a. Richard Hageman, Igor' Stravinskij, Alexander Steinert, Sigmund Romberg etc.) unabhängig vom medialen Setting verwendet, wobei ein Schwerpunkt in den 1930er- bis 1940er-Jahren zu bemerken ist. Die *Los Angeles Times* titulierte Karlheinz Stockhausen noch 1958 bei seinem Auftritt im Rahmen der »Monday Evening Concerts« ebenfalls als *composer-conductor* (vgl. »Stockhausen to End Visit«, in: *Los Angeles Times*, 30. Nov. 1958).

Waxman dirigierte allerdings im Konzertsaal im Vergleich zu seinen Interpretationen fremder Kompositionen relativ selten Eigenkompositionen, wenn dann nur im Rahmen des LAMF oder bei Uraufführungen.⁶ Anders lag der Fall allerdings bei »populärer« Filmmusik, bei der Waxman regelmäßig in dieser Personalunion im Filmstudio in Erscheinung trat.⁷ Dabei muss beachtet werden, dass es gerade in der arbeitsteilig organisierten Studio-Ära einem Privileg gleichkam, die eigene Musik für die Aufnahme zu dirigieren bzw. zu interpretieren. Dieses Privileg, das einen Indikator für den Status eines Komponisten in Hollywoods Filmindustrie bedeutete, bedingten sich beispielsweise Bernard Herrmann, Erich Wolfgang Korngold, aber auch Franz Waxman aus.⁸ Damit waren sie letztlich allerdings durch den medialen Rahmen als Interpreten im Hintergrund agierende *composer-conductors*, im Sinne eines historiographisch-konstruierten, spätromantischen Kunstmusikidioms. Wie Produktionsmaterial des Selznick Studio bezüglich der Kostenkalkulation zur Musik für *Rebecca* nahelegt, wurde eine Kombination dieser beiden Tätigkeiten auch aus Kostengründen als vorteilhaft angesehen.⁹ In einigen Fällen, wie beispielsweise bei Erich Wolfgang Korngold, und vor allem in den 1940er-Jahren, wurde diese Union im Zuge der Vermarktung seines kunstmusikalischen Images in den Vordergrund gebracht. So veranstaltete Warner Bros. im Rahmen der Kinopremieren von *Juarez* (William [Wilhelm] Dieterle, Warner Bros., 1939), *The Private Lives of Elizabeth and Essex* (Michael Curtiz, Warner Bros., 1939) und *The Constant Nymph* (Edmund Goulding, Warner Bros., 1943) Live-Aufführungen, bei denen Korngold das Studioorchester dirigierte.¹⁰ Es bleibt dennoch zu bemerken, dass duale musikalische Professionen (wie *composer-teachers*, *composer-critics*, *composer-publishers*, *composer-authors* oder eben auch *composer-conductors*) durchaus üblich in der amerikanischen Kunstmusik des 20. Jahrhunderts gewesen zu sein schienen – nicht zuletzt wegen der oft damit in Verbindung stehenden ökonomischen Dimension.¹¹

6 Die Aufführung eigener Kompositionen war ein Teil des LAMF-Festivalkonzepts, wie auch anhand des ILAMF 1961 zu sehen ist.

7 Vgl. dazu auch »Gegenwart und Zukunft der Filmmusik«, in: *Aufbau*, 10. Dez. 1943. Hier wird explizit auf das Dirigieren als ein wesentlicher Teil der Tätigkeit eines Hollywood-Komponisten hingewiesen.

8 Vgl. dazu u. a. Kathryn Kalinak, *Settling the Score*, S. 75.

9 Vgl. Inter-Office Communication von Ray Klune an David O. Selznick, 15. Jan. 1940 [US-AUS, David O. Selznick Collection, 1016.16].

10 Vgl. Platte, »Performing Prestige. American Cinema Orchestras, 1910–1958«, S. 629. Nicht von ungefähr wird Korngold im Kontext einer Besprechung des Wagner Biopics *Magic Fire* mit der Bezeichnung *composer-conductor* bedacht (vgl. »An Important Musical Picture«, in: *Music Clubs Magazine* 34–35 (1954), S. 20).

11 Vgl. Reis, *Composers in America*, S. vii.

Allerdings war wohl der Anteil der *composer-conductors* in Hollywoods Filmindustrie rein quantitativ betrachtet besonders hoch, da im Konzertbereich vor allem durch das symphonische Repertoire bereits eine Trennung von Komponisten und Interpreten vorherrschte. Aus dieser Perspektive lässt sich folglich eine musikhistorisch-valide Verbindung zwischen dem Konzept des *composer-conductor* und Hollywoods Filmindustrie ziehen. Dabei ist es in der Wahrnehmung der breiten Öffentlichkeit allerdings unerheblich, ob die ›Interpretation‹ des filmmusikalischen Werks im Filmstudio durch Toningenieure der *sound departments* nachträglich technologisch beeinflusst wurde¹² – im Vordergrund stand die Person des *composer-conductor* als ein Bezug zur den US-amerikanischen Kunstmusikbetrieb bestimmenden Ideologie. Wie ein Artikel Aaron Coplands in der *Los Angeles Times* aus dem Jahr 1957 zeigt, ist der Begriff in der US-amerikanischen Musikszene Ende der 1950er-Jahre allerdings nicht durchgängig positiv konnotiert. Copland holt (durchaus unter Relativierung der Rechtfertigung des Dirigenten als reinem Interpreten) letztlich unter Berufung auf musikhistoriographische Traditionen zu einer Verteidigung der Profession der *composer-conductors* aus: »The ability to compose music must give you a certain insight that nothing else quite takes the place of. In a sense each time a conductor does a piece he composes it over again. It is reasonable to suppose a composer has special insights into this process.«¹³

Coplands Argumentation fand bezeichnenderweise fast zehn Jahre später Nachhall in einem weiteren Artikel der *Los Angeles Times*, der die Herausforderungen und Spezifika der in den 1960er-Jahren geführten Debatte rund um Filmmusik mithilfe von Interviews mit den Filmkomponisten Jerry Goldsmith und Maurice Jarre thematisiert. Abermals wird die künstlerische Autorität, die das Konzept des *composer-conductor* vermittelt, als ein Vorteil und gleichzeitig als ein Spezifikum der Filmmusikkomposition angesehen, wie folgender Ausschnitt aus dem Artikel zeigt:

Both gentlemen [Goldsmith and Jarre] feel a solid compositional foundation is essential to a film composer, that the technical problems of second-timing and dubbing can be learned on the job. Both enjoy the advantage of hearing their music performed – and usually performed superbly – almost before the ink has dried on the score. And both find it stimulating to be so close to their creations, from the moment of inspiration to the final take (they serve as their own conductors, and do not have to worry about an interpretative middle-man spoiling the soup).¹⁴

¹² Vgl. dazu Bick, *Unsettled Scores*, S. 35.

¹³ »The Sounding Board. Copland Discusses Composer-Conductors, His New Fantasy, and the Down-in-the-Mouth Generation«, in: *The Los Angeles Times*, 26. Mai 1957.

¹⁴ Vgl. »Soundtracks – New Problems for Composer«, in: *Los Angeles Times*, 9. Jan. 1966.

In diesen Kontext muss allerdings auch miteinbezogen werden, dass die kompositorisch-interpretative Personalunion auch als ein zeitgenössisches Merkmal von Populärmusik im Allgemeinen gelten kann¹⁵ und nicht nur als eine Art spätromantisches Ideal der Kunstmusik, wodurch die ästhetische Ambiguität des Begriffs deutlich wird. In einem zeitgenössischen US-amerikanischen Kontext wurde der Begriff hingegen ausschließlich, wie auch die entsprechende Kommunikationsstrategie bei Waxman nahelegt, mit einer kunstmusikalischen Konnotation in Verbindung gebracht und sollte wohl idealerweise auch so rezipiert werden, obwohl er passenderweise sowohl auf die Repräsentation von Musik im Medium des Films, als auch auf die konzertante Aufführung von Adaptionen von Filmmusik im Konzertsaal (durch den Komponisten) sowie auf Soundtrack-Alben angewandt werden kann. Genau in diese kunstmusikalische Kerbe schlägt Franz Waxman in einem Radio-Interview aus dem Jahr 1966, in dem er vom Interviewer danach gefragt wurde, wie er die »many hats« seiner Musikkarriere miteinander vereinbare. Waxman positioniert sich in seiner Antwort bewusst in einer spätromantischen und hier explizit ›deutsch‹-konnotierten Kunstmusiktradition:

I would say that the composing and the conducting are the two major occupations. And I think they go together very well. Most people really don't know that in the past other composers have had the same duties. Many people think of Mendelssohn or Richard Strauss simply as a composer. It is not quite true. Because Mendelssohn at his time as well as Strauss or Gustav Mahler had their regular chores and duties as conductors. As a matter of fact, Mahler in addition of being a composer and conductor was also the administrative head of the Vienna opera for quite some time. So these things do go hand in hand.¹⁶

Die dem in der US-amerikanischen Rezeption des Begriffs inhärente europäische Dimension nutzte Franz Waxman zudem bewusst, um seiner Biographie einen ›seriösen‹ Anstrich zu verleihen. Durch die Emigration vieler, mit dem Bereich der Kunstmusik assoziierter Komponisten aus Europa in den 1930er-Jahren und die daraus resultierende Annahme eines pauschalisierenden Bruchs in deren Karrieren und der ›Sklavenarbeit‹ in Hollywoods Filmindustrie, ließ sich, aufgrund Waxmans ähnlicher Biographie, auch ohne genaues Reflektieren der Hintergründe, durchaus eine existierende

¹⁵ Vgl. Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*, S. 355. Für den Bereich der ›Kunstmusik‹ repräsentiert, trotz der qualitativen Verbesserung der Aufnahmetechnologien, die Aufführung im Konzertsaal nach wie vor den Rezeptionsstandard.

¹⁶ Transkription des Radio-Broadcast »Lunch at the Music Center«, 1966 [SUSC, FWP, Oversize 116, ID#: waxman_0858].

Konzertkarriere Waxmans in Europa ›annehmen‹.¹⁷ Entsprechende aufgrund gemeinsamer externer Faktoren (z.B. Zeitpunkt der Emigration, Profession, Herkunft, Ethnie) getroffene Annahmen in Bezug auf Personen, stehen, wie in der Folge am Beispiel Waxman zu sehen sein wird, im Zusammenhang mit *stories* im Sinne einer installierten Kontrollstruktur der komponierten personellen Identität.¹⁸

So lancierte das Periodikum *Music Views* ein mit dem bezeichnenden Titel »Film is a ›Challenge‹ to Oscar Composer« versehenes Porträt Waxmans, in dem folgendes zu lesen ist: »In Europe prior to his departure for the United States in 1934, Waxman conducted symphonic programs in Paris and Amsterdam. Here he founded the Los Angeles Orchestral Society in 1947 and has conducted a popular Festival of Music each year.«¹⁹

Die Verkehrung biographischer Fakten konstruiert bei Waxman, vor dem Hintergrund seines Berliner Dirigierstudiums, fälschlicherweise das Narrativ einer Karriere als europäischer Dirigent vor seiner Emigration in die USA. Waxman dirigierte zwar vor dem Erscheinen des Berichts im Jahr 1953 tatsächlich Konzerte in Amsterdam und Paris, dies erfolgte allerdings erst nach seiner Emigration in die USA, und auch nach der Gründung des LAMF (vgl. dazu Anhang 2). Abseits dieser biographischen Falschinformationen ist die kommunizierte Biographie Franz Waxmans im Allgemeinen von einer gewissen Ambiguität (*ambiguity*) geprägt, die einen erheblichen Spielraum für ›kunstmusikalische Annahmen‹ eröffnet.²⁰

Dadurch wird es – aus Waxmans Sicht – möglich, ein karriereförderliches Narrativ (*story*) zu entwickeln, die ihn, alleine durch seinen Hintergrund als deutsch-jüdischem Emigranten, in einem europäischen, ›kunstmusikalischen‹ Umfeld positioniert, ohne jedoch konkrete Falschinformationen lancieren zu müssen. Bezeichnend für diese Pra-

17 Exemplarisch für solche ›Annahmen‹ lässt sich auch die folgende pauschalisierende Aussage Dorothy Lamb Crawfords erwähnen: »Yet what the European refugees found in Hollywood [...] was more like the dictatorship they had fled« (*A Windfall of Musicians*, S. 163). Crawford bezieht diese Aussage auch auf die mangelnde Autorität, die Komponisten in Hollywood im Gegensatz zu Europa besaßen.

18 Vgl. zu dem aus der relationalen Soziologie stammenden Konzept der *stories* Kapitel 6 »Rezeption Waxman«.

19 »Film is a ›Challenge‹ to Oscar Composer«, in: *Music Views* 11/6 (1953), S. 12. Es ist nicht nachweisbar, ob diese falsche biographische Information von *Music Views* (eventuell mit Einverständnis von Waxman) lanciert wurde. Unerheblich, ob es sich dabei um eine bewusste oder unbewusste Lancierung von Falschinformationen handelte, so enthüllt die Tatsache doch zeitgenössische Stereotype und Erwartungshaltungen gegenüber einer Karriere im Konzertsaal.

20 Vgl. White, *Identity and Control*, S. 214. White versteht »ambiguity« als »slippage between one example and another of articulation into a given story line. Then there can be further slippage between articulations by different story-sets, both invoked as elements in a larger codification, a framing« (ebda.).

xis ist unter anderem eine Imagebroschüre über den *composer-conductor*, deren Schwerpunkt auf Waxmans Aktivitäten als Dirigent und Festivalveranstalter liegt und die angibt, dass dessen Name »has become synonymous with originality and progress in the presentation of great music.«²¹ Es wird nach einer Beschreibung des LAMF wiederum darauf hingewiesen, dass Waxman als gebürtiger Deutscher, nach seiner Ausbildung in Berlin und Dresden, »has been hailed in the concert and film world ever since his arrival in the United States.« Obwohl eine mögliche europäische Karriere Waxmans im Konzertbereich vor seiner Emigration hier nicht explizit erwähnt wird und der US-amerikanische Anteil an seiner erfolgreichen Karriere als *composer-conductor* im Vordergrund steht, wird die Möglichkeit einer solchen durch die Art der Formulierung grundsätzlich offengelassen. Verschiedene Interpretationen unterstützend, findet Waxmans Tätigkeit in der deutschen Film- und Unterhaltungsindustrie bezeichnenderweise keine Erwähnung. Über seine Zeit in Paris wird lediglich die »incidental music for the film version of Molnar's ›Liliom‹« angeführt, wobei der Begriff »incidental music« anstelle von »film music« und der Fokus auf Ferenc Molnárs Theaterstück als Vorlage des Films einen theatralen, ›hochkulturellen‹ Kontext suggerieren und Reminiszenzen zu den Bühnenmusiken des 19. Jahrhunderts herstellen sollte.²²

Allerdings beeinflusste Waxman den mit der Bezeichnung *composer-conductor* in einem US-amerikanischen Kontext verbundenen kunstmusikalischen Referenzrahmen nicht nur als kommunikationstechnische Strategie, sondern auch, wie anhand eines von ihm 1949 in Paris dirigierten Konzertes zu sehen sein wird, durch ganz konkrete Aktivitäten, für die letztlich Hollywoods florierende Filmindustrie und die damit verbundenen sozialen Netzwerke sowie das an den Folgen des Zweiten Weltkriegs laborierende Europa die notwendigen Rahmenbedingungen darstellten. Dieses Paris-Konzert im Frühsommer 1949 war sowohl Waxmans erster großer Auftritt in einem internationalen Rahmen²³ als auch sein europäisches Dirigentendebüt auf der Konzertbühne.

21 Vgl. u.a. Werbebroschüre von FW, [1959/60?] [SUSC, FWP, Box 5]. Der biographische Text dieser Broschüre und auch deren Design wurde im Übrigen in ähnlicher Form in der Beilage zum Soundtrack-Album zu *Taras Bulba* (J. Lee Thompson, 1962) aus dem Jahr 1962 verwendet (vgl. dazu Kapitel 14 »Soundtrack-Album«). Diesen Eindruck unterstützt auch eine Werbebroschüre von Waxmans Künstleragentur Judson, O'Neil and Judd, die den »conductor-composer« Waxman u.a. 1954/55 mit Schwerpunkt auf seine Dirigiertätigkeit vertrat (vgl. Agentur-Werbroschüre »Franz Waxman. Conductor-Composer« [D-BDBha, P 5969]).

22 Vgl. dazu auch die ähnlichen, zu Theaternmusik des 19. Jahrhunderts hergestellten und zur Aufwertung von Filmmusik dienenden Bezüge von Copland im Artikel »Tip to Moviegoers. Take Off Those Ear-Muffs«, in: *New York Times*, 6. Nov. 1949.

23 In Los Angeles hatte Waxman bislang nur beim BHMf sowie einzelne Stücke in der Hollywood Bowl dirigiert (vgl. Anhang 2).

8.1 Ausgangspunkt einer internationalen Dirigentenkarriere: Waxmans Konzert in der Pariser Salle Pleyel (1949)

1949 finanzierte und organisierte Waxman mithilfe des Impresarios Max Rabinoff (mit Unterstützung von Sol Hurok) und der Pariser Konzertagentur »Organisation Artistique Internationale« unter der Leitung von Frederic Horwitz sich selbst ein karriereförderliches Dirigierengagement mit dem Orchestre Colonne in Paris.²⁴ Aufgrund des schwachen Francs-Kurs gegenüber dem des US-Dollars verfolgten Waxman und Rabinoff zunächst Pläne einer Währungsspekulation auf dem Schwarzmarkt.²⁵ Als sich dann der Kurs nicht wie gewünscht entwickelte, schmiedeten die beiden Pläne, sich die notwendigen Devisen einfach über »one of the large motion picture companies« zu besorgen, »who has a lot of francs blocked in France and may help out on the black market exchange.«²⁶ Die zitierte Aussage spielt auf ausländischen Einnahmen von Hollywoods Filmindustrie an, die naturgemäß in der jeweiligen Landeswährung vorlagen und von den ausländischen Regierungen in der Hoffnung auf eine entsprechende Reinvestition im eigenen Land als *frozen funds* brachlagen. Die Reglementierungen bezüglich der Devisen führten in weiterer Folge zur Installation der so genannten *runaway productions*, die bis Anfang der 1960er-Jahre eine maßgebliche Rolle sowohl für Hollywoods Filmindustrie als auch für die jeweiligen ausländischen Produktionsstandorte in Europa (hier vor allem Großbritannien, Italien, Frankreich und Westdeutschland), Lateinamerika (vor allem Mexiko) und Asien (vor allem Japan)

24 Vgl. dazu die Korrespondenzen in [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Organisation Artistique Internationale«] und die Comptes du Concert Waxmann – Pressler des Bureau Concerts Marcel de Valmalète, o.D. [SUSC, FWP, Box 16, Folder »1949 Paris Concerts«]. Waxman bezahlte auch die Kosten für das Marketing der Konzerte aus der eigenen Tasche (vgl. ebda.).

25 Rabinoff und Waxman spekulierten auf einen fallenden Kurs des Francs, wobei man, so die Annahme, im Idealfall für einen Dollar auf dem Schwarzmarkt 530 FRF bekäme (vgl. Brief von Max Rabinoff an FW, 17. Feb. 1949 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Rabinoff, Max 1949«]). Die erwarteten Gesamtkosten für die beiden Konzerte betragen 1240.599 FRF (vgl. Brief von Max Rabinoff an FW, 31. Jan 1949 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Rabinoff, Max 1949«]). Rabinoff hatte Mitte Februar 1949 ein Angebot von 1.000.000 FRF für 2.200 USD bekommen, lehnte dieses aber ab, da er überzeugt war, dass der Francs-Kurs weiter sinken werde (vgl. Brief von Max Rabinoff an FW, 19. Feb. 1949 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Rabinoff, Max 1949«]). Im Vergleich dazu kostete die Schiffsreise von Waxman aus den USA nach Europa 455 USD (vgl. Brief von Max Rabinoff an FW, 12. Mrz. 1949 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Rabinoff, Max 1949«]). Da allerdings nur das erste der beiden Konzerte zustande kam, beliefen sich die tatsächlichen Gesamtkosten auf 850.118 FRF (vgl. Comptes du Concert Waxmann – Pressler des Bureau Concerts Marcel de Valmalète, o.D. [SUSC, FWP, Box 16, Folder »1949 Paris Concerts«]).

26 Brief von Max Rabinoff an FW, 17. Feb. 1949 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Rabinoff, Max 1949«].

einnahmen. Das Nachkriegseuropa bot Hollywood zudem Aussicht auf geringere Produktionsaufwände, vor allem beim Personal, aber auch die Möglichkeit, einen Teil der für die Filmproduktion im Ausland anfallenden Kosten durch nationale Regierungssubventionen abzufedern. Dies setzte allerdings einen entsprechenden nationalen Produktionsanteil, meist in der Form von Beteiligung des lokalen Personals und durch Nützen der im Ausland vorhandenen Produktionsstandorte, voraus.²⁷ Aufgrund dieser Rahmenbedingungen suchten die US-amerikanischen Filmstudios Ende der 1940er-Jahre entsprechend bewusst nach Filmsujets mit europäischem Hintergrund, die ein Drehen bzw. eine Produktion in Europa rechtfertigen. MGM betrieb beispielsweise für diesen Zweck eigene »story departments« in Paris bzw. London, und Regisseure wie Billy Wilder wurden unter anderem zu »story-scouting trips« nach Europa entsandt.²⁸ Waxmans und Rabinoffs Überlegungen zur Devisenbesorgung veranschaulichen daher einmal mehr die enge wirtschaftliche wie personelle Verflechtung der Netzwerke einer transnational agierenden Film- und Musikindustrie. Eine eindeutige Parallele lässt sich in der ökonomischen Motivation beider Unternehmungen finden: In beiden Fällen wurde nämlich versucht vom durch den Zweiten Weltkrieg wirtschaftlich angeschlagenen Europa zu profitieren. Die aus US-amerikanischer Sicht relativ geringen Kosten für Konzerte in Paris brachten, Waxmans Ansicht nach, dem Komponisten einen erheblichen Zugewinn an Renommee im »seriösen« Rahmen des europäischen Konzertsaals und waren damit geeignet, eine Aufwertung seiner personellen Identität als Dirigent zu bewirken. Die Intention des Selbstmarketings lässt sich in mehrfacher Hinsicht aus Waxmans Korrespondenzen mit Rabinoff und Horwitz ersehen.

Für Waxman stand zunächst eine positive US-amerikanische (»in the local American papers«) und nicht nur eine französische Berichterstattung im Vordergrund,²⁹ da er erwartete, dass gerade seine Karriere in den USA durch ein Dirigit in Europa profitieren würde. Wie wichtig diese Imagepflege für Waxman tatsächlich war, zeigt die folgende Anfrage an Horwitz, dessen PR-Agenda Waxman wohl nicht ganz traute: »Is any picture material or article going into any of the famous Paris fashion magazines [...]? If not, I might be able to furnish you with some unusual pictures of our attractive home on the top of the Hollywood hills.«³⁰ Aus dieser Anfrage wird

27 Für eine detaillierte Anamnese des wirtschaftlichen Hintergrunds der *runaway productions* vgl. Daniel Steinhart, *Runaway Hollywood. Internationalizing Postwar Production and Location Shooting*, Oakland 2019, S. 27–39. Für die Möglichkeit zu Subventionen für Hollywood-Produktionen durch den italienischen Staat vgl. ebda., S. 34–35.

28 Vgl. Steinhart, *Runaway Hollywood*, S. 49.

29 Briefdurchschlag von FW an Frederic Horwitz, 24. Feb. 1949 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Organisation Artistique Internationale«].

30 Briefdurchschlag von FW an Frederic Horwitz, 6. Mrz. 1949 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Orga-

SALLE PLEYEL, 252, Faubourg St-Honoré (8^e)

MERCREDI 1^{er} et VENDREDI 10 JUIN à 21 h.

ASSOCIATION DES CONCERTS COLONNE

sous la direction de

FRANZ WAXMAN

avec le concours du **PIANISTE**

MENACHEM PRESSLER

<p>MERCREDI 1^{er} JUIN, à 21 h.</p> <p>Ouverture du « Corsaire » . . . BERLIOZ Lincoln Portrait COPLAND Récitant : Jean HERVÉ Concerto pour piano en la min. SCHUMANN Symphonie n. 2 en ré majeur . BRAHMS</p>	<p>VENDREDI 10 JUIN, à 21 h.</p> <p>Mc KONKEY'S FERRY Ouverture G. ANTHEIL Sérénade Symphonique pour Orchestre à cordes op. 39. KORNGOLD (Première Mondiale) Concerto n° 4 en sol majeur . BEETHOVEN Symphonie n° 2 SCHUMANN</p>
---	--

PIANO STEINWAY

Places de 150 à 500 frs. — BILLETS à la Salle (CAR 88-73), chez Durand, 4, place de la Madeleine et Agences habituelles

BUREAU DE CONCERTS MARCEL DE VALMALÈTE, 45, rue La Boétie (8^e) - ELY 28-38
 par entente avec l'ORGANISATION ARTISTIQUE INTERNATIONALE

Abbildung 4: Anzeige der Association des Concerts Colonne für Franz Waxmans Pariser Konzerte im Juni 1949 [SUSC, FWP, Box 15], © Franz Waxman Papers, Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries.

deutlich, dass es Waxman auch darum ging, sich selbst als Person und, nicht zuletzt mit dem impliziten Hinweis auf eine potentielle Homestory, auch als ein in den USA erfolgreicher und wohlhabender europäischer Emigrant zu vermarkten. Dafür war es notwendig, dass Waxman nicht irgendein beliebiges Pariser Orchester an irgendeinem beliebigen Ort dirigierte, sondern der Status von Ausführenden³¹ und Ort (»The Salle Pleyel is estimated in Paris as much as Carnegie Hall in New York«)³² ein seiner Intention entsprechendes Renommee aufwies. Zusätzlich ließ sich Waxman gemeinsam

nisation Artistique Internationale«. Horwitz äußert sich letztlich ablehnend gegenüber Waxmans Vorschlag (vgl. Brief von Frederic Horwitz an FW, 15. Mrz. 1949 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Organisation Artistique Internationale«]).

31 Vgl. Briefentwurf von FW an Max Rabinoff, 26. Feb. 1949 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Rabinoff, Max 1949«]. Ursprünglich wollte Waxman das Orchestre du Conservatoire engagieren, was allerdings wohl aufgrund gewerkschaftlicher Probleme scheiterte (vgl. Brief von Max Rabinoff an FW, 18. Jan 1949 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Rabinoff, Max 1949«]).

32 Brief von Frederic Horwitz an FW, 1. Mrz. 1949 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Organisation Artistique Internationale«].

mit Arthur Honegger beim gemeinschaftlichen Partiturstudium ablichten, um eine enge künstlerische Verbindung zu einem Vertreter der zeitgenössischen französischen Komponistengeneration zu demonstrieren und zirkulierte diese Aufnahme in der lokalen Presse.³³ Etliche Jahre später, nämlich im April 1958 sandte Waxman im übrigen Leonard Bernstein eben dieses Foto – mit der handschriftlichen Anmerkung »Going through the manuscript of ›Joan‹ in his studio in Paris« versehen – um seine persönliche Verbindung zu dem französischen Komponisten zu demonstrieren,³⁴ was die Bedeutung, die Waxman dem Paris-Konzert für seine Karriere beimaß, unterstreicht.

Die europäische Ausgabe des *New York Herald Tribune* setzt Waxman bei der Ankündigung des Konzerts in direkte Verbindung zu Aaron Copland, dessen geplante Anwesenheit beim Konzert explizit hervorgehoben wird. Zudem fokussiert die Ankündigung auf Waxman als Dirigent, dessen Tätigkeit im Bereich der Filmmusik als eine neben anderen erwähnt wird, obwohl dies rein quantitativ nicht der Realität entsprach (»Mr. Waxman has conducted at Hollywood Bowl, made disks with Jascha Heifetz and Isaac Stern, and composed music for a number of films.«)³⁵

Selbstverständlich spielte auch die Auswahl des Programms für die Außenwirkung der beiden geplanten Pariser Konzerte am 1. und 10. Juni 1949 eine wichtige Rolle. In beiden Fällen kombinierte Waxman nämlich Werke aus dem kanonischen ›deutschen‹ Konzertrepertoire (wie Schumanns Klavierkonzert, op. 54, und Beethovens Viertes Klavierkonzert oder die Zweiten Symphonien von Brahms und Schumann) mit zeitgenössischen Werken, wobei die Uraufführung von Korngolds Streicherserenade, op. 39, und die Pariser Erstaufführung von Coplands *Lincoln Portrait* auch ideologisch eine zentrale Rolle einnahmen (vgl. Abbildung 4). Dass Waxman mit Antheils *McKonkey's Ferry Overture* Filmmusik auf das Programm setzte, muss vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Bemühungen um eine Aufwertung der Filmmusik in Richtung eines für sich selbst stehenden und damit auf einer ästhetischen Ebene mit Konzertmusik befindlichen Werkes gesehen werden. Die Aktualität der zeitgenössischen Kompositionen sollte durch die Anwesenheit von Copland und Korngold bei den jeweiligen

33 Vgl. dazu das Foto als undatierter Zeitungsanschnitt [SUSC, FWP, Box 16]. Im Juli 1949 dirigierte Waxman Honeggers Oratorium *Jean d'Arc au bûcher* in englischer Übersetzung als *Joan of Arc at the Stake* in der Hollywood Bowl (vgl. Anhang 2). Die Tatsache, dass Waxman mit Honegger in Paris über das Werk gesprochen hatte und Waxmans Interpretation damit entsprechend in der öffentlichen Wahrnehmung eine besondere Autorität besitzen sollte, fand auch Eingang in eine Ankündigung des Konzerts in der *Los Angeles Times* (vgl. »Hollywood Bowl Books San Francisco Ballet«, in: *Los Angeles Times*, 3. Jul. 1949).

34 Vgl. Brief von FW an Leonard Bernstein, 29. Apr. 1958 [US-Wc, Leonard Bernstein Collection, Box 57, Folder 39].

35 »Music in Paris«, in: *New York Herald Tribune* (European Edition), 30. Mai 1949, S. 4.

Konzerten verstärkt werden, wodurch das Konzert auch für US-amerikanische Medien an Relevanz gewann.³⁶

Dass sich Waxman intensive Gedanken über die jeweiligen ästhetischen Implikationen des Programms und die mögliche Aufnahme der Werke beim Publikum machte, beweist seine Entscheidung, anstatt der ursprünglich geplanten Fünften Symphonie Prokof'evs doch die Zweite Symphonie von Brahms auf das Programm zu setzen, »since many people who seem to be familiar with Paris concert life tell me that too much modern music in one program is not very popular in Paris.«³⁷ Obwohl Horwitz in seiner Antwort an Waxman zu bedenken gibt, dass dessen Einschätzung bezogen auf die Brahms-Symphonie zwar prinzipiell richtig sei, dass aber »the critics, of course, would prefer Prokofieff«,³⁸ bleibt Waxman bei Brahms. Es sei ihm nämlich lieber, einen »sure-fire success« zu haben »and not experiment too much in my first appearances on the continent.«³⁹ Somit manifestiert sich der intentionale Hauptzweck des Konzerts: nämlich die Verbreitung eines karriereförderlichen »seriösen« Images, das auf einem »erfolgreichen« und durch die Presseberichterstattung dokumentiertem Dirigat basiert. Für Waxman war dieses Image aufgrund seiner bisherigen Karriere, deren Schwerpunkt in der ästhetisch diffamierten Unterhaltungsindustrie lag, auch in Hinblick auf das LAMF und das eigene Renommee als Komponist und Dirigent essenziell.

Mit der Programmierung von Coplands *Lincoln-Portrait* in französischer Übersetzung wollte Waxman offenbar ein Maximum an Publizität erreichen, wobei er 1949, abseits der musikalisch-ästhetischen Neuerungen, auch eine politisch-moralische Komponente in seine Überlegungen miteinbezog:

Outside of Menahan's [sic] [Pressler] appearance, and my own little self, I think that the presentation of Copland's LINCOLN PORTRAIT will be quite a sensation in Paris. I intend to get in touch with a prominent French actor such as Louis Jouvet, to speak the excerpts from Lincoln's speeches in French. I am sure that in times like ours, these words will have a great emotional impact on a Parisian audience. I have just received a letter from Aaron Copland himself saying that he will be present at the performance. So, all in all, we have a lot

36 Vgl. Briefdurchschlag von FW an Frederic Horwitz, 24. Feb. 1949 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Organisation Artistique Internationale«].

37 Briefdurchschläge von FW an Frederic Horwitz, 24. Feb. 1949 und 6. Mrz. 1949 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Organisation Artistique Internationale«].

38 Brief von Frederic Horwitz an FW, 1. Mrz. 1949 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Organisation Artistique Internationale«].

39 Briefdurchschlag von FW an Frederic Horwitz, 6. Mrz. 1949 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Organisation Artistique Internationale«].

to offer to our audience. (I hope that we might be able to induce the American Ambassador to attend also.)⁴⁰

Implizit schwingt in Waxmans Äußerung eine US-amerikanische Befreiungsideologie mit, die in diesem Zusammenhang in Richtung einer Befreiung Europas aus den Fängen der Nationalsozialisten durch die Alliierten zu lesen ist und damit der politischen Ideologie der USA entspricht. Waxman macht diese politisch-ideologische Dimension durch die Einladung des Botschafters bewusst öffentlich und verspricht sich dadurch ebenfalls positive Auswirkungen auf seine Karriere. Gerade in den 1940er-Jahren verfügten programmatische amerikanisch-nationalistische Kompositionen in den USA über eine große Popularität.⁴¹ Waxman bestätigte mit dieser Programmauswahl seine US-amerikanische Staatsbürgerschaft und zeigte gleichermaßen seine Wertschätzung gegenüber seinem Migrationsland, was einen positiven Einfluss auf seine Pläne für das LAMF versprach. Letztlich trat aber in jedem Fall »[his] own little self« in den Fokus. Damit eine langfristige Verwertbarkeit der Konzerte sichergestellt hätte werden können, wäre es Waxman gelegen gewesen, eine Aufnahme der Aufführungen anzufertigen, was aber letztlich wohl nicht zustande kam.⁴²

Das zweite Konzert am 10. Juni 1949 mit der Korngold-Uraufführung hätte wahrscheinlich im Nachhinein ein noch größeres Presseecho hervorgerufen als das erste Konzert. Allerdings wurde dieses Konzert abgesagt, da Waxman für die Komposition der Musik zu *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, Paramount, 1950) von Paramount spontan nach Hollywood zurückbeordert wurde. Die Absage des Konzerts wurde von Paramount zumindest in einem französischen Rahmen öffentlich kommuniziert, da man sich davon mehrfach positive Werbeeffekte erhoffte.⁴³ So bediente man sich in dieser Aussendung der idiomatisch in die französische Sprache übersetzten Bezeichnung *composer-conductor* (»compositeur-chef d'orchestre«), wodurch einerseits der US-amerikanische Hintergrund Waxmans als Filmkomponist hervorgehoben wurde und

⁴⁰ Briefdurchschlag von FW an Max Rabinoff, 8. Feb. 1949 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Rabinoff, Max 1949«]. Der junge Pianist Menahem Pressler trat 1948 ebenso als Solist in Schumanns Klavierkonzert, op. 54, unter Waxmans Dirigat beim BHMF in Erscheinung (vgl. »Waxman, Pressler Will Open Beverly Festival«, in: *Los Angeles Times*, 30. Mai 1948).

⁴¹ Vgl. Emily Abrams Ansari, *The Sound of a Superpower. Musical Americanism and the Cold War*, New York 2018, S. 1–16.

⁴² Vgl. Briefdurchschlag von FW an Frederic Horwitz, 6. Mrz. 1949 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Organisation Artistique Internationale«].

⁴³ »Franz Waxman, rappele d'urgence a Hollywood, doit renoncer a son deuxieme concert parisien«, 13. Jun. 1949, in: *Les Nouvelles de Paramount* 20 [SUSC, FWP, Box 16, Folder »1949 Paris Concerts«].

woraus andererseits auch eine aus amerikanischer Sicht intendierte ›seriöse‹ Aufladung der Person Franz Waxman resultierte, die sich zugegebenermaßen nur bedingt auf das europäische Umfeld umlegen ließ. Paramount demonstrierte mit dieser Aussendung auch den Kunstgehalt bzw. die Bedeutung von Filmmusik an sich, da ein offenbar international gefragter Dirigent kurzfristig in die USA zurückbeordert wurde, um seinen dringenden Kompositionsaufträgen für Hollywood nachzukommen. Letztlich dienen die Aussendung und Waxmans Pariser Konzerte auch dazu, den aktuellen Paramount-Film *Raccrochez c'est une erreur* (*Sorry, Wrong Number*, Anatole Litvak, 1948) zu bewerben, zu dem Waxman die Filmmusik beigesteuert hatte. Waxmans konzertante Ambitionen hatten folglich auch für Paramount eine durchaus lohnende kommunikationspolitische Dimension.

Waxmans Plan eines erfolgreichen Dirigierengagements in Paris als Startpunkt seiner Dirigentenkarriere kann vor dem Hintergrund der überlieferten Rezeptionszeugnisse als gelungen bezeichnet werden⁴⁴ – vor allem, da sich die Berichterstattung, u.a. in der europäischen Ausgabe des *New York Herald Tribune*, implizit auf den englischsprachigen Markt konzentrierte. Dabei war es weniger bedeutend, dass die Berichterstattung direkt den US-amerikanischen Markt bediente, sondern dass die englischsprachige Kritik des *New York Herald Tribune* von Waxman in den USA relativ einfach zur Vermarktung genutzt werden konnte. Vor diesem Hintergrund kann auch der in den Waxman Papers überlieferte, allerdings undatierte Ausschnitt der Konzertkritik interpretiert werden.⁴⁵ Zu Vermarktungszwecken wurden bereits vor dem Konzert umfangreiche Porträts über Waxman lanciert. Daraus wird deutlich, dass es Waxman primär um die Wahrnehmung seines Dirigats in Paris ging und nur sekundär darum, wie dieses rezipiert wurde. Einer vollkommen desaströsen Kritik versuchte er durch die bereits beschriebene konservative Gestaltung des Konzertprogramms zu entgehen.

Sowohl *Daily Mail*⁴⁶ als auch das Magazin *Opera and Concert*⁴⁷ brachten im Mai 1949 Porträts von Waxman, wobei sich, ungeachtet der unterschiedlichen Zielgruppe der beiden Medien, Parallelen in der jeweiligen Präsentation erkennen lassen. Diese sind wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass Waxman, wie die Korrespondenzen in den Waxman Papers belegen, seine Repräsentation bewusst beeinflusste. Es ist auffällig, dass in beiden Porträts neben der Erwähnung des Renommées der Pariser

44 Vgl. »Music in Paris«, in: *New York Herald Tribune* (European Edition), 6. Jun. 1949, S. 3. Die europäische Ausgabe des *New York Herald Tribune* ist überliefert in [US-Wcn].

45 Die Kritik in der europäischen Ausgabe des *New York Herald Tribune* ist überliefert in [SUSC, FWP, Box 16, Folder »1949 Paris Concerts«].

46 Vgl. »People on Parade«, in: *Daily Mail*, 30. Mai 1949.

47 Vgl. »Franz Waxman – Film Composer«, in: *Opera and Concert*, Mai 1949, S. 12–13 und 37.

Konzerte in Bezug auf Waxmans Migration das verbreitete Flüchtlingsnarrativ zum Tragen kommt. Da anzunehmen ist, dass Waxman die Berichterstattung vor dem Abdruck autorisierte, bewilligte er auch die Möglichkeit der Interpretation seiner Emigration als »Flucht«, obwohl die Quellenlage ein differenzierteres Bild zeichnet.⁴⁸ Als »Flüchtling« wird Waxman allerdings zu einem Teil der großen Fluchtbewegung – von der allgemeinen Wahrnehmung nach – meist im »seriösen« Kunstmusikbereich tätigen, deutsch-jüdischen Komponisten und Musikern in den 1930er-Jahren, wodurch wiederum der europäische Referenzrahmen mit seinen Implikationen für musikalische »Qualität« verstärkt wird. Wie nun in diesen Rahmen Waxmans erfolgreiches Filmmusikschaffen in Hollywood eingebettet wurde, unterscheidet sich aber in Anbetracht der unterschiedlichen Zielgruppen der beiden Periodika: Bei der Leserguppe des *Daily Mail* handelte es sich um eine breitere, europäische Öffentlichkeit, weshalb der Artikel zunächst mit folgender Schilderung beginnt:

If we had expected that a Hollywood film composer would sport the wildly-checked jacket, the suede sports shoes and the noisy joviality we associate with our Far West visitors, we were bound to be a little disappointed when we walked in on Franz Waxman yesterday in his quiet suite in the Hotel Magellan, Paris. This dapper, soft-spoken man, who has just arrived from Hollywood to conduct two concerts with the Concerts Colonne, was somberly dressed in a black alpaca working jacket, and busily engaged in choosing the best French translation of Lincoln's Gettysberg address.⁴⁹

Durch diese Schilderung wird Waxman als ein erfolgreicher Hollywood-Filmkomponist charakterisiert, der allerdings seine »kultivierten«, europäischen Bezüge nicht verloren habe, obwohl er tatsächlich im oberflächlichen Hollywood Karriere gemacht hatte. Suggestiert werden durch die Erwähnung der Suche nach der »besten französischen Übersetzung« von Lincolns historischer Ansprache einerseits französische Sprachkenntnisse und andererseits ein implizites Konzept der »Werktreue« in Hinblick auf den englischen Text der Ansprache. Beides stellt auf eine »europäische« Verortung Waxmans ab, die letztlich nicht den Erwartungen eines Hollywood-Komponisten entspricht. Erst nach dieser einführenden Beschreibung wird im Artikel auf Waxmans »Flucht« aus dem nationalsozialistischen Deutschland hingewiesen.

⁴⁸ Vgl. dazu Kapitel 2 »Emigrantenkarriere«.

⁴⁹ »People on Parade«, in: *Daily Mail*, 30. Mai 1949 [SUSC, FWP, Box 12]. Der Konzert-Abrechnung zufolge wurde dieser Bericht aus Waxmans Budget bezahlt (vgl. Compte du Concert Waxmann – Pressler des Bureau Concerts Marcel de Valmalète, o.D. [SUSC, FWP, Box 16, Folder »1949 Paris Concerts«]).

Der Bericht in *Opera and Concert* richtete sich hingegen an ein US-amerikanisches, musikinteressiertes und informiertes Fachpublikum, weshalb sich das Porträt weniger mit stereotypisierenden Äußerlichkeiten als mit Waxmans musikalischer Herkunft aus der Unterhaltungsindustrie beschäftigt. Es wird darauf hingewiesen, dass Waxman aufgrund dieser Sozialisation seine Reputation alleine auf seinem musikalischen Schaffen aufgebaut habe, da er sich eben nicht auf ein Netzwerk aus prominenten Lehrern habe verlassen können. Die USA als Nation und sein kulturelles Umfeld seien für seine Entwicklung als »seriöser« amerikanischer Komponist maßgeblich gewesen, wie das folgende Zitat Waxmans aus dem Bericht illustriert: »I hope that people will some day number me among the American composers [...]. In fact, I could hardly be anything else, for it is only since I came to this country that I have written anything besides film music.«⁵⁰

Die Differenzen in Hinblick auf die Darstellung Waxmans verdeutlicht gleichermaßen Komplexität und Ambiguität der zeitgenössischen Werthaltungen gegenüber Film- und Konzertmusik, aber auch Waxmans Sensibilität dafür und dessen großes Bewusstsein für eine karriereförderliche Kommunikation vor dem Hintergrund der jeweiligen sozialen Netzwerke. Das Konzert in der Pariser Salle Pleyel im Juni 1949 kann daher als Ausgangspunkt für Waxmans Dirigentenkarriere gesehen werden, für die er sich letztlich in den USA durch das LAMF ein geeignetes Podium schuf. Den Höhepunkt seiner Dirigiertätigkeit im Konzertsaal bildete allerdings das Jahr 1962, in dem er (zusätzlich zum LAMF) insgesamt zehn Konzerte dirigierte, und in das auch seine Konzerttour durch die Sowjetunion fiel (vgl. dazu Anhang 2). Dennoch hatte Waxman als Hollywood-Komponist einen schweren Stand als Interpret symphonischer Konzertmusik, wie in weiterer Folge anhand von Rezensionen über Waxmans Dirigat von Tschaiĥowskys Sechster Symphonie, einem seiner Repertoirestücke, illustriert werden soll.

8.2 Franz Waxman und Tschaiĥowskys Sechste Symphonie

Wie bereits im Kapitel über das LAMF dargestellt wurde, entzündeten sich auch anhand von Waxmans Dirigaten von Werken »russischer« Komponisten in einem spätromantischen Klangidiom, wie Prokof'evs Siebenter Symphonie,⁵¹ ideologische De-

50 »Franz Waxman – Film Composer«, in: *Opera and Concert*, Mai 1949, S. 12. Es bleibt festzuhalten, dass Waxmans größter Erfolg im Konzertsaal bislang die *Carmen Fantasie* war.

51 Vgl. hierzu auch die Ausführungen bezüglich der Premieren von Werken sowjetischer Komponisten Mitte der 1950er-Jahre beim LAMF in Kapitel 5 »Kulturpolitik des Kalten Krieges«.

batten, die letztlich mit Vorurteilen gegenüber Hollywood-Filmmusik bzw. gegenüber spätromantischer Musik im Allgemeinen und deren Interpretation zusammenhängen. Besonders deutlich wird dies anhand der Rezeption von Waxmans Dirigat von Tschai-kowskys *Pathétique* 1962, dem Jahr seiner UdSSR-Tour. Waxman hatte das kanonische Werk in diesem Jahr vor seiner Reise hinter den Eisernen Vorhang bereits zweimal in St. Louis und danach einmal in Inglewood mit den dortigen Symphonieorchestern aufgeführt und dirigierte das Werk – unter Widerstand von John Vincent – im Juni 1962 beim ILAMF und im Dezember des Jahres in London mit dem Philharmonia Orchestra (vgl. dazu Anhang 2). Folglich dokumentiert die Rezeption der *Pathétique* die internationale Wahrnehmung von Waxman als Interpret symphonischer Musik, wobei wiederum deutlich wird, dass gerade bei einem Werk, das zum damaligen (und auch zum heutigen) Konzertrepertoire zählt, je nach Kontext zahlreiche mit Hollywoods Filmmusik in Verbindung stehende Werturteile deutlich werden – und dass, obwohl Waxmans Kompositionstätigkeit für den Film zu dieser Zeit quantitativ bereits in den Hintergrund getreten war. Dabei gilt festzuhalten, dass die *Pathétique* nicht zuletzt durch die Einbindung des Werks von Max Steiner in den Film *Now, Voyager* (Irving Rapper, Warner Bros., 1942) mit Hollywood-Filmmusik assoziiert wurde und auch mittels Schallplatten-Aufnahmen unter anderem von Leopold Stokowski in den USA eine große Popularität erreichte.⁵² Waxman bewegte sich folglich mit seinen Interpretationen der Sechsten Symphonie in einem durch die konstante US-amerikanische Rezeptionsgeschichte des Werks wesentlich geformten Kontext, der Raum für ästhetisch-interpretative Vergleiche bot, aber in Waxmans Fall ausschließlich auf der realen Konzertbühne passierte – und nicht etwa über Schallplattenaufnahmen des Werks.

Waxmans erster Dirigierauftritt in diesem Kontext erfolgte Anfang Januar 1962 am Pult des kürzlich gegründeten Inglewood Philharmonic Orchestra mit einem durchaus breitenwirksamen Programm bestehend aus der *Pathétique*, Stravinskis *Feuervogel*-Suite und Ravels *La Valse*. Dieses Engagement war aufgrund Waxmans langjährigem Kontakt zum künstlerischen Leiter des Orchesters Philip Kahgan zustande gekommen. Kahgan war früher als Musiker beim Los Angeles Philharmonic Orchestra tätig und seit ihrer Gründung Manager der Los Angeles Orchestral Society (LAOS) und

⁵² U.a. »Tchaikovsky – *Pathétique*«, Leopold Stokowski, Hollywood Bowl Symphony Orchestra, RCA Victor 1946 [DM 1105]. Vgl. zur Funktion der *Pathétique* in *Now, Voyager* u.a. Michael Long, *Beautiful Monsters*, S. 59–62. Zwischen den Dirigentenkarrieren Stokowskis und Waxmans lassen sich in Hinblick auf das Repertoire wie auch auf die jeweilige Aufgeschlossenheit gegenüber Aufnahmetechnologien signifikante Parallelen erkennen (vgl. dazu u.a. Martin Elste, Art. »Stokowski, Leopold«, in: *MGGonline*, veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/374404>).

somit mit Waxman und dem LAMF eng verbunden.⁵³ Eine in der *Inglewood Daily News* erschienene Kritik des Konzerts bedenkt vor allem die Interpretation der *Pathétique* des »guest conductor« Waxman mit den folgenden lobenden Worten: »Waxman conducts with a minimum of flourishes, but it is obvious that his is the master's brush, who with a flick of the wrist activates the strings, the brasses, the woodwinds, to paint a musical picture, delicately shades or boldly vivid with color.« Gerade der letzte Satz von Tschaikowskys Sechster Symphonie »did not once deteriorate into the ›schmaltz‹ that mars its reading too often.«⁵⁴ Waxman erfährt hier jenseits seiner filmmusikalischen Karriere eine Wertschätzung als Dirigent des symphonischen Repertoires, ohne explizit mit Hollywood in Beziehung gesetzt zu werden. Allerdings kann der Verweis des Kritikers in Hinblick auf das »musical picture« durchaus als eine programmatische oder zumindest ›tonmalerische‹ Interpretation und damit auch als eine ästhetisch-stilistische Verbindung zu Hollywood gesehen werden.

Rund drei Wochen nach dem Konzert mit dem Inglewood Philharmonic Orchestra wiederholte Waxman die *Pathétique* in St. Louis mit dem dortigen Symphonieorchester, wobei das Programm diesmal – mit Rózsas Violinkonzert, op. 24, und Waxmans *Carmen Fantasie* als Ersatz für Stravinskij's *Feuervogel* – einen stärkeren personellen Hollywood-Bezug aufwies. Beide der solistischen Violinwerke auf dem Programm besaßen zudem eine interpretatorische Verbindung zu Jascha Heifetz⁵⁵ und wurden im Rahmen des St. Louis-Konzerts vom US-amerikanischen Geiger und früheren Wunderkind Ruggiero Ricci als Solist interpretiert.

Bereits durch das Programm fungiert Hollywood hier für Waxmans Interpretenrolle als Referenzrahmen, mit dem, so wird durch die Kritik deutlich, das Stigma mangelnder musikalischer Qualität verbunden ist. Waxman hingegen erfüllte mit seinem Dirigat diese Erwartungen nicht: »There was nothing Hollywoodan about the Waxman interpretations. They were clean and clear and crisp, and above all, purposeful.«⁵⁶ Zusätzlich spricht der

53 Vgl. Kurzbiographie von Kahgan im Programmheft des Inglewood Philharmonic Orchestra (2. Jan. 1962) [SUSC, FWP, Box 14, Folder »Clippings 1962–1963«]. Der Kurzbiographie zufolge arbeitete Kahgan auch als Orchestermanager für die Musical Art Society of La Jolla, was nahelegt, dass Kahgan Waxman auch das Engagement im Jahr 1960 in San Diego vermittelte (vgl. dazu Anhang 2). Waxman erhielt für das Konzert ein Honorar von 500 USD. Außerdem hatte Waxman überlegt, anstatt der *Feuervogel*-Suite Coplands *Appalachian Spring* auf das Programm zu setzen (vgl. Brief von Philip Kahgan an FW, 1. Nov. 1962 [SUSC, FWP, Box 6]).

54 »Newly Formed Symphony in Brilliant Success Here With ›The Pathétique‹«, in: *Inglewood Daily News*, 22. Jan. 1962.

55 Heifetz fungierte als Solist der Uraufführung des Konzerts im Jahr 1953. Für Heifetz als einen der maßgeblichen Interpreten der *Carmen Fantasie* vgl. Zechner, »Looking for Mr. Hyde«, S. 39–40.

56 »Waxman and Ricci Star With Symphony«, in: *St. Louis Globe-Democrat*, 10./11. Feb. 1962.

Rezensent, ohne allerdings auf Waxmans sonstige konzertante Aktivitäten einzugehen, das Agieren vieler in Hollywood tätiger Musiker im Hintergrund von Filmproduktionen an, um zu folgern, dass Waxman sich nun entschieden habe, als künstlerische Person in den Vordergrund zu treten (»Franz Waxman, who is mostly back of the scenes in musical Hollywood, came forth in his own proper person of super symphony conductor [...]«).⁵⁷ Im Umkehrschluss impliziert dies eine Anfang der 1960er-Jahre nach wie vor vorhandene mangelnde öffentliche Anerkennung von Filmkomponisten bzw. von in der Filmbranche tätigen Musikern – Prestige für die eigene künstlerische Person ließ sich nur im Konzertsaal erreichen, der in einem ästhetischen Rahmen möglichst weit weg von Hollywood lag.⁵⁸ Über Waxmans Dirigat von Tschaikowskys Sechster Symphonie urteilt der Rezensent des *St. Louis Globe Democrat* ebenfalls positiv und lässt in seiner Beurteilung durchaus Ähnlichkeiten zur Rezeption des Inglewood-Konzerts erkennen:

The Tschaikowsky [sic] »Pathétique«, [...] achieved in the Waxman reading not only an appropriate emotional depth and intensity but also took on a quality of sincerity and freshness that it so often sadly lacks. There was a fine control of dynamics, the virtuoso bits were accomplished neatly by the first-desk men, the masses of tone in the big climaxes were deftly handled, and the famous melodies were expertly fitted into the musical scheme. Altogether, it was something of a triumph for all hands.⁵⁹

Eine weitere Kritik des Konzerts im *St. Louis Post-Dispatch* nimmt keinerlei Notiz von Waxmans Hollywood-Karriere, sondern bescheinigt Waxmans Interpretation der *Pathétique* »a strong lyrical feeling but a feeling that had been modified by intellectual consideration.«⁶⁰ Aus sämtlichen Rezensionen von Waxmans Dirigat der *Pathétique* in den beiden Konzertaufführungen in St. Louis geht hervor, dass Waxmans interpretatorische Fähigkeiten und dessen musikalischer Gestaltungswille von Werken des symphonischen Repertoires von der zeitgenössischen Musikkritik durchaus geschätzt

57 »Waxman and Ricci Star With Symphony«, in: *St. Louis Globe-Democrat*, 10./11. Feb. 1962.

58 Die prestigeträchtige Verbindung zwischen Symphonieorchestern und Hollywood wurde v.a. in den 1940er-Jahren bewusst durch die Inszenierung symphonischer Konzerte mit Studioorchestern genutzt (vgl. dazu Nathan Platte, »Performing Prestige. American Cinema Orchestras, 1910–1958«, in: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, hg. von David Neumeyer, New York 2014, S. 620–638).

59 »Waxman and Ricci Star With Symphony«, in: *St. Louis Globe-Democrat*, 10./11. Feb. 1962.

60 »Waxman and Ricci Impress Audience«, in: *St. Louis Post-Dispatch*, 10. Feb. 1962. 1959 erfolgte die Zusammenführung des operativen Geschäfts von *Globe-Democrat* als »morning daily« und *Post-Dispatch*, als »evening daily« mit kleiner Reichweite. Vor diesem Hintergrund ist auch die ähnliche Ausrichtung der beiden Kritiken zu sehen.

wurde, obgleich teilweise eine leichte negative Haltung gegenüber Hollywoods Filmindustrie spürbar bleibt.

Einen Beitrag zu dieser verstärkten konzertanten Wahrnehmung Waxmans leisteten sicherlich die im Rahmen der jeweiligen Konzerte im Programmheft abgedruckten Kurzbiographien, die mit hoher Wahrscheinlichkeit von Waxman autorisiert wurden und ihm somit als Werbemaßnahme dienen.⁶¹ Beide Kurzbiographien setzen den Fokus auf Waxmans Konzertkarriere, wobei seine Filmmusiken nur marginal durch das Erwähnen von Waxmans zweimaligem, konsekutiven Oscargewinn bedacht werden.⁶² Die Biographie im Programmheft des St. Louis Symphony Orchestra ignoriert paradoxerweise das Filmschaffen des »conductor-composer from Hollywood« in den 1930er- und 1940er-Jahren und eröffnet vor dem Hintergrund des Erwähnens seiner Ausbildung in Dresden und Berlin die Möglichkeit einer europäischen Karriere im Bereich der Konzertmusik: »While living in Paris in 1934 he was commissioned to compose the music for the film version of Molnar's ›Lilion‹ [sic], an assignment which took him to Los Angeles Musical Festival, an annual series of concerts which, aside from regular repertory, devotes itself to outstanding contemporary music.«⁶³

Diese seltsam anmutende Kommunikationsstrategie mit Schwerpunkt auf Waxmans Dirigentenkarriere (schließlich wird er mit »conductor-composer« tituiert) resultierte wahrscheinlich aus einer arbeitspraktischen Vorgehensweise, für die die ursprünglich übermittelte Biographie auf unelegante Weise gekürzt worden war. Nichtsdestotrotz passt diese möglicherweise unvollständige Biographie dennoch ideal in die von Waxman intendierte, auf Ambiguität abzielende Kommunikationsstrategie in Hinblick auf sein interpretatorisches Wirken im Konzertsaal.

Es lag daher nahe, dass Waxman seine Dirigiertournee durch die Sowjetunion, »the first time an American has conducted the *Pathétique* in the famed Leningrad Philharmonic Hall where the work was given its world premiere in 1893, under Tchaikovsky's direction«,⁶⁴ auch beim ILAMF 1962 für die Vermarktung seiner Konzertkarriere als

61 Deutlich wird dies u. a. anhand der Biographie Waxmans im Programmheft der beiden Konzerte mit dem St. Louis Symphony Orchestra. Diese weist auf Waxmans bevorstehende Konzerttournee durch die Sowjetunion hin und präsentiert ihn damit als einen Dirigenten in einem internationalen Kontext (vgl. Kurzbiographie von FW im Programmheft des St. Louis Symphony Orchestra (9. und 10. Feb. 1962) und Kurzbiographie von FW im Programmheft des Inglewood Philharmonic Orchestra (2. Jan. 1962) [SUSC, FWP, Box 14, Folder »Clippings 1962–1963«]).

62 Vgl. Kurzbiographie von FW im Programmheft des Inglewood Philharmonic Orchestra (2. Jan. 1962) [SUSC, FWP, Box 14, Folder »Clippings 1962–1963«].

63 Kurzbiographie von FW im Programmheft des St. Louis Symphony Orchestra (9. und 10. Feb. 1962) [SUSC, FWP, Box 14, Folder »Clippings 1962–1963«].

64 Programmnotizen zu Tschaikowskys *Pathétique* im Programmheft des ILAMF 1962 [SUSC,

Interpret symphonischer Musik nutzte. Obwohl die Programmierung des Werks zunächst zu Unstimmigkeiten zwischen dem *co-music director* John Vincent und Waxman geführt hatte, setzte Waxman das Werk, das im Jahr 1962 fest in seinem Repertoire verankert war, mit der Überzeugung neue Perspektiven auf das Werk bieten zu können, auf das Programm.⁶⁵

Waxman legte seine künstlerisch-interpretatorischen Überlegungen ausführlich im Programmheft des Festivals dar und enthüllt damit eine programmatische Deutung der Symphonie:

The *Pathétique* has always held a special fascination for me. I believe that this symphony is not merely a musical work of formalistic design, with an abundance of beautiful thematic material, but also the expression of a highly emotional and sensitive man who is trying to put into this music what apparently he was unable to say in words. In my own analysis I maintain that the introduction to this symphony is really the climax, so to speak. Here a man tells us of imminent death, or exhaustion and weariness of life, of indescribable sadness of leaving this life.
First movement: youth – growing up – struggle and dramatic happenings in life.

Second movement: the gentle and tender moments in life.

Third movement: drive – conquest – ambition – the March of the Hero, who dreams of soaring up to the loftiest heights.

Fourth movement: resignation – unspeakable sadness and the realization of the finality of death.⁶⁶

Die Möglichkeit einer seiner Ansicht nach validen programmatischen Deutung des Werks untermauert er durch eine historiographische Erklärung: So habe Tschai-kowsky in einem Brief an seinen Neffen Vladimir Davidoff während des Kompositionsprozesses an der Symphonie, den Begriff »Programmsymphonie« als Arbeitstitel für das Werk benützt: »Therefore, the only true interpretation of this symphony is the one that comes nearest to the ›programmatic hints‹ of the composer.«⁶⁷ Bestätigung seiner Interpretation fand Waxman, nach eigenen Angaben, im großen Erfolg, den

FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (1/2)«].

65 Die *Pathétique* fungierte als erster Teil eines Konzerts, in dessen zweitem Teil Stravinskij's *Oedipus Rex* gegeben wurde.

66 Programmnotizen zu Tschai-kowskys *Pathétique* im Programmheft des ILAMF 1962 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (1/2)«].

67 Programmnotizen zu Tschai-kowskys *Pathétique* im Programmheft des ILAMF 1962 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (1/2)«]. Fraglicher Brief wurde beispielsweise auch in einem Bericht über die *Pathétique* im *Musical Courier* 128 (1943), S. 7, zitiert und damit in eine programmatische Deutung der Symphonie eingebunden.

seine Interpretation des Werks in der Sowjetunion nach sich gezogen hatte und den er auch entsprechend im Programmheft kundtat. Waxmans Aussage lässt sich in Bezug zu seinen Filmmusikadaptionen für einen konzertanten Rahmen setzen, unter anderem zur Konzertbearbeitung seiner Musik zu *A Place in the Sun* (George Stevens, Paramount, 1951), die 1963 in der Hollywood Bowl uraufgeführt wurde. Auch hier lässt sich ein programmatischer Rahmen erkennen, der durch die zeitliche Differenz zwischen Filmpremiere und Konzertaufführung ähnlich rudimentär bleibt und damit durchaus vergleichbar mit dem von Waxman interpretierten Programm der *Pathétique* ist, welches vor dem Konzert über das Programmheft kommuniziert wurde. Vor diesem Hintergrund ergeben sich bei der *A Place in the Sun*-Konzertbearbeitung und der *Pathétique* (ungeachtet der stilistischen und formalen Unterschiede) durchaus vergleichbare Rezeptionsbedingungen.⁶⁸

Allerdings spielte Waxmans Karriere als Filmkomponist auch bei der Rezeption seines Dirigats des Israel Philharmonic Orchestra in Tel Aviv, rund zehn Jahre früher, nämlich im August 1953, eine Rolle, wie der folgende Auszug aus einer in *Yedioth Hayom* erschienenen Kritik nahelegt:

Franz Waxman, Dirigent aus Hollywood, hat nur ein Sommerkonzert des Philharmonischen Orchesters im Z.O.A.-Garten geleitet. Dieses einzige Konzert war deshalb aufschlussreich, weil es auf die astronomische Entfernung der Gebrauchsmusik von der absoluten hingewiesen hat. Zufällig sah ich einen Tag zuvor in einem Kino die Filmversion des Dreiserschen Romans ›Eine amerikanische Tragödie‹ [*A Place in the Sun*] mit der Musik Franz Waxmans, und man vernahm aufregende Szenen, die von Musik diskret, aber mit dramaturgischer Sicherheit in ihrem Wesen ergriffen wurden. Man sah ihm nicht nur den Routinier an, sondern den Musiker der sich in dieser Sprache klar auszudrücken vermag wie ein Dichter im Wort. Die Instrumentation ist auch lebendig, jedoch niemals zudringlich. Nun schaut es mit der Interpretation doch anders aus und hier erweist sich die Kluft zwischen illustrierend untergeordneter Kunst und zwischen von jedem äusseren Stoff unabhängiger absoluten Musik. Der Komponist fuer Filme hat ja nur eines im Sinne: Wie koennte ich dieses oder jenes Motiv am wirksamsten fuer eine meiner Szenen verwenden? Ja, was aber sollman [sic] mit dieser zu jeder Schilderung untauglichen Musik, wie die 2. Symphonie von Brahms anfangen? Nicht einmal ein alltaeglicher Autozusammenstoss, keine heftige Liebesszene, kein sex appeal, nicht einmal eine Polizeijagd kann aus ihrer herausgeholt werden... Schumanns Cellokonzert d.h. seine Orchesterbegleitung, mit dieser unbeholfenen keuschen Instrumentation, wo sich die Instrumente nicht helfen, sondern einander auf die Huehneraugen treten wollen, ist von Hollywooder Aspekten her ein nicht minder miserabler Stoff. Hoechstens

⁶⁸ Vgl. dazu Kapitel 13 »*A Place in the Sun*«.

im superlyrischen Mittelsatz koennte sich eine romantische Nonne ihre spaehenden Blicke durch das farbige Fenster des Klosters in die Ferne versenken, aber als es zu einer Entwicklung der Situation kaeme, ist's schon aus mit dem ganzen Zauber. Alle diese gescheiterten Versuche des Dirigenten bei Schumann und Brahms nahm eine guenstigere Form an, als Herr Waxman als Bearbeiter einer ›Sinfonia‹ aus J.S. Bachs 29. Kantate ›Wir danken dir, Gott, wir danken dir‹ hervortrat.⁶⁹

Aus dieser Kritik wird deutlich, dass der Rezensent von *Yedioth Hayom* Waxman aufgrund dessen Filmmusikkarriere die Möglichkeit einer ›absoluten‹ musikalischen Interpretation von vornherein abspricht – und dass, obwohl, wie andere Kritiken des Konzerts nahelegen, die Akustik am Open-Air-Aufführungsort wohl problematisch war und ein valides Urteil über die Qualität von Waxmans Dirigat vermutlich in Anbetracht dieser Umstände schwer zu treffen war.⁷⁰ Interessanterweise wird Waxmans ›Studio-Dirigat‹ der Musik zu *A Place in the Sun* aufgrund des dort vorhandenen ›Programms‹ (ungeachtet der problembehafteten und entsprechend uneinheitlichen Stilistik des Filmmusik⁷¹) lobend hervorgehoben. Die Möglichkeit einer validen und ernstzunehmenden Interpretation von Brahms' Zweiter Symphonie und Schumanns Cellokonzert, op. 129, wurde allerdings aufgrund nicht vorhandener programmatischer Effekte in den Partituren ausgeschlossen.

Die Beurteilung von Waxmans programmatischen Ideen in Hinblick auf Tschäikowskys *Pathétique* beim LAMF 1962 in der US-amerikanischen Presse weist durchaus ähnliche Argumentationslinien auf, wobei eine programmatische Interpretation des Werks durchaus ein seit Ende des 19. Jahrhunderts vorherrschendes Narrativ darstellte, das noch im 20. Jahrhundert in ›musikwissenschaftlichen‹ Interpretationen fußte, die das Werk unter anderem als Ausdruck von Tschäikowskys innerem Kampf mit seiner unterdrückten Homosexualität sahen.⁷² Auch Anfang der 1960er-Jahre entsprach eine programmatische und sogar autobiographische Deutung der Sechsten Symphonie durchaus der zeitgenössischen Praxis,⁷³ wobei die Deutung der Darstel-

69 »Filmmusik, Absolute Musik«, in: *Yedioth Hayom*, 14. Aug. 1953.

70 Vgl. dazu u. a. »Die letzten Gartenkonzerte des IPO«, in: [?], 23. Aug. 1953 [SUSC, FWP, Box 13, Folder »Clippings 1953«].

71 Vgl. dazu u. a. Kapitel 13 »*A Place in the Sun*«.

72 Vgl. zu einem Überblick der programmatischen Rezeption des Werks und der darin vorhandenen Narrative Richard Taruskin, *On Russian Music*, Berkeley 2009, S. 76–104.

73 Vgl. dazu u. a. die Kritik über Tschäikowskys Sechste Symphonie des renommierten englischen Musikkritikers Andrew Porter »A ›New‹ Tchaikovsky Symphony«, in: *Financial Times*, 26. Sept. 1962: »Tchaikovsky's Fourth, Fifth and Sixth Symphonies all have a ›programme‹; all these programmes are concerned, more or less, with the homosexual's sufferings, and his fleeting joys, in a

lung der ›psychischen Krankheit‹ Tschaikowskys und seines daraus resultierenden Leidens vorherrschend war.⁷⁴ Demgegenüber weist Waxmans Interpretation einen deutlich positiveren und wesentlich allgemeiner gehaltenen Charakter auf, der die Sechste Symphonie nicht notwendigerweise als autobiographische Chiffre Tschaikowskys über sein Privatleben begreift.

In Anbetracht der prinzipiellen Legitimität einer derartigen Interpretation ist es umso auffälliger, dass Harold Schonberg in seiner in der *New York Times* erschienenen Kritik des Konzerts eben Waxmans programmatische Interpretation des Werks als »altmodisch« und »romantisch« diskreditiert und ihn als letzten Vertreter einer solchen nicht mehr zeitgenössischen Anschauung diffamiert: »It is the kind of imagination that flourished in a more innocent age – the kind of imagination that caused Rellstab to see moonlight in Beethoven's C sharp minor Sonata, Buelow to see drops of blood in Chopin's B minor Prelude, and Joachim to see Hero and Leander in the Brahms Third.«⁷⁵

Schonbergs Hauptkritikpunkt fußt folglich darauf, dass eine programmatische Interpretation von Tschaikowskys Sechster Symphonie sich nicht am Puls der Zeit befände und damit auch keine Berechtigung bei einem Festival für zeitgenössische Musik habe.⁷⁶ Im Umkehrschluss (und ohne diese Dimension explizit zu erwähnen) werden mit dieser Anamnese implizit aber auch Waxmans symphonische Filmmusiken der letzten Jahre, die (wie die *Pathétique*) über einen programmatischen Gehalt verfügen, als altmodisch und als kein Teil der zeitgenössischen Musik charakterisiert.⁷⁷

In Schonbergs Ausführungen findet sich ein klarer Nachhall von Eduard Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*, dessen englische Übersetzung von Gustav Cohen als *The Beautiful in Music* vom Ende des 19. Jahrhunderts in den 1950er- und 1960er-

hostile world. [...] In the Pathétique he no longer bowed to the ›symphonic finale‹ convention and instead ended, honestly and movingly, with despairing acceptance.« (ebda.).

74 Vgl. Taruskin, *On Russian Music*, S. 80–83.

75 »Music: Waxman Conducts at Los Angeles Festival«, in: *New York Times*, 8. Jun. 1962.

76 Die Argumentation Schonbergs lässt durchaus eine gewisse Ähnlichkeit mit derjenigen John Vincents erkennen. Die Meinungsverschiedenheit zwischen Vincent und Waxman führte zu einer personellen Neuaufstellung des Festivals unter der Ägide Waxmans (vgl. dazu Kapitel 4 »Los Angeles Music Festival«).

77 Dass Schonberg Waxman hier nicht aufgrund dessen Filmmusikkarriere diffamiert, mag damit zusammenhängen, dass das LAMF mittlerweile zu einer wichtigen musikalischen Institution an der US-amerikanischen Westküste geworden war. Außerdem war Schonberg vom LAMF als Gastkritiker eingeladen worden, wobei das LAMF Schonbergs Aufenthaltskosten übernahm (vgl. dazu u. a. Briefdurchschlag von John te Groen an Harold C. Schonberg, 3. Mai 1962, und Telegramm von Harold C. Schonberg an John te Groen, 15. Mai 1962 [SUSC, FWP, Box 6, Folder »16th Los Angeles Music Festival 1962 (2/2)«]).

Jahren im angloamerikanischen Raum mehrfache Neuauflagen erfuhr⁷⁸ und auch von Schonberg als ästhetische Gegenposition gegenüber einem rückwärtsgewandten »Romantizismus« rezipiert wurde.⁷⁹ Beispielsweise artikuliert *The Beautiful in Music* die Irrelevanz von sozialen und politischen Geschehnissen für den Charakter und damit auch für die Interpretation einer ›absoluten‹ symphonischen Komposition, wie der *Pathétique*, was Schonberg in seiner Monographie *The Lives of the Great Composers* in Bezug auf dieses Werk auch genauso ausführt.⁸⁰ Die folgende Passage aus *The Beautiful in Music* über die fehlerhafte Übertragung der individuellen Biographie eines Komponisten auf eine Komposition spiegelt exakt die von Schonberg in der Kritik über Waxmans Interpretation der *Pathétique* vorgebrachten Punkte wider:

Every musical note having its individual complexion, the prominent characteristics of the composer, such as sentimentality, energy, cheerfulness, &c., may through the preference given by him to certain keys, rhythms, and modulations be traced into those *general* phenomena which music is capable of reproducing. But once they become part and parcel of the composi-

78 Vgl. dazu Alexander Wilfing, *Re-Reading Hanslick's Aesthetics. Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 49), Wien 2019, S. 129–131. Wilfing dekonstruiert auch die Mythenbildung rund um Hanslicks Musikästhetik und weist auf eklatante Unterschiede in der deutsch- und englischsprachigen Rezeption des Werks hin.

79 Dies legt u.a. eine 1970 erschienene Monographie Schonbergs mit dem Titel *The Lives of the Great Composers* nahe. Im Kapitel über Igor' Stravinskij überträgt er die englische Rezeption von Hanslicks Ästhetik auf die kompositorische Ideologie Stravinskis und präsentiert ihn damit als Gegenpol zum »Romantizismus«: »What Stravinsky represented [...] was a complete rupture with romanticism. Everything about the man and his music was anti-romantic. In the 1930's there was a great stir when Stravinsky said that it was not music's job to ›express‹ anything. For years those remarks were hurled back at him by the traditionalists. What he has meant was that music by its very natura cannot express anything but music. [...] It was a neo-Hanslickian notion. Hanslick, in his treatise *The Beautiful in Music*, has based his entire argument on the theory that music was a completely abstract art, incapable of painting pictures or conveying anything except broad emotions. His, and Stravinsky's remarks are probably accurate, though aestheticians have devoted much study to the meaning of meaning in music, and have never been able to arrive at a satisfactory answer. Stravinsky was never reticent about his belief that music is primarily form and logic. His antiromanticism extended to fierce attacks on performers and conductors who overinterpreted his music. This sort of thing irritated Stravinsky as much as did most romantic music. His main interest continued to be in structure, in texture, in balance, in rhythm. His music is the work of one of the supreme logicians.« (Harold C. Schonberg, *The Lives of the Great Composers*, New York 1970, S. 475).

80 Vgl. Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music. A Contribution to the Revisal of Musical Aesthetics*, übersetzt von Gustav Cohen, London 1891, S. 103, und Schonberg, *The Lives of the Great Composers*, S. 475.

tion, they interest us only as musical features; as the character of the composition, not of the composer. That which a sentimental, and ingenious, a graceful, or a sublime composer produces, is, above all, *music*, an objective image. Their works will differ from one another by unmistakable characteristics, and each in its complete form will reflect the author's individuality; but all, without exception, were created as independent and purely musical forms of beauty.⁸¹

In *The Beautiful in Music* ist in Bezug auf die Musikrezeption auch zu lesen, dass bei der Rezeption von Instrumentalmusik keinerlei extramusikalische Sujets eine Rolle spielen dürften, sondern die Musik alleine für sich wirken solle.⁸² Wenn Waxman folglich im Programmheft eines Festivals für zeitgenössische Musik durch den Abdruck einer Erklärung seiner programmatisch-interpretativen Herangehensweise eines (aus der Sicht Schonbergs) relativ populären symphonischen Werks die von Hanslick im 19. Jahrhundert monierten Kritikpunkte aufgreift, wird der Hintergrund für die diffamierende *New York Times*-Kritik von Waxmans Dirigat ersichtlich. Diese Art von Interpretation kann unter Berücksichtigung der angloamerikanischen Hanslick-Rezeption in Schonbergs Augen nur als rückständig und gar als Affront in Hinblick auf das zeitgenössische Musikleben gelten.

Deutlich wird daraus, dass es hier nicht um eine romantisierende Debatte geht, die spätromantische Musik in Opposition zum Modernismus setzt, sondern um eine musikästhetische Werthaltung, die von einflussreichen Musikkritikern der Zeit gegenüber dem US-amerikanischen Konzertbetrieb und den dort aufgeführten kanonischen Kompositionen auf einer interpretatorischen Ebene entgegengebracht wird. Schonbergs »neo-Hanslickian notion«⁸³ wirkte sich auch auf seine Werturteile gegenüber symphonischer Filmmusik und die in dieser Industrie tätigen Personen, wie Franz Waxman, aus, die ja zeitgenössische Instrumentalmusik in einem multimedialen und letztlich programmatischen Kontext schufen.

Wenn in *The Beautiful in Music* also zu lesen ist, »[i]f the composer is obliged to think in sounds, it follows as a matter of course that music has no subject external to itself, for of a subject in this sense we ought to be able to think in *words*«⁸⁴, dann kann Filmmusik aus ästhetischer Sicht eigentlich gar nicht die Kriterien des »beautiful in music« erfüllen. Das aus Sicht der zeitgenössischen Musikkritik ästhetische Problem

81 Eduard Hanslick, *The Beautiful in Music. A Contribution to the Revisal of Musical Aesthetics*, übersetzt von Gustav Cohen, London 1891, S. 102–103.

82 »In the pure act of listening, we enjoy the music alone, and so not think of importing into it any extraneous matter« (Hanslick, *The Beautiful in Music*, S. 21).

83 Harold C. Schonberg, *The Lives of the Great Composers*, New York 1970, S. 475

84 Hanslick, *The Beautiful in Music*, S. 172.

von Filmmusik wird zusätzlich anhand eines Beispiels in *The Beautiful in Music* deutlich, das Beethovens Egmont-Ouvertüre thematisiert – vor allem, wenn man die hier vorgebrachten Argumente aus der Perspektive der Filmmusik betrachtet: So wird im folgenden Zitat sowohl die Nichtigkeit des Egmont-Sujets für Beethovens Komposition als auch für deren Interpretation artikuliert:

The individuality of ›Egmont‹, his deeds, experiences, and sentiments, do not form the subject of Beethoven's Overture [...]. The subject of the Overture consists of *successions of notes*, which the composer drew from the store of his own imagination, free from all limitations, except those fixed by the intrinsic laws of music. [...] A certain title prompts us to contrast the piece of music with some object external to it, and we are thus under the necessity of measuring it by some standard *other* than the *musical* one.⁸⁵

Bei Hollywood-Filmmusik wird das »Sujet« und auch dessen musikalische Form von einer kommerzialisierten Industrie extern vorgegeben und soll den Komponisten zu einer musikalischen Komposition inspirieren, die dann allerdings nicht für sich selbst steht, sondern nur in Verbindung mit dem Massenmedium des Films erscheint. Im Kompositionsprozess selbst ist der Komponist zudem nicht völlig unbeeinflusst von externen, produktionstechnischen Faktoren. Er kann folglich weder seiner kompositorischen Vorstellung freien Lauf lassen, noch völlig eigenständig arbeiten und nur den »intrinsic laws of music« folgen. Schonbergs Problem mit Filmmusik ist folglich, wie auch in weitere Folge noch zu sehen sein wird, primär ein mediales, das allerdings auf der gleichen Argumentationsgrundlage wie seine ästhetischen Bedenken gegenüber Waxmans Dirigat der *Pathétique* fußt.

Mit seiner Deutung der *Pathétique* erfüllt Waxman, noch dazu vor seinem professionellen Hintergrund als Filmmusikkomponist, die von Hanslick angesprochenen Punkte voll und ganz und ist somit in Schonbergs Augen nur ein Relikt der unreflektierten Romantik und jedenfalls weder ein valider Interpret von Konzertmusik noch ein ernstzunehmender Komponist. Es kann vor diesem Hintergrund vermutet werden, dass die mit der programmatischen Interpretation von kanonischer Konzertmusik verbundenen Ressentiments und deren Übertragbarkeit auf Filmmusik teilweise auch dafür verantwortlich waren, dass Waxman in den 1950er-Jahren keine Konzertadaption seiner Filmmusiken für die Aufführung im Konzert anfertigte, sondern erstmals in seiner Karriere exklusiv für den Konzertsaal zu komponieren begann. Waxman wollte als »seriöser« zeitgenössischer Komponist wahrgenommen werden – mit Filmmusik gelang dies, trotz der mitunter eigennützigen Avancen Coplands in diese Richtung,

⁸⁵ Hanslick, *The Beautiful in Music*, S. 156–157.

nur bedingt. Bezeichnend in Waxmans kompositorischem Schaffen ist aber doch, dass ein Großteil seiner Konzertkompositionen – mit Ausnahme der *Sinfonietta for Strings and Timpani* – über intertextuelle Bezüge (im Falle seines Oratoriums *Joshua*) und somit einen ›programmatischen‹ Rahmen verfügt, weshalb letzterer als eine Kontinuität im Schaffen des Komponisten gesehen werden kann.

Darüber hinaus spricht Schonberg Waxman in seiner *New York Times*-Kritik jegliche Qualität als Dirigent ab, indem er ihn implizit und trotz seiner programmatisch-interpretatorischen Konzeption als einen fantasielosen und unmusikalischen ›Kapellmeister‹ abstempelt:

As a conductor, Mr. Waxman can be described as solid, reliable and not very imaginative. His beat is steady and without nuance – down, side, up, with little variation. On the whole his ideas about the ›Pathétique‹ were orthodox, except for the third movement, which was taken so fast that it could be fairly described as unmusical.⁸⁶

Vor dem Hintergrund von Schonbergs Ende der 1940er-Jahre offen artikulierten Ressentiments gegenüber funktionaler Filmmusik und Hollywoods kommerziell-orientierten Arbeitspraktiken, lässt sich in dieser Aussage wiederum eine versteckte Kritik an Waxman und seiner Situierung in der Unterhaltungsindustrie lesen. Da in den 1950er-Jahren monothematische Filmmusiken in Verbindung mit *theme songs* als Vermarktungsstrategie von Hollywood eine bedeutende Rolle in der massenmedialen Musikvermittlung spielten,⁸⁷ kann davon ausgegangen werden, dass sich Schonbergs Wertschätzung für Hollywood-Filmmusik dadurch nicht unbedingt verbessert hatte.

Die Kritikpunkte Schonbergs können nämlich, wenn man diese in den Kontext einer Aufnahmesession von Filmmusik im Filmstudio setzt, überspitzt formuliert, durchaus als Qualitäten betrachtet werden, die sich letztlich für die Einspielung von Gebrauchsmusik eignen, aber (entgegen der Interpretation der Stardirigenten der Zeit) über keine besondere künstlerische Auffälligkeit verfügen. Das für Schonbergs Geschmack zu schnelle Tempo des dritten Satzes, *Allegro con molto vivace*, wird als Abweichung von der Norm hingegen schlichtweg als »unmusikalisch« bezeichnet. Schonbergs Kritiken in der *New York Times* verfügten natürlich über ein breiteres Echo als jene Kritiken in lokalen Periodika über Waxmans Konzerte in St. Louis und Inglewood. Entsprechend lässt sich hier durchaus eine nachhaltige Beeinflussung der rezeptionsästhetischen Wahrnehmung von im Bereich der Hollywood-Filmmusik tä-

⁸⁶ »Music: Waxman Conducts at Los Angeles Festival«, in: *New York Times*, 8. Jun. 1962.

⁸⁷ Vgl. dazu u.a. Jeff Smith, *Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*, New York 1998, S. 16–17.

tigen Komponisten durch Kritiker wie Schonberg ableiten, bei denen auch kommunikationsstrategische Aktivitäten seitens der Komponisten oder ihrer Agenturen (wie beispielsweise entsprechend gestaltete Biographien) wenig Wirkung zeigten. Dass Schonbergs Kritik an der Wahl seiner Tempi Waxman durchaus beschäftigte legt ein Einlageblatt in einer in den Waxman Papers erhaltenen sowjetischen Partitur der *Pathétique* mit Anmerkungen in der Hand des Komponisten nahe: Auf diesem Einlagezettel vergleicht Waxman akribisch – und ganz der filmmusikalischen Methodik folgend – in tabellarischer Form die Dauern der einzelnen Sätze der Symphonie in den Interpretationen von William Steinberg, Arturo Toscanini mit seiner eigenen Interpretation. Waxman liegt diesen Aufzeichnungen zufolge bei den Dauern des dritten Satzes mit 8 Minuten 12 Sekunden genau zwischen Steinberg (9 Minuten 11 Sekunden) und Toscanini (7 Minuten 53 Sekunden).⁸⁸

Anders hingegen präsentierte sich die Rezeption von Waxmans Dirigat der *Pathétique* in der Londoner Royal Festival Hall, wo er im Dezember 1962 das Philharmonia Orchestra bei seinem britischen Debüt in einem kanonisch-symphonischen Programm dirigierte (vgl. Anhang 2).⁸⁹ Im Gegensatz zur US-amerikanischen Rezeption wird Waxman vom Kritiker des *New Daily*, Paul Bowen, ausschließlich als international gefragter Dirigent präsentiert, der sich intensiv mit der Partitur und der musikalischen Interpretation des Stückes beschäftigt habe:

It is a mystery to me why we have had to wait so long before receiving a visit from American conductor Franz Waxman [...]. Mr. Waxman really is a conductor, a musician who knows his scores inside out and is able to elicit a response from his players that is at one alert and sensitive. [...] Tchaikovsky's *Pathétique Symphony* is a real test-piece for a conductor and orchestra, and I am happy to report that on this occasion both rose to the challenge mightily, and delivered a performance of such impact and excitement as to take the breath away. The deep despair of the music was given its full weight, but never tipped over into melodramatics, rather the interpretation had a determined brightness that is not far from tears.⁹⁰

88 Vgl. [SUSC, FWP, Box 23]. Eine Aufnahme von Waxmans Dirigat, datiert mit März 1962, und möglicherweise im Rahmen seiner Sowjettour entstanden, findet sich in [SUSC, FWP, Oversize 118, ID#: waxman_0911 und ID#: waxman_0912]. Das Tempo am Beginn des dritten Satzes ist tatsächlich eher hoch, jedoch nicht zwangsläufig unmusikalisch, sondern wohl Waxmans Affinität zu erhöhtem dramatischen Ausdruck (u.a. auch in rubato-Passagen) geschuldet.

89 Das Konzert in der Royal Albert Hall wurde vermutlich vom Künstleragenten Wilfrid van Wyck veranstaltet (vgl. den Konzertflyer [SUSC, FWP, Box 14, Folder »Clippings 1961–1962«]).

90 »Music«, in: *The New Daily*, 22. Dez. 1962. Eine Zusammenstellung der Kritiken findet sich in [SUSC, FWP, Box 14, Folder »Clippings 1961–1962«].

Weniger positiv beurteilt allerdings die *London Times*⁹¹ Waxmans (»a conductor from Los Angeles«) Dirigat, und deckt sich dabei in manchen Punkten mit der Einschätzung Schonbergs, wobei der Anstoß der Kritik sich nicht explizit an der programmatischen Interpretation Waxmans stößt, sehr wohl allerdings an dessen Dirigat. Er interpretiere die *Pathétique* als »a work whose emotional contrasts Mr. Waxman was determined to carry to their *ne plus ultra*.« Waxmans Tempowahl des dritten Satzes sei ebenso gewöhnungsbedürftig: »The [...] march movement was rather like one of those old-time documentary films in which everyone moves at the double – how the Philharmonia Orchestra kept up with Mr. Waxman's beat was little short of miraculous.«⁹² In eine ähnliche Richtung geht die Rezension des *Daily Herald*, die Waxman einerseits als »German-American maestro, noted as a composer of film scores« titulierte und andererseits als »showman« bezeichnet. Bei dieser offenbar effektvollen Dirigierweise Waxmans, die auf »red blooded dramatics« abstelle, werden vom Kritiker Richard Last bewusste Parallelen zu Leopold Stokowski gezogen, wobei die mit dem Terminus verbundenen positiven Konnotationen für den Verfasser des Artikels überwiegen. Bei Waxmans Interpretation der *Pathétique* wurden, wie auch in den anderen Artikeln in der britischen Presse, die von Waxman herausgearbeiteten Kontraste hervorgehoben, wobei abermals das manchmal angeschlagene zu schnelle Tempo wiederum Anlass zur Kritik gab. Letztlich resümiert Last allerdings, dass Waxmans Interpretation der Symphonie doch spannend und daher insgesamt interessant gewesen sei.⁹³

Obwohl die Londoner Presse Waxmans Dirigat des Philharmonia Orchestra durchaus ambivalent beurteilte, bleibt festzuhalten, dass Waxman letztlich doch als »conductor« rezipiert wurde, der eine »dramatische« Interpretation eines symphonischen Werks leistete. Natürlich hatte Waxman für seine Londoner Konzerte keine Erläuterungen zum »Programm« der Symphonie veröffentlicht. Eine programmatische Deutung scheint in London, wenn man die Rezeptionsgeschichte von Tschaikowskys Werk miteinbezieht, tatsächlich kein großes rezeptionsästhetisches Problem gewesen zu sein, sondern durchaus üblich. Im Gegensatz dazu zeigte sich die Konzertkritik der US-amerikanischen

91 »Not a Whimper but a Bang«, in: *The Times*, 21. Dez. 1962. Ein Auszug der Kritik findet sich auch in einem vermutlich von Van Wyck für Waxman angefertigten Pressespiegel mit Ausschnitten aus *Daily Mail*, *Financial Times* und *Evening Standard*. Der Auszug beschränkt sich allerdings nur auf die positiven Ausschnitte daraus (vgl. Pressespiegel »Franz Waxman – First Appearance at Festival Hall« [SUSC, FWP, Box 14, Folder »Clippings 1961–1962«]).

92 »Not a Whimper but a Bang«, in: *The Times*, 21. Dez. 1962. Die vom Kritiker getroffene Film-analogie kann hier nicht als eine Diffamierung von Waxmans Filmkarriere interpretiert werden, da sich die Beschreibung des Kritikers nicht auf Filmmusik, sondern auf den mit hoher Geschwindigkeit ablaufenden *image track* bezog und ihm somit als Metapher dient.

93 »A Showman Without Shame«, in: *Daily Herald*, 21. Dez. 1962.

Ostküste in Person von Harold Schonberg wesentlich formalistisch-absoluter orientiert und entsprechend skeptisch gegenüber programmatischen Interpretationen von »moving forms« (»tönend bewegten Formen«).⁹⁴ In Verbindung mit Schonbergs Äußerungen über Hollywoods Filmmusik ergibt sich doch ein gewisser auf der angloamerikanischen Hanslick-Rezeption basierender ästhetischer Bias gegenüber dem Musikleben an der US-amerikanischen Westküste und im Besonderen gegenüber Hollywood.⁹⁵ Gerade die *New York Times* fungierte hier als bedeutendes meinungsbildendes Medium auf der Ebene zeitgenössischer, amerikanischer Komposition, die Hollywoods symphonische Filmmusik und ihre Schaffenden nicht als Teil derselben begreifen konnte und wollte. Wie sehr es Waxman darum ging als zeitgenössischer Komponist und Dirigent anerkannt zu werden, verdeutlichen letztlich auch die von ihm vermittelten Kurzbiographien, die Waxmans Biographie durch das Schaffen eines Interpretationsspielraums vor dem Hintergrund zeitgenössischer Emigrationsnarrative in einen europäischen, »seriösen« und schließlich »kunstmusikalischen« Rahmen stellen. Dieser bewusst geschaffene Interpretationsspielraum von Waxmans Karriere in Hinblick auf die vorhandenen sozialen Netzwerke und ihre *stories* kann letztlich als eine Strategie im Sinne der von Harrison White beschriebenen personellen Identitätsbildung begriffen werden:

Individual actors watch one another within disciplines and social networks and imbibe patterns in how to maneuver and how to account in stories and values for the maneuvers. Thereby individuals acquire a style, as they jointly reproduce profiles through their mutually patterned actions.⁹⁶

White weist hier auf die Bedeutung von Akteuren in sozialen Netzwerken hin, was, wie in diesem Kapitel anhand Waxmans strategischer Aktivitäten hinsichtlich des

94 Hanslick, *The Beautiful in Music*, S. 68. Dietmar Strauß, *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst*, Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe, u.a. Mainz 1990, S. 75: »Eine vollständig zur Erscheinung gebrachte Idee aber ist bereits selbstständiges Schöne, ist Selbstzweck und keineswegs wieder Mittel oder Material zur Darstellung von Gefühlen und Gedanken; wenn sie gleich in hohem Grad jene symbolische, die großen Weltgesetze widerspiegelnde Bedeutsamkeit besitzen kann, welche wir in jedem Kunstschönen vorfinden. Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik.« Dabei bleibt festzuhalten, dass Schonberg Anhänger jenes von Hanslick vertretenen »Formalismus« des 19. Jahrhunderts war und seine Ansichten nicht die den seriellen Kompositionstendenzen der Zeit zugrundeliegenden formalen Prinzipien widerspiegeln.

95 Diese Einschätzung teilt u.a. auch Miklós Rózsa (vgl. Wierzbicki, *Film Music*, S. 170).

96 White, *Identity and Control*, S. 200. White versteht hier »disciplines« im Sinne von sozialen Gefügen (vgl. ebda., S. 16).

Aufbaus einer Konzertkarriere, in mehrfacher Hinsicht deutlich wird. Waxmans Strategien bauen aber letztlich auf eminente biographische, historiographische und ideologische Narrative sowie ästhetische Werthaltungen auf, wie auch im folgenden Kapitel mit explizitem Fokus auf Waxmans Karriere zwischen Filmmusik und Konzertsaal zu sehen sein wird.

9. Franz Waxmans ›gespaltene‹ Lebensrealität zwischen Filmmusik und Konzertsaal

Dass die Verbindung einer ›kunstmusikalischen‹ mit einer kommerziell erfolgreichen, ›funktionalen‹ Musiker- und Komponistenkarriere die gängigen ästhetischen Werthaltungen in den USA auf die Probe stellte, veranschaulicht die große Anzahl an Presseberichten, die Waxmans Karriere zwischen Filmmusik und Konzertsaal explizit thematisieren. Innerhalb dieser Rezeptionszeugnisse sind allerdings gewisse wiederkehrende Themenkomplexe (nämlich der Mythos eines Doppellebens, der Bezugsrahmen zur ›deutschen‹ Kunstmusiktradition, Film als pädagogisches Vermittlungsmedium für zeitgenössische Musik sowie die mediale und technologische Dimension von Filmmusik) erkennbar, die in diesem Kapitel auch mit der persönlichen Sicht Waxmans, die über zahlreiche Korrespondenzen überliefert ist, in Verbindung gesetzt werden sollen.

Wie bereits anhand der von Waxman autorisierten und veröffentlichten Biographien zu sehen ist, war der *composer-conductor* bestrebt, sich mithilfe seines Migrationshintergrunds in den USA eine Karriere im Konzertsaal nach ›europäischem‹ Vorbild aufzubauen. Diese Vermarktungsstrategie wandte er allerdings nicht nur in Drucksorten an, die anlässlich seiner Dirigierengagements erschienen waren, sondern auch in Periodika, etwa den *Film Music Notes*, die sich für die ästhetische Aufwertung von Filmmusik einsetzten: In den *Film Music Notes* erschien Anfang des Jahres 1951 eine »Message from Franz Waxman«, die Einblick in die aktuelle Lebensrealität eines Hollywood-Komponisten geben sollte.¹ Waxman nutzte diese Gelegenheit, sich als gefragter Dirigent und Teil einer internationalen Konzertmusikszene zu positionieren, der sich kontinuierlich zwischen der Komposition von Filmmusik und dem Konzertsaal bewegte und für den ›Europa‹ einen wichtigen Referenzpunkt darstellte, wie folgender Auszug nahelegt:

The detailed preparation of the Festival [LAMF] takes much of my time, especially when part of it is taken up with writing motion picture music. After finishing my RKO picture, I am going to Europe for three months, mostly to compose, but will also probably have a few guest-conducting engagements. I shall be back in the States at the end of September to report to Paramount Studios for an assignment.²

¹ »Message from Franz Waxman«, in: *Film Music Notes* X/4 (1951), S. 6.

² »Message from Franz Waxman«, in: *Film Music Notes* X/4 (1951), S. 6.

Zusätzlich gibt Waxman noch Einblicke in das Programm des im Frühsommer des Jahres bevorstehenden LAMF und weist darauf hin, dass »all three concerts will be conducted by me«. ³ Aus Waxmans »Message« in den *Film Music Notes* wird deutlich, dass er seine Karrieren nicht als unvereinbare Gegensätze sah, obgleich die Arbeit in beiden Branchen natürlich gewisse zeitliche und organisatorische Herausforderungen mit sich brachte. ⁴

Im Gegensatz dazu zielte die Berichterstattung in der US-amerikanischen Presse über Waxmans Karriere zwischen Filmmusik und Konzertsaal allerdings auf das konstruierte Topos einer gespaltenen Persönlichkeit oder eines »double life« ab, welches die ästhetische Unvereinbarkeit dieser beiden sich letztlich doch beeinflussenden Sphären, die noch dazu über ein ähnliches Klangidiom verfügten, ⁵ demonstrieren sollte. Die Filmmusikdebatte Ende der 1940er-Jahre rekurrierte, wie an früherer Stelle gezeigt wurde, ästhetisch durchaus bewusst und in vielfältiger Weise auf symphonischer Konzertmusik, um eine entsprechende Aufladung zu kreieren. Genau dieses Moment wurde von Waxman schließlich auch gebraucht, um die ideologisch-ästhetischen Wechselwirkungen beider Sphären für den Aufbau seiner Karriere zu nutzen. Diese Strategie lässt sich auch anhand der »Message from Franz Waxman« in den *Film Music Notes* ersehen, mit der er sich mittels eines auf Filmmusik spezialisierten Periodikums im Bereich der Konzertmusik positioniert.

Die Schilderung eines »Doppellebens« taucht auch in einer deutschen Berichterstattung über Waxmans Londoner Dirigierdebüt im Jahr 1962 auf, wobei hier vor allem Waxmans Tätigkeit als Jazzmusiker in der deutschen Unterhaltungsindustrie hervorgehoben wird:

Franz Waxman, der kurz vor Weihnachten sein erstes Konzert in der Londoner »Royal Festival Hall« dirigierte, führt ein Doppelleben. Der in Berlin Aufgewachsene möchte an sich als Komponist einer Symphonie und als Leiter der »Musik-Festspiele« in Los Angeles bekannt sein; aber in Wirklichkeit ist er natürlich als Schöpfer solcher Filmkompositionen wie etwa

3 »Message from Franz Waxman«, in: *Film Music Notes* X/4 (1951), S. 6.

4 Vgl. dazu auch Interview mit FW, Lunch at the Music Center 1966 (1/4 inch audio tape) [SUSC, FWP, Oversize 116, ID#: waxman_0858].

5 Vgl. dazu die Feststellungen von Stephen Meyer über Miklós Rózsa's Violinkonzert im Aufsatz »The Double Life of Miklós Rózsa's Violin Concerto and *The Private Life of Sherlock Holmes*«, in: *Double Lives. Film Composers in the Concert Hall*, hg. von James Wierzbicki, u.a. London 2019, S. 56. Das Narrativ des Doppellebens wird beispielsweise auch in Manuela Schwartz und Horst Weber, »Einleitung«/»Introduction«, in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker/Sources Relating to the History of Emigré Musicians: 1933–1950*, Bd. 1: Kalifornien/California, hgg. von denselb., München 2003, S. XXIV, übernommen.

der für ›Sunset Boulevard‹ und ›Taras Bulba‹ berühmt. Als er seinen Namen noch ›Wachsmann‹ schrieb, gehörte er den ›Weintraubs‹ an, einer Jazzkapelle, der Friedrich Hollaender vorstand und die unter anderem Weill's ›Dreigroschenoper‹ 1928 zum Siege verhalf. Damals war er der unnachahmliche Klavierspieler dieses Orchesters und ahnte noch nichts von seiner Hollywood-Karriere. Momentan arbeitet er an seiner *ersten* Oper ›Dr. Jekyll und Mr. Hyde‹, zu der James Forsyth das Libretto schreibt. ›Ich bin überzeugt, Wagner und Strauss würden heute Filmmusiken schreiben, wenn sie leben würden;‹ meint Franz Waxman, als müsse er sich dafür entschuldigen, in Hollywood zu viel zu verdienen und zwei ›Oscars‹ für seine Arbeiten erhalten zu haben, obwohl er natürlich als Dirigent grosser Orchester selbst in Europa und Russland durchgesetzt ist.⁶

Die Kritik bringt die bestehende ästhetische Dichotomie zwischen Film- und Konzertkomposition in mehrfacher Hinsicht zum Ausdruck, wobei sie gleich zu Beginn auch auf Waxmans bewusste Beeinflussung der öffentlichen Wahrnehmung seiner Person eingeht. Für den Rezensenten scheint es ausserdem kein Problem gewesen zu sein, dass ein Musiker (im Sinne eines Interpreten) eine Karriere als Komponist in Hollywoods Filmindustrie macht. Eine Karriere als ›seriöser‹ Kunstmusikkomponist ist hingegen weniger vorstellbar, wie die polemisierende Einbettung des üblichen, von Waxman des Öfteren angestrebten Vergleichs mit Komponisten des ›deutschen‹, kunstmusikalischen und auch musiktheatralen Kanons⁷ nahelegt. Dies verdeutlicht doch einen wesentlichen Unterschied zur Rezeption derartiger Vergleiche in der US-amerikanischen Presse, die, wie in weiterer Folge noch zu sehen sein wird, frei von derartiger Polemik ist. Dass darüber hinaus Waxmans geplante »erste« Oper *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* angesprochen wird, wirkt aus kommunikationstechnischer Sicht als Verstärkung der ›gespaltene[n] Persönlichkeit‹, die der Protagonist der Oper ja ebenfalls nicht öffentlich kommunizieren will.⁸

Eine ähnliche plakative Strategie verfolgte der *Dallas Times Herald* zwei Jahre zuvor in seiner Berichterstattung über die Premiere von Waxmans Oratorium *Joshua* (1959). Der wenige Tage vor der Uraufführung erschienene Artikel trägt passenderweise den Titel »The Two Lives of Composer Franz Waxman« und weist neben der ästhetischen

6 »Londoner Tagebuch«, in: *Die Welt* [?], 28. Dez. 1962.

7 Es handelt sich dabei um ein Weiterführen der von Steiner und Korngold (mit Bezug auf Richard Wagner) geprägten musiktheatralen Historiographie, die sich Anfang der 1960er-Jahre nicht in der institutionalisierten Filmmusikkritik niederschlug.

8 Der Vergleich mit Dr. Jekyll und Mr. Hyde wurde im Übrigen auch von Heinz Roemheld in Bezug auf sein kompositorisches Schaffen strapaziert. Allerdings handelt es sich hier nicht um eine zeitgenössische, sondern um eine retrospektive Einschätzung (vgl. William H. Rosar, »Bernard Herrmann. The Beethoven of Film Music?«, in: *The Journal of Film Music* 1 (2003), S. 123).

auch auf eine lokale Spaltung innerhalb der US-amerikanischen Musikszene hin: »Mr. Waxman's own ›split personality‹ is best exemplified by his dual residences: New York and Hollywood. For Franz Waxman, composer of music for the concert hall and a conductor who champions contemporary music, is also a composer of film scores.«⁹ Durch die bevorstehende Uraufführung von *Joshua* wird notwendigerweise der Fokus auf den Konzertkomponisten Waxman gelegt, wobei die ›Hyde side‹ des Filmkomponisten durch diese Zuschreibung negativ konnotiert ist.¹⁰

Nichtsdestotrotz macht der Bericht, der mittels eingestreuter Zitate einen Überblick über Waxmans kompositorisches Werk gibt, dessen Position zwischen Filmmusik und Konzertsaal deutlich. So rührt Waxman in diesem Artikel beispielsweise für seinen »progressive jazz score« für *Crime in the Streets* (Don Siegel, Allied Artists, 1956) die Werbetrommel und weist darauf hin, dass er in dem in diesem Jahr herausgekommenen Warner Bros. Film *The Nun's Story* (Fred Zinnemann, 1959) Zwölfertonmusik zur Intensivierung des dramatischen Ausdrucks einer Szene verwendet habe. Dadurch präsentiert sich Waxman in beiden Fällen als ein mit den zeitgenössischen Kompositionsstilen vertrauter Komponist.¹¹

Die zeitgenössische Wahrnehmung einer prinzipiellen Unvereinbarkeit der Komposition von Film- und Konzertmusik in Waxmans Karriere zeigt auch folgendes Zitat aus der *Allentown Times*, die zwar Waxmans filmmusikalische Erfolge anerkennt, aber doch die Ausschließlichkeit der beiden Bereiche durch das Wort »despite« betont: »Despite his much heralded success as a motion picture composer, and the fact that he has won two coveted ›oscar‹ for ›best musical score of the year‹ from the Academy of Motion Picture Arts, Waxman is primarily a concert composer-conductor.«¹² Die Bezeichnung *composer-conductor* bekommt an dieser Stelle durch die Hinzufügung eines konzertanten Rahmens eine ›seriöse‹ Konnotation, die Waxman wiederum von Hollywood abgrenzt, was wohl durchaus seiner Intention entsprach.

Im Jahr 1966 scheint Waxmans konzertante Positionierungsstrategie zumindest in der kalifornischen Presse angekommen zu sein, wie der Artikel »Waxman Escapes

9 »The Two Lives of Composer Franz Waxman«, in: *Dallas Times Herald*, 20. Mai 1959.

10 Die Reihenfolge, in der diese beiden Persönlichkeiten in der Handlung auftauchen, erscheint als invers zu Waxmans Karriere, der ja genaugenommen als Mr. Hyde (in der Unterhaltungsindustrie) startete und sich zu Dr. Jekyll (im Konzertsaal) entwickelte.

11 Die Repräsentation als zeitgenössischer Komponist spielt im Besonderen beim Soundtrack-Album von *Crime in the Streets* eine Rolle. Für die Soundtrack-Alben zu beiden Filmen vgl. Kapitel 14 »Soundtrack-Album«.

12 »Seth Babist ›On the Loose‹«, in: *Allentown Times*, 17. Jan. 1958. Dieses Porträt Waxmans findet sich auch in anderen Medien der Lokalpresse Pennsylvanias (u. a. im *Kensington Bulletin* und dem *Pennsylvania Bulletin*).

Stigma of Film Work« nahelegt,¹³ obgleich dahinter immer noch das Narrativ eines unvereinbaren Doppellebens steckt. In diesem Artikel wird Waxman gegenüber den anderen für Hollywood tätigen Komponisten (wie Alex North, Bernard Herrmann, Ernest Gold oder Miklós Rózsa)¹⁴ als eine Ausnahme dargestellt, da er das Problem der Gewichtung von »kommerzieller« und »seriöser« Komposition auf seine Art gelöst habe, nämlich »simply by ignoring it«.¹⁵ Zugleich wird der Verlauf von Waxmans Karriere implizit als analog zu derjenigen Erich Wolfgang Korngolds dargestellt und damit wiederum eine Interpretationsmöglichkeit in Richtung einer erfolgreichen Konzertkarriere Waxmans in Europa eröffnet, welche die Arbeit für Hollywoods Filmindustrie zerstört habe:

Eric Wolfgang Korngold, a renowned composer before turning his hand to Hollywood, watched his off screen reputation fade with each movie. His music is seldom performed in this country. Waxman, through major performances of his music here and abroad, more than adequate conducting, and de-emphasis of his film work, has managed to retain the respect of the sometimes snobbish musical world in the United States.¹⁶

In weiterer Folge wird in einer durchaus verallgemeinernden und romantisierenden Vorstellung darauf hingewiesen, dass derartige Vorurteile gegenüber Filmmusik nur in den USA und nicht in Europa bestehen würden, wo angesehene Komponisten, wie Ralph Vaughan Williams, William Walton, Jacques Ibert, Aram Chačaturjan, Sergej Prokof'ev, Francis Poulenc und Ottorino Respighi »score pictures without the stigma.«¹⁷ Allerdings dirigierte Waxman nur in den seltensten Fällen (mit Ausnahme derjenigen beim LAMF und seiner Uraufführungen) Eigenkompositionen »here and abroad« im Konzert (vgl. Anhang 2). Viel entscheidender für diese bewusst gesetzte Entwicklung seiner Karriere war hingegen Waxmans gezielte Kommunikationsstrategie, in der auch das LAMF als zeitgenössisches Musikfestival und die in den USA existierenden Ideologien gegenüber kanonischer »europäischer« Kunstmusik eine wichtige Rolle spielten.

Tatsächlich kann das mit Hollywood-Filmmusik verbundene »Stigma« und das Narrativ einer »split personality« in Waxmans Karriere als omnipräsent bezeichnet

13 »Waxman Escapes Stigma of Film Work«, in: *The California News*, 22. Mai 1966.

14 Es wird angegeben, dass sämtliche dieser Komponisten (mit Ausnahme Rózsas) ab Mitte der 1960er-Jahre nur mehr Filmmusik komponieren würden. Diese Behauptung ist, wie das Beispiel Bernard Herrmann zeigt, allerdings simplifizierend (vgl. dazu Steven C. Smith, *A Heart at Fire's Center. The Life and Music of Bernard Herrmann*, Berkeley 1991, u. a. S. 101).

15 »Waxman Escapes Stigma of Film Work«, in: *The California News*, 22. Mai 1966.

16 »Waxman Escapes Stigma of Film Work«, in: *The California News*, 22. Mai 1966.

17 »Waxman Escapes Stigma of Film Work«, in: *The California News*, 22. Mai 1966.

werden, wie seine Bemühungen zeigen, unter anderem mittels der ihn vertretenden Künstleragenturen an Dirigierengagements zu kommen. Wie Dorothy Lamb Crawford angibt, wurden Hollywood-Komponisten von musikalischen Zirkeln innerhalb der USA weitgehend ignoriert, wobei Filmkomponisten (wie beispielsweise Eugene Zador), die von Hollywood nicht als ›Stars‹ ihrer Zunft vermarktet wurden und damit nicht in einer breiteren Öffentlichkeit bekannt waren, es ihren Angaben nach leichter hatten, in der Konzertbranche zu reüssieren.¹⁸ Diese Ressentiments lassen sich auch anhand des Antwortschreibens von Eugene Ormandy, dem damaligen Chefdirigenten des Philadelphia Orchestra, an Waxman aus dem Jahre 1956 erkennen. Zu diesem Zeitpunkt bemühte sich Waxman vermehrt um Gastdirigierengagements in Europa, hatte aber in den USA – außerhalb des LAMF – noch keine derartigen Engagements vorzuweisen. Offenbar intendierte Waxman sich auch in den USA als reiner Konzertdirigent zu positionieren, weshalb er Ormandy hinsichtlich einer persönlichen Empfehlung für Dirigierengagements kontaktierte, auf diese Anfrage allerdings die folgende abschlägige Antwort erhielt:

The fact that you have signed up to Mr. Judson is certainly good news. The only unfortunate part about it is that there are less orchestras than there are good conductors and for the few vacancies that there are the local Boards are looking for world renowned conductors, as you and I well know. I am in a rather difficult position in your case, for the simple reason that I have never heard or seen you conduct. Because of this it would be very hard for me to make a recommendation. I have a dim recollection of a recording you played for me, but that is so many years ago and so much has happened since that time that I, frankly, don't remember. Even if I did, one must ›see‹ a conductor to really be able to judge his qualifications. I know that Bruno Walter has seen you conduct and he would be in a much better position to make a recommendation than I. At the moment I don't know of any position that is available, so I am really not able to make even a suggestion to you as to whom you might approach. I wish this letter could be a little more encouraging but Mr. Judson, I am sure, told you of the great difficulties in placing lesser known conductors.¹⁹

Für Ormandy spielte offenbar Waxmans Kompositionstätigkeit weniger eine Rolle, als dass er ihn noch nicht – ein Spezifikum der Lebensrealität von *composer-conductors* in Hollywoods Filmindustrie – Dirigieren gesehen hatte, gibt aber auch zu bedenken, dass in den USA hauptsächlich »world renowned conductors« gefragt seien – ein

¹⁸ Vgl. Crawford, *A Windfall of Musicians*, S. 165 und 189.

¹⁹ Brief von Eugene Ormandy an FW, 26. Mrz. 1956 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Ormandy, Eugene«].

Prädikat das Waxman trotz der Aufbauversuche mit seiner bisherigen Dirigentenkarriere und dem LAMF nicht für sich beanspruchen konnte. Entsprechend war er auf die Vermittlungstätigkeit seines damaligen Künstleragenten Arthur Judson angewiesen. Allerdings veranschaulicht die Kontaktaufnahme mit Ormandy, in welcher Art Waxman sein persönliches Netzwerk für den Aufbau einer Dirigentenkarriere nutzte. In der Bemühung um Gastdirigate im Osten der USA kontaktierte Waxman beispielsweise 1964 auch Lukas Foss, um die Möglichkeiten eines entsprechenden Engagements beim Buffalo Philharmonic Orchestra zu sondieren, wobei er aber letztlich erneut eine abschlägige Antwort hinnehmen musste.²⁰

Das mit seiner Hollywood-Karriere verbundene »Stigma« machte Waxman auch Mitte der 1960er-Jahre zu schaffen, obwohl er zu diesem Zeitpunkt kaum noch Filmmusik komponierte und bereits regelmäßig Konzerte dirigierte. Sein Wunsch war es allerdings, wie bereits aus seiner Anfrage an Ormandy hervorging, längerfristig als Gastdirigent bei einem US-amerikanischen Orchester zum Zug zu kommen. Aus diesem Grund kontaktierte er Anfang Februar 1964 auch William Steinberg, um ihn eventuell während seiner Abwesenheit als Chefdirigent des Pittsburgh Symphony Orchestra vertreten zu können. In diesem Schreiben adressiert Waxman bewusst das ihn umgebende filmmusikalische Stigma, von dem er allerdings angibt, diesem durch den Umzug nach New York City entflohen zu sein:

I have the feeling that you still think of me as a Hollywood movie-composer. But, much has happened during the last few years. [...] A few years ago I acquired a residence in New York City and I am spending most of my time now in the East. My life has changed in many ways and appearances with Eastern orchestras are most vital for me at this time.²¹

²⁰ Vgl. Briefdurchschlag von FW an Lukas Foss, 17. Jan 1964, und Brief von Lukas Foss an FW, 6. Feb. 1964 [SUSC, FWP, Box 2, Folder »Foss, Lukas«]. Der persönliche Kontakt zwischen Foss und Waxman diente beiden dazu, mittels gegenseitigen Empfehlungen an Dirigierengagements zu kommen: So vermittelte Waxman Foss 1955 ein Engagement als Pianist für ein Rundfunk-Konzert beim SWF in Baden-Baden (vgl. Brief von FW an Heinrich Strobel, 8. Feb. 1955 [D-BDBha, P 5969]). Vgl. dazu auch Anhang 2.

²¹ Briefdurchschlag von FW an William Steinberg, 6. Feb. 1964 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »P«]. Tatsächlich kam die Vertretung durch Waxman nicht zustande, da bereits Otto Klemperer, Igor Stravinskij und Karl Kritz Dirigate übernahmen (vgl. Brief von William Steinberg an FW, 22. Apr. 1964 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »P«]). Bevor Waxman Steinberg direkt kontaktierte, hatte er auf seine Anfrage bei John S. Edwards vom Pittsburgh Symphony Orchestra keine Antwort erhalten (vgl. Briefdurchschlag von FW an John S. Edwards, 30. Sept. 1963 [SUSC, FWP, Box 8, Folder »P«]).

Waxmans Zweitwohnsitz in New York kann zunächst als Manifestation des Kontrollmechanismus des *decoupling* als Teil der Konstruktion seiner personellen Identität gesehen werden. Das Ziel des *decoupling* (als Nebenprodukt von physischem und sozialen Handeln) ist es, durch eine bewusste Abgrenzung (in diesem Fall lokal von Hollywood) eine Vergleichbarkeit zu anderen Identitäten und ihren Netzwerken herzustellen, wie eben in diesem Fall zur ›seriösen‹ Musikszene an der US-amerikanischen Ostküste.²² Sein Handeln kommuniziert Waxman dann Steinberg, wie sich anhand des Briefauschnitts ersehen lässt, wiederum als *story*, die seine personelle Identität bestätigen soll und von der er sich folglich karriereförderliche Auswirkungen verspricht.

Obwohl sich Waxman mit dem LAMF sich ein Podium als Dirigent geschaffen und die Los Angeleser Musikszene damit maßgeblich geprägt hatte, fehlte ihm zur Anerkennung als Interpret ›seriöser Kunstmusik‹ der Bezug zur US-amerikanischen Ostküste, besonders was die Zusammenarbeit mit »Eastern orchestras« betraf – daran änderte auch das reichhaltige in Los Angeles versammelte künstlerische Potential nichts. Dass Waxman Steinberg diese Information in Verbindung mit einer implizierten Abwertung seiner Hollywood-Karriere mitteilt, soll es Steinberg einerseits aufgrund der gegebenen örtlichen Nähe leichter machen, Waxman zu engagieren, andererseits illustriert es auch die Bedeutung, die Waxman seiner spezifischen Vermarktung beimisst und wie strategisch er dieses *decoupling* anlegt – nämlich in vollem Bewusstsein der existierenden ästhetischen Dichotomie zwischen der US-amerikanischen West- und Ostküste.²³

Zudem vergleicht sich Waxman in den Aufführungen seiner Konzertkompositionen beispielsweise direkt mit Miklós Rózsa, wie ein Brief von Waxman an Bob Holton nahelegt, in dem Waxman fehlende Aufführungen seiner *Sinfonietta* moniert:

I had a long talk theother [sic] day with my colleague Miklos Rozsa [sic], who told me of the many performances his two latest publications are receiving. I am bringing this up again only because I am firmly convinced by now that the lack of performances of the Sinfonietta has really nothing to do with the fact that I live in Hollywood. Forgive my harping on this so continuously, but, on the other hand, it is very much on my mind – especially in the face of the many performances of, in my opinion, most inferior works which I read about every day.²⁴

²² Vgl. White, *Identity and Control*, S. 12–13.

²³ Diese lokale ideologische Dichotomie zwischen West- und Ostküste war für Waxman bereits Ende der 1940er-Jahre ein Thema (vgl. »Franz Waxman. Komponist und Dirigent«, in: *Aufbau*, 31. Dez. 1948).

²⁴ Vgl. Briefdurchschlag von FW an Bob Holton, 7. Apr. 1958 [SUSC, FWP, Box 5, Folder »12th Los Angeles Music Festival 1958«]. Es ist nicht eindeutig auf welche Kompositionen Rózsas Waxman sich hier bezieht, wobei wohl als eine der beiden Kompositionen das ebenfalls bei Boosey &

Obwohl Waxman angibt, dass er durch das Gespräch mit Rózsa überzeugt sei, dass der fehlende Erfolg der *Sinfonietta* nicht an seiner Lokalisierung in Hollywood liege, schwingt in dieser Aussage – gerade vor dem Hintergrund der Installation eines Zweitwohnsitzes in New York City Ende der 1950er-Jahre – eine gewisse Ironie mit. Selbstverständlich ist hier relativierend einzuwerfen, dass Waxman im Vergleich zu Rózsa aus rein quantitativer Sicht über viel weniger verlegte Konzertkompositionen und damit auch faktisch nicht über Rózsas »double life« verfügte, sondern eben Mitte der 1950er-Jahre erst dabei war, sich als Konzertkomponist zu etablieren, nachdem er mit Filmmusikadaptionen für den Konzertsaal Ende der 1940er-Jahre nur überschaubaren Erfolg gehabt hatte und er damit auch als Komponist aus seiner Sicht zu wenig Anerkennung erfuhr. Umso mehr sind vor diesem Hintergrund dann auch die von Waxman angestrebten Vermarktungs- und Kommunikationsaktivitäten zu verstehen, mit denen er bestrebt war, sich innerhalb des Kanons europäischer Konzertkomponisten und -interpreten zu positionieren und damit gleichzeitig, unter Beibehaltung traditioneller mit Kunstmusik verbundener Narrative, zu einer ästhetischen Aufwertung der Filmmusikkomposition beizutragen.

Eine wesentliche Grundlage für Waxmans Vermarktungsbemühungen stellte, wie bereits veranschaulicht, seine Migranten-Biographie dar. Es ist daher nicht verwunderlich, dass der Bezug zu einer ›deutschen‹ Konzertmusiktradition im engeren Sinne, zur europäischen Musikgeschichte der vergangenen Jahrhunderte im weiteren Sinne und die Konstruktion vermeintlicher musikhistoriographischer Parallelen regelmäßig vom Komponisten selbst in Berichte über ihn und sein Schaffen eingebracht wurden.

Als beispielhaft dafür kann ein Porträtartikel inklusive Interview mit Waxman im *St. Louis Post Dispatch* gelten, der anlässlich von Waxmans Gastdirigat beim St. Louis Symphony Orchestra erschien.²⁵ Der Artikel adressiert gleich durch seinen Titel (»Franz Waxman Finds a Musical Gold Mine«) die aus zeitgenössischer Sicht durchaus problembehaftete lukrative finanzielle Dimension von Filmmusikkomposition.²⁶

Hawkes 1953 verlegte Violinkonzert, op. 24, in Frage kommen könnte (vgl. dazu Rózsa, *Double Life*, S. 208). Holton ist für Waxman in Hinblick auf die Aufführungen seiner Werke eine wichtige Kontaktperson: In diesem Brief erkundigt sich Waxman bei Holton, ob Leonard Bernstein die Aufführung der *Sinfonietta* definitiv abgelehnt habe und ob Holton nicht vielleicht nochmals mit Aaron Copland wegen der Möglichkeit seines Dirigats der *Sinfonietta* beim Ojai-Festival sprechen könne.

25 »Franz Waxman Finds a Musical Gold Mine«, in: *St. Louis Post-Dispatch*, 5. Feb. 1962.

26 Das lukrative Einkommen ist auch bei Musikern in Studio-Orchestern ein wiederkehrender Kritikpunkt, wie beispielsweise anhand eines Berichts über Waxmans Orchester beim LAMF zu sehen ist: »Waxman has assembled an orchestra of outstanding studio musicians, whose earning

Ein vergleichbar komfortables ökonomisches Auskommen war im 20. Jahrhundert durch Tantiemen aus Konzertaufführungen nur schwer zu erreichen, weshalb viele »seriöse« Komponisten zusätzlich in einem akademischen Rahmen unterrichteten.²⁷ Waxman übte keine regelmäßige Unterrichtstätigkeit aus, gelangte allerdings durch die Ehrendoktorwürde des Columbia College Chicago in Los Angeles²⁸ zu einer entsprechenden akademischen Aufladung und wird entsprechend innerhalb des im Artikel inkludierten Interviews auch als »Dr. Waxman« titulierte.

Das Ziel des Artikels im *St. Louis Post-Dispatch* war es wohl, vor dem Hintergrund des bevorstehenden Konzerts, zur Aufwertung von Hollywood-Filmmusik als valide Kunstform beizutragen und außerdem Franz Waxman als legitimen Nachfolger von »Komponistengenies« aus der europäischen kunstmusikalischen Tradition des 18. und des Längeren 19. Jahrhunderts zu verorten – wobei diese historiographische Schwerpunktsetzung in diesem Fall von Waxman selbst in das Interview eingebracht wurde. Waxman argumentiert zunächst für die Chance mittels des Mediums Film ein breiteres Publikum zur Rezeption zeitgenössischer Musik zu bringen als durch die Aufführung im Konzert und betont dabei, dass »most of the very prominent composers in Europe have been working for the motion picture medium, much more so than in this country.«²⁹ Damit leitet er die Fragen des Interviewers in Richtung einer hypothetischen Mutmaßung in Hinblick auf eine potentielle Karriere von kanonischen Komponisten aus der Musikgeschichte in Hollywood:

Q. How do you think Beethoven and Bach would have done in Hollywood?

A. You took the thoughts out of my mind. I was just to go into that. I think not Beethoven, perhaps, but if Richard Wagner and Richard Strauss were alive today, they would be writing for the motion picture, no matter where they were living. Wagner especially.

Q. Why wouldn't Be[e]thoven have done well at the studios?

A. Well, I think he was much more independent – how shall I describe it – a man who was much more interested in the abstract form of music than music in a theatrical sense. Wagner

power would make their permanency as a group a matter of at least \$ 500,000 a year in salaries« (»Szigeti Art Triumphant; Waxman Hit«, in: *Los Angeles Times*, 10. Mai 1947).

27 In diesem Zusammenhang ist auch die filmmusikalische Unterrichtstätigkeit von Miklós Rózsa an der USC von 1945–1965 zu sehen, die gleichzeitig ein Ausdruck des in der Öffentlichkeit differierenden »kunstmusikalischen« Status der beiden Komponisten ist.

28 Vgl. dazu Kapitel 14 »Soundtrack-Album«.

29 Vgl. dazu auch die gleichlautende Argumentation von Copland bei Bick, *Unsettled Scores*, S. 29. Coplands Argumentation unterstreicht einmal mehr die Bedeutung »europäischer« Kunstmusik als eminentem Orientierungsrahmen (vgl. ebda., S. 13).

no doubt would have put his gigantic ideas on the screen. He would direct it, produce it, write the music, conduct it, and possibly play the lead, too.

Q To me it seems somewhat shocking, the thought that these great composers would have used their talents solely for the motion picture. What would have happened to their great compositions?

A. They would have created them anyway.

Q How would Puccini have done at MGM?

A. Puccini would have done beautifully. I think he would have easily been No. 1 in the song parades of today.

Q And Mozart?

A. Fairly well, but not as well as Puccini, because Puccini always had the desire to create fine melodies which at the same time were popular melodies.³⁰

Waxmans Antworten verdeutlichen in mehrfacher Hinsicht seine musikhistoriographischen Bezugspunkte und auch den musikalischen Kanon, in dem er sich zu diesem Zeitpunkt seiner Karriere verortet. Beides wird von ihm im Rahmen des Artikels als Mittel zur strategischen Kommunikation eingesetzt. Der von Waxman kommunikationsspolitisch bevorzugte kunstmusikalische Kanon ist Anfang der 1960er-Jahre offenkundig ein musiktheatraler, mit den ›deutschen‹ Vorbildern Wagner und Strauss – auf die Frage nach Bach und Beethoven geht Waxman zunächst gar nicht, und dann nur auf Nachfrage des Interviewers ein. Im Mittelpunkt von Waxmans Interessen stehen neben der Vermittlung seines Migrationshintergrunds auch die Verdeutlichung der Rolle von Musik im Rahmen eines Wagnerschen Gesamtkunstwerks, das er in einer mediatisierten Form im Hollywood-Film erkennt. Das bewusste Abweichen von der von Waxman in den 1940er-Jahren verfolgten Argumentationsstrategie resultiert einerseits aus der in gewissen Kreisen mittlerweile weitgehend ästhetisch-legitimierten Filmmusik³¹ sowie andererseits aus dem von ihm mittlerweile erarbeiteten Karriereprofil als Dirigent, wobei er 1960 beim Cincinnati Summer Festival drei Aufführungen von Giuseppe Verdis *La Traviata* leitete (vgl. Anhang 2). Zusätzlich verwendete Waxman für seine Filmmusik zu *My Geisha* Exzerpte aus Puccinis *Madama Butterfly*, die er auch für den Filmsoundtrack dirigierte.³² Vor diesem Hintergrund ist auch das Einbeziehen Puccinis in diesem Artikel zu sehen, mit dem Waxman gleichermaßen der populären

30 »Franz Waxman Finds a Musical Gold Mine«, in: *St. Louis Post-Dispatch*, 5. Feb. 1962.

31 Diese Aussage bezieht sich vornehmlich auf die Generation ›klassischer Hollywood‹-Komponisten, wie Steiner, Korngold, Rózsa etc. und ihre Kompositionen, wobei hierfür v.a. Periodika wie *Film Music Notes* maßgeblich verantwortlich zeichneten.

32 Vgl. dazu Kapitel 14 »Soundtrack-Album«.

Praxis der Film-*theme songs* eine kunstmusikalische Aufladung verleiht. Der Interviewer gibt allerdings im Nachgang an Waxmans Ausführungen zu bedenken, dass es dann doch seltsam anmute, wenn sich wohlhabende Komponisten wie Waxman immer noch dem Diktat Hollywoods beugen würden, und verdeutlicht damit einmal mehr die nach wie vor bestehenden Werturteile gegenüber Filmmusik: »If great composers were able to do all right in the lean economy that existed in those days, why can't serious composers like yourself do as well in our fat economy? Why can't you devote yourself to writing symphonies instead of celluloid soundtracks?«³³

Waxmans Antwort darauf kann als verbale Manifestation der von ihm verfolgten Karrierestrategie gesehen werden, da er sich darin als (künstlerisch) unabhängiger Komponist und in Europa anerkannter Konzertdirigent darstellt und auch die Kompositionspläne für seine Oper erwähnt. Bezeichnenderweise nennt Waxman davon weder Titel (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*) noch Sujet, möglicherweise um die gängigen Assoziationen einer »gespaltenen Persönlichkeit« zu vermeiden, und betreibt damit konsequentes *decoupling*:

I'm a completely independent composer and I'm not working exclusively for the motion pictures. I have a catalogue of works that has nothing to do with motion pictures. I have traveled many times to Europe, conducted symphony orchestras in Paris, in Vienna, in Hamburg, in Switzerland, and I'm also conducting opera. In fact, I now am working on an opera with an English playwright. And I'm getting ready to go to Russia next month to conduct symphony concerts in Moscow, Leningrad and Kiev and help judge the Tchaikovsky piano competition.³⁴

Obwohl Waxman am Beispiel seiner *Carmen Fantasie* zusätzlich darauf hinweist, dass Filmmusik auch eine außerfilmische, konzertante Qualität habe, bleibt der Journalist des *St. Louis Post-Dispatch* skeptisch gegenüber dem von Waxman vertretenen Narrativ der Selbstbestimmtheit von Filmkomponisten und führt Igor' Stravinskij und seine propagierte Weigerung, Filmmusik zu komponieren, ins Treffen. Waxmans anekdotische Antwort darauf illustriert einmal mehr das inhärente Autoritätsproblem der Filmmusikkomposition, wonach der Komponist erst in der Postproduktion herangezogen

33 »Franz Waxman Finds a Musical Gold Mine«, in: *St. Louis Post-Dispatch*, 5. Feb. 1962. Die Feststellung eines armutsgefährdeten Komponisten kann, im Sinne von Caryl Flinns *Strains of Utopia*, tatsächlich als Manifestation einer romantisierenden Nostalgie gesehen werden, die allerdings nicht von Hollywood induziert wurde, sondern mitunter auch von Copland als Argumentationsgrundlage angewandt wurde (vgl. Bick, *Unsettled Scores*, S. 27–29).

34 »Franz Waxman Finds a Musical Gold Mine«, in: *St. Louis Post-Dispatch*, 5. Feb. 1962. Die Angabe des »catalogue of works that has nothing to do with the motion pictures« kann aus quantitativer Sicht als Übertreibung bezeichnet werden.

gen werde und nicht ein Teil des ›Gesamtkunstwerks‹ sei. Stravinskij hingegen würde erst Filmmusik komponieren, wenn dessen musikalische Komposition die Grundlage für einen Film bilden würde – und nicht umgekehrt. Obwohl Waxman auf den anekdotisch-polemischen Charakter dieser Aussage hinweist, schwingt vor dem Hintergrund seiner vorangehenden Aussagen zu Wagner durchaus eine gewisse Ambivalenz mit. Zudem hatte Waxman in den letzten Jahren mehrfache Auseinandersetzungen mit Filmregisseuren was das Zusammenspiel zwischen *sound track* und *image track* betraf.³⁵ Es liegt daher nahe, dass Waxman durch seinen höheren Status in Hollywood mittlerweile eine größere Autorität für sich beanspruchen konnte bzw. meinte beanspruchen zu können. Dieser Wunsch manifestierte sich bei Waxman zunächst in der Komposition einer (unvollendeten) Oper, in seinem Oratorium und nicht zuletzt als Dirigent und Regisseur einer Weihnachtsaufführung von Engelbert Humperdincks *Hänsel und Gretel* in New York City Ende des Jahres 1963.³⁶ Zudem gab es Ende der 1950er-Jahre in den USA einen regelrechten Boom im Bereich der Opernkomposition, an dem viele zeitgenössische Komponisten Anteil nahmen.³⁷ Die Aktivität als Operndirigent kann zusätzlich mit Waxmans Ideen zur programmatischen Interpretation symphonischer Musik in Verbindung gebracht werden. So artikulierte Waxman anlässlich seines Dirigierengagements bei der Cincinnati Summer Opera, dass eine »dramatische« Lesart eines symphonischen Konzertprogramms und dessen Kommunikation an das Orchester die Abstimmung zwischen Dirigent und Orchester verbessern könne³⁸ – eine ästhetische Idee, die sich als völlig unvereinbar mit der unter anderem von Schönberg vertretenen Idee von »absoluter« Musik zeigt und die vermutlich auch in entsprechender Kritik an Waxman resultierte. Diese programmatisch-dramatische Herangehensweise kann allerdings durchaus als eine Konstante in Waxmans musikalischen Interpretationen gelten und resultierte wohl maßgeblich aus seiner Filmmu-

35 Beispielsweise die Beschwerden über Zinneman bei *The Nun's Story* (Warner Bros., 1959) und über Jerry Wald bei *Hemingway's Adventures of a Young Man* (20th Century Fox, 1962) (vgl. dazu Kapitel 12 »Soundtrack-Album«).

36 Vgl. dazu die Unterlagen in [SUSC, FWP, Box 2, Folder »Hänsel and Gretel«]. *Hänsel und Gretel* war im Übrigen Waxmans Dirigierdebüt in New York City.

37 Vgl. »Grand Opera is Now the Magnet That Is Attracting Composers in America«, in: *New York Times*, 13. Dez. 1959. Im Rahmen dieses Artikels sind neben Franz Waxman u.a. auch Roger Sessions, Hugo Weisgall, Gail Kubik, Alan Hovhaness, Lester Trimble, Gian Carlo Menotti, Sergius Kagen, Arthur Kreutz oder Peter Mennin genannt.

38 »I feel that rapport between conductor and orchestra can be improved if the conductor of a symphony program plans his direction in terms of dramatic values in a composition, and then explains to musicians his conception of the effect he hopes to attain.« (»Movies Like Opera, Conductor Says«, in: *The Cincinnati Enquirer*, 8. Jul. 1960).

sikkariere. Dazu kommt, dass im Bereich der symphonischen Konzertmusik gegenüber programmatischen Kompositionen bzw. entsprechender Interpretationen starke Vorbehalte aus der englischsprachigen Hanslick-Rezeption bestanden. Ästhetische Bezüge zum Musiktheater, wie sie Waxman beispielsweise Anfang der 1960er-Jahre in Analogie zur Entwicklung seiner eigenen Karriere bringt, waren hingegen zu dieser Zeit eher legitim und (unter anderem durch Steiner und Korngold) bereits Teil der filmmusikalischen Historiographie.

Anfang der 1950er-Jahre spielte hingegen der multimediale Bezug in Waxmans Kommunikationsaktivitäten noch eine untergeordnete Rolle – der ›deutsche‹ kunstmusikalische Referenzrahmen verfügte allerdings bei der Rehabilitierung der Filmmusik, unter anderem durch Lawrence Morton, über eine wichtige Funktion, gerade was die öffentliche Präsentation des Komponisten Waxman betraf. Für *Film Music Notes* verfasste Lawrence Morton im Jahr 1950 ein Porträt über den Filmkomponisten Franz Waxman, das traditionelle musikhistoriographische Argumentationslinien in Bezug auf den musikalischen Kanon des 19. Jahrhunderts forcierte und mit folgender Beschreibung von Waxmans Haus in den Hollywood Hills und dessen Arbeitszimmer beginnt:

Franz Waxman lives in a large rambling house high up in the Hollywood hills. The house is beautiful and charmingly informal; the grounds, though well cultivated, still retain a touch of the rustic; the view is magnificent, encompassing a wide section of the San Fernando valley. But to a musician the most interesting part of the whole establishment is Waxman's study. This is a large room, isolated from the rest of the house, and full of evidence that its occupant is a working musician with a multiplicity of interests. Books, scores and records are everywhere, not only on the hundreds of feet of redwood shelving that surrounds the room, but on the piano, the desk, tables and chairs. The forty-seven volume of the recently published edition of the complete works of J. S. Bach catch one's eye immediately, with their brilliant red binding. In one corner there hangs a large poster announcing the concerts that Waxman conducted in Paris last spring. The fireplace has been converted into a filing cabinet for a bulky correspondence and a great mass of personal records; and over the fireplace hangs the familiar picture of Brahms seated at the piano with the inevitable cigar in his mouth. There are numerous photographs ranging in subject from Waxman's exuberant ten-year-old son to Arnold Schoenberg.³⁹

39 »Film Music Profile: Franz Waxman«, in: *Film Music Notes* IX, No. 3 (1950), S. 10. Martin Marks zufolge wurden die *Film Music Notes* 1941 aus einem Filmmusikclub heraus gegründet, wobei sich das Magazin maßgeblich mit ästhetischen Diskussionen rund um Filmmusik beschäftigte (vgl. Martin Marks, »Film Music. The Material, Literature and Present State of Research«, in: *Journal of the University Film and Video Association* 34/1 (1982), S. 21).

Obwohl Waxman als Filmkomponist im Mittelpunkt stehen soll, bedient diese Beschreibung ein wesentliches Narrativ in der historiographischen Tradition des 19. Jahrhunderts: Nämlich jenes eines Komponistengenies, das alleine in seinem Kompositionszimmer unter der Ägide seiner ›deutschen‹ Vorgänger Brahms und Bach sitzt. Dabei muss beachtet werden, dass Waxman durch die Einrichtung des Arbeitszimmers einer derartigen Inszenierung selbstverständlich Vorschub leistete und für die von Morton vermittelte *story* die Grundlage bildete.⁴⁰

Mit dem Hinweis auf das Bild von Arnold Schoenberg wird zudem diese historiographische Sphäre im Sinne eines kunstmusikalischen ›Weiterschreibens‹ in Bezug zu modernen Kompositionstraditionen hergestellt, die, in Verbindung mit der Erwähnung des Fotos seines zehnjährigen Sohns John, Schoenberg in die Sphäre des Alltags bringt und damit als ein Teil von Waxmans Lebensrealität positioniert wird. Durch die Erwähnung des Konzertposters von Waxmans Dirigat in Paris 1949 präsentiert Morton den Komponisten über das Medium seines Artikels als international gefragten Dirigenten und verortet ihn ganz klar als Teil der ›seriösen‹ Kunstmusiktradition des Konzertsaals. Auf die durch diese Beschreibung von Waxmans Arbeitsumfeld geschaffene ästhetische Basis folgt dann eine umfassende Würdigung von Waxmans filmmusikalischem Schaffen. Unbewusst trägt Morton durch seinen Versuch einer ästhetischen Aufwertung jedoch zur Angreifbarkeit von Filmmusik durch Kritiker mit Hintergrund im zeitgenössischen Konzertbereich bei: Schließlich waren die Arbeitsbedingungen in Hollywoods Filmindustrie mit kollaborativen Produktionsprozessen, in denen ein Komponist nur in den seltensten Fällen vollkommene ›Autorität‹ besaß, und die im Gegensatz zur ›seriösen Kunstmusik‹ guten Verdienstmöglichkeiten allgemein bekannt.⁴¹

Anlässlich von Waxmans Gastdirigat der Wiener Symphoniker am 13. November 1955 im Großen Sendesaal des Wiener Radiokulturhauses erschien im *Bildtelegraph* ein ausführlicher Bericht über Franz Waxman, »einen der führenden Filmkomponisten Amerikas«. Waxman tritt in diesem Bericht als Advokat für die pädagogische

⁴⁰ Dies kann, neben der Verbindung mit Harrison Whites *stories* im Rahmen der Identitätsbildung, zusätzlich in Zusammenhang mit Bourdieus Habitus-Konzept gesehen werden: »Und tatsächlich lässt sich ein [...] frappierender Einklang zwischen den Charakteristika der Dispositionen (und der sozialen Positionen) der Akteure und denen der Gegenstände beobachten, mit denen sie sich umgeben – Häuser, Möbel, Einrichtungsgegenstände usw.« (Pierre Bourdieu, *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt 2001, S. 192).

⁴¹ Vgl. hierzu auch den Mythos, dass historische Kunstmusikkomponisten meist ein Armutsdasein fristeten, u. a. in »Franz Waxman Finds a Musical Gold Mine«, in: *St. Louis Post Dispatch*, 5. Feb. 1962 [SUSC, FWP, Box 14]. Die Situation nach dem Zweiten Weltkrieg von Konzertkomponisten war, verglichen mit den Möglichkeiten durch die Filmindustrie, natürlich ebenfalls prekär.

Funktion von Hollywood-Filmmusik als vermittelndes Medium des zeitgenössischen Kunstmusikschaffens auf. Filmmusik trage Waxman zufolge »die potentielle Möglichkeit in sich [...] eine Kunst zu sein. Und mehr noch: zur Kunst zu erziehen.«⁴² Zusätzlich vermittelt Waxman in diesem Bericht ein völlig konträres Narrativ zum von europäischen kunstmusikalischen Mythen bestimmten Filmmusikdiskurs in den USA: So sei gerade das US-amerikanische Publikum besonders aufgeschlossen gegenüber Filmmusik als Teil des zeitgenössischen Musikschaffens, wogegen »in Europa die Filmmusik oft abschätzig beurteilt wird«:

Das ist ja das Erfreuliche beim amerikanischen Publikum, da es eine Voreingenommenheit nicht kennt, daß ihm moderne Musik genau so lieb ist wie klassische, wenn sie nur gut ist. Ich darf diesen Umstand, der natürlich auch viele naturgegebene Ursachen hat, doch wohl auch mit der pädagogischen Wirkung der Filmmusik in Zusammenhang bringen. Seit Jahren hören die Amerikaner in den Kinos durchaus moderne, oft auch schwierige Musik, die sie – wie das im Kino eben ist – zwar mehr mit dem Unterbewußtsein und in engstem Kontakt mit dem Laufbild aufnehmen, die sie aber, und das ist das Entscheidende, durch die Macht der Gewohnheit keineswegs als Gegensatz gegenüber klassischen Stilarten empfinden.⁴³

Den Zugang zur zeitgenössischen Komposition über Filmmusik und deren »pädagogische Wirkung« macht Waxman dann auch für den Erfolg seines LAMF verantwortlich und schließt daran einen kurzen Einblick in die filmmusikalische Kompositionspraxis an. Diese ermögliche trotz des Vorhandenseins eines strikten »Fahrplans« Kreativität in der Komposition, es sei lediglich die Formsprache, die in Hinblick auf die medialen Erfordernisse adaptiert werden müsse.⁴⁴

Waxman präsentiert sich in diesem Kontext als ein progressiv denkender, aber vor allem amerikanischer Komponist. An keiner Stelle in diesem Bericht finden sich die in der US-amerikanischen Presse dieser Zeit so oft auftauchenden Referenzen auf Komponisten der europäischen Musikgeschichte oder Hinweise auf ein »double life« bzw.

42 »Filmmusik nach ›Fahrplan‹«, in: *Bildtelegraph*, 16. Okt. 1955. Das Konzert selbst war vermutlich durch Lukas Foss zustande gekommen (vgl. dazu Brief von Karl Halusa an Lukas Foss, 19. Aug. 1955 [SUSC, FWP, Box 2, Folder »Foss, Lukas«]). Vgl. dazu auch eine ganz ähnliche Äußerung Coplands nur wenige Jahre zuvor, der die Aufgabe von Filmmusik darin sieht, »to bring the audience closer to the contemporary composer« (»Invisible Strings of Dr. Rózsa's Theremin Bring Audible Claim«, in: *Los Angeles Times*, 7. Dez. 1952).

43 »Filmmusik nach ›Fahrplan‹«, in: *Bildtelegraph*, 16. Okt. 1955.

44 Auch in diesem Statement findet sich ein Wiederhall der Ansichten Coplands in Bezug auf die angeblichen Restriktionen des Mediums Film für die kompositorische Kreativität (vgl. »Copland, Film Scores, and Critics«, in: *Los Angeles Times*, 15. Feb. 1948).

Spitzen auf den guten Verdienst als Filmkomponist. Auch dass Waxman Filmmusik komponiert und als Interpret die Wiener Symphoniker in einem Rundfunkkonzert dirigiert, schien aus Sicht des *Bildtelegraphs* kein Widerspruch zu sein.⁴⁵ Die Berichterstattung über Waxmans Dirigate verdeutlicht einmal mehr die lokal-differierenden ästhetischen Werthaltungen der Presse gegenüber Waxmans Karriere zwischen Filmmusik und Konzertsaal. Gleichermaßen wird daraus die überaus strategische Kommunikation Waxmans deutlich, die er jeweils an Karrierestatus sowie ästhetische Erwartungshaltungen und lokale Kontexte anpasste.

⁴⁵ Dies spiegelt auch die in diesem Kapitel zitierte Berichterstattung über Waxmans Londoner Dirigierengagement wider. Auf dem Konzertprogramm standen neben Webers *Freischütz*-Ouvertüre und Lukas Foss' Klavierkonzert auch Prokof'evs Fünfte Symphonie. Eine Rezension des Konzerts (»Das Beste aus Amerika«) findet sich ebenfalls unter dem Waxman-Bericht im *Bildtelegraph* von 16. Okt. 1955.

10. Die zeitgenössische Rezeption von Medialität zwischen Filmmusik und Konzertsaal

Die Auswertung der Rezeption von Franz Waxman als Komponist ergibt das aus zeitgenössischer Sicht eklatante Problem der spezifischen medialen Vermittlung von Filmmusik für die Anerkennung eines Komponisten und seiner Werke in der aufführungsorientierten Sphäre des Konzertsaals. Die Verbesserungen in der Qualität der Aufnahmetechnologie ab Anfang der 1950er-Jahre und die damit einhergehenden veränderten medialen Vermittlungsmöglichkeiten von Musik begriffen Komponisten wie Waxman mitunter auch als Chance. Im Falle Waxmans betraf diese Chance allerdings nicht nur dessen Filmmusik-, sondern auch dessen Dirigentenkarriere, die nicht nur im physischen Konzertsaal passierte, sondern auch in einem mediatisierten Konzertsaal über Rundfunkkonzerte oder Tonträgeraufnahmen (vgl. dazu Anhang 2). Die Implementierung technologischer Neuerungen im Film- bzw. Musikbereich in Verbindung mit einer Aufgeschlossenheit gegenüber neuen Technologien und das Begreifen der dadurch gebotenen Möglichkeiten kann darüber hinaus in Verbindung mit Waxmans Filmmusikkarriere gesehen werden. Dies wird in weiterer Folge anhand exemplarischer Karrierestationen Waxmans unter Einbeziehung rezeptionsästhetischer und technologischer Faktoren demonstriert.

Franz Waxman verfügte bereits zu Beginn seiner Komponistenkarriere über eine gewisse Technologieaffinität. Diese schlug sich unter anderem in der Einbindung elektronischer Instrumente in seine Filmmusiken oder durch die Verwendung innovativer Tonaufnahmeverfahren, um bestimmte Klangeffekte zu erreichen, in seinem Schaffen nieder – und das vor allem in Waxmans Filmmusiken in den 1930er- und 1940er-Jahren und im Besonderen in Verbindung mit dem *film noir*. Bei der Aufnahme seiner Musik zu *Liliom* (Fritz Lang, Fox Europa, 1934) verwendete er beispielsweise die Ondes Martenot und eine bestimmte Mikrophonierung um Raumklangeffekte zu erzeugen.¹ Waxmans Musik zu *The Bride of Frankenstein* (James Whale, Universal, 1935) prägte durch den Einsatz elektronischer Instrumente wie dem Novachord kompositorische Topoi in der Musik des Horrorfilms.² Im Warner Bros. Kriegsfilm *Destination Tokyo* (Delmer Daves, Warner Bros., 1943) nutzte Waxman die Aufnahmetechnologie,

¹ Vgl. hierzu Kapitel 2 »Emigrantenkarriere«.

² Vgl. dazu Roger Hickman, »Wavering Sonorities and the Nascent Film Noir Musical Style«, in: *The Journal of Film Music* 2/2–4 (2009), S. 165–174.

um aus Orchesterinstrumenten geräuschhafte Effekte zu kreieren,³ in *Rebecca* (Alfred Hitchcock, Selznick Productions, 1940) installierte Waxman ein »Geisterorchester« bestehend aus elektrischer Orgel und Novachord in Opposition zu einem »realen« Orchesterklang.⁴ Zur Erzeugung einer spezifischen Klangqualität diente eine elektrische Violine in *The Paradine Case* (Alfred Hitchcock, Vanguard Films, 1947)⁵ und *Suspicion* (Alfred Hitchcock, RKO, 1941).⁶

Die Motivation für die Implementierung der technologischen Möglichkeiten der Zeit in die Filmmusik entsprang allerdings vorrangig einer aus Waxmans Sicht gegebenen dramatischen Notwendigkeit und nicht einem reinen, modernistischen Selbstzweck. Eine ähnliche Einschätzung vertrat Waxman allerdings auch gegenüber seriellen und allzu technologisch orientierten Kompositionstechniken, die aus seiner Sicht von seinen Zeitgenossen meist eingesetzt wurden um einen musikalisch-innovativen Charakter zu suggerieren, wie das folgende polemische Zitat Waxmans aus dem Jahr 1964 zeigt:

Many of those so-called composers are creating concerti for the typewriter and vacuum cleaner. Their work is pure trickery and has nothing to do with art. They have a mathematical construction and while they contain a fascination for the musician as an exercise of novelty, this is surely not music for the concert hall. What is important to the composer is not »is it new« but »has it value«?⁷

Im Vordergrund stand für Waxman also auch bei der Einbeziehung innovativer Klangmittel das Vermitteln von »Werten« und auch spezifischer narrativer Funktionen – et-

3 In einem Berichtstranskript mit dem Titel »Tales of Hoffman« [SUSC, FWP, Box 10] heißt es dazu folgendermaßen: »There is an underwater shot with three torpedoes heading for a Jap battleship. Waxman scored this by striking a cymbal and then reversing the sound track so that the volume increased instead of decreasing. When the sound track ran against its own frequencies, the effect was forceful and frightening. The Radar device sound to that same picture was done by a combination of instruments with the high frequencies eliminated and not played at a steady but as variable speed.«

4 Vgl. Neumeyer and Platte, *Franz Waxman's »Rebecca*, S. 115–116.

5 Vgl. dazu Kapitel 12 »*The Paradine Case*«.

6 Vgl. das Transkript »Motion Picture Production – »SUSPICION«. Musical Score by Franz Waxman« [SUSC, FWP, Box 10]: »In some of the scenes, the music is based on orchestration effects rather than melodic material. As for example, the use of an electric violin, which produced a rather distant, unrealistic atmosphere, heretofore unheard in motion picture music. The electric violin is played like any other violin, except the tones do not emanate from the sounding-box, but from a loud speaker connected to the instrument through an electric amplifier. The tone is extremely effective and is distinguished from all other instruments.«

7 »Franz Waxman... Man of Music«, in: *The California Jewish Voice*, 1. Mai 1964.

was, das sich mit Filmmusik bzw. anderen multimedialen Formen in seinem Schaffen ideal vereinbaren ließ⁸ und im Falle von Filmmusik zusätzlich das viel beschworene Millionenpublikum erreichte.

Wie bereits anhand der vorangegangenen Ausführungen in diesem Kapitel deutlich wurde, wird aus Sicht der Medialität von Filmmusik genau dieses funktionale Argument angeführt und mitunter auch in Hinblick auf den Kunstcharakter von Filmmusik negativ angemerkt. Wie das Porträt über Franz Waxman anlässlich seines Dirigierengagements bei den Wiener Symphonikern 1955 nahelegt, galt für Waxman dennoch der Film als ideales Medium zur Vermittlung zeitgenössischer Musik. Diese musikalische Vermittlungsfunktion des Films betraf allerdings nicht nur moderne Kompositionstechniken, sondern spielte auch bei Konzertfilmen und der Vermarktung der dort erklingenden Musik eine wichtige Rolle, wie anhand der Rezeption des bei Columbia erschienenen *Humoresque*-Albums zu sehen ist, für das Waxman unter anderem Musik aus Bizets *Carmen* für eine fiktive, innerhalb der Diegese des Films stattfindende ›Aufführung‹ zu einem virtuosen Solostück bearbeitete – als Interpret der *Carmen Fantasie* fungierte der 27-jährige Isaac Stern, der allerdings im Film nicht zu sehen ist.⁹ 1947, im Jahr der Film Premiere, rangierte das Album unter den Top 10 der meist verkauften Klassik-Alben des *Billboard Magazine*, wodurch ganz klar der Wunsch mit seiner Musik das viel zitierte »Millionenpublikum« anzusprechen erfüllt wurde.¹⁰ Die positive Beeinflussung des Massengeschmacks durch im Milieu des ›klassischen‹ Konzertbetriebs oder in dessen Milieu spielende Filme wie *Humoresque* (Jean Negulesco, Warner Bros., 1946) und die darin enthaltene Musik wird auch auf der Coverbeschreibung des Soundtrack-Albums deutlich:

For some time, the motion pictures have been doing a great service for fine music. From the very beginning of sound pictures, bits of the classics found their way into the music that accompanied some dramatic scene. Sometimes the picture was built around a central musical theme. More recently, however, whole films have been given over to music. Since millions Americans attend the movies every week, these musical pictures are developing into an unconscious love of good music on the part of the movie-going public. Recognizing the success of the musical film, then it is particularly gratifying when a musical picture emerges that does full justice to

8 Letztlich kann v.a. auch der »song cycle« *The Song of Terezin* als Manifestation diese Prämisse gesehen werden. Vgl. dazu auch die Idee zur Vergabe von Kompositionsaufträgen im Rahmen des LAMF, die sich thematisch mit dem »Weltfrieden« beschäftigen sollten (vgl. dazu auch Kapitel 5 »Kulturpolitik des Kalten Krieges«).

9 Das Werk zählt heute zu einem fixen Bestandteil des Solo-Violinrepertoires v.a. im Rahmen von Wettbewerben und ist nur ein Teil der US-amerikanischen Version des Films.

10 Vgl. Zechner, »Looking for Mr. Hyde«, S. 34. Für die Rezeption des *Humoresque*-Albums und die Diskrepanz zur zeitgenössischen Rezeption der *Carmen Fantasie* im Konzert, vgl. ebda., S. 39–41.

the music it presents. Such a picture is Warner Bros. *Humoresque*, starring John Garfield, Joan Crawford and Oscar Levant. The story, which deals with the life and loves of a young violin virtuoso, Paul Boray, is not important in the full appreciation of the records in this album. What is important, however, is that the film is one long concert of glorious solos for violin and piano.¹¹

Das angesprochene »virtuelle Konzert«, das lediglich eine diegetische Aufführung in der filmischen Realität erfährt, wird, wie auf dem Album angegeben, von Franz Waxman dirigiert (»symphony orchestra conducted by Franz Waxman«), repräsentiert somit gleichzeitig (virtuelle) Film- als auch Konzertmusik und kann somit gleichzeitig als einer der »nachhaltigsten« »Auftritte« von Waxman als Konzertdirigent bezeichnet werden.¹²

Auch beim Aufbau seiner Dirigentenkarriere ab Mitte der 1940er-Jahre bezog Waxman das potentielle Millionenpublikum für Konzertmusik in seine Karriereplanung mit ein. Der Konzertsaal mit der Live-Aufführung stellte zwar immer noch eine prestigeträchtige Institution dar, die Rezeption von »klassischer« Musik über Schallplatte im eigenen Zuhause wurde allerdings sukzessive ein ebenso wichtiges Medium, um breitere kompositorische wie interpretatorische Anerkennung zu erlangen. Es ist daher nicht verwunderlich, dass Waxman aus einer filmmusikalischen Perspektive, in der die auditive Vermittlung von Musik im Fokus stand, die Verbesserungen in der Übertragungs-, Aufnahme- und Wiedergabetechnologie als Chance begriff. Schließlich verfügte er in dem technologisch und bis zu einem gewissen Grad massenkulturell konnotierten Bereich der Filmmusik über eine gewisse Glaubwürdigkeit und musste wohl weniger mit kunstmusikalischen Stigmata kämpfen als er es im realen Konzertsaal tat – obgleich sich seine Kommunikationsstrategie selbstverständlich nach wie vor an kunstmusikalischen Stereotypen orientierte. Diese mediale Dichotomie ist vor allem am Beispiel von Waxmans Dirigierengagements Mitte der 1950er-Jahre in Europa zu beobachten, die großteils mit Rundfunksymphonieorchestern, unter anderem Radio Zürich (1955), SWF-Symphonieorchester und NWDR-Symphonieorchester (1956) sowie RAI-Orchester (1959),¹³ stattfanden (vgl. Anhang 2). Selbst die Uraufführung

11 Coverbeschreibung, *Humoresque*, Soundtrack-Album, 1947, Columbia Masterworks [MM 657]. Letztlich wurde der hier artikulierte Vermittlungszweck von Filmmusik von manchen Rezensenten durchaus süffisant kommentiert (vgl. Zechner, »Looking for Mr. Hyde«, S. 40).

12 Für Waxmans Wahrnehmung als Konzertdirigent auf dem *Humoresque*-Soundtrack-Album vgl. Zechner »Looking for Mr. Hyde«, S. 40. Ben Winters hat bereits auf die maßgebliche Bedeutung von Konzertszenen innerhalb der filmischen Realität hingewiesen (vgl. ders. *Music, Performance, and the Realities of Film*, u.a. New York 2014, S. 5 und 170–171). Selbstverständlich fungiert Waxman nicht als Dirigent des Orchesters in der filmischen Realität, sondern nur durch den medialen Transfer über das *Humoresque*-Album.

13 Die Vermittlung von Waxmans Dirigierengagements beim Hessischen Rundfunk und beim

der *Sinfonietta for Strings* war – durch den Kontakt mit dem Schweizer Komponisten Rolf Liebermann – Teil eines Programms des Radio Zürich.¹⁴ Durch Liebermann entstand wohl auch der Kontakt zu Heinrich Strobel, dem damaligen Musik-Hauptabteilungsleiter des SWF. Sowohl Waxman als auch Strobel betrachteten den Rundfunk als legitime Repräsentation einer Konzertaufführung und erkannten dadurch letztlich auch das Potential für technologisch mediatisierte Reproduktionen von musikalischen Konzertereignissen.¹⁵ Es ist allerdings in Hinblick auf den medial-historiographischen Rahmen bezeichnend, dass Waxman einige Jahre später, 1966, in einem Radio-Interview, die Tatsache hervorhebt, dass die *Sinfonietta for Strings* direkt nach seiner Radio-Uraufführung bei Boosey & Hawkes publiziert wurde.¹⁶ Bei Rundfunkkonzerten galten allerdings spezifische Gesetzmäßigkeiten bei der Programmierung. Erstens musste das Programm zum künstlerischen Profil des Dirigenten passen: So befürwortete Strobel Waxmans Vorschläge, Werke amerikanischer Komponisten in die Programme des SWF aufzunehmen, es sollten allerdings nicht zu viele sein. Dagegen schlägt er Waxman als Dirigent der konzertanten Uraufführung von Bernd Alois Zimmermanns *Alagoana* mit dem SWF-Symphonieorchester vor und bringt das folgende Argument, das sich nahezu ideal mit Waxmans musikalisch-stilistischer Ausrichtung deckt:

Was nun ihr hiesiges Konzert betrifft, so wäre es mir recht angenehm, wenn Sie das Stück [*Alagoana*] von Zimmermann dirigieren würden, damit Sie auch einmal ein modernes deutsches Werk aufführen. Wenn Sie natürlich absolut nicht wollen, dann will ich Sie nicht dazu zwingen. Ich habe gerade diese Partitur von Zimmermann Ihnen gegeben, weil sie eben nicht in seinem sonstigen reichlich abstrakten Stil geschrieben ist, sondern mehr oder weniger gefällig.¹⁷

NWDR kam durch Friedrich Bischoff, Intendant des SWF in Baden-Baden, zustande (vgl. Briefdurchschlag von Heinrich Strobel an FW, 11. Jul. 1956 [D-BDBha, P5904]). Bei der RAI dirigierte Waxman die italienische Radiopremiere von Schostakowitschs Elfter Symphonie. Das RAI-Engagement stand in Verbindung mit Waxmans Kompositionstätigkeit der *runaway*-Produktion zu *The Nun's Story* (Fred Zinnemann, Warner Bros., 1959). Gleichzeitig verfügte die Rundfunk-Technologie über eine große Bedeutung für die Förderung Neuer Musik in Deutschland (vgl. dazu Gisela Nauck, *Risiko des kühnen Experiments. Der Rundfunk als Impulsgeber und Mäzen* (= SWR Schriftenreihe Grundlagen 7), Saarbrücken 2004).

14 Vgl. dazu den Vertrag zwischen FW und der Schweiz. Rundspruchgesellschaft [SUSC, FWP, Box 3, Folder »Liebermann, Rolf«].

15 Vgl. Brief von FW an Heinrich Strobel, 16. Jul. 1955 [D-BDBha, P5969].

16 Vgl. Radio-Broadcast »Lunch at the Music Center«, 1966 [SUSC, FWP, Oversize 116, ID#: waxman_o858].

17 Briefdurchschlag von Heinrich Strobel an FW, 11. Jul. 1956 [D-BDBha, P5904].

Einerseits handelt es sich hierbei um eine Adaption von Zimmermanns Ballettmusik, andererseits aber auch um zeitgenössische Musik, die dennoch »gefällig« und damit leichter rezipierbar sei. Waxmans Dirigat der Konzertifassung der *Alagoana* wurde von Zimmermann allerdings nicht als konzertante Uraufführung anerkannt, da Waxman wohl seinerseits Anpassungen am Werk (das Zimmermann bereits für den Gebrauch im Konzert bearbeitet hatte) vorgenommen hatte und es zudem in Baden-Baden Probleme bei der Besetzung von einigen Stimmen (unter anderem durch das Fehlen eines Baritonsaxophons) gab, weshalb der vierte Satz ganz gestrichen werden musste.¹⁸ Während der Proben war es zusätzlich zu einer eklatanten Verstimmung zwischen Waxman und Zimmermann gekommen,¹⁹ weswegen mutmaßlich auch Waxmans spätere Bemühungen scheiterten, *Alagoana* beim LAMF aufzuführen.²⁰ Offenbar wollte Zimmermann nach den Proben Waxmans Aufführung in Baden-Baden gänzlich verhindern,

wurde dann [aber] durch mehrere aussermusikalische Gründe und vor allem auch Vorstellungen der Musikabteilung veranlasst, einer teilweisen ausserordentlichen gekürzten Aufführung der Suite zuzustimmen und zwar unter der Bedingung, dass die fragliche Aufnahme nicht gesendet, nicht als Uraufführung deklariert und spätestens im April eine einwandfreie Aufnahme durch Bour oder Rosbaud hergestellt wird.²¹

Zudem fordert Zimmermann, »dass das Orchestermaterial von den in Baden-Baden angebrachten Strichen gesäubert wird.«²² Aus der Affäre rund um *Alagoana* wird deutlich, dass Heinrich Strobel in Waxmans Netzwerk eine äußerst wichtige Kontaktperson darstellte und bei der Programmierung von derartigen Radiokonzerten auch persönliche und politische Überlegungen hinsichtlich Waxmans Position in der US-amerikanischen Musikszene eine Rolle spielten.

18 Vgl. Brief von FW an Bernd Alois Zimmermann, 19. Jul. 1956 [AAdK, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv, Zimmermann-Bernd-Alois 1.62.185c.89] und Briefdurchschlag von Bernd Alois Zimmermann an FW, 6. Mrz. 1957 [AAdK, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv, Zimmermann-Bernd-Alois 1.62.161a.71].

19 Vgl. Briefdurchschlag von Bernd Alois Zimmermann an Werner [?], 13. Dez. 1956 [AAdK, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv, Zimmermann-Bernd-Alois 1.62.160.150a].

20 Vgl. Brief von Heinrich Strobel an Bernd Alois Zimmermann, 16. Jan. 1957 [AAdK, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv, Zimmermann-Bernd-Alois 1.62.186a.8].

21 Briefdurchschlag von Bernd Alois Zimmermann an Werner [?], 13. Dez. 1956 [AAdK, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv, Zimmermann-Bernd-Alois 1.62.160.150a].

22 Briefdurchschlag von Bernd Alois Zimmermann an Werner [?], 13. Dez. 1956 [AAdK, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv, Zimmermann-Bernd-Alois 1.62.160.150a]. Vgl. für das Sendeverbot auch den Briefdurchschlag von Bernd Alois Zimmermann an Heinrich Strobel, 22. Mrz. 1957 [AAdK, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv, Zimmermann-Bernd-Alois 1.62.161a.81].

Neben diesen stilistisch-ideologischen und profilbildenden Kriterien, mussten die Programme von Radiokonzerten innerhalb der zeitlichen Limitationen des Radioprogramms entwickelt werden: Im Falle des SWF mussten sie folglich mehrere Stücke enthalten, wobei eine Gesamtdauer von 90 Minuten nicht überschritten werden durfte. Entsprechend ist auch die kompositorische Konzeption von Waxmans *Sinfonietta* vor den medialen Erfordernissen des Rundfunks zu sehen und ermöglicht in diesem Zusammenhang durchaus eine bessere »Aufführbarkeit«.²³

In den Werbebiographien von Waxman wird die Rundfunk-Dimension seiner Karriere, obwohl er diese letztlich doch als Potential begriff, allerdings bewusst ausgespart: Es ist dort lediglich davon die Rede, dass Waxman Symphonieorchester in Europa dirigiert habe, wobei danach die jeweiligen Städtenamen (unter anderem Paris, Amsterdam, Wien) genannt werden.²⁴ Der dadurch hergestellte Interpretationsspielraum eines konzertanten, europäischen Kontexts eröffnet in dieser Darstellung wiederum die Möglichkeit zu narrativer Ambiguität ohne jedoch bewusst die Tatsachen verkehren zu müssen. Schließlich stellte der reale Konzertsaal für einen Dirigenten gerade aus ideologischer Sicht immer noch die präferierte mit kunstmusikalischer Interpretation verbundene Wirkungsstätte dar.

Das technologische Potential der Übertragungstechnologie bezog Waxman in einem hypothetischen Artikel mit dem Titel »What Will Music Be Like in 2059?«, allerdings nicht nur auf die Aufnahme und Wiedergabe von Musik, sondern auch auf die praktische Musikinterpretation, die in Zukunft nicht mehr ausschließlich im Konzertsaal stattfinden müsse:

Today, when a symphony orchestra gives a concert, the conductor and the musicians must all meet to rehearse in a single place, and finally they meet in the concert hall to perform the work. It is technically feasible and possible that in the year 2059 an orchestra of 100 musicians might *not* be gathered in one and the same place while rehearsing and playing! Each individual musician might be in his own home watching a closed circuit television screen on which the conductor appears, giving the beat. The musicians would then play in front of their own microphones. All the musicians would be connected to a central circuit and a vast sound board that would mix the entire orchestra's playing, which would emerge as the sound

23 Vgl. dazu die Korrespondenz zwischen FW und Heinrich Strobel bezüglich seiner Dirigierengagements beim SWF, besonders den Brief von FW an Heinrich Strobel, 12. Sept. 1956, und Briefdurchschlag von Heinrich Strobel an FW, 11. Jul. 1956 [D-BDBha, P5904].

24 Vgl. dazu u. a. den im weiteren Verlauf des Kapitels zitierten Covertext auf Waxmans *Romeo and Juliet*-Aufnahme.

of the fully symphony orchestra. The finest musicians from all over the world could then be ›assembled‹ for an international concert on a fine professional level.²⁵

Die Basis für diese Zukunftsvision Waxmans bildete allerdings nach wie vor die Aufführung von Musik als »event«²⁶ und das als Teil dieses Konzepts festgelegte bewusste Rezipieren der Musik unabhängig von deren technologischer Mediatisierung, wie folgendes Zitat Waxmans illustriert:

Jahr	Titel	Ausführende	Plattenfirma [Nr.]
1948	J. S. Bach, Concerto in D Minor for two violins and orchestra. Both solo parts played by Jascha Heifetz	RCA Victor Chamber Orchestra. Franz Waxman (Dir.), Jascha Heifetz (Vi.)	RCA Victor [DM 1136]
1952	J. S. Bach, Concerto in D Minor for two violins and orchestra. Both solo parts played by Jascha Heifetz & Mozart, Concerto No. 4 in D for Violin and Orchestra	RCA Victor Chamber Orchestra. Franz Waxman (Dir.), Jascha Heifetz (Vi.) & Royal Philharmonic Orchestra. Sir Thomas Beecham (Dir.), Jascha Heifetz (Vi.)	RCA Victor [LM 1051]
1953	Love Duets from Romeo and Juliet	Los Angeles Orchestral Society, Franz Waxman (Dir.), Jean Fenn (Sopr.), Raymond Manton (Ten.), Katherine Hilgenberg (Mez.-Sopr.)	Capitol [P 8189]
1953	Schumann, Concerto in A Minor for Cello and Orchestra, op. 129. Bruch, Kol Nidrei, op. 47. Johann Christian Bach, Concerto in C Minor for Cello and Orchestra	Los Angeles Orchestral Society, Franz Waxman (Dir.), Joseph Schuster (Vc.)	Capitol [P 8232]
1957	Lukas Foss, Piano Concert No. 2 & Franz Waxman, Sinfonietta for Strings and Timpani	Lukas Foss (Klav.), Franz Waxman (Dir.), Los Angeles Festival Orchestra	DECCA [DL 9889]

Tabelle 4: Übersicht über die Schallplattenaufnahmen mit Franz Waxman als Dirigent²⁷

²⁵ »What Will Music Be Like in 2059?«, in: *Music Clubs Magazine*, Juni 1959, S. 6 und 16. Waxman machte sich auch bei Aufführungen des LAMF immer wieder die technischen Möglichkeiten der Zeit zu Nutze. Beispielsweise inszenierte Waxman 1962 ein Klavierkonzert mit Live-Orchester bei dem ein gewisser Mr. X (eine Klavierwalzenaufnahme von Stravinskij) als Solist fungierte (vgl. Zechner, »Looking for Mr. Hyde«, S. 43, Fn. 20). Beim LAMF 1955 brachte er die Westküstenpremiere von Liebermanns *Leonore 40/45* als Tonbandaufnahme. Für die praktische Bedeutung der Rundfunk-Netzwerke für diese Aufführung vgl. die entsprechende Korrespondenz zwischen FW und Heinrich Strobel aus den Jahren 1954 und 1955 [D-BDBha, P5969].

²⁶ Vgl. dazu u. a. Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*, S. 352–354.

²⁷ Das *Humoresque*-Album findet als Soundtrack-Album keinen Eingang in diese Tabelle.

A man goes to work, listens to the radio, hears music in the elevator, hears it all day in the office, comes home to hear the TV or radio while he's showering and shaving, drives to the opera with the car radio on... and by the time he gets there he's heard so many hours of music, it ceases to be an even[t]. [...] The sound of music should be an event.²⁸

Letztlich kann auch der Kinobesuch als »event«²⁹ bezeichnet werden, bei dem allerdings die Rezeption von Filmmusik als nur ein »device« von mehreren³⁰ für die Gestaltung der Filmhandlung vorherrschend ist und nicht primär im Vordergrund steht. Über einen ähnlichen *event*-Charakter verfügt allerdings auch die zeitgenössische Rezeption von »klassischer« Musik über das Medium der Schallplatte,³¹ wobei hier zusätzlich viel eher als beim Kinobesuch bzw. bei der Aufführung im Konzert die Möglichkeit zur unmittelbaren und mehrfachen Wiederholung der Musik gegeben ist. Genau dieses Spezifikum der Aufnahmetechnologie verwendete Franz Waxman um singuläre konzertante *events* zu generieren, die in dieser Form auf der Konzertbühne niemals durchführbar gewesen wären:

1948 – direkt im Anschluss an den Schallplattenerfolg von *Humoresque* – erschien bei RCA Victor eine Aufnahme von Bachs Doppelkonzert unter Franz Waxmans Leitung, wobei Jascha Heifetz beide Violinparts im Konzert übernahm und sozusagen – unter Zuhilfenahme der neuen technologischen Möglichkeiten – mit sich selbst konzertierte (vgl. dazu Tabelle 4). Waxmans Hintergrund als Filmkomponist verlieh ihm, was den Einsatz technologischer Mittel für ein derartiges Ereignis betraf, wohl durchaus eine gewisse Glaubwürdigkeit.³² Aus ontologischer Sicht kann Waxmans »Aufnahme« von Bachs Doppelkonzert als ein, der Definition des Musikphilosophen Alessandro Arbos folgend, »work of performance« gesehen werden, wodurch eine existierende medial-ontologische Ebene durch die Aufnahmetechnologie deutlich wird, welche für die Zeitgenossen Waxmans – gerade im Bereich der Filmmusik – durchaus ästhetische Probleme mit sich brachte.³³

28 »Maestro Franz Waxman Scores Conversation with Special Tune«, in: *Miami Beach Daily Sun*, 26. Jul. 1964.

29 Vgl. für dieses Konzept u.a. Rick Altman, »General Introduction. Cinema as Event«, in: *Sound Theory – Sound Practice*, hg. von demselb., New York 1992, S. 1–14.

30 David Bordwell, »The Classical Hollywood Style, 1917–60«, in: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, hgg. von David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson, u.a. London 1988, S. 6.

31 Vgl. dazu Kapitel 14, »Soundtrack-Album«.

32 Vgl. dazu u.a. Zechner, »Looking for Mr. Hyde«, S. 34–35.

33 Arbo formuliert diesen durch die Aufnahmetechnologie beeinflussten ontologischen Zusammenhang wie folgt: »The recording appears as an artefact that does not hide the distance that separates

1953 realisierte Waxman bei Capitol eine Platte mit dem Titel *Love Duets from Romeo and Juliet*, das dem Covertext zufolge die Aufgabe haben sollte, ein einzigartiges Erlebnis für die Rezipierenden zu kreieren, nämlich »for the first time on phonograph records the listener is able to compare the manner in which two different masters of the nineteenth century [Tschaikowsky/Taneev bzw. Gounod] wrote a musical setting for the same scene, which in the Shakespeare play is Act II, Scene V.« Daraus wird deutlich, dass es Waxman hier nicht nur um das Festhalten einer spezifischen Interpretation eines kanonischen Konzertwerks ging, sondern primär darum, spezifische musikalische Werke über das Medium der Schallplatte zu präsentieren und dafür neue Rezeptionskontexte herzustellen.³⁴ In diesem Zusammenhang gilt es zu beachten, dass vor allem Tschaikowskys Werke in verfilmten Orchesterkonzerten Anfang der 1950er-Jahre durch ihre dichte orchestrale Textur als besonders geeignet für die Darstellung des technologischen Fortschritts des Mediums Film und der Stereo-Technologie gesehen wurden.³⁵ Dieses technologische Moment fand entsprechend auch Niederschlag auf dem Schallplattenmarkt.³⁶

Der Covertext von *Love Duets from Romeo and Juliet* schließt mit einer durchaus süffisant anmutenden Bemerkung, die aktuelle Tendenzen in der Populärmusik mit Praktiken des musikhistorischen Kanons in Verbindung bringt. So wird darauf hingewiesen, dass Tschaikowsky bereits die Möglichkeit erkannt habe, instrumentale Melodien als Grundlage für vokale Nummern zu nutzen, »long before twentieth century popular song writers thought of the idea.«³⁷ Dies kann durchaus als Kommentar zu den populären Filmmusik-*theme songs* bezeichnet werden, die meist über ausgewählte Themen von Filmmusiken entstanden und so den Filmfirmen zusätzliche Einnahmen sicherten. Bei Waxman war dies beispielsweise bei seiner Musik zu *A Place in the Sun* der Fall, die

it from a genuine ›live‹ listening experience. We would suggest calling it a ›work of performance‹, insofar as it fixes a specific version of the work and renders it lasting. In other words, it constitutes an interpretation of the work and not a simple document of the same.« (*The Normativity of Musical Works. A Philosophical Inquiry*, u. a. Leiden 2021, S. 83). Als konkretes Beispiel führt Arbo zudem die Aufnahmen John Culshaws für Decca an (vgl. ebda., S. 87).

34 Der Vollständigkeit halber muss erwähnt werden, dass es sich bei dem Tschaikowsky-Duett um eine posthume Fertigstellung von Sergej Taneev handelte – die Entstehungsgeschichte ist im Übrigen auf dem Plattencover skizziert. Für eine kurze Besprechung des Albums vgl. u. a. »Reviews of the Current Classical Releases«, in: *The Billboard*, 16. Mai 1953, S. 33.

35 Vgl. Platte, »Performing Prestige«, S. 630. Waxmans Aufnahme nutzte zwar noch nicht Stereo, allerdings bereits einen Standard der von Capitol als »full dimensional sound« beschrieben wurde und damit über eine größere klangliche Bandbreite als Mono verfügte.

36 Vgl. dazu Kapitel 14 »Soundtrack-Album«.

37 Covertext, *Love Duets from Romeo and Juliet*, 1953, Capitol [P 8189].

unter anderem über einen gleichnamigen *theme song* zirkuliert wurde.³⁸ Somit stellt dieser Kommentar eine populäre Adaptionspraxis auf eine musikhistoriographische Basis und legitimiert sie in einem ›kunstmusikalischen‹ Rahmen. Dazu passen die auf dem Cover abgedruckten Kurzbiographien der LAOS und ihres Dirigenten Franz Waxman, die, wie bereits an früherer Stelle bemerkt, dem Leser genau jenen Interpretationsspielraum geben, um Waxman eine erfolgreiche Karriere in europäischen ›Konzertsälen‹ zu attestieren, obwohl lediglich Städtenamen wie Paris oder Amsterdam genannt werden.³⁹ Gleichzeitig setzt die *Romeo and Juliet*-Aufnahme den Fokus in Richtung einer legitimen programmatischen Deutung von Instrumentalmusik, wobei in diesem Fall der programmatische Kontext durch die spezifische Szenenangabe der Shakespeare-Vorlage vermittelt wird. Durch das nachträgliche verbale ›Popularisieren‹ in Form eines Duetts (bzw. in der Welt der Filmmusik eines *theme songs*) bekommt die Musik eine zusätzliche semantische Ebene, die allerdings ohnehin schon durch die programmatisch evozierte Klanglichkeit der *Fantasy Overture* inspiriert wurde.

Zugleich war Tschaikowskys *Romeo and Juliet Fantasy Overture*, wie Michael Long angibt, seit der Stummfilmzeit ein fester Bestandteil von Filmmusik (unter anderem auch bei *The Jazz Singer* (Alan Crosland, Warner Bros., 1927)) und fungierte dort als ein »musicolinguistic register, one that followed a path of transference from the original work to the film soundtrack.«⁴⁰ Auch die Einspielung von Cellowerken mit Joseph Schuster als Solist bei Capitol verfügte teilweise über eine filmmusikalische ›Karriere‹ und war, zumindest im Falle von Max Bruchs *Kol Nidrei*, mit einer melancholisch-sentimentalen Grundstimmung konnotiert bzw. wurde in einem filmischen Kontext mit einer derartigen Intention verwendet.⁴¹ Durch Schuster als renommiertem Solisten gelingt allerdings (wie schon beim Soundtrack-Album *Humoresque*) der Transfer des Werks in die Sphäre des ›Konzertsaals‹.

Somit lassen sich bei Waxmans Plattenaufnahmen (vgl. Tabelle 4) drei wesentliche Kommunikations- bzw. Rezeptionsmuster erkennen, die zugleich als paradigmatisch für Waxmans Karriere zwischen Filmmusik und Konzertsaal gelten können:

38 Zur Musik von *A Place in the Sun* als mediales Hybrid vgl. Kapitel 13 »*A Place in the Sun*«.

39 »Mr. Waxman's name, of course is best known to the American public for his scores written to such pictures as *Sunset Boulevard*, *Rebecca* and *A Place in the Sun*, but his own interest and ability in music do not end there. His own formal musical education was received in Berlin, and he has conducted standard programs of symphonic music in European cities, such as Paris and Amsterdam« (Covertext, *Love Duets from Romeo and Juliet*, 1953, Capitol [P 8189]). Dieser biographische Textbaustein wird im Übrigen auch auf der Capitol-Aufnahme [P 8232] mit Werken für Violoncello mit Joseph Schuster als Solisten verwendet.

40 Long, *Beautiful Monsters*, S. 51.

41 Vgl. dazu Long, *Beautiful Monsters*, S. 85.

Erstens dokumentieren die beiden Capitol-Aufnahmen Waxmans Interpretation von kanonischen Werken des Konzertrepertoires des 19. Jahrhunderts, die darüber hinaus als Teil ihrer US-amerikanischen Rezeption programmatische Interpretationen inspirierten bzw. mit symphonischer Filmmusik in Verbindung standen. Waxmans Aufnahmen setzen damit bewusst auf die unter anderem durch ihre Verwendung als Filmmusik entstandene ›Popularität‹⁴² der Kompositionen auf, wobei die Audiowiedergabequalität von Kinos für die Rezeption von klassischer Musik außerhalb des physischen Konzertsaals wohl eine wesentliche Rolle spielte. Wenn Ben Winters unter Berufung auf Michael Long feststellt, dass die programmatische Orientierung von weiten Teilen des Konzertpublikums der 1950er-Jahre maßgeblich durch Filmmusik beeinflusst wurde, so sind Waxmans Plattenaufnahmen in genau diesem Kontext zu sehen.⁴³ Zweitens nutzte Waxman, wie anhand der Aufnahme von Bachs Doppelkonzert zu sehen ist, die sich verbessernden technologischen Möglichkeiten, um fiktive Konzertereignisse, also »works of performance«,⁴⁴ vermittelt über das Medium der Schallplatte in einem mediatisierten Konzertsaal zu schaffen.

Von einer reinen aber durchaus unterschiedlichen Interpretationsrolle abweichend präsentierte sich Waxman schließlich auf seiner Aufnahme der *Sinfonietta for Strings and Timpani* als »contemporary composer [...] and conductor«⁴⁵ mit europäischem Hintergrund. Letzteres wird nicht nur durch die Verbindung mit dem Zweiten Klavierkonzert und dem hier als Komponist und Interpret fungierenden Lukas Foss [Fuchs] deutlich, sondern auch durch die auf dem Cover abgedruckten Weiterempfehlungsvorschläge von Decca von ähnlichen Aufnahmen (»if you have enjoyed this recording, you will also be interested in the following recordings«): Darunter findet sich die Platte *New Directions in Music and Sound*, Vol. 1 mit »contemporary European classical music« von Boris Blacher, Gottfried von Einem, Wolfgang Fortner, Karl Amadeus Hartmann und Rolf Liebermann; eine Aufnahme von Carl Orffs *Carmina Burana*, Béla Bartóks Drit-

42 Damit wird eine weite Verbreitung bzw. Kenntnis des Werks innerhalb einer für westliche Kunstmusik empfänglichen Rezipientengruppe verstanden, d.h. derjenigen Gruppe, die üblicherweise bewusst Konzertmusik in unterschiedlichen medialen Zusammenhängen rezipierte und entsprechend die verwendete Musik erkannte. Diese Differenzierung ist notwendig, da in den USA Anfang der 1950er-Jahre eine Vielzahl an unterschiedlichen ›populären‹ Musikstilen und Genres rezipierbar war.

43 Vgl. Winters, *Music, Performance, and the Realities of Film*, S. 126.

44 Arbo, *Normativity of Musical Works*, S. 85.

45 Coverttext zu Lukas Foss, *Piano Concert No. 2 & Franz Waxman, Sinfonietta for Strings and Timpani*, Decca 1957 [DL 9889]. Bemerkenswert ist, dass in diesem ›seriösen‹ Zusammenhang nicht der Terminus *composer-conductor* verwendet wird.

tem Klavierkonzert und Pauls Hindemiths *Mathis der Maler*-Symphonie.⁴⁶ Bezeichnenderweise ist die *Sinfonietta* das einzige publizierte rein instrumentale Konzertwerk Franz Waxmans, das hier mittels des Mediums Schallplatte (und eben nicht primär nur durch das Medium des Konzertsaals) und mit dem Komponisten als Interpreten eine werkhafte Repräsentation findet. Unterstützend dafür wirkt, dass in der auf dem Plattencover abgedruckten Beschreibung des Werks entgegen der üblichen, auf Ambiguität abstellenden grundsätzlich allerdings ›konzertanten‹ Kommunikationsstrategie, explizit darauf hingewiesen wird, dass »[t]he Sinfonietta was written on the occasion of the composer's appearance as conductor with the Radio-Orchestra of Zurich, Switzerland, October 30, 1955.«⁴⁷ Damit wird deutlich gemacht, dass Waxman das Werk für das Medium des Radios konzipiert hatte, wodurch die Schallplattenaufnahme einen anderen ontologischen Status zuerkannt bekommt.

So unterschiedlich die im Zuge der Schallplattenaufnahmen Waxmans vermittelten ästhetischen Werte sind, so deutlich wird anhand von Waxmans Plattenaufnahmen als Dirigent die eigentliche Dimension des »Dazwischen« in seiner Karriere und die Bedeutung der Medialität bzw. der damit verbundenen technologischen Entwicklungen in diesem Zusammenhang. Eine starke mediale Überlagerung der in diesem Kapitel behandelten ästhetischen Filmmusikdiskurse der 1940er- und 1950er-Jahre lässt sich ebenso feststellen, ohne jedoch von den Zeitgenossen explizit reflektiert zu werden. Die Filmmusikdiskurse sind letztlich als ein Ausdruck der aus medialer Sicht schwierigen Position von Filmmusik zwischen Popular- und Kunstmusik zu sehen, die letztlich nicht hinreichend durch ihren »chamäleonartig[en]« Charakter bedingt durch ihre Abhängigkeit von unterschiedlichen Filmsujets⁴⁸ erklärt werden kann. Für die ästhetische Positionierung wurden, wie zu sehen war, letztlich primär historiographische Narrative aus dem Bereich der ›Kunstmusik‹ herangezogen, die maßgeblich auf Überlieferung des musikalischen Werks in der Form von Notentext und dessen Aufführung im Konzertsaal basierten.⁴⁹ Die zeitgenössische Ideenwelt stellte folglich

46 Abbildungen auf der Rückseite des Covers und Covertext zu *Lukas Foss, Piano Concert No. 2 & Franz Waxman, Sinfonietta for Strings and Timpani*, Decca 1957 [DL 9889].

47 Covertext zu *Lukas Foss, Piano Concert No. 2 & Franz Waxman, Sinfonietta for Strings and Timpani*, Decca 1957 [DL 9889].

48 Vgl. Wolfgang Rathert und Berndt Ostendorf, *Musik der USA. Kultur- und musikgeschichtliche Streifzüge*, Hofheim 2018, S. 371.

49 Vgl. dazu Cook, *Beyond the Score*, S. 21–23 und 355–356. Simon Frith hingegen betont den existierenden Aufführungscharakter von Aufnahmen von Populärmusik (vgl. ders., *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Oxford 1996, S. 211). Filmmusik steht folglich zwischen diesen Polen.

den potentiellen ›Kunstcharakter‹ von Filmmusik, abseits ihrer Anbindung an das Medium Film, vor ästhetische Herausforderungen. Und genau für dieses ontologische Problem wurden von Waxman und seinen Zeitgenossen, wie im dritten Teil dieser Monographie zu sehen sein wird, faktische Lösungsmöglichkeiten gesucht.

Faktische Auswirkung hatte Medialität Mitte des 20. Jahrhunderts nicht nur auf die Rezeption des Komponisten Waxman zwischen Filmmusik und Konzertsaal, sondern auch auf dessen Karrierestrategien als Akteur und auf die Bildung seiner personellen Identität in den verschiedenen sich überlappenden sozialen Netzwerken. Obwohl eine reine funktionale und letztlich genreimmanente Betrachtung von Filmmusik im Medium des Films aus heutiger Sicht durchaus Sinn ergibt, enthüllt der zeitgenössische Diskurs allerdings die historische Existenz einer historiographisch-konzertanten Ebene (und nicht nur einer unmittelbaren musiktheatralen Ebene),⁵⁰ die letztlich in mehrfacher Hinsicht für die Komponisten im Bereich des Hollywood-Films der 1930er- bis 1960er-Jahre als Referenzrahmen wirkte. Wie in diesem Teil aus unterschiedlichen Perspektiven auf den Diskurs dargestellt wurde, verhandelten Waxman und seine Zeitgenossen die folgenden medialen Faktoren (und deren komplexes Zusammenwirken) als Teile des konzertanten Referenzrahmens für Hollywood-Filmmusik: Mit der Dominanz des Konzertereignisses bzw. der -aufführung im Bereich der ›seriösen Kunstmusik‹ ist die Bedeutung des musikalischen Notentextes als Repräsentant des musikalischen Werks nach wie vor integral verbunden und damit letztlich auch die Frage der Autorintention des Komponisten, der das ›Werk‹ schafft. Zusätzlich wurde die US-amerikanische (um nicht zu sagen internationale) kunstmusikalische Konzertszene (im Übrigen bis heute) vom kanonischen Repertoire des Langen 19. Jahrhunderts und damit von dessen Klanglichkeit geprägt. Die klassische Hollywood-Filmmusik lehnt sich nun an diese Klanglichkeit an und übernimmt implizit (wie die ästhetischen Debatten zeigen) auch den damit verbundenen Referenzrahmen – aller neo-formalistischen Abgrenzungsversuche zu trotz.

Aus einer historischen Sicht wirken gerade im Bereich der Hollywood-Filmmusik in der Mitte des 20. Jahrhunderts soziale, kulturelle, ästhetische, mediale und ontologische Faktoren in komplexer Weise zusammen: So kann das musikalische Werk *per se* – in Abhängigkeit der jeweiligen sozialen Netzwerke – als sozial-konstruiertes Objekt gesehen werden,⁵¹ das in ›Kunst- und Populärmusik eine unterschiedliche Ausformung findet, mit der letztlich aber auch ästhetische Wertehaltungen verbunden sind.

⁵⁰ Die stilistischen Einflüsse der Oper bzw. des Melodramas auf den Film wurden bereits vielfach kritisch diskutiert und in einigen Fällen als Schauplatz von Pauschalisierungen identifiziert (vgl. dazu u.a. Long, *Beautiful Monsters* S. 81–84).

⁵¹ Arbo überträgt für seine Argumentation eines sozial konstituierten Werks Foucaults ursprünglich

Im Bereich der Hollywood-Filmmusik im betrachteten Zeitraum kam es zu einem Überlappen von sozialen und musikalischen »Netz-Werken« – also von unterschiedlichen historiographischen Werkkonzepten und sozialen Netzwerken – nicht zuletzt durch Akteure wie Franz Waxman. Eine Ausformung findet dies beispielsweise in der zeitgenössisch wahrgenommenen Ephemierität von Filmmusik gegenüber Konzertmusik als Form der Kunstmusik, wobei der ästhetische Wert der Letzteren eindeutig bestimmt ist. Dies wirft für die Zeitgenossen insofern Probleme auf, als dass sich hier nunmehr ein ästhetisches Spannungsfeld zwischen ›kunstmusikalischem‹ Referenzrahmen und der ephemeren medialen Gestalt von Filmmusik als »sound art«⁵² ergibt. Das Problem muss allerdings als Resultat einer komplexen musikhistorischen Umbruchsituation⁵³ Mitte des 20. Jahrhunderts auf medialer und ontologischer Ebene interpretiert werden, die im Bereich der Filmmusik besonders deutlich zu tragen kommt. Wie in diesem Kapitel zu sehen war, entsteht daraus auch die Notwendigkeit des Einbeziehens einer musikhistorischen Perspektive als die Netzwerkanalyse und die Soundtheorie ergänzende Herangehensweise,⁵⁴ um letztlich das musikalische Werk in der Definition von Alessandro Arbo als solches anerkennen zu können, nämlich als »a sound artefact based on a trace having a normative value and designed to function aesthetically«⁵⁵. Dabei spielt die Autorintention Arbo zufolge nach wie vor eine Rolle, insofern als dieses umfassende Werkkonzept kollaborative Autorschaft (wie im Bereich der Filmmusik durchaus üblich) miteinbezieht: »If a musical work is an artefact, this implies that it *must* have an author to whom we can attribute the intention to shape such entity. Rather, we must be able to attribute (at least in principle) to the

räumlich gefasstes Konzept der Heterotropie auf das musikalische Werk (vgl. ders., *Normativity of Musical Works*, S. 44–52). Gleichmaßen wird die soziale Netzwerkdimension von Kyle Barnett bei seiner Betrachtung der US-amerikanischen Tonträgerindustrie als Teil einer Medienindustrie (vgl. ders., *Record Cultures*, S. 13–15) und von Jonathan Sterne in seiner kulturgeschichtlichen Studie zur Tonaufnahmetechnologie (vgl. ders., *The Audible Past*, S. 8) als wesentlich hervorgehoben. Es ist allerdings bemerkenswert, dass Filmmusik in diesem Zusammenhang in keiner dieser Publikationen eine besondere Erwähnung findet.

52 Mit Bezug auf Michel Chion, *Film. A Sound Art*, New York 2009.

53 Für die vielversprechende Anwendung von Netzwerkanalysen in historischen Umbruchsituationen vgl. Morten Reitmeyer und Christian Marx, »Netzwerkanalysen in der Geschichtswissenschaft«, in: *Handbuch Netzwerkforschung*, hg. von Christian Stegbauer und Roger Häußling, Wiesbaden 2010, S. 871.

54 Vgl. u. a. eine ähnliche Forderung mit Bezug auf die Aufnahmetechnologie bei Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, u. a. Durham 2003, S. 5.

55 Arbo, *Normativity of Musical Works*, S. 53. Arbo bezieht in seiner musikphilosophischen Studie über die Normativität des musikalischen Werks explizit *per definitionem* auch an andere Medien gebundene Werke mit ein (vgl. ebda.).

one who generated those sounds *the intention*, albeit very basic, *to produce music*.⁵⁶ Bei dieser aus heutiger Sicht validen Ansicht, welche die Musikproduktion als ästhetische Intention in den Vordergrund bringt und die auch problemlos auf historische Hollywood-Filmmusik umgelegt werden kann, ist allerdings zu beachten, dass bspw. für Franz Waxman, der letztlich vor dem Hintergrund des US-amerikanischen Konzertbetriebs operierte, nach wie vor die individuelle Autorschaft eine wesentliche Rolle spielte, um Filmmusik als ›Kunstmusikwerk‹ – also als »artefact« – zu rechtfertigen. Genau darin besteht letztlich der eminente zeithistorische Kontext.

Die bisher auf Kunstmusik im Allgemeinen – dies gilt auch in Bezug auf zeitgenössische Musik – angewandten ästhetisch-musikhistoriographischen Parameter werden nun, durch die sich stetig weiterentwickelnde Audiotechnologie vor Herausforderungen gestellt, die einerseits in den in diesem Kapitel dargestellten ästhetischen Debatten Ausdruck finden, andererseits aber auch das filmmusikalische Schaffen *per se* nicht unberührt lassen. Jonathan Sterne artikuliert im Kontext seines Versuchs einer kulturwissenschaftlichen Studie der Tontechnologie Anfang des 20. Jahrhunderts, ohne jedoch Filmmusik (als audiovisuelles Musikgenre) explizit in seine Argumentation miteinzubeziehen, genau die inhärente ästhetische Ambiguität von Filmmusik: »Sound recording did as much to promote ephemerality as it did to promote permanence in auditory life. If we consider sound recording on the basis of its technical possibilities, repeatability is as much a central characteristic of technology as preservation is.«⁵⁷

Filmmusik im Medium des Films galt als ephemere, durch die Verbindung zur Tonträgerindustrie eröffnete sich allerdings eine Möglichkeit die Forderung nach »Wiederholbarkeit« und »Dauerhaftigkeit« einzulösen. Die spezifische Ausgestaltung des medial-ontologischen Spannungsfelds und der künstlerische Umgang damit, der letztlich auf ein nachhaltiges ›Festhalten‹ der ephemeren Filmmusik ausgerichtet war, wird in den folgenden Kapiteln anhand von ausgewählten Beispielen aus Waxmans Schaffen, die mehrfachen medialen Transfers unterzogen waren, erläutert: Intermedialität diente hier in Abhängigkeit des technologischen Kontexts in mehrfacher Hinsicht als Lösung des zeitgenössischen filmmusikalischen Problems fehlender Werkhaftigkeit und ästhetischer Anerkennung.

⁵⁶ Arbo, *Normativity of Musical Works*, S. 52.

⁵⁷ Sterne, *The Audible Past*, u.a. Durham 2003, S. 288.

TEIL 3: MEDIALE TRANSFERS

11. Intermedialität als Verhandlung von filmmusikalischer Werkhaftigkeit

Die Tatsache, dass im Bereich der Filmmusikkomposition tätige Komponisten, wie Franz Waxman, Bernard Herrmann, David Raksin oder Victor Young, aktiven Anteil an der im vorangehenden Kapitel ausgewerteten Debatte über den ästhetischen Wert von Filmmusik nahmen und damit deren Platz im zeitgenössischen Musikleben argumentierten, legt nahe, dass die hier artikulierten Werthaltungen auch konkreten Einfluss auf deren kompositorisches Schaffen hatten. Dabei spielte der Referenzrahmen des ›Konzertsaals‹ eine wichtige Rolle. Dies manifestiert sich nicht nur in der Tatsache, dass zahlreiche Hollywood-Komponisten aktiv am zeitgenössischen Konzertleben teilnahmen und Werke für den Konzertsaal komponierten bzw. adaptierten, sondern auch durch die vom Musikwissenschaftler Ben Winters nachgewiesene Bedeutung des »Konzertereignisses« für die filmische Realität – und das nicht nur im Rahmen von explizit ausgewiesenen Konzertfilmen. Hierbei argumentiert Winters unter anderem für einen analytischen Bedeutungstransfer von der durch Claudia Gorbman artikulierten narrativen Funktionsweise von Filmmusik (und damit einhergehend mit der bislang übergeordneten analytischen Bedeutung der Kategorien diegetisch/nicht-diegetisch)¹ hin zu einer konzertanten Perspektive auf die bzw. innerhalb der filmischen Realität.

In den 1930er- und 1940er-Jahren ist ein Schwerpunkt an Konzertfilmen bzw. an Filmen mit konzertanten Bezügen zu beobachten.² Dass die Filmmusikdebatte Mitte bzw. Ende der 1940er-Jahre von Filmkomponisten wie Franz Waxman oder Bernard Herrmann (oder von aus kunstmusikalischer Sicht anerkannteren Komponisten wie Aaron Copland) ebenso mit konzertanten Bezügen versehen wurde, kann und muss daher in diesem Kontext gesehen werden und impliziert entsprechend auch Auswirkungen auf das (film)musikalische Werk. In diesem Zusammenhang ist beispielsweise *The Horn Blows at Midnight* (Raoul Walsh, Warner Bros., 1945) mit Musik von Waxman zu nennen. In der Filmhandlung schläft Athanael (Jack Benny) – der dritte Trompeter des Orchesters einer Radioshow – während einer Probe ein und träumt Folgendes: Als Engel und Trompeter des Himmlischen Orchesters soll Athanael auf die Erde geschickt werden und mit einem Trompetensignal zu Mitternacht den Welt-

¹ Vgl. Ben Winters, *Music, Performance, and the Realities of Film. Shared Concert Experiences in Screen Fiction* (= Routledge Research in Music 9) u. a. New York 2014, S. 13–14, und Claudia Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, London 1987.

² Vgl. Winters, *Music, Performance, and the Realities of Film*, S. 18.

untergang einleiten. Die Durchführung dieser Aufgabe gestaltet sich letztlich vor dem Hintergrund diverser irdischer Versuchungen schwierig, bevor Athanael wieder aus seinem Traum erwacht und sich im Radioorchester wiederfindet. Weniger komisch, allerdings gleichermaßen mit der Sphäre des Konzerts bzw. einer Konzertaufführung verbunden zeigt sich *Possessed* (Curtis Bernhardt, Warner Bros., 1947), in dem Waxman Teile der Musik von Robert Schumanns *Carnaval*, op. 9, zu einem bedeutenden psychologischen Element dieses *film noirs* macht und innerhalb der filmischen Realität mit der Szene einer Konzertaufführung verknüpft.³ Offensichtlicher tritt der konzertante Bezug im Konzertfilm *Humoresque* (Jean Negulesco, Warner Bros., 1947) zu Tage, der den Aufstieg eines aus einfachen Verhältnissen stammenden Konzertgeigers in Verbindung mit einer desaströsen Liebesgeschichte darstellt und vor allem für seine aus musikalisch-diegetischer Sicht nur schwer zu kategorisierende Selbstmordszene (mit Waxmans Bearbeitung des Liebestods aus *Tristan und Isolde*) Gegenstand wissenschaftlicher Betrachtungen wurde.⁴ Zudem vermittelt der Vorspann die mit Kunstmusik verbundenen ontologischen Konventionen der Aufführung (Großaufnahme von Isaac Sterns Händen beim Spielen der Humoreske, op. 101, Nr. 7 von Antonín Dvořák) und der werkhafte Schriftlichkeit in Form einer in Leder gebundenen Notenausgabe. Die Namen der Mitwirkenden des Films erscheinen quasi im Vordergrund des musikalischen Texts der dargestellten Klavierausgabe von Dvořáks Komposition und ändern sich im Zuge des Umblätterns der Seiten.

Humoresque befindet sich in der Tradition mehrerer im Musikmilieu spielender Filme, wie unter anderem *Deception* (Irving Rapper, Warner Bros., 1946) oder *The Constant Nymph* (Edmund Goulding, Warner Bros., 1943) beide mit Musik von Erich Wolfgang Korngold, *Hangover Square* (John Brahm, Twentieth Century Fox, 1945) mit Musik von Bernard Herrmann⁵ oder *Night Song* (John Cromwell, RKO Pictures, 1947) mit Musik von Leith Stevens. In Letzterem fungierte Artur Rubinstein in einem (eigentlich von Stevens komponierten) Klavierkonzert als Interpret auf dem *sound track*, was auch auf Ebene der ›Darsteller‹ eine enge Verbindung zwischen Kon-

3 Zur Musik von *Possessed* vgl. u.a. Janina Müller, *Musik im klassischen Film noir* (= Klangfiguren 5), Würzburg 2019, S. 198–207.

4 Vgl. dazu u.a. Winters, *Music, Performance and the Realities of Film*, S. 158–159. Michael Long argumentiert anhand von *Humoresque* das Vorhandensein des »register of aesthetic sublime« (vgl. ders., *Beautiful Monsters. Imagining the Classic in Musical Media*, u.a. Berkeley 2008, S. 60–61).

5 Für die durch Herrmanns Konzert entstehende konzertante Metaebene von *Hangover Square* vgl. auch Steven C. Smith, *A Heart at Fire's Center. The Life and Music of Bernard Herrmann*, u.a. Berkeley 1991, S. 117–118, und Lloyd Whitesell, »Concerto macabre«, in: *The Musical Quarterly* 88/2 (2005), S. 167–203.

zertwesen und Hollywood demonstriert.⁶ In manchen Fällen reüssierte Hollywoods fiktive filmische ›Kunstmusik‹ aber auch in die Sphäre des realen Konzertsaaes, wie beispielsweise anhand des von Korngold für *Deception* komponierten Cellokonzerts, op. 37 (UA am 29. Dezember 1946 mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra)⁷ oder Roy Webbs Klavierkonzert aus *The Enchanted Cottage* (John Cromwell, RKO Pictures, 1945) zu sehen ist, dessen Uraufführung am 19. Juli 1945 in der Hollywood Bowl erfolgte.⁸ Auch Waxmans *Carmen Fantasie* kann, vor allem durch die Aufnahme des Stücks in das Repertoire von Jascha Heifetz, bis in die heutige Zeit als eines der Standardstücke im virtuoseren Konzertrepertoire gelten.⁹

Wie allerdings die in Teil 2 zitierten Äußerungen Waxmans nahelegen, sah dieser zunächst im Medium des Radios und dann in der sich stetig verbessernden Tonträger-technologie ebenfalls Möglichkeiten zur außerfilmischen Präsentation seiner Musik in einem mediatisierten Konzertsaal. So fand die Musik zu *Rebecca* (Alfred Hitchcock, Selznick International Pictures, 1940) 1942 außerfilmische Verwertung in Form einer Radio-Suite und auch Waxmans Musik zu *Humoresque* (darunter die *Carmen Fantasie*) wurde zunächst als Tonträger in der Form eines Soundtrack-Albums verbreitet.¹⁰ Dabei wird deutlich, dass die Aufführung der entsprechenden Werke außerhalb des Mediums Film, entweder real oder technologisch mediatisiert, die übliche Distributionsform von Filmmusik als Musik darstellte. Zumindest Ende der 1940er-Jahre

6 Für eine Übersicht von zeitgenössischen Musikern als Filmdarstellern vgl. Winters, *Music, Performance, and the Realities of Film*, S. 19–28.

7 Für eine Übersicht über die Verbindungen zwischen Korngolds Filmmusiken und dessen Konzerten vgl. Robbert van der Lek und Mick Swithinbank, »Concert Music as Reused Film Music: E. W. Korngold's Self-Arrangements«, in: *Acta Musicologica* 66 (1994), S. 79.

8 Vgl. die Aufzählung bei Royal S. Brown, *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, Berkeley 1994, S. 350. Brown führt im Übrigen in diesem Zusammenhang auch »The solo piano ›Appassionata‹ von Waxman an. Reproduktionen der Dirigierpartitur finden sich in [SUSC, FWP]. Bernard Herrmanns Klavierkonzert aus *Hangover Square* trat allerdings lediglich in der fiktiven Realität des Films in Erscheinung.

9 Allerdings schien die *Carmen Fantasie* nur in der US-amerikanischen Version des Films vorhanden gewesen zu sein. In allen anderen Versionen von *Humoresque* wurde die *Carmen Fantasie* aus nicht näher bekannten Gründen durch Waxmans Bearbeitung von Johannes Brahms' Violinkonzert in d-Moll, op. 77, ersetzt (vgl. *cue sheet* zu *Humoresque* [SUSC, FWP, Oversize 50A]).

10 Vgl. dazu Kapitel 14 »Soundtrack-Album«. In der bisherigen Forschung über »Filmmusik jenseits des Films« wird weder die mediale noch die musikhistorische Dimension in ihren jeweiligen zeitgenössischen Kontexten ausreichend berücksichtigt (vgl. stellvertretend dafür Ulrich Wünschel, »Filmmusik jenseits des Films. Konzerte, Tonträger, musikalische Sozialisation«, in: *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*, hgg. von Frank Hentschel und Peter Moormann, Wiesbaden 2018, S. 319–332).

war Hollywood-Filmmusik viel mehr als ein Ausdruck der nostalgischen Utopie einer längst vergangenen Zeit,¹¹ sondern tatsächlich ein Teil des zeitgenössischen US-amerikanischen Musiklebens. Unbestritten ist allerdings, wie auch im vorangehenden diskursanalytischen Teil gezeigt wurde, dass von Hollywood und seinen Protagonisten kunstmusikalische, allerdings nicht notwendigerweise ›romantische‹ Konventionen¹² bemüht wurden, um eine bestimmte ideologische Aufladung zu erhalten, die eine Anschlussfähigkeit an den Konzertbetrieb der Zeit herstellen sollte.

Wie auch der Musikwissenschaftler Peter Franklin feststellt, besaß symphonische Konzertmusik als Referenzrahmen eine wichtige Bedeutung für Hollywoods Filmindustrie, die über eine reine stilistische Verbindung hinausgehend auch damit verbundene ästhetische und ideologische Konnotationen besaß:

Film music [...] appropriated the long-developed richness of referential and evocative meaning of a musical style that was supposed to be in decline, the function of a bygone age. The ›music‹ that style represented and gave voice to was not just something that could be heard or read. It was also something that complicatedly could be imagined, even more complicatedly ›seen‹; something that signified, that deliberately dispensed pleasure of a particular kind, and that also [...] seemed aware of its own discursive construction, and its history, in the act of doing whatever it was ›supposed‹ to do in and for the film to which it was attached (or in which it was included).¹³

Dabei war die kunstmusikalische Tradition, auf die sich die Filmmusik bezog, wie Franklin richtigerweise angibt, nur mutmaßlich »in decline«. Maßgeblichen Anteil daran hatte, wie bereits in dieser Arbeit gezeigt wurde, der zeitgenössische modernistische Diskurs, der die Abkehr von der Tonalität und den damit verbundenen Kompositionsprinzipien befürwortete und entsprechend im Sinne einer Weiterentwicklung

11 Vgl. zu dieser problematischen Anamnese Caryl Flinn, *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton 1992. Vgl. dazu auch die Kritik von James Buhler und David Neumeyer, welche die wertende Verbindung zwischen dem den musikalischen Modernismus umgebenden Diskurs und der Idee einer nostalgischen Hollywood-Filmmusik aufzeigen (dieselb., »Review: Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music by Caryl Flinn; Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film by Kathryn Kalinak«, in: *JAMS* 47/2 (1994), S. 383).

12 Flinn differenziert in *Strains of Utopia* nicht zwischen der ideologisch-historiographischen Aufladung des Begriffs »romanticism« und der damit verbundenen Musiktradition des Langen 19. Jahrhunderts, die in sich nicht als homogen gelten kann (vgl. dazu Franklin, *Seeing Through Music. Gender and Modernism in Classic Hollywood Film Scores*, Oxford 2011, S. 22–25).

13 Peter Franklin, *Seeing Through Music*, S. 16–17.

ideologische Abgrenzung unter anderem von der symphonischen Konzertmusik des 19. Jahrhunderts suchte.¹⁴ Im zeitgenössischen Konzertwesen bildete das Repertoire des Langan 19. Jahrhunderts nach wie vor einen essenziellen Bestandteil. Zudem kann die Filmmusik beispielsweise von Franz Waxman nicht im Sinne einer Stilgeschichte als uniformer Personalstil beschrieben werden, sondern verfügte über eine große stilistische wie kompositionstechnische Bandbreite, die in Abhängigkeit des jeweiligen Filmsujets betrachtet werden muss.

Ein wichtiger Punkt, den Franklin hier anspricht, ist, dass sich Filmmusik ihrer eigenen diskursiven Konstruktion bewusst war – eine Anamnese, die sich auch durch die Auswertung des zeitgenössischen Diskurses bestätigen lässt.¹⁵ Auf einer anderen Ebene findet dies auch Ausdruck in den von Waxman angestrebten Aktivitäten im Rahmen seiner Dirigentenkarriere oder im Rahmen des LAMF und manifestiert sich letztlich auch, wie anhand der in diesem Teil enthaltenen Fallbeispiele gezeigt wird, in dessen kompositorischem Schaffen. Diese spezifische Konstruktion und die damit verbundenen historiographischen Stereotype waren Ende der 1940er-Jahre wohl vor allem den in Hollywood tätigen Komponisten bewusst, deren kompositorischer Stil klanglich zwischen den »synthetischen« Medien Film, Radio und Tonträger und dem »authentischen« Medium Konzertsaal rangierte.¹⁶ So war gerade Konzertmusik stark mit bestimmten ästhetischen, ideologischen und historiographischen Konventionen des Konzertsaals verbunden, die sich von der Musikausübung bis hin zur Rolle des Publikums, das einer Live-Aufführung beiwohnte, erstreckten.¹⁷ Aus diesem Grund sieht Franklin auch das Vorhandensein eines Diskurses über Musik durch den »klassischen Hollywoodfilm«:

Hollywood classics turn readily into discourse not only ›in‹ music but also *about* Music as a cultural form inherited from the Old World, dispossessed and increasingly marginalized in the New, yet comprehensively, annoyingly, and perhaps even subversively present in movie theaters.¹⁸

14 Vgl. dazu auch eine ähnliche von Buhler und Neumeyer bereits Mitte der 1990er-Jahre mit Bezug auf eine von Richard Taruskin getroffene Anamnese in »Review: Strains of Utopia«, in: *JAMS* 47/2 (1994), S. 384–385.

15 Auf den von starken ideologischen Positionen geprägten filmmusikalischen Diskurs trifft dies allerdings nicht uneingeschränkt zu.

16 Vgl. dazu auch die entsprechenden Ausführungen Stravinskijs in Kapitel 10 »Medialität zwischen Filmmusik und Konzertsaal«.

17 Vgl. dazu u. a. Cook, *Beyond the Score*, S. 21–23.

18 Peter Franklin, *Seeing Through Music*, S. 16–17.

Daran anschließend kann, wenn auch weniger wertend als Franklins Ansicht formuliert, auch der von Ben Winters in seiner 2014 veröffentlichten Monographie *Music, Performance, and the Realities of Film* artikulierte Appell verstanden werden, den Hollywood-Film letztlich als Vermittler von Konzertmusik und ihrer Praktiken zu begreifen. Es ist bezeichnend, dass Winters' Perspektive eklatante Ähnlichkeiten zu den in einem historischen Kontext auftauchenden und beispielsweise von Waxman artikulierten Forderungen in Bezug auf »klassische Hollywood-Filmmusik« aufweisen.¹⁹ Entsprechend eröffnet das Medium Film Winters zufolge einen Weg zum von Michael Long artikulierten »cinematic listening«²⁰ von Konzertmusik. Genau dieser Aspekt – nämlich die programmatische Interpretation symphonischer Konzertmusik – kann auch, wie bereits dargestellt wurde, als ein Merkmal innerhalb von Waxmans Dirigiertätigkeit in den 1950er- und 1960er-Jahren gesehen werden und tritt, wie zu sehen war, besonders anhand seiner durch die ideologisch-ästhetischen Positionen der Zeit durchaus kontrovers aufgenommenen Dirigate von Tschaiikowskys Sechster Symphonie zu Tage.

Im Gegensatz zu Musik, die üblicherweise im Kontext eines »kunstmusikalischen« Konzerts aufgeführt wurde, hatte die klassische Hollywood-Filmmusik allerdings aus der musikhistorischen Sicht der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wie in Teil 2 dieser Monographie demonstriert wurde, ein essenzielles medienbedingtes »Problem«: Hollywood-Filmmusik verfügte ausschließlich über einen rein audiovisuell vermittelten und damit ephemeren Werkcharakter und somit an eine starke Gebundenheit an die »Aufführung« innerhalb des Mediums Films.²¹ Die fehlende Nachhaltigkeit kann selbstverständlich als ein Charakteristikum jeglicher Musik – besonders in multimedialen Kontexten wie dem Musiktheater – bezeichnet werden. Allerdings manifestiert sich diese Gegenständlichkeit im Bereich der westlichen Kunstmusik üblicherweise durch die musikalische Notation, die somit einen wesentlichen normativen Bestandteil für die Konstruktion des musikalischen Werks bildet.²² Es ist auch das Zeichen-

19 Vgl. dazu Winters, *Music, Performance, and the Realities of Film*, S. 126, und die Forderungen Waxmans und Coplands nach dem Medium des Films als einem Vermittler von zeitgenössischer Kunstmusik (vgl. Kapitel 9 »gespaltene Lebensrealität«).

20 Long, *Beautiful Monsters*, S. 7.

21 Der amerikanische Komponist Virgil Thomson beispielsweise artikulierte dieses Problem 1945 in Bezug auf eine mangelnde Authentizität von aufgenommener Musik (»recorded music«) im Allgemeinen (vgl. Flinn, *Strains of Utopia*, S. 41).

22 Die Tatsache, dass beispielsweise Roman Ingarden 1962 explizit gegen eine Gleichsetzung von »Musikwerk« und »Partitur« argumentiert, illustriert die in den 1940er- und 1950er-Jahren bestehende traditionell enge Verbindung zwischen beiden Begriffen (vgl. ders., *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk, Bild – Architektur – Film*, Tübingen 1962, S. 23–26). Für einen historischen Überblick über den musikalischen Werkdiskurs vgl. auch Reinhard Strohm, »Werk-Per-

system der Notation, die ein kunstmusikalisches *opus* erst aufführbar macht und somit bis in die heutige Zeit die primäre Grundlage für dessen konzertante Reproduzierbarkeit darstellt.²³ Dieses Phänomen wird von Laurenz Lütteken mit Bezug auf westliche Kunstmusik als »Spannungsverhältnis« zwischen (Noten-)Text und Klang bzw. Interpretation beschrieben, wobei die »klassische« Hollywood-Filmmusik von ihm offensichtlich nicht in seine Anamnese miteinbezogen wurde, obwohl gerade in diesem Bereich das beschriebene Problem aus Sicht der Zeitgenossen eklatant war und letztlich eine fundamentale Änderung der bisherigen mit Kunstmusik verbundenen ästhetischen Konventionen bedeutete:

Das Spannungsverhältnis, das die ephemere [sic] klingende Wirklichkeit gegenüber dem auf Dauerhaftigkeit angelegten Text einnimmt, wurde in der Neuzeit zu einem zentralen Moment von Werkvorstellungen, die sich in zwei Bereichen radikalisierten. Erstens hat die stets größer gewordene Präsenz vergangener Musik in der Gegenwart des 20. Jh. auch zu der Einsicht geführt, daß das »Leben« eines Werkes wesentlich von seiner klingenden »Interpretation« abhängig sein muß, auch wenn das Maß dieser Abhängigkeit erst ansatzweise erforscht ist. Und zweitens mußte die zunehmende Konservierung klingender Interpretation auf Tonträgern nicht nur kontextuelle Wahrnehmungsveränderungen heraufbeschwören, sondern der klingenden Deutung eine vorher ungeahnte Vorrangstellung einräumen (bis hin zur Engführung von Werkgestalt und Tonträger in der elektronischen Musik).²⁴

Bei symphonischer Hollywood-Filmmusik handelt es sich meist nicht um eine »Interpretation« »vergänger Musik«, sondern um neukomponierte Musik, die zwar mitun-

formanz-Konsum. Der musikalische Werk-Diskurs«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hgg. von Michele Calella und Nikolaus Urbanek, u. a. Stuttgart 2013, S. 346–349. Strohm postuliert hier darüber hinaus, dass sich der Werk-Diskurs und der Umgang mit den darin enthaltenen Kategorien vom 16. bis in das 20. Jahrhundert kaum verändert habe (vgl. ebda., S. 349). Vgl. zur normativen Verbindung zwischen Notentext und musikalischer Aufführung in der musikwissenschaftlichen Forschung der 1980er-Jahre auch Walter Wiora, *Das musikalische Kunstwerk*, Tutzing 1983, und Wilhelm Seidel, *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt 1987.

23 Vgl. dazu auch Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992, S. 3. Gerade für Komponisten mit kunstmusikalischem, europäischen Hintergrund war der *opus*-Begriff stark mit Schriftlichkeit konnotiert. So bezeichnet Korngold beispielsweise den in Manuskriptform überlieferten *tone poem* »Tomorrow« aus *Deception* als sein op. 33, und Miklós Rózsa vergibt für seine für Tonträger konzipierten Filmmusikadaptionen keine Opuszahlen (vgl. dazu Miklós Rózsa, *Double Life. The Autobiography of Miklós Rózsa*, New York 1982, S. 207–208).

24 Laurenz Lütteken, Art. »Werk – Opus, Terminus« in: *MGGonline*, veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11801>.

ter auf klangliche Konventionen des Langen 19. Jahrhunderts zurückgreift, allerdings im Bereich ihrer medialen Vermittlung und zur Bestätigung von Dauerhaftigkeit nicht auf die traditionell vermittelte Werkhaftigkeit der musikalischen Notation setzt.²⁵ Selbstverständlich bildet Notation im Kompositionsprozess von Filmmusik eine wichtige Zwischenstufe und auch hier die Grundlage für die Aufnahme und eine entsprechend phonographische Werkkonzeption.²⁶ Während des Aufnahmeprozesses stellt aber gleichermaßen die Synchronisation von Musik zum üblicherweise präexistenten *image track* einen wesentlichen Faktor dar, weshalb die filmmusikalische »Partitur«, als musikalisches Notat,²⁷ für Filmmusik nicht alleine werkbestimmend ist, und wodurch letztlich eine popularmusikalische Aufladung zustande kommt. Filmmusik als *score* (in seiner Entsprechung als *conductor's short score*), welcher die produktionstechnische Grundlage für die Aufnahme bildet, liegt zusätzlich üblicherweise nicht als gedruckter Notentext, sondern als Manuskript, und schon gar nicht als Autograph vor.²⁸ Wenn »Filmmusik« im angloamerikanischen Sprachraum gemeinhin als *film score* bezeichnet wird, so suggeriert dieser Terminus das Moment der Werkhaftigkeit, ohne jedoch die in diesem Wort vorhandene Schriftlichkeit zu reflektieren – übrigens im Gegensatz zum deutlich schärfer abgegrenzten Gebrauch in der deutschen Sprache.²⁹ Dennoch ist der Terminus des *score* auch in einem angloamerikanischen Kontext, unter ande-

25 Für Notation als eines in Abhängigkeit der Chronologie existierendes technologisches Paradigma nach François Delalande vgl. Arbo, *Normativity of Musical Works*, S. 65–66. Die anderen beiden Paradigmen sind Oralität und Phonographie.

26 Vgl. dazu Arbo, *Normativity of Musical Works*, S. 76, für das popularmusikalische Werk in Verbindung mit arbeitspraktischen Notaten von Musik.

27 Die Verbindung zwischen Werk und Partitur kann ab der Mitte des 19. Jahrhunderts als Standard bezeichnet werden (vgl. dazu Thomas Röder, Art. »Partitur, Funktionen der Partitur; abhängige Partitur-Formen, Partitur und Werk«, in: *MGGonline*, veröffentlicht Mai 2018, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/370002>). Die schriftliche Werkhaftigkeit von Musik fand nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs besonders im deutschsprachigen Raum ihren Ausdruck in Werkneuausgaben kanonischer Komponisten, die letztlich in ihrem Erscheinungsbild auf Monumentalität und Repräsentation angelegt waren (vgl. dazu u. a. Reinmar Emans und Ulrich Krämer (Hgg.), *Musikeditionen im Wandel der Geschichte* (= Bausteine zur Geschichte der Edition 5), u. a. Berlin 2015).

28 Zur Verbindung des musikalischen Werkbegriffs bzw. der Kanonbildung mit dem Notendruck (vgl. u. a. Jürgen Heidrich, »Kanonbildung durch Notendruck«, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und Geschichte – ein Handbuch*, hgg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 804–817) und zur Bedeutung des Autographs für musikalisch-kritische Gesamtausgaben (vgl. Helga Lühhing, »Bedeutungen des Autographs für die Edition«, in: *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hg. von ders., Tübingen 2002, S. 85–96).

29 In der deutschen Sprache ist die Unterscheidung zwischen »Filmmusik« (als audiovisuell vermittelte Klanglichkeit) und »Partitur« (als schriftlich vermitteltes musikalisches Werk) bereits sprachlich deutlich schärfer.

rem in Nelson Goodmans Monographie *Languages of Art* mit Bezug auf Kunstmusik, eng mit Schriftlichkeit und einer damit verbundenen Konstruktion von musikalischer Werkhaftigkeit verbunden.³⁰ In Hinblick auf das ›Problem‹ der durch das Medium Film ephemeren Filmmusik ist folgende Ende der 1960er-Jahre getroffene Einschätzung Goodmans bemerkenswert:

A score is commonly regarded as a mere tool, no more intrinsic to the finished work than is the sculptor's hammer or the painter's easel. For the score is dispensable after performance; and music can be composed and learned and played ›by ear‹, without any score and even by people who cannot read or write any notation. But to take notation as therefore nothing but a practical aid to production is to miss its fundamental theoretical role.³¹

Goodman geht hier von einer zu seiner Zeit offensichtlich üblichen und vor allem mit dem Bereich des Populären konnotierten Einschätzung der Funktion des musikalischen *scores* als »Werkzeug« aus, die auf der immateriellen Klanglichkeit von Musik basiert, nur um danach zu argumentieren, dass musikalische Notation mehr sei als ein »practical aid«, um letztlich daraus zu folgern, dass »every score, as a score, has the logically prior office of identifying a work.«³² Damit zementiert Goodman wiederum die traditionellen kunstmusikalischen Normen und verfestigt aber vor diesem Hintergrund das Problem der Werkhaftigkeit von Filmmusik. Auf einer anderen Ebene enthüllt aber gerade Goodmans Argumentation eine ästhetisch-ideologische Dichotomie zwischen den mit den kunstmusikalischen Konventionen der Konstruktion von musikalischer Werkhaftigkeit vertrauten »musikalischen Eliten« und der mit Musik als meist popularmusikalisch konnotiertem Klang vertrauten Öffentlichkeit. Diese Dichotomie lässt sich letztlich auch als ein Element in der im vorangegangenen Kapitel ausgewerteten Debatte rund um den ästhetischen Wert von Hollywood-Filmmusik ersehen, wengleich in den 1930er- und 1940er-Jahren (im Gegensatz zu den beiden folgenden Jahrzehnten) andere Lösungsstrategien des filmmusikalischen Problems angestrebt wurden. Tatsächlich wurde das Problem der fehlenden kunstmusikalischen Werkhaftigkeit von Filmmusik 1936 von Kurt London als Teil seiner Argumentation

³⁰ Vgl. dazu Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1976, S. 127–128 (ursprüngl. erschienen 1968): »A score, whether or not ever used as guide for a performance, has as a primary function the authoritative identification of a work from performance to performance« (Goodman, *Languages of Art*, 1976, S. 128).

³¹ Goodman, *Languages of Art*, 1976, S. 127–128.

³² Goodman, *Languages of Art*, 1976, S. 128.

für die technologischen Herausforderungen und Möglichkeiten der Filmmusikkomposition artikuliert und dabei bereits als mediales Problem dargestellt:

Technical contact changes the style of music, just as material influences, above all in the films, have already changed it in various respects. The film composer of the future will, with his all but inexhaustible technical means of expression, be able to allow his imagination the fullest scope, by virtue of mixing, cutting, and sound-manipulation of every kind. But he will not be in a position to develop that personal style which great masters of music have always had. In spite of the presupposed originality of his manuscript, he will for better or for worse be forced to bow to realities. A Proteus in modern guise, he will have to know how to do everything, to command every style, to adapt himself in spite of every kind of complication to the musical form demanded of him in each particular case and, in short, be possessed of an enormous mental mobility. Gone is the romanticism which hovered over the musician of the nineteenth century. In the figure of the film composer we can also see the type of the future artist. The development of film music affords us a prophetic picture of times to come with their radical reevaluation of all values...³³

Die von London erwähnte mediale Ebene von westlicher Kunstmusik in Verbindung mit der schriftlichen Werkhaftigkeit, die das Medium Film vor Herausforderungen stellt, wird im US-amerikanischen Filmmusikdiskurs der 1930er- und 1940er-Jahre, wie in Teil 2 zu sehen war, allerdings bei weitem nicht so explizit diskutiert, ist aber dennoch maßgeblich vorhanden. Gleichzeitig spricht London auch die für Filmmusikkomposition notwendige stilistische Vielfalt im Gegensatz zur stilistisch wesentlich uniformeren Kunstmusik an und den damit einhergehenden Bedeutungsverlust der Genieästhetik bzw. der reinen künstlerischen Autorität eines Komponisten.³⁴

Letztlich lässt sich aus einer musikhistorischen Perspektive der 1930er- bis 1950er-Jahre konstatieren, dass die an kunstmusikalische Konventionen angelehnte symphonische Hollywood-Filmmusik den historischen Prämissen der Zeit folgend eine schriftlich vermittelte Werkhaftigkeit erfordern würde, tatsächlich allerdings nur in einem populären Massenmedium vorliegt, das sich, (mit Bezug auf die Anamnese Lüttekens) maximal für die Interpretation von Kunstmusik eigne,³⁵ nicht aber um Werkhaftigkeit

33 Kurt London, *Film Music. A Summary of the Characteristic Features of its History, Aesthetics, Technique; and Possible Developments*, London 1936, S. 162.

34 Vor diesem Hintergrund ist auch Coplands Versuch nach dem Erlangen einer »creative ownership« über seine Filmmusikkompositionen durch Konzertadaptionen zu sehen (vgl. Sally Bick, *Unsettled Scores. Politics, Hollywood, and the Film Music of Aaron Copland and Hanns Eisler*, u.a. Urbana 2019, S. 20).

35 Theodor W. Adorno vertritt hier Anfang der 1940er-Jahre eine konträre Ansicht und bescheinigt

zu konstituieren. Wenn Lütteken also für den Bereich der elektronischen Musik eine »Engführung von Werkgestalt und Tonträger« sieht, so ist das ebenso für Filmmusik (wie im Übrigen für Populärmusik im Allgemeinen) gültig, was aber nicht heißt, dass durch die bloße Existenz von neuen Kompositionen für das audiovisuelle Medium des Films traditionelle normative Konventionen der Werkhaftigkeit plötzlich über Bord geworfen wurden. Vielmehr waren Komponisten wie Franz Waxman, Bernard Herrmann, Miklós Rózsa oder Erich Wolfgang Korngold Teil eines musikhistorisch bedeutenden medialen Umbruchs, der nicht ohne Auswirkung auf ihre Karrierestrategien und ihr Werk blieb, jedoch aus wissenschaftlicher Sicht bislang kaum umfassend in einem musikhistorischen Kontext evaluiert wurde.³⁶ Nicht von ungefähr beschäftigen sich daher erste musikzentrierte Studien zur klassischen Hollywood-Filmmusik mit »Reading Film Music«³⁷ und den entsprechenden *film scores* als schriftlichem Notenmaterial im Verhältnis zum *image track* und ordnen sich daher in die entsprechenden musikhistorischen Konventionen ein, ohne diese jedoch zu reflektieren.³⁸

Das beschriebene mediale »Problem« von neu geschaffener Filmmusik existierte dennoch vor allem für Waxman und dessen Zeitgenossen und hatte Auswirkung auf ihre Wahrnehmung als zeitgenössische Komponisten – ein Faktor, der für Hollywoods Filmstudios jedoch ebenfalls nicht unerheblich war. Als konkrete Lösung des Problems wurde eine intermediale Transferstrategie verfolgt, nämlich die »Entkoppelung

dem Radio (trotz – im Vergleich zu Tonträgern – aus zeitgenössischer Sicht deutlich besserer Klangqualität) hier keinerlei Eignung (vgl. dazu ders., »Radio Symphony. An Experiment in Theory«, in: *Theodor W. Adorno. Current of Music – Elements of a Radio Theory*, hg. von Robert Hullot-Kentor, Frankfurt 2006, S. 219–245; ursprünglich erschienen in *Radio Research 1941*, hgg. von Paul Lazarsfeld und Frank Stanton, New York 1941).

36 Als eine typische Herangehensweise an das Thema kann u. a. der Aufsatz Ulrich Wünschels gelten, der ausgehend vom Beispiel Erich Wolfgang Korngolds und der Verarbeitung seiner Filmmusik in konzertante Kompositionen, die Bedeutung von Filmmusik für das heutige Konzertwesen hervorhebt, ohne jedoch auf den spezifischen zeithistorischen und ästhetischen Kontext einzugehen (vgl. ders., »Filmmusik jenseits des Films«, S. 320). Der Vollständigkeit halber sei darauf hingewiesen, dass Wünschel primär die Perspektive eines Musikdramaturgen vertritt. Eine ähnliche Vorgehensweise findet sich allerdings auch in Sebastian Stoppe (Hg.), *Film in Concert. Film Scores and their Relation to Classical Concert Music*, Glückstadt 2014.

37 Dies ist ein Zitat aus dem Untertitel von Royal S. Browns Monographie *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, u. a. Berkeley 1994. Der Vollständigkeit halber sei angegeben, dass Brown gewisse Vorurteile gegenüber Musik als reiner Klanglichkeit erkennt: »The bottom line here is that, just as there exists a prejudice towards representation for the cinematic (iconic, representational) and verbal (noniconic, representational) arts, there exists a prejudice towards nonrepresentation for the musical (noniconic, nonrepresentational) art« (ebda., S. 20).

38 Dies ist im Übrigen auch anhand der Zeitschrift *Film Music Notes* und der für seine Zeit bahnbrechenden Beschäftigung von Lawrence Morton mit Hollywood-Filmmusik zu sehen.

der Musik vom Medium Film, die Überführung derselben in die Sphäre des ›Konzertsaals‹. Daraus resultierte dann auch ein ästhetischer Transfer in Abhängigkeit der jeweiligen medialen Konnotationen, wobei vor allem der narrative Bezugsrahmen bestehen bleibt bzw. adaptiert wird. Die Strategie der außerfilmischen Verwertung von Filmmusik besaß neben einer kommerziellen Dimension für die Filmproduzenten, wie in der Folge gezeigt wird, zusätzlich eine wichtige ästhetische Dimension für die Komponisten. Dabei ist es essentiell, diese beiden Dimensionen nicht als sich gegenseitig ausschließend, sondern als ineinandergreifend zu betrachten. Schließlich nutzte Hollywood bewusst das Potential der prestigeträchtigen kunstmusikalischen ›Aura‹, die von Komponisten wie Erich Wolfgang Korngold oder vom Mythos des Konzertsaals ausging, für die Vermarktung ihrer Filme³⁹ und der damit in Verbindung stehenden intermedialen musikalischen Derivate. Die zeitgenössische Intermedialität von Filmmusik muss daher gleichermaßen als ein Teil des Musiksystems Hollywood und der US-amerikanischen Musikkultur begriffen werden, die noch dazu meist ein integraler Teil der musikalischen Filmproduktion war – sofern man diese ganzheitlich betrachtet, wie Nathan Platte nahelegt.⁴⁰ Naturgemäß fand sich Filmmusik von den 1940er- bis 1960er-Jahren in einer Vielzahl von intermedialen Formen, von denen *sheet music* und Aufnahmen von *theme songs* als populäre Ausprägungen im Vordergrund der Wahrnehmung standen.⁴¹ Letztlich diente gerade die Existenz der beiden genannten

39 Vgl. dazu u.a. die Vermarktungsstrategie von David O. Selznick Mitte der 1940er-Jahre (vgl. Nathan Platte, *Making Music in Selznick's Hollywood*, S. 327–329) oder die Bewerbung von Bernard Herrmanns Musik zu *The Magnificent Ambersons* mit direkten Referenzen auf die Konzertradtition (vgl. Kathryn Kalinak, *Settling the Score*, S. 155). Für den Begriff der Aura aus philosophischer Sicht mit Bezug auf Filmtechnologie und deren Eingebettetsein in Traditionen vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], Berlin 2020, S. 21–22.

40 Vgl. dazu Nathan Platte, *Musical Collaboration in the Films of David O. Selznick, 1932–1957*, Diss. masch., University of Michigan 2010, S. 18. Platte baut hier auf dem Modell von Sapiro und Cooper auf, das er u.a. um einen neuerlichen Bearbeitungsschritt nach dem Dubbing und die »musical promotion« erweitert (vgl. dazu Ian Sapiro und David Cooper, »Spotting, Scoring, Soundtrack. The Evolution of Trevor Jones's Score for *Sea of Love*«, in: *CineMusic? Constructing the Film Score*, hgg. von David Cooper, Christopher Fox und Ian Sapiro, Newcastle 2008, S. 31).

41 Vgl. dazu u.a. Jeff Smith, *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*, New York 1998, und Michael Long, *Beautiful Monsters*, S. 93–94. Dennoch ist eine Beschäftigung mit *theme songs* aus der Perspektive der Intermedialität durchaus lohnend. Obwohl es sich bei *sheet music* genau genommen auch um notierte Musik handelt, ist diese ›schriftliche‹ musikalische Publikationsform primär ›populär‹ konnotiert: So bearbeiteten meist auf dieses Genre spezialisierte Komponisten und Textdichter (wie beispielsweise Jay Livingston und Ray Evans) ein Filmmusik-Thema für den *theme song* und verfassten nachträglich entsprechende Lyrics. Für ein konkretes Beispiel in Waxmans Schaffen vgl. Kapitel 13 »*A Place in the Sun*«.

populären und kommerzialisierten Hollywood-»Artefakte« oft dazu, symphonischer Filmmusik jeglichen Kunstcharakter abzusprechen. Damit in Verbindung stehend ist oft die pauschalisierende Überbetonung einer faktisch monetären Dimension, gerade was die Verdienstmöglichkeiten von vertraglich gebundenen Studio-Komponisten bis Ende der 1940er-Jahre betrifft, zu erkennen. Diese basiert auf der Annahme eines prinzipiellen finanziellen »Zwangs« zur Komposition von Filmmusik (der sie von ihrer »wahren Berufung« der Komposition von Kunstmusik abhält) und strikter vertraglicher Bedingungen für die Komponisten im Sinne von Opportunitätskosten. Filmmusikkomposition *per se* wird damit implizit und pauschalisierend jegliches kreative und künstlerische Potential abgesprochen.⁴²

Weitgehend unbeachtet blieb in diesem Zusammenhang aber die Existenz von meist von den Komponisten selbst angefertigten Konzertadaptionen von Filmmusik, zeitgenössischen Soundtrack-Alben⁴³ oder gar publizierten Klavierauszügen,⁴⁴ wobei in Hinblick auf verschiedene Zielgruppen auf unterschiedliche mediale Präsentationsoptionen zurückgegriffen wurde, die parallel zueinander existierten. So stellt beispielsweise Stephen Meyer fest, dass es bei der extrafilmischen Vermarktung von Rózsas Musik zu *Spellbound* (Alfred Hitchcock, Selznick, 1945) unterschiedliche Strategien gab: Das Notenmaterial des *theme songs* zielte mit Coverbildern der Filmstars Ingrid Bergmann und Gregory Peck eher auf eine populärere Käuferschicht ab, wogegen die von Dalí inspirierte Abbildung auf der Klavierbearbeitung des als *Spellbound-Concerto* titulierten *Spellbound*-Themas⁴⁵ dieses als »Kunstmusik« verkaufen wollte.⁴⁶ Die Vielfältigkeit der unterschiedlichen Medien, für die Filmmusik bearbeitet wurde, kann als Ausdruck ontologischer Ambiguität gesehen werden,⁴⁷ die naturgemäß auch ästhetische Auswirkungen nach sich zog.

42 Vgl. zu der Argumentation der Opportunitätskosten Caryl Flinn, *Strains of Utopia*, S. 31. Flinn schreibt hier: »It was up to producers at the time to decide whether to publish scores separately from their filmic releases in the form of songs, score sheets, or records, and the profits from this did not necessarily line the pockets of the composers.«

43 Zum Begriff des Soundtrack-Albums in einem medialen Zusammenhang vgl. Kapitel 14 »Soundtrack-Album«.

44 In etwa von Miklós Rózsas Musik zu *Quo vadis* (Mervyn LeRoy, Metro-Goldwyn-Mayer, 1951).

45 *Spellbound Concerto, Piano Solo composed by Miklos Rozsa from the Academy Award Winning Score of the Selznick International Picture »Spellbound« directed by Alfred Hitchcock produced by David O. Selznick*, New York: Chappell & Co., Inc, 1946.

46 Vgl. Stephen C. Meyer, *Epic Sound. Music in Postwar Hollywood Biblical Films*, Bloomington 2015, S. 181.

47 Vgl. Arbo, *Normativity of Musical Works*, S. 122, der diese Ambiguität am Beispiel eines *real books* festmacht. In der Filmmusik findet sich allerdings eine noch breitere und v.a. ästhetisch diversere Ausformung des Konzepts.

Die in Teil 2 ausgewerteten Äußerungen von Bernard Herrmann, Aaron Copland oder Franz Waxman legen nahe, dass diese Transfers für die Komponisten und ihre Wahrnehmung in der Öffentlichkeit abseits der kommerziellen Dimension über große Bedeutung verfügten, da sie die komponierte Musik selbst in den Vordergrund brachten, die Bezüge zum Film jedoch oftmals – mit Ausnahme von Korngold – in der Außenwahrnehmung beibehielten. Entsprechende Beispiele lassen sich in unterschiedlichen medialen Formen im Schaffen nahezu sämtlicher prominenter Hollywood-Komponisten zwischen den 1940er- und 1960er-Jahren finden.⁴⁸ Daher verspricht eine Analyse der medialen Transfers von Waxmans Filmmusik eine lohnende und neue Perspektive auf die Musik zum Hollywood-Film der 1930er- bis 1960er-Jahre, die sowohl den historischen Kontext, dessen musikhistoriographische Entwicklungslinien als auch zeithistorische Wertehaltungen miteinbezieht. Ben Winters hat die Bedeutung der Filmmusik von Erich Wolfgang Korngold für dessen Konzerte nach dem Zweiten Weltkrieg bereits hervorgehoben und charakterisiert diese Vorgehensweise als einen Prozess der Intertextualität.⁴⁹ Ein ähnliches intertextuelles Moment findet sich im Schaffen von Franz Waxman beispielsweise bei seiner stillschweigenden Verwendung des Hauptthemas aus der Filmmusik zu *The Spirit of St. Louis* (Billy Wilder, Warner Bros., 1957) im Chor »Shout! For the Lord has Given you the City« des Oratoriums *Joshua*.⁵⁰

Für eine Untersuchung der außerfilmischen Verwertung von Hollywood-Filmmusik als Teil des musikalischen Produktionsprozesses verspricht eine rein textuelle Betrachtung allerdings nur rudimentäre Ergebnisse.⁵¹ Schließlich handelt es sich bei

48 Vgl. dazu beispielsweise die Übersichten in Claire R. Reis, *Composers in America. Biographical Sketches of Contemporary Composers with a Record of their Works*, New York 1947, für die Bedeutung von Konzertadaptionen von Filmmusik bis zum Jahr 1947. Für eine kritische Analyse der Monographie *Composers in America* mit dem Fokus auf Filmmusikadaptionen vgl. Ingeborg Zechner, »Unheard, Unseen, Underappreciated? Die Verhandlung filmmusikalischer Werkhaftigkeit im Hollywood-Film der 1940er-Jahre«, in: *Musik – Politik – Gesellschaft. Michael Walter zum 65. Geburtstag*, hgg. von Kordula Knaus und Susanne Kogler, Stuttgart 2023, S. 271–273 und S. 284–293.

49 Vgl. Ben Winters, *Erich Wolfgang Korngold's ›The Adventures of Robin Hood. A Film Score Guide (= Scarecrow Film Score Guides 6)*, Lanham 2007, S. 48–49, und zu den thematisch-filmmusikalischen Bezügen von Korngolds Symphonie in Fis aus dem Jahr 1946 vgl. ders., *Music, Performance, and the Realities of Film*, S. 128. Interessant ist der von Winters geschilderte Fall auch deshalb, da Korngold selbst angibt, dieses Werk als Abkehr von Hollywood zu verstehen.

50 Vgl. Christopher Palmer, *The Composer in Hollywood*, New York 1990, S. 96.

51 Vgl. dazu Joachim Paech, »Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen«, in: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, hg. von Jörg Helbig, Berlin 1998, S. 15, und für einen Überblick der Anfang der 1990er-Jahre entstandenen Abgrenzungsversuche vgl. Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen 2002, S. 43–48.

Film um eine multimediale Kunstform, innerhalb derer die dafür komponierte Musik ein *device* bildet.⁵² Wird folglich Filmmusik vom Medium des Films entkoppelt und beispielsweise mittels einer Konzertadaption in die Sphäre des ›Konzertsaals‹ transferiert, so ergeben sich für diesen Transfer wiederum unterschiedliche ästhetisch-mediale Implikationen: So kann das Resultat dieses Transfers in Form einer gedruckten Partitur, einer konzertanten Live-Aufführung (auf Basis von unveröffentlichtem oder veröffentlichtem Notenmaterial) oder als Audioaufnahme erfolgen. Jedes dieser hier beschriebenen Medien⁵³ verfügt über seine eigene ästhetische Charakteristik und agiert innerhalb der damit verbundenen kulturellen, sozialen und ästhetischen Konventionen, welche die Wahrnehmung der ›Filmmusik‹ in ihrem neuen medialen Kontext beeinflusst und letztlich auch die Möglichkeit für ästhetische Transfers in die Gegenrichtung, d.h. zurück auf das Medium des Films eröffnet. Es bleibt jedoch festzuhalten, dass die zunächst Charakteristik von Filmmusik zu Gunsten der Filmhandlung eine musikalisch-programmatische Interpretation nahelegt, die sich folglich auch durch deren intermedialen Transfer vermittelt.

Diese Arbeit begreift also der Definition Irina Rajewskys folgend Intermedialität als »Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren« und über eine mehrdimensionale Ausprägung (mit intermedialen Bezügen, Medienwechsel und Medienkombination) verfügen.⁵⁴ Entsprechend stellt diese Arbeit in weiterer Folge intermediale Forschung als »materielle Kulturanalysen der Wechselbeziehungen«⁵⁵ in den Vordergrund, wobei diese ausschließlich in einem historischen Zusammenhang betrachtet werden.⁵⁶ Eine Beschäftigung mit der Hollywood-Filmmusik zur Schaffenszeit Franz Waxmans berührt sämtliche Dimensionen des Intermedialitätsbegriffs: Film *per se* repräsentiert

52 Vgl. dazu David Bordwell, »The Classical Hollywood Style, 1917–60«, in: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, hg. von David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson, London 1988, S. 6–7.

53 In dieser Arbeit findet der von Werner Wolf vorgeschlagene breite Medienbegriff Anwendung (vgl. dazu ders. »Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music Studies«, in: *Word and Music Studies. Defining the Field*, hg. von Walter Bernhart, Steven Scher und Werner Wolf, u.a. Amsterdam 1999, S. 40). Für die zahlreichen Definitionen des Terminus »medium« vgl. Gabriele Rippl, »Introduction«, in: *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*, hg. von ders., u.a. Berlin 2015, S. 6–10.

54 Rajewsky, *Intermedialität*, S. 19. Zu den Dimensionen der Intermedialität vgl. ebda., S. 15–19.

55 Paech, »Intermedialität«, S. 16.

56 Zur Intermedialität als »historisch und theoretisch fundierter Forschungsperspektive« vgl. u.a. Jürgen E. Müller, »Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte«, in: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, S. 31–40.

aus einer medientheoretischen Perspektive betrachtet bereits eine »Medienkombination«. Zu einem »Medienwechsel« kommt es bei einem Transfer von Filmmusik in den ›Konzertsaal‹, wobei hier gewisse »intermediale Bezüge« feststellbar sind. Wenn der Medienwissenschaftler Joachim Paech Ende der 1990er-Jahre das durchaus häufige synonyme Verwenden der Begriffe Kunst und Medium als Problem der Intermedialitätsforschung anspricht und angibt, dass damit eine zeitliche Folge suggeriert würde (»das eine löst dann das andere historisch ab«⁵⁷) so beschreibt diese Anamnese gut das ontologische und rezeptionsästhetische ›Problem‹ der Hollywood-Filmmusik um die Mitte des 20. Jahrhunderts.

Eine zur Intermedialität vergleichbare Ausrichtung, vor allem in Bezug auf die intermediale Dimension des Medienwechsels, ist auch in den literaturwissenschaftlich und daher stärker narrativ-orientierten *adaptation studies* unter anderem durch die Arbeiten von Linda Hutcheon und deren *A Theory of Adaptation* feststellbar,⁵⁸ die folgendes angibt:

Stories, however, do not consist only of the material means of their transmission (media) or the rules that structure them (genres). Those means and those rules permit and then channel narrative expectations and communicate narrative meaning *to someone in some context*, and they are created *by someone* with that intent.⁵⁹

Hutcheon schließt damit an die narrativ-ausgerichtete Filmmusikforschung an, die unter anderem durch die richtungsweisende Monographie Claudia Gorbmans *Unheard Melodies*⁶⁰ vertreten wird, bezieht aber gleichermaßen den Medienwechsel als einen integralen Teil des Schaffensprozesses von Filmmusik in ihre Betrachtungen mit ein. Wie in der Folge zu sehen sein wird, stellte in Franz Waxmans ›Werken‹ die narrative Ebene des Films einen wesentlichen und auch nach dem Medienwechsel bestehenbleibenden Faktor dar. Des Weiteren weist Hutcheon auf die nicht-sekundäre und durchaus werkhafte Rolle einer Adaption hin⁶¹ – ein Befund, der sich durchaus mit

57 Paech, »Intermedialität«, S. 17.

58 Vgl. dazu Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York 2013, und die bereits erfolgte, allerdings ahistorische Anwendung dieser Perspektive auf Soundtrack-Alben von Filmmusik. Hutcheon bezieht in das Konzept der Adaption auch eine mediale Dimension mit ein (vgl. dazu Kapitel 14 »Soundtrack-Album«).

59 Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, S. 26.

60 Claudia Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, London 1987.

61 Hutcheon schreibt hier: »Therefore, an adaptation is a derivation that is not derivative – a work that is second without being secondary. It is its own palimpsestic thing« (dieselb., *A Theory of Adaptation*, S. 9).

der historischen Einschätzung von Waxman und seinen Zeitgenossen in Bezug auf die außerfilmische ästhetisch-mediale Verwertung von Filmmusik deckt. Die hier geschilderte Perspektive der *adaptation studies* bildet daher in dieser Arbeit eine wesentliche Ergänzung der intermedialen Perspektive, mit der sich die mediale Komplexität symphonischer Hollywood-Filmmusik erfassen lässt. Wie in der diskursanalytischen Auswertung in Teil 2 dieser Monographie gezeigt wurde, spielten in der Wahrnehmung der Zeitgenossen sowohl Aspekte der Intermedialität als auch der Adaption eine wesentliche Rolle.

Ein Beispiel für das konkrete Zusammenwirken der beiden theoretischen Perspektiven findet sich in Franz Waxmans *Symphonic Fantasy »A Mighty Fortress is Our God«* (»conducted and staged« vom Komponisten) für das »War Industries Concert« in der Los Angeleser Hollywood Bowl am 25. August 1944 (vgl. dazu auch Anhang 2). Dabei handelte es sich um eine patriotische Konzertveranstaltung, die durch ihre programmatische Ausrichtung unter anderem kollektive Identitäten schaffen und letztlich die US-amerikanische Moral für die Teilnahme am Zweiten Weltkrieg stärken sollte. Ein Großteil der im Programm des Konzerts vertretenen Stücke hatte einen programmatischen und entweder mit Kriegs- oder Befreiungsideologien verbundenen Hintergrund bzw. sollte wohl auch in diesem Kontext rezipiert werden: Auf dem Programm standen das auf »Johnny Comes Marching Home« basierende *American Salute* von Morton Gould, Richard Strauss' *Tod und Verklärung*, Earl Robinsons *The Lonesome Train*, Sergej Prokof'evs Marsch aus *Die Liebe zu den drei Orangen*, Jerome Moross' »Biguine«, Leo Knippers Vierte Symphonie und eben auch Waxmans *Symphonic Fantasy »A Mighty Fortress is Our God«*. Unterstützt wurde das politisch-ideologische Programm des Konzerts noch durch die Mitwirkung eines 200-köpfigen Chores, der sich aus Arbeitern der Los Angeleser Rüstungsindustrie zusammensetzte.⁶²

Waxmans *Symphonic Fantasy*⁶³ erhielt ihre programmatische Zuschreibung in diesem Fall allerdings nicht primär durch Luthers Text zum Choral »Ein feste Burg ist unser Gott«, sondern vielmehr durch die Verwendung des Choralthemas in seiner Filmmusik zu *Edge of Darkness* (Lewis Milestone, Warner Bros., 1943). Dabei handelte es sich um einen im norwegischen Dorf Trollness spielenden Kriegsfilm, der den letztlich erfolgreichen Aufstand der protestantischen Dorfbewohner – mit Unterstützung der Briten – gegenüber den deutschen Besatzern thematisiert. Das Thema von »Ein feste Burg ist unser Gott« wird von Waxman im Film als Zeichen des zunächst

62 Vgl. Konzertprogramm des War Industries Concert, 25. Aug. 1944 [SUSC, FWP, Box 9, Folder »War Industries Concert«]. Aus dem Programm geht hervor, dass die englische Übersetzung der Texte in Knippers Vierter Symphonie im Übrigen von Friedrich Hollaender bewerkstelligt wurde.

63 Das Werk ist in [SUSC, FWP] weder in Form von Notenmaterial noch als Aufnahme vorhanden.

im Untergrund schwelenden und dann in der Form von Kampfhandlungen offen herausbrechenden norwegischen Widerstands gegen die Nationalsozialisten verwendet. In Hinblick auf die Rezeptionsgeschichte des Liedes als Träger einer Befreiungsideologie unterstützt Waxmans Einsatz des Themas in Verbindung mit dessen martialischem Text geradezu ideal die Handlung des Films.⁶⁴

Durch die dergestaltige Verwendung des Themas in einem Kriegsfilm mit unmittelbarem Bezug zur Gegenwart behält Waxmans *Symphonic Fantasy* »*A Mighty Fortress is Our God*« in seiner konzertanten Darbietung im Rahmen des War Industries Concert diese aktuelle Aufladung bei und bekräftigt somit seinen Charakter als kollektives Widerstandslied gegen den Nationalsozialismus. Unterstützend dafür wirkt ein entsprechender Hinweis (»Based on music from the Warner Film ›The Edge of Darkness«) im Konzertprogramm. Letztlich bekräftigt Waxman diese Interpretation durch programmatische Angaben zu seiner *Symphonic Fantasy* in einem Radiointerview auf KPMC, das zur Ankündigung des Konzerts diente:

I conceived it as a tone poem, very peaceful and quiet at first until the end of the strain when a foreign sound is introduced which is persistent with its dissonance and inharmony, signifying of course, the boot of the oppressor. [...] During the course of the treatment, I mistreat it, in the same manner that an oppressor treats or mistreats his people, until it becomes a battle and I work this up until the chorus takes it on and joins the scene and finally the chorus is victorious!⁶⁵

64 Für einen Überblick über die Rezeptionsgeschichte der deutschen Version des Liedes bis zum Ersten Weltkrieg vgl. Michael Fischer, *Religion, Nation, Krieg. Der Lutherchoral »Ein feste Burg ist unser Gott« zwischen Befreiungskriegen und Erstem Weltkrieg*, u.a. Münster 2014. Nichtsdestotrotz muss dabei bedacht werden, dass der Protestantismus mit Martin Luther als Aushängeschild und damit verbunden auch dessen Choral »Mighty Fortress is Our God« von den Nationalsozialisten im Sinne der eigenen Ideologie benutzt wurde (vgl. David B. Dennis, *Inhumanities. Nazi Interpretations of Western Culture*, Cambridge 2012, S. 363–366). Es kann allerdings aufgrund der historischen zeitlichen Nähe als äußerst unwahrscheinlich angesehen werden, dass Waxman bzw. das Filmproduktionsteam diese nationalsozialistische Ideologisierung in irgendeiner Weise reflektiert hätten.

65 Transkription des Interviews »Lets Talk Music« zwischen FW und Naomi Reynolds, 19. Aug. 1944, S. 5–6 [SUSC, FWP, Box 9, Folder »War Industries Concert«]. Vermutlich konzipierte Waxman die Musik für das Konzert völlig neu, da entsprechende zu seiner programmatischen Beschreibung passende Stellen im Filmscore nicht eindeutig identifizierbar sind. Lediglich eine Szene in der Kirche (Filmminute 00:34:09), in der das diegetische Singen des Chorals der norwegischen Kirchgänger mit dem Marschrhythmus der vor der Kirche vorbeimarschierenden Soldaten in Verbindung gesetzt wird, passt dem Charakter nach zu der von Waxman artikulierten Intention.

Durch die Verwendung des Begriffs »tone poem« stellt sich Waxman zusätzlich in die Tradition der Programmmusik des 19. Jahrhunderts und in eine direkte Verbindung mit der ebenfalls im Programm des Konzerts vertretenen Tondichtung Richard Strauss' – dadurch wird Filmmusik zu Konzertmusik, wobei die programmatische Aufladung dem Film entnommen ist und auf den aktuellen Kriegseinsatz der USA umgelegt werden konnte und wohl auch sollte. Die Bezeichnung *tone poem* wurde beispielsweise auch vom Musikkritiker Bruno David Ussher gebraucht, der 1939 eine Konzertbearbeitung von Alfred Newmans Musik zu *Wuthering Heights* (William Wyler, United Artists, 1939) aufgrund deren Qualität forderte und enthüllt damit den vorhandenen konzertanten Referenzrahmen von »guter« Hollywood-Filmmusik Ende der 1930er-Jahre: »I think Newman could well shape this music into a short tone poem. In concert form, without aid of the screen, this music could still tell of love and price, or longing and cruel regrets which make the characters of this old novel so immediate and modern.«⁶⁶

Dieser Bedeutungstransfer von präexistierender Musik durch einen Film⁶⁷ im War Industries Concert von 1944 verdeutlicht gleichermaßen die enge Verbindung zwischen Filmindustrie und Konzertwesen in Los Angeles – so stellte beispielsweise Warner Bros. seine Filmstudios für die Chorproben des Konzerts zu Verfügung⁶⁸ – und veranschaulicht zugleich die historische Validität der Anwendung der in diesem Kapitel beschriebenen Konzepte der Intermedialität und der *adaptation studies* auf die Hollywood-Filmmusik, vor allem in den 1940er-Jahren: Die Verwendung des Luther-Chorals »Ein feste Burg ist unser Gott« als Filmmusik in *Edge of Darkness* kann als Adaption betrachtet werden. Durch Waxmans Bearbeitung der Filmmusik als *symphonic poem* und die Aufführung desselben im Konzert kommt es zu einem Medienwechsel vom Medium des Films in dasjenige des Konzerts, wodurch auch die Anpassungen der musikalischen Form resultieren. Gleichermäßen sind allerdings zwischen dem *symphonic poem* und *The Edge of Darkness* intermediale wie auch narrative Bezüge feststellbar, auf die im programmatischen Rahmen des War Industries Concerts zurückgegriffen wurde. Letztere können auch als ein Moment des von Michael Long geprägten Konzepts des »cinematic listenings« verstanden werden, als »a process of simultaneous

66 »Music«, in: *Los Angeles Daily News*, 27. Mrz. 1939, zitiert nach: Rosar, »Bernard Herrmann«, S. 126.

67 Eine erfolgreiche und nachhaltige filmisch-semantische Aufladung beschreibt Jonathan Goddall u.a. am Beispiel von Strauss' »Also sprach Zarathustra« als Konsequenz der Verwendung in Kubricks *2001* (vgl. ders., *Reeled-In. Pre-existing Music in Narrative Film*, u.a. London 2019, S. 142–145).

68 Vgl. Transkription des Interviews »Lets Talk Music« zwischen FW und Naomi Reynolds, 19. Aug. 1944, S. 3 [SUSC, FWP, Box 9, Folder »War Industries Concert«].

audiation and envisioning«⁶⁹, der folglich den filmischen Kriegskontext in Erinnerung ruft und durch das Medium des Konzerts Bezüge zur realen US-amerikanischen Teilnahme am Zweiten Weltkrieg herstellt.

In Waxmans Schaffen lassen sich mit *Elegy for Strings* (1943) und *Athanael the Trumpeter* (1946) Mitte der 1940er-Jahre zwei weitere mediale Transfers in den Konzertsaal nachweisen, die über direkte Filmbezüge verfügten und in ihrer Art durchaus den Trends der Zeit entsprachen ›gute‹ Filmmusik und ihre Komponisten in den Vordergrund zu rücken. Bei der *Elegy for Strings* handelt es sich um ein für den Zweck der konzertanten Aufführung (unter anderem am 4. Juni 1948 beim LAMF) nicht weiter bearbeitetes Musikstück (mit einer Dauer von knapp 3 Minuten 30 Sekunden), das ursprünglich dem Film *Old Acquaintance* (Vincent Sherman, Warner Bros., 1943) entstammt.⁷⁰ Geschlossene musikalische Formen als Strukturierung filmischer Zeit bzw. filmischer Ereignisse verwendet Waxman auch durch das Einbauen einer Passacaglia in *Sorry, Wrong Number* (Anatole Litvak, Paramount, 1948).⁷¹ Für diese Passacaglia ist allerdings kein zeitgenössischer intermedialer Transfer in den Konzertsaal nachweisbar, wodurch deutlich wird, dass das Vorhandensein von geschlossenen Formen in Filmmusik in einem historischen Kontext nicht zwangsläufig (mit Ausnahme der *theme songs*) mediale Transfers bedingen muss. Kritische Vorsicht sollte aus einer musikhistorischen Perspektive daher auch bei musikanalytischen Kategorisierungsversuchen von Filmmusik im Konzert angewandt werden: So findet beispielsweise eine nachträgliche konzertante Auskoppelung der Passacaglia aus *Sorry, Wrong Number* Aufnahme in die Kategorisierung von Frank Lehman, obwohl diese – im Gegensatz zu anderen Kompositionen in einem zeitgenössischen Kontext – nicht als Konzertbearbeitung existierte, sondern lediglich als eine geschlossene Form in Waxmans Filmmusik. Die *Elegy* erklang nicht in einer Konzertaufführung beim LAMF zum ersten Mal, sondern wurde bereits im September 1947 anlässlich eines Benefizkonzerts in der Hollywood Bowl zugunsten des Duarte Sanatorium von Waxman aufgeführt, und zwar im Rahmen eines durchaus als ›programmatisch‹ zu bezeichnenden Konzerts.⁷²

Im Film erscheint die *Elegy* im *underscore* einer Szene, in der einer Liebesbeziehung zwischen der Schriftstellerin Kit (Bette Davis) und ihrem Jugendfreund Preston (John Loder) jegliche Chance genommen wird (Filmminute 00:46:52). Obwohl die beiden

69 Michael Long, *Beautiful Monsters*, S. 7.

70 Vgl. *conductor's short score* von *Old Acquaintance* [SUSC, FWP, Oversize 78]. (

71 Vgl. dazu Frank Lehman, »Film-as-Concert Music and the Formal Implications of ›Cinematic Listening‹«, in: *Music Analysis* 37/1 (2018), S. 9.

72 Vgl. dazu Anhang 2 und »Concert will Aid Duarte Sanatorium«, in: *Los Angeles Times*, 14. Sept. 1947.

Protagonisten Gefühle füreinander hegen, beschließt Kit – aus Loyalität zu ihrer Freundin Millie (Miriam Hopkins), mit der Preston verheiratet ist – den Kontakt zu Preston abubrechen und einen Schlusstrich zu ziehen. Entsprechend findet durch Waxmans Komposition eines geschlossenen Stücks für diese Szene das Ende (in Verbindung mit elegischen Streicherklängen und Moll-Tonalität) in der Filmhandlung auch eine musikalische Bestätigung. Tatsächlich konzipierte Waxman die *Elegy* wohl von vornherein für den Film als eine Art Programmmusik im konventionellen Sinne.⁷³ Die konzertante Aufführung beim LAMF steht, wie eine Beschreibung im Programmheft nahelegt, in Verbindung mit dem plötzlichen Tod des langjährigen Warner Bros.-*musical director* Leo Forbstein, dem Waxman mit dieser Aufführung gedenkt.⁷⁴ Die *Elegy for Strings* kann (vor dem Hintergrund der Filmhandlung von *Old Acquaintance*) als Waxmans wehmütiger Abschied von Forbstein interpretiert werden, für den das Hörbarwerden von Filmmusik auf der Konzertbühne einen adäquaten Rahmen darstellte.

Die extrafilmische Existenz von Waxmans Musik zu *Old Acquaintance* fand allerdings primär eine für Warner Bros. ökonomisch bedeutendere Verwertung unter anderem als Foxtrott für Tanzorchester bzw. als *theme song* (Lyrics von Kim Gannon) für Klavier und Gesang in Form von *sheet music*. *Theme song* wie Foxtrott basierten auf dem unter anderem in der Titelmusik vorkommenden Thema und wurden bei Warner Bros. Musikverlag M. Witmark & Sons publiziert.⁷⁵ Die Existenz dieser aus unterschiedlichen Interessen entsprungenen extrafilmischen Transfers von Filmmusik in den 1940er-Jahren unterstützt die in diesem Abschnitt verfolgte Argumentation einer intermedialen ästhetischen Dimension von Hollywood-Filmmusik, u.a. als mediales Hybrid, im betrachteten Zeitraum. Diese schien besonders für Komponisten wie Franz Waxman und deren Manifestation ihres eigenen künstlerischen Status von erheblicher Bedeutung gewesen zu sein und muss daher von der kommerziellen Verwertung von Filmmusik differenziert werden. Dennoch wurde die *Elegy* in der *Los Angeles Times* letztlich als Filmmusik und damit als nicht besprechenswert angesehen, obwohl ihr durchaus attestiert wurde, eine der »besseren Kompositionen im Medium des Films« zu sein.⁷⁶

73 Vgl. dazu Brief von Bernard Herrmann an FW, 5. Jul. 1945 [SUSC, FWP, Box 2, Folder »Herrmann, Bernard«].

74 Im Programmheft des LAMF wird Waxmans Musik der traditionellen, theatralen Kommunikationsstrategie folgend als »incidental music« bezeichnet (vgl. Programmheft LAMF 1948, S. 17 [SUSC, FWP, Box 4, Folder »Los Angeles Music Festival 1948–1966«].

75 Eine Aufnahme des *theme songs* mit Jo Stafford und Paul Weston and his Orchestra erschien 1943 bei Capitol Records [143].

76 »[...] it is certainly one of the better works in that medium.« (»Beverly Hills Festival Led by Waxman«, in: *Los Angeles Times*, 7. Jun. 1948).

Auf Anraten von Bernard Herrmann bearbeitete Waxman auch seine Titelmusik zu *The Horn Blows at Midnight* (Raoul Walsh, Warner Bros. 1945) zur *Concert Overture »Athanael the Trumpeter«*, wobei dieser Titel wohl ebenfalls von Herrmann stammte.⁷⁷ Der Film *The Horn Blows at Midnight* kann für Warner Bros. finanziell gesehen als ein Flop bezeichnet werden. Der Transfer in den Konzertsaal (die Uraufführung erfolgte im Sommer des Jahres durch Leopold Stokowski in der Hollywood Bowl) eröffnete für Waxman die Möglichkeit, Anerkennung als Komponist zu finden, die er durch den Flop des Films wohl nicht erlangt hätte: »an excellent example of how musical skill can make memorable an otherwise mediocre film.«⁷⁸ Die Titelgebung der Ouvertüre verschleiert durch die Einbindung des Namens des Hauptprotagonisten des Films, Athanael, und die Gattungsbezeichnung weder deren filmischen Ursprung noch das Vorhandensein etwaiger programmatischer Bezüge. Folglich bringt sie das künstlerische Potential von Filmmusik in den Vordergrund, wie von Waxman und Herrmann auch gefordert.⁷⁹ Waxman besaß, zumindest ab dem Jahr 1949, wohl auch die Rechte an der Konzertouvertüre, wobei das entsprechende Notenmaterial zur Aufführung des unpublizierten Werks von ihm gegen eine geringe Gebühr von 25 USD geliehen werden konnte und somit auch mit einem marginalen finanziellen Wert versehen wurde.⁸⁰ Die mehrdimensionale Intermedialität bei *Elegy for Strings* und *Athanael the Trumpeter* erstreckt sich folglich primär auf eine medial-ästhetische Ebene, auf der sich Filmmusik einen Platz im realen Konzertsaal zu verschaffen intendierte, ohne jedoch die filmischen Ursprünge zu negieren. Dieser Zugang kann, im Gegensatz etwa zu Korngold, als beispielhaft für das Schaffen Franz Waxmans und seine intermediale Auffassung von Filmmusik gesehen werden.⁸¹

77 Vgl. Briefkopie von FW an Henry Sopkin (Atlanta Symphony Orchestra), 16. Sept. 1949 [SUSC, FWP, Oversize 49A].

78 »Reprise of Film Music Interesting«, in: *Los Angeles Times*, 6. Aug. 1945. Weitere Aufführungen erfolgten mutmaßlich im Januar 1949 durch das Cincinnati Symphony Orchestra unter Thor Johnson sowie zu einem unbestimmten früheren Zeitpunkt als Radioübertragung des Standard Oil Symphony Orchestra (vgl. Briefkopie von FW an Henry Sopkin (Atlanta Symphony Orchestra), 16. Sept. 1949 [SUSC, FWP, Oversize 49A]).

79 Vgl. hierzu Kapitel 7 »Rezeption Hollywood-Filmmusik«. Bernard Herrmanns Kompositionen *The Devil and Daniel Webster* (1941) und *Welles Raises Kane* (1943) können ebenso in dieser Tradition gesehen werden.

80 Vgl. Briefkopie von FW an Henry Sopkin (Atlanta Symphony Orchestra), 16. Sept. 1949 [SUSC, FWP, Oversize 49A]. Dies könnte mit dem fehlenden Erfolg des Films in Zusammenhang stehen.

81 Korngold bediente sich hier weniger programmatischer Titel, die v.a. keinen Bezug zu den jeweiligen Filmen aufkommen lassen (vgl. dazu u.a. Van der Lek, »Concert Music as Reused Film Music«, S. 79).

Gegen Ende der 1940er-Jahre besaßen – auch bei der Verbreitung von Konzertmusik – für diesen intermedialen Bedeutungstransfer auch Tonträger eine wichtige Bedeutung, die Filmkomponisten die Möglichkeit zur gezielteren und breiteren Wahrnehmung ihrer Musik sowie um Franz Waxman zu zitieren, zu »repeated performances« eröffneten.⁸² In Hinblick auf die technologisch-mediale Vermittlung von Filmmusik sind innerhalb von Franz Waxmans Schaffen zwei wesentliche Phasen erkennbar: Ab Mitte der 1940er-Jahre strebte Waxman, wohl unter dem Einfluss des Rückenwinds der ästhetischen Debatte (und unter Imitation der Praxis Aaron Coplands), Adaptionen seiner Werke im Rahmen von Live-Aufführungen im realen Konzertsaal an – einem Medium, das mit einer Nähe zu »Kunstmusik« konnotiert war. Die verbesserten Technologien der Tonaufnahme und -wiedergabe führten parallel dazu zu einer auditiven Vermittlung dieser Filmmusikadaptionen über Tonträger (bspw. *Humoresque* oder *The Paradine Case – Symphonic Poem*) bzw. über das Radio (*Rebecca-Suite*). Den Orientierungsrahmen für derartige Unterfangen bildete allerdings immer noch der Konzertsaal und die damit verbundenen Konventionen der symphonischen Musik des Langen 19. Jahrhunderts, was sich unter anderem an den entsprechenden formalen Gattungsbezeichnungen der Adaptionen erkennen lässt. Der durch die Popularität der *theme songs* oft konstatierte Niedergang der »klassischen Hollywood-Filmmusik«⁸³ bei einer gleichzeitigen Verbesserung der Audiotechnologie (und der Wiedergabemöglichkeiten im eigenen Heim) resultierte bei Waxman in den 1950er-Jahren in mehreren zeitgenössischen Soundtrack-Alben als mediale Derivate seiner Filmmusik, wobei das wenige Jahre zuvor wichtige Moment der Live-Aufführung dadurch eine Mediatisierung erfuhr.⁸⁴ Die Entwicklung zu Soundtrack-Alben geht einher mit der in den 1950er-Jahren existierenden Konkurrenz zwischen dem Hollywood-Film und dem heimischen TV, wobei ersterer, als Reaktion auf diese Situation, monumentalere und strahlkräftigere Produktionen (auch was die Musik betraf) in den Ring schickte.⁸⁵ Entsprechend blieben auch Soundtrack-Alben (durchaus im Sinne der Komponisten)

82 »Action on the Frontiers of American Composition«, in: *Music Publishers Journal*, 1. Jan. 1944, S. 7 und Kapitel 7 »Rezeption Hollywood-Filmmusik«.

83 Vgl. James Wierzbicki, *Film Music. A History*, New York 2009, S. 190.

84 Für einen detaillierten Überblick über die Entwicklung der Audiotechnologie in Bezug auf »Konzertmusik« vgl. Kapitel 14 »Soundtrack-Album«. Die Renaissance symphonischer Filmmusik Anfang der 1970er-Jahre, u. a. mit der Musik von John Williams, kann ebenfalls in Zusammenhang mit den aus der Dolby-Technologie resultierenden Verbesserungen gesehen werden (vgl. dazu u. a. Wierzbicki, *Film Music*, S. 202 und 206).

85 Vgl. Wierzbicki, *Film Music*, S. 169. Der »stereophonic sound« im Kino wurde Anfang der 1950er-Jahre als Möglichkeit gesehen, neue Klangwelten in symphonischen Konzerten zu erschaffen (vgl. »Music in the Round«, in: *Film Music Notes XI/II* (1951), S. 17–19).

von dieser monumentalen Verkaufsstrategie nicht unberührt und begriffen diese, wie die Worte Franz Waxmans illustrieren, als Chance, um der Ephemierität zu entrinnen:

The importance of the technical contribution music makes to films can best be measured by the fact that long after a picture has played the last outpost and has gathered dust in the storage room, the musical portion of that picture – if a work of art – is the only ingredient that has a chance to live on forever and continue to give enjoyment to the audiences.⁸⁶

Die technologische ›Entkoppelung‹ vom *image track*, folglich der mediale Transfer von Filmmusik, stellte für Waxman ein wesentliches überzeitliches Moment der kunstmusikalischen Werkhaftigkeit (›work of art‹) dar, obgleich er sich über die spezifische mediale Vermittlung nicht weiter auslässt.

Die folgenden Kapitel demonstrieren nun auf Basis der in dieser Einleitung erläuterten theoretischen Konzepte und des im vorangegangenen Kapitel analysierten rezeptionsästhetischen Zusammenhangs anhand von drei ausgewählten Beispielen aus Franz Waxmans Schaffen, dass Intermedialität einen wesentlichen Faktor für die Selbstwahrnehmung von Hollywood-Komponisten wie Waxman bildete und schließlich in unterschiedlicher Weise neben der Konstruktion ihrer künstlerischen Identität auch der Konstruktion von filmmusikalischer Werkhaftigkeit diente. Die Intermedialität der Filmmusiken des *composer-conductor* Waxman lässt sich auch als Resultat eines musikhistorischen Umbruchs zwischen den 1940er- und 1960er-Jahren begreifen. Intermedialität wurde vor diesem Kontext auf unterschiedlichen Ebenen verhandelt und ermöglicht somit neue Perspektiven auf das Medium Film sowie die Rolle der Musik darin. Bestimmend dafür waren einerseits die ästhetischen Diskussionen und die damit verbundenen Konnotationen rund um die Konzertkultur westlicher Kunstmusik, Modernismus und Populärmusik, aber andererseits auch technologische und distributionsseitige Mechanismen von Filmmusik und das Eingebettetsein in soziale Netzwerke als einen Rahmen, der ein Erkennen herrschender normativer Konventionen ermöglicht.

Kapitel 12 stellt *The Paradine Case* aus dem Jahr 1946 und den dazugehörigen als Tonträger erschienenen *symphonic poem* (als Bearbeitung für den mediatisierten Konzertsaal) bzw. die komplexen intermedialen Bezüge zwischen Film und Konzertbear-

86 Transkript »Tales of Hoffman« [1945?] [SUSC, FWP, Box 10]. Eine ähnliche Einschätzung in Bezug auf die überzeitliche Bedeutung von Filmmusik im Gegensatz zum Film artikulierte auch Erich Wolfgang Korngold Mitte der 1930er-Jahre, wenngleich wohl vor einem differierenden medialen Hintergrund (vgl. Rosar, »Bernard Herrmann«, S. 121–122).

beitung in den Vordergrund. Wie zu sehen sein wird, steht der *Paradise Case – symphonic poem* in einer anderen ästhetischen Tradition als die Soundtrack-Alben der 1950er-Jahre, wobei Medialität als ein bestimmender Faktor erhalten bleibt.

Waxmans Oscar-prämierte Filmmusik zu *A Place in the Sun* (George Stevens, Paramount 1951) fand bisher, bezeichnenderweise wohl aufgrund des geringen ›authentischen‹ Waxman-Anteils und des problembehafteten Schaffensprozesses, wenig Beachtung in der filmmusikalischen Forschung. Dennoch kann *A Place in the Sun* aus Sicht der Intermedialität als durchaus paradigmatisches Beispiel der medialen Hybridität von Hollywood-Filmmusik gelten, die sich zwischen *theme songs* und Konzertadaptionen bewegte und entsprechend durch ihre ontologische Ambiguität zeitgenössische Werthaltungen der US-amerikanischen Kunstmusik deutlich macht. Diese Werthaltungen verfügten auch in Zusammenhang mit Waxmans gezielt betriebener Identitätsbildung als Karrierestrategie über eine wesentliche Bedeutung und werden in Kapitel 13 näher besprochen.

Schließlich beschäftigt sich diese Arbeit in Kapitel 14 mit zeitgenössischen Soundtrack-Alben, auf denen Waxmans Filmmusik – mit ihm als *composer-conductor* – eine Distribution außerhalb des Mediums Film erfuhr, und die als essenziell für die Vermittlung von filmmusikalischer Werkhaftigkeit vor dem Hintergrund aktueller technologischer Entwicklungen im Tonträgerbereich gelten können. Die gewählten Beispiele umfassen nicht nur einen in Waxmans Karriere »zwischen Filmmusik und Konzertsaal« wichtigen Zeitraum, nämlich Ende der 1940er- bis Anfang der 1960er-Jahre, sondern illustrieren in einem historischen Kontext die ästhetische Bedeutung eines mehrdimensionalen Konzepts der Intermedialität unter Berücksichtigung narrativer wie technologischer Bezüge.

12. *The Paradine Case* – Konzertante Ambivalenz von Filmmusik

The Paradine Case (1946) stellte nach *Rebecca* (1940) und *Spellbound* (1945) die insgesamt dritte Zusammenarbeit zwischen dem Filmproduzenten David O. Selznick und Regisseur Alfred Hitchcock dar. Wie auch schon bei *Rebecca* komponierte Franz Waxman trotz ursprünglich anderer, kostensensitiverer Pläne Selznicks, letztlich auch die Musik zu *The Paradine Case*, wobei sich zwischen diesen beiden Filmen neben personellen auch vielfältige musikalische und intertextuelle Interdependenzen feststellen lassen, die vom Filmproduktionsteam zur Verstärkung der narrativen Wirkung genutzt wurden.¹

Die Handlung von *The Paradine Case* dreht sich um den aufstrebenden und vor allem für seine passionierte Verhandlungsführung bekannten Londoner Strafverteidiger Anthony/Tony Keane (Gregory Peck), der die schöne und reiche Maddalena Anna Paradine (Alida Valli) in einem Gerichtsprozess verteidigt. Mrs. Paradine wird nämlich beschuldigt, ihren blinden Ehemann vorsätzlich ermordet zu haben. Die Angeklagte beginnt in der Vorbereitungsphase des Prozesses eine verhängnisvolle Faszination auf Keane auszuüben, die nicht nur dessen Urteilskraft beeinflusst, sondern auch dessen Ehe zu seiner Frau Gay (Ann Todd) zu belasten beginnt. Obwohl Keane insgeheim den Verdacht hegt, dass Mrs. Paradine ihm eine außereheliche Beziehung mit ihrem Kammerdiener André Latour (Louis Jourdan) verschweigt, ignoriert er diesen Verdacht und versucht, im Prozess die Unschuld der Angeklagten trotz erdrückender Beweise zu verteidigen. Im Laufe des Gerichtsprozesses wird die Liebesbeziehung zwischen Mrs. Paradine und Latour offenkundig. Es stellt sich heraus, dass Mrs. Paradine den Mord an ihrem Ehemann begangen hat, um ihre Beziehung zu Latour nicht mehr im Geheimen führen zu müssen. Keane, als Gefangener seiner Fantasien, versucht trotzdem verzweifelt, die Unschuld von Mrs. Paradine zu beweisen, und blamiert sich so vor Gericht. Zusätzlich ruiniert er durch dieses irrationale Verhalten seine berufliche Karriere und die Grundlage seiner Ehe mit Gay.

Die Studien von Nathan Platte belegen, dass Selznick in seinen Filmproduktionen eine große und manchmal durchaus konfliktbehaftete Musikaffinität an den Tag leg-

1 Vgl. dazu u.a. Nathan Platte, *Making Music in Selznick's Hollywood*, Oxford 2018, S. 282–283. Für einen detaillierten Überblick über den Kompositionsprozess von *The Paradine Case* vgl. Nathan Platte, *Musical Collaboration in the Films of David O. Selznick, 1932–1957*, Diss. masch., University of Michigan 2010, S. 247–256.

te.² Allerdings verfügte Waxman bei der Komposition der Musik zu *The Paradine Case* wohl über mehr künstlerische Autorität als sonst bei Selznick-Produktionen üblich, da Selznick mit Arbeiten zu anderen Filmen und mit der Scheidung von seiner Frau Irene beschäftigt war.³ Darüber hinaus war sich Selznick allerdings auch der potentiellen Werbeeffekte von Filmmusik für seine Filme bewusst, weshalb er gemeinsam mit seinem Publizisten Ted Wick Anfang der 1940er-Jahre eine ausgeklügelte Marketingmaschinerie betrieb, um seine Filme über deren Musik bzw. vice versa zu bewerben.⁴ Erstmals wurde 1946 bei RCA Victor mit Dimitri Tiomkins Suite zum Film *Duel in the Sun* (King Vidor, Selznick Productions, 1946) eine für das Medium Schallplatte und als ›Konzertkomposition‹ bearbeitete Filmmusik veröffentlicht – und das nicht von ungefähr unter dem prestigeträchtigen Label »Red Seal«.⁵ Bei *The Paradine Case* wurde vermutlich eine ähnliche, wenn auch distributionsseitig weniger prestigeträchtige Strategie verfolgt: Wahrscheinlich im Februar 1948⁶ erschien bei der Los Angeles Plattenfirma Alco eine von Waxman bearbeitete Version seiner Filmmusik unter dem Titel *Franz Waxman's Music from David O. Selznick's Production of Alfred Hitchcocks »The Paradine Case« – A Symphonic Poem for Piano and Orchestra*.⁷ Der 1910 in Frankfurt geborene (Wolfgang) Edward (Eduard) Rebner, Sohn des Geigers Adolf Rebner, fungierte in diesem »Symphonic Poem for Piano and Orchestra«⁸ als Klavier-

-
- 2 Nathan Platte, »Deceptive Melodies. Musical Fetishes and Motivic Manipulation in *The Paradine Case* (1947)«, in: *Music and the Moving Image* 2/3 (2009), S. 34–51, und kürzlich v.a. das Kapitel »A Tale of Two Scences. Musical Duplicity in *The Paradine Case*« in Plattes Monographie *Selznick's Hollywood*, Oxford 2018, S. 279–285.
- 3 Vgl. Platte, *Musical Collaboration*, S. 253.
- 4 Darunter fällt u.a. auch Rózsas Konzertbearbeitung seiner Musik zu *Spellbound* aus dem Jahre 1945 in der Form des so genannten *Spellbound-Concertos*, das noch vor der Film Premiere in der Hollywood Bowl zur Aufführung kam (vgl. Platte, *Selznick's Hollywood*, S. 259–261). Für die Rolle von Ted Wick in dieser Praxis vgl. James Wierzbicki, Nathan Platte und Colin Roust (Hgg.), *The Routledge Film Music Sourcebook*, S. 218, und Jeff Smith, *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*, New York 1998, S. 58.
- 5 Vgl. Platte, *Selznick's Hollywood*, S. 276. RCA Victor's Red Seal-Aufnahmen verfügten seit Mitte der 1920er-Jahre über eine große Bedeutung für ›klassische Musik‹ (vgl. Barnett, *Record Cultures*, S. 188).
- 6 Vgl. Brief von Alec Compinsky an Robert H. Dann, 15. Mrz. 1948 [US-AUS, David O. Selznick Collection, 939.11], Memo von Nick Mamula, 14. Jan. 1948] und Memo von Bob Gilham, 21. Jan. 1948 [beide US-AUS, David O. Selznick Collection, 567.14].
- 7 [Alco A10]. Eine Aufnahme ist in schlechtem Zustand in US-Wcm [RBA 11200-11201] erhalten und mittlerweile über das digitale Repositorium archive.org verfügbar. Für diesen Hinweis und die Scans des Albumcovers sei David Sager vom Recorded Sound Research Center der Library of Congress gedankt.
- 8 Vgl. »Index of Record Reviews«, in: *Notes* II/5, No. 4 (Sept. 1948), S. 512. Für einen Überblick über

solist. Rebner besaß neben seiner Arbeit für Hollywood als Pianist und Komponist gute Kontakte zur zeitgenössischen Los Angeleser Musikszene. Ende der 1940er- und Anfang der 1950er-Jahre war er beispielsweise unter anderem als Dirigent in die »Evenings on the Roof«-Konzerte von Peter Yates involviert.⁹

Das Plattenlabel Alco wurde 1946 als Musikerkooperative vom Cellisten Alec Compinsky gegründet und spezialisierte sich auf Aufnahmen zeitgenössischer Musik,¹⁰ aber auch unbekannter oder noch nicht aufgenommener »älterer« Musik – wodurch es eine Nische in der Musikbranche besetzte. Anfang der 1950er-Jahre produzierte Alco beispielsweise Aufnahmen von Schoenberg-Quartetten in engem Kontakt mit dem Komponisten.¹¹ Dabei wurde vor allem auf eine hohe Qualität der Aufnahmen an sich geachtet, wie ein entsprechender Bericht über die Aufnahmequalität bei Alco nahelegt.¹² Der Vertrieb der bearbeiteten Filmmusik als Schallplattenaufnahme stand allerdings zunächst nicht im Vordergrund. Ted Wick intendierte eine Distribution der Musik über das Radio, ähnlich zur *Rebecca*-Suite. Dennoch ergab sich die Möglichkeit, eine Aufnahme bei Alco zu produzieren, diese als Schallplatte zu vertreiben und auch über das Radio zu distribuieren. Die Aufnahme des *symphonic poem* fand vermutlich am 31. Dezember 1947 statt,¹³ da sich das Filmstudio aufgrund einer neuerlichen Installation des »Petrillo recording ban« mit 1. Januar 1948 zu einer beschleunigten Produktion gezwungen sah.¹⁴ Dabei handelte es sich um eine gewerkschaftlich organisierte Maßnahme, die der Bedrohung einer schwindenden Beschäftigung von Radiomusikern durch Schallplatten entgegenwirken sollte und durch ein Distributionsverbot von *recorded music* die Beschäftigungsgrundlage der Musiker zu stärken intendierte. Nachdem der *recording ban* zwischen 1942 und 1944 vom Präsidenten der American Fe-

Rebners Biographie vgl. Amy C. Beal, *New Music, New Allies. American Experimental Music in West Germany from the Zero Hour to Reunification*, Berkeley 2006, S. 63–64.

- 9 Zur programmatischen Ausrichtung der »Evenings on the Roof«-Konzerte vgl. Kapitel 4 »Los Angeles Music Festival«.
- 10 Dabei reichte das Spektrum bis hin zu Folk-Musik, wie eine 1948 beim Label erschienene Aufnahme von Earl Robinsons »Free and Equal Blues« beweist (vgl. »Scratching the Surface«, in: *The Saturday Review*, 28. Feb. 1948, S. 54).
- 11 Vgl. Sabine Feisst, *Schoenberg's New World. The American Years*, Oxford 2011, S. 181, und »The New Recordings«, in: *Saturday Review*, 3. Jan. 1948, S. 31.
- 12 Vgl. »The New Recordings«, in: *Saturday Review*, 3. Jan. 1948, S. 3.
- 13 Vgl. Inter-Office Communication von Ted Wick an Ruth Rickman, 16. Jan. 1948 [US-AUS, David O. Selznick Collection, 567.14]. Hier heißt es: »we recorded it very effectively just six hours before the Petrillo deadline«.
- 14 Vgl. Inter-Office Communication von Ted Wick an Maurice Janov, 5. Jan. 1948 [US-AUS, David O. Selznick Collection, 839/5].

deration of Musicians, James C. Petrillo erstmalig installiert wurde,¹⁵ kam es Anfang 1948 aufgrund der Weigerung einiger Plattenfirmen, in den »recording-royalty fund« einzuzahlen und fixe Radioorchester einzustellen, zu einem Wiederaufleben des *ban*.¹⁶

Aus den Produktionsunterlagen der Aufnahme des *symphonic poem* und vor dem Hintergrund der beschleunigten Produktion (»one of the fastest operations in movie phonograph record tieups to date«¹⁷) geht zudem hervor, dass das Studio das Album nicht primär als ein Mittel ansah, um zusätzliche Profite zu generieren, sondern um damit den Film insgesamt zu bewerben. Mit den Tantiemen aus der Aufnahme, die zu zwei Dritteln an das Studio und (ausnahmsweise) zu einem Drittel an Waxman gingen, meinte Wick zumindest die zusätzlichen Kosten für die Aufnahme decken zu können. Tatsächlich schien der personelle wie finanzielle Aufwand nicht unerheblich gewesen zu sein: So wurde der *symphonic poem* von Leonid Raab neu orchestriert,¹⁸ der ebenso wie Franz Waxman als Dirigent der Aufnahme, extra für diese Tätigkeit bezahlt wurde.¹⁹

Die Aufnahme des *Paradine Case-Symphonic Poem*, die Waxman mit 50 Musikern aus dem Selznick Studio einspielte, erschien erst nach der Film Premiere am 29. Dezember 1947.²⁰ Ungeachtet dieser Chronologie stellt diese ein intermediales Distributionsprodukt des Films dar, das dessen Musik in einen mediatisierten Konzertsaal transferieren sollte und somit zunächst zu einer künstlerischen Aufwertung der Musik, aber letztlich auch des Films beitragen sollte. Die Bearbeitung der Filmmusik für das Medium Schallplatte ist maßgeblich von deren technologischen Spezifikationen geprägt. So liegt der *Paradine Case-Symphonic Poem* auf zwei 10-inch-Platten mit 78 rpm vor, wobei jede Platte zwei Seiten aufweist. Die durchschnittliche Abspieldauer pro Seite betrug im konkreten Fall drei Minuten und acht Sekunden und war somit medial eindeutig vorteilhafter für Songs als für symphonische Musik, auch für relativ kurze Konzertbearbeitungen.²¹ Für die Rezeption des gesamten *symphonic poem* als

15 Vgl. James P. Kraft, *Stage to Studio. Musicians and the Sound Revolution, 1890–1950*, u.a. London 1996, S. 137–161.

16 Vgl. Kraft, *Stage to Studio*, S. 177–179.

17 Memo von Nick Mamula, 14. Jan. 1948 [US-AUS, David O. Selznick Collection, 567.14].

18 Vgl. Inter-Office Communication von Ted Wick an Maurice Janov, 5. Jan. 1948 [US-AUS, David O. Selznick Collection, 839/5].

19 Vgl. Memo von Robert H. Dann an James G. Stewart und Ted Wick, 13. Jan. 1948 [US-AUS, David O. Selznick Collection, 1016.14].

20 Dies legt zusätzlich zu den Produktionsnotizen in [US-AUS, David O. Selznick Collection] eine Ankündigung der Aufnahme in der Rubrik »Scratching the Surface«, in: *The Saturday Review*, 28. Feb. 1948, S. 54, nahe.

21 Eine digitale Reproduktion von Alco A10 ist über das digitale Repositorium archive.org ver-

zusammenhängendes Werk waren (abseits der Distribution über Radio) Plattenwechsel notwendig. Dabei schien die Aufnahme durchaus, zumindest kurzfristig und in einem gewissen lokalen Rahmen, erfolgreich gewesen zu sein: Im Jahr 1948 war die Aufnahme des *Paradine Case - Symphonic Poem* beispielsweise in Philadelphia unter den meistverkauften »popular albums« der Plattenhändler Jacobs Bros. und The Record Shop gelistet.²²

Im Folgenden soll nun auf Grundlage der Alco-Aufnahme und der autographen Partitur von Waxmans *symphonic poem* zu *The Paradine Case*²³, die in den Waxman Papers überliefert ist, einerseits der mediale Transfer von Film- zu Konzertmusik untersucht werden, andererseits aber auch die Frage nach der Validität des Einnehmens einer »konzertanten« Perspektive in Hinblick auf die Musik des Films gestellt werden. Letzteres scheint nicht nur aufgrund der relativen zeitlichen Nähe zwischen *symphonic poem* und Filmmusik plausibel, sondern ist auch durch das Vorhandensein einer entsprechenden Distributionsstrategie von Selznick und der großen Bedeutung des Konzertfilms im Hollywood der 1940er-Jahre gerechtfertigt. Methodisch steht dabei zunächst der *symphonic poem* (also Musik mit einem programmatischen Hintergrund mit der Filmhandlung als Programm) im Zentrum der Analyse. Dadurch wird der von Waxman und seinen Zeitgenossen artikulierten Forderung der gesonderten Rezeption von Filmmusik im Konzertsaal und damit deren Intermedialität Rechnung getragen.

Anschließend wird vor dem Hintergrund der aus der Betrachtung des *symphonic poem* als Programmmusik abgeleiteten Erkenntnisse, Waxmans Filmmusik zu *The Paradine Case* vor dem Referenzrahmen des zeitgenössischen Konzertwesens, der im Film und dessen Musik durchaus angelegt ist, nochmals gezielt befragt. Diese Vorgehensweise ermöglicht die dabei wirkenden musikalischen medialen Transfers aus

füßbar: urn:matrix_no:ALCO A-10-Pt 1 (Teil 1), urn:matrix_no:ALCO A 10-[T 2 (Teil 2), urn:matrix_no:ALCO-A-10-Pt.3 (Teil 3), urn:matrix_no:ALCO-A-10-Pt 4 (Teil 4).

22 »Records Over the Nation«, in: *The Saturday Review*, 28. Aug. 1948, S. 59.

23 [SUSC, FWP, Oversize 91.7B]. Die in [SUSC, FWP, Oversize 91.7A] enthaltene Partiturskopie diene offenbar als Vorlage für [SUSC, FWP, Oversize 91.7B]. Aufgrund der Beschaffenheit von [SUSC, FWP, Oversize 91.7B] (fast durchgehend Bleistiftnotation, teilweise auch mit Tinte) ist zu vermuten, dass Waxman auf Basis der originalen und weitgehend von Leonid Raab orchestrierten Partitur den *symphonic poem* konzipierte. Zusätzlich finden sich in der vorliegenden Partitur Tempoangaben, Aufführungsanweisungen und farbliche Markierungen, die nahelegen, dass es sich hierbei wahrscheinlich um eine der letzten Korrekturfahnen handelte. An einigen Stellen finden sich auch nicht verwendete Passagen, die mit Klebezetteln mit der Anmerkung »Do not print« versehen wurden, was die Annahme einer letzten Korrekturfahne bekräftigt. Eine Partiturreinschrift bzw. eine gedruckte Version ist in [SUSC, FWP] allerdings nicht überliefert. Das teilweise annotierte Stimmenmaterial des *symphonic poem* befindet sich in [US-AUS, David O. Selznick Collection, 4054/1-6].

unterschiedlichen Wirkungsrichtungen zu betrachten und deren spezifische Funktionsweise aus dem musikalischen Gesamtgefüge zu destillieren. Letztlich lässt sich dadurch eine neue Sichtweise nicht nur auf Waxmans Musik zu *The Paradine Case* gewinnen, sondern auch auf den ästhetischen Kontext der Zeit und seine historiographischen Leitlinien und Konventionen, vor deren Hintergrund sich die Musikkomposition für den klassischen Hollywood-Film abspielte.

12.1 *The Paradine Case* – A Symphonic Poem for Piano and Orchestra

Im Gegensatz zu Miklós Rózsas *Spellbound-Concerto*, eine ebenfalls für das Medium der Schallplatte erstellte Konzertbearbeitung seiner Filmmusik zu *Spellbound* (Alfred Hitchcock, Selznick Productions, 1945), erhält Waxmans Konzertbearbeitung durch die Bezeichnung als *symphonic poem* eine direkte programmatische Zuschreibung und stößt dadurch gleichermaßen auf einer semantischen Ebene viel weniger in die Welt der ›absoluten‹ Musik vor als Rózsas »concerto«. Im Fall Rózsas war eine ›seriöse‹, kunstmusikalische Konnotation durchaus intendiert, um die Chancen auf einen Filmmusik-Oscar zu erhöhen.²⁴ Waxman greift durch die Gattungsbezeichnung – als Ergänzung seiner eigenen Biographie und der damit verbundenen identitätsbildenden Maßnahmen – auf die ›deutsche‹ bzw. jedenfalls europäische Musiktradition der symphonischen Dichtung des 19. Jahrhunderts zurück und positioniert sich gleichermaßen kompositorisch in derselben. Im deutschsprachigen Raum schwand die Bedeutung der Gattung der symphonischen Dichtung Anfang des 20. Jahrhunderts – mit Ausnahme der symphonischen Kompositionen Richard Strauss', die als Abwandlung derselben zu sehen sind – allerdings maßgeblich. Größere Verbreitung fanden Werke der symphonischen Dichtung allerdings in Frankreich und vor allem der Sowjetunion, wo derartige Kompositionen als musikalisches Vehikel für die Vermittlung von Ideologien des sozialistischen Realismus genützt und daher gerade in den USA in den 1950er- und 1960er-Jahren als musikalisch rückständig gesehen wurden.²⁵

24 Vgl. Platte, *Selznick's Hollywood*, S. 259. Aus Sicht der jüngeren filmmusiktheoretischen, wenn gleich ahistorischen Forschung von Frank Lehman bezüglich Filmmusik als Konzertmusik entspricht Waxmans Adaption sowohl Lehmans Kategorie 3 (diegetic piece; showcase) als auch Kategorie 5 (non-diegetic cue/set piece; adapted) (vgl. ders., »Film-as-Concert Music and the Formal Implications of ›Cinematic Listening‹«, in: *Music Analysis* 37/1 (2018), S. 9).

25 Vgl. dazu u. a. Hugh Macdonald, »Symphonic poem«, in: *Grove Music Online*, online veröffentlicht: 20. Jan 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27250>, und Detlef Altenburg, »Symphonische Dichtung« in: *MGGonline*, veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11773>. Für einen Überblick über Programmmusik vgl. Elisabeth Schmierer,

Die Gattungsbezeichnung des *symphonic poem*²⁶ für Waxmans Bearbeitung der Musik zu *The Paradine Case* bedingte natürlich auch eine Erfüllung der damit verbundenen traditionellen formalen Konventionen, nämlich unter anderem Einsätzigkeit und das Vorhandensein eines Programms, das in diesem Fall durch den Film *The Paradine Case* gegeben ist, wobei das exakte Veröffentlichungsdatum unklar ist. Entsprechend scheint es auch wahrscheinlich, dass der *symphonic poem* erst nach der Premiere des Films Ende Dezember 1947 erschien, da sonst die verpflichtende programmatische Vorlage fehlen würde.²⁷ Im Allgemeinen begriff Waxman Anfang der 1940er-Jahre seine Filmmusiken bereits als eine Art Programmmusik, ohne hier jedoch den medialen Transfer miteinzubeziehen.²⁸ Bei der anglierten Bezeichnung *symphonic poem* für die bearbeitete Musik zu *The Paradine Case* steht entsprechend die programmatische Anlage im Vordergrund und muss analytisch entsprechend miteinbezogen werden.

Die Aufnahme des *Paradine Case-Symphonic Poem* durch den *composer-conductor* Waxman wurde intensiver erst Anfang der 1950er-Jahre kritisch bedacht, wobei die hier erfolgte Rezeption als ein Resultat des intensiven Diskurses rund um den ästhetisch-künstlerischen Wert von Hollywood-Filmmusik Ende der 1940er-Jahre gesehen werden muss, wie das folgende Zitat Arthur Knights aus dem Artikel »Movie Music Goes on Record« belegt:²⁹

Typical is the recording of Franz Waxman's music for *The Paradine Case*. Waxman speaks of it as a »recomposition« of his thematic material into a symphonic poem for piano and orchestra. In working it out, he followed the ideological development of the movie, but freely transposed and reorchestrated his original material into a unified work for concert hall presen-

-
- Geschichte der Programmmusik. Eine Einführung* (= Gattungen der Musik 14), Lilienthal 2023. Vgl. dazu die entsprechenden Ausführungen auch in Verbindung mit der angloamerikanischen Hanslick-Rezeption in den Kapiteln 5 »Kulturpolitik des Kalten Krieges« und 8 »*composer-conductor*«.
- 26 In diesem Kapitel wird bewusst der Ausdruck »symphonic poem« und eben nicht »symphonische Dichtung« verwendet. Dadurch soll deutlich gemacht werden, dass sich Waxman zwar auf diese Tradition des 19. Jahrhunderts bezieht, es sich bei seiner Bearbeitung der Musik zu *The Paradine Case* jedoch nicht um eine »symphonische Dichtung« *per se* handelt.
- 27 Ein Bezugnehmen auf die Romanvorlage von Robert Hichens als Programm scheint unwahrscheinlich, da der Roman keinen durchschlagenden Erfolg erzielte (vgl. u.a. *Cue. The Weekly Magazine of New York Life* (1948), S. 62).
- 28 »Für eine »Entwicklung« im kompositionstechnischen Sinne ist kein Raum. Filmmusik ist also mehr oder weniger »Programmmusik«, und sie ist stets rhapsodisch« (»Gegenwart und Zukunft der Filmmusik. Gespräch mit Franz Waxman«, in: *Aufbau*, 10. Dez. 1943).
- 29 Für den medial-inszenierten ideologischen Kampf zwischen u.a. Igor' Stravinskij und David Raksin in *Musical Digest* vgl. Kapitel 7 »Rezeption Hollywood-Filmmusik«.

tation. With the new audiences opened to them by the record companies, film composers – whether the occasional visitor from New York or the Hollywood regulars – will undoubtedly be making more such adaptations of their motion picture music. Which is all to the good, for movies are our greatest single source of new music today, and much of it deserves more than the first cursory half hearing it receives in the movie theater.³⁰

Knight sieht Waxmans Aufnahme als »typisch« für diese Art von filmmusikalischen Bearbeitungen bzw. »Neukompositionen« für den Konzertsaal. Letzterer ist bei Knight allerdings ein mediatisierter, durch das Medium der Schallplatte vermittelter Konzertsaal, der von der Plattenindustrie geschaffen wurde, um zeitgenössische Kunstmusik einem »neuen Publikum« zugänglich zu machen. Genau in diesem mediatisierten Konzertsaal – und eben nicht in einem realen Konzertsaal – sieht er Anfang der 1950er-Jahre auch eine wesentliche Chance für Filmkomponisten. Knight impliziert dadurch einen technologisch vermittelten, intermedialen Werkcharakter von Filmmusik, der in der Form von auditivem Klang und nicht in der musikhistorischen Form von gedrucktem Notenmaterial vorliegt und sich damit gleichzeitig von derselben abkehrt.³¹ Implizit schwingt darin die Annahme mit, dass Filmmusik, obgleich sie sich der Gattungsbezeichnungen »seriöser« Musik bedient, eben nicht mit dieser auf einer ästhetischen Ebene steht, da ihr durch die mediale Vermittlung über den mediatisierten Konzertsaal der Schallplatte zunächst die Werkhaftigkeit abgesprochen wird.

Im Falle von Waxmans *Paradine Case-Symphonic Poem* erfolgt die Vermittlung des Programms in einem großen Zusammenhang durch den Film, in einem kleineren unmittelbareren allerdings über die programmatische Beschreibung auf dem Plattencover.³² Eine weitere Distributionsmöglichkeit für derartige »konzertante« Filmmusikaufnahmen ergab sich folglich auch durch die Verbreitungsmöglichkeit derselben über das Radio, wie es auch die Strategie von Ted Wick vorsah. Im Jahr 1950 widmete Lawrence Morton dem Komponisten Franz Waxman eine CBC-Sendung aus der Serie »Music from the Films«: Nach einem Interview mit Waxman³³ über die

30 Arthur Knight, »Movie Music Goes on Record«, in: *Film Music Notes* 11/3 (1952), S. 21–23, zitiert nach: Julie Hubbert (Hg.), *Celluloid Symphonies. Texts and Contexts in Film Music History*, Berkeley 2011, S. 261.

31 Vgl. dazu das technologische Paradigma des phonographischen Werks bei Arbo, *Normativity of Musical Works*, S. 65, das allerdings im Bereich der Filmmusik gerade in den 1950er-Jahren verhandelt wurde.

32 Vgl. Cover zu *Franz Waxman's Music from Alfred Hitchcock's »The Paradine Case« – Symphonic Poem for Piano and Orchestra*, Alco A10, [1948] [US-Wcm, RBA 11200-11201].

33 Das Interview ist in Form des Skripts zur Sendung in *Hollywood Quarterly* 5/2 (1950), S. 132–137, überliefert.

Herausforderungen der Filmmusikkomposition folgte die Aufnahme des *Paradine Case-Symphonic Poem*, die Morton mit folgenden Worten einführte, die im Übrigen der programmatischen Beschreibung auf dem LP-Cover entnommen wurden:

Franz Waxman's score from *The Paradine Case* has been arranged and recorded as a symphonic poem for piano and orchestra. The main theme, which runs throughout the piece, is a rather haunting nocturne which pictures the sphinx-like beauty and strange attractiveness of the film's main character, Mrs. Paradine (played by Valli). This theme is heard in many variations and in different rhythmical patterns. Toward the end of the suite the introduction of the »Keane Theme« as a horn solo is heard. This plaintively portrays the emotion of Gay Keane (played by Ann Todd) when she realizes that her almost idyllic marriage is slowly being destroyed because her husband, Tony Keane (played by Gregory Peck), has become fascinated by the beautiful Mrs. Paradine. Near the end of this symphonic poem comes a short piano cadenza. This is joined by the woodwinds, which drive the cadenza to a final climax in a recapitulation of the theme. Franz Waxman's music from *The Paradine Case* then concludes with a short and brilliant coda.³⁴

Neben dem Programm des Stücks, das Morton an dem Paradine-Thema und dem Keane-Thema festmacht und durch das Nennen der Schauspielernamen mit dem Film verknüpft, werden in dieser Beschreibung auch musikalisch leicht identifizierbare Stellen mithilfe der Orchestrationsangabe als Orientierungspunkte für den Zuhörer genannt. Das dabei verwendete musikalische Vokabular wird zur Unterstützung dieses Zweckes bewusst ambivalent, aber durchaus referentiell zur Konzerttradition gewählt: Morton bezeichnet das Paradine-Thema als »main theme« und suggeriert durch diese Wortwahl implizit eine Assoziation zur Gattung der Symphonie, wie wohl in diesem Zusammenhang wahrscheinlich lediglich eine hierarchische Zuschreibung, im Sinne der großen Bedeutung des Themas für Filmmusik und *symphonic poem*, impliziert wurde. Den Charakter des Themas beschreibt er als »rather haunting nocturne«, und weckt damit Assoziationen zu den dramatisch-virtuosen Nocturnes von Chopin, wodurch die filmische Bedeutung des damit gemeinten Abschnitts als Solostück für Klavier bekräftigt wird. Auffallend ist, dass Morton die Begrifflichkeiten »symphonic poem« und »suite« synonym verwendet, obwohl erstere primär die Eigenständigkeit des Werks betont, und zweiteres eben den Charakter einer Bearbeitung bzw. des medialen Transfers eines musiktheatralen Werks (z.B. eines Balletts, etc.) hervorhebt. Dadurch wird die unbewusste, ästhetische Differenz zwischen Musikkritik und kompositorischer Intention deutlich, da davon ausgegangen werden kann, dass die Titulierung als »symphonic poem« wohlweislich intendiert war. Waxman bzw. das Selznick Studio nahm damit

34 »Music from the Films. A CBC Broadcast«, in: *Hollywood Quarterly* 5/2 (1950), S. 137.

bewusst Abstand von der Titulierung als Suite, um eine repräsentative Werkhaftigkeit und damit wohl auch die spezifische Qualität seiner Komposition zu betonen.³⁵

Takte	Cue-Titel	Formale Funktion und musikalische Charakteristika	Tempo-bezeichnung (autographe Partitur)	Alco A10 Plattennummer	Alco A10 Zeitangaben
1–12		Einleitung unisono (Ende mit Solokadenz)	<i>moderato appassionato</i>	1	00:00–00:33
13–42	Main Title	instrumentale Exposition (Orchester)	<i>con intensità</i>	1	00:33–01:53
43–53	Appassionata	Solo (Klavier)		1	01:53–02:40
54–55		Übergang		2	00:00–00:12
56–91		Themenvariation: Durchführung, Themenvariation Paradine-Thema	<i>lento</i>	2	00:12–01:56
92–101		Themenvariation: orchesterbegleitet solist. Klavier		2	01:56–02:21
102–114		Themenvariation: orchesterbegleitet solist. Klavier		2	02:21–03:10
115–116		Übergang		3	00:00–00:10
117–179	Frustrated Lover	Opposition zwischen Paradine-Thema und Keane-Thema (instrumentaler Kontrast)	T. 121: <i>fast, Tempo primo</i>	3	00:10–03:09
180–198		kontrapunkt. Omnipräsenz Paradine-Thema – Solokadenz		4	00:00–01:29
199–230		Solo (kammermusikalische Begleitung) → Steigerung der Virtuosität		4	01:29–02:34
231–241		Reprise: Paradine		4	02:34–03:01
242–247		Coda (tutti)		4	03:01–03:15

Tabelle 5: Formaler Aufbau des *Paradine Case – Symphonic Poem* in Verbindung mit der Alco-Schallplattenaufnahme

³⁵ Heute rangiert die Komposition unter der Gattungsbezeichnung »Rhapsody for Piano and Orchestra«. Es ist unklar, wann und warum es zu dieser Umbenennung kam. Es liegt jedoch die Vermutung nahe, dass dies auf John Waxman zurückging, der heute für die konzertante Verbreitung von Waxmans Musik verantwortlich zeichnet (vgl. dazu u.a. die entsprechenden Angaben auf der Homepage <http://franzwaxman.com/music-performance/paradine-case-the>, 12. Jan. 2024).

Der insgesamt 247 Takte umfassende *symphonic poem* besteht aus drei Teilen: Einer Einleitung (T. 1–55), einem themenvariierenden Teil (T. 56–179) und schließlich einem resümierenden Schlussteil (T. 180–247). Der Variationsteil wird jeweils von solistischen Klavierpassagen umrahmt, die somit über eine formgliedernde Funktion verfügen (vgl. Tabelle 5).³⁶ Wie in Tabelle 5 ersichtlich, korrespondiert die musikalische Struktur grundsätzlich mit den medialen Erfordernissen der Plattenaufnahme: Neukomponierte Übergänge finden sich beispielweise durchgehend am Beginn der einzelnen Teile, was nahelegt, dass die Limitationen des Mediums sowohl bei der Komposition als auch bei der Aufnahme berücksichtigt wurden. Wie bereits aus Mortons programmatischer Beschreibung des *symphonic poem* hervorgeht, wirkt das Paradine-Thema für die Konzertbearbeitung tatsächlich bestimmend. Aufgrund dessen einprägsamer Charakteristik sind für Waxmans Komposition entsprechend melodische, rhythmische und instrumental-klangfarbliche Variationen desselben von größerer Bedeutung als harmonische Entwicklung, wodurch gleichermaßen der auditiv vermittelte Werkcharakter der Schallplattenaufnahme betont wird. Um diese herauszuarbeiten, greift Waxman neben dem titelgebenden Soloklavier auch auf weitere solistisch geführte Instrumente zurück. Durch diese Vorgehensweise wird die Melodielinie des Themas kontrastierend aus dem Orchesterklang herausgearbeitet und somit deren unmittelbare auditive Wahrnehmung erleichtert.

Am Beginn der Einleitung mit der Tempoangabe *moderato appassionato* und 3/4-Takt erscheint das Paradine-Thema unisono in den Klarinetten, Hörnern und Streichern, gefolgt von einer Klavierkadenz bestehend aus fallenden Sechzehntelläufen (T.1–10). Dadurch führt Waxman das in weiterer Folge bestimmende musikalische Material und mit dem Klavier auch das maßgebliche Instrument ein. Die Kadenz leitet in die auch tatsächlich während der Titelmusik des Films verwendete, an ein spätromantisches Klavierkonzert erinnernde Musik (*con intensità*, D-Dur) über.³⁷ Dieser spätromantische Ausflug bleibt allerdings nicht ohne schalen Beigeschmack, den Waxman – wie bereits in der Musik des Vorspanns – durch den Einsatz einer elektrischen Violine erreicht.³⁸ Der Einsatz von elektronischen Instrumenten kann

36 Emilio Audissino bemerkt fälschlicherweise, dass das Soloinstrument der »Rhapsody [sic] for Piano and Orchestra from *The Paradine Case*« nicht direkt mit der filmischen Handlung verbunden sei und daher auf die persönliche Wahl des Komponisten zurückgehe (vgl. ders., »Overruling a Romantic Prejudice. Film Music in Concert Programs«, in: *Film in Concert. Film Scores and their Relation to Classical Concert Music*, hg. von Sebastian Stoppe, Glückstadt 2014, S. 38).

37 Vgl. dazu auch den Hinweis »Copy from the Main Title« in T. 17 in der Klavierstimme in [SUSC, FWP, Oversize 91.7A].

38 Waxman verwendete hier eine ähnliche Technik wie schon in *Rebecca*, die auf der klangfarblichen Opposition zwischen akustischem und elektronischem Klang beruht (vgl. dazu Waxmans Ausführ-

als charakteristisch für Hitchcock-Selznick-Produktionen der Zeit, wie auch für das Genre des *film noir* im Allgemeinen gesehen werden,³⁹ was sich unter anderem auch durch das Verwenden des Theremins in Rózsas Musik zu *Spellbound* manifestiert.⁴⁰ Waxman besaß seinerseits bereits seit Anfang der 1930er-Jahre eine gewisse Affinität für den Einsatz elektronischer Musikinstrumente (unter anderem Novachord bzw. elektrische Orgel), wie seine Musiken zu Fritz Langs *Liliom* (Fox Europa, 1934), James Whales *The Bride of Frankenstein* (Universal, 1934) und schließlich sogar Hitchcocks *Rebecca* (Selznick Productions, 1940) oder *Edge of Darkness* (Warner Bros., 1943) und *The Horn Blows at Midnight* (Warner Bros., 1945) zeigen.⁴¹ Tatsächlich scheint die Personalunion zwischen Selznick und Hitchcock in Verbindung mit *film noir*- Sujets die musikalisch-innovative Verwendung elektronischer Musikinstrumente gefördert zu haben und kann daher als Teil dieser spezifischen Ästhetik verstanden werden.⁴²

Interessant ist, dass sowohl Waxman als auch Rózsa diese spezifische Ästhetik durch das Beibehalten der elektronischen Instrumente in ihren jeweiligen Konzertbearbeitungen vermitteln. Waxman setzt in Film und *symphonic poem* die elektrische Violine unisono mit der Orchestervoline ein, um der Wiederholung des Paradine-Themas eine spezifische, schale Klangfarbe zu geben (T. 13 und 14).⁴³ Dies passiert über begleitende Läufe des Klaviers, das sich in den Orchesterklang einfügt und damit das Paradine-Thema dem Orchester überlässt. Zu einer vorübergehenden kontrapunktischen Emanzipation der akustischen Violine von ihrem elektrischen Counterpart kommt es dann in T. 32–33 durch rhythmische Verschiebung, wobei letztere hier

rungen in der Rede mit dem Titel »History of Motion Picture Music« aus dem Jahr 1940, transkribiert in: James Wierzbicki, Nathan Platte und Colin Roust (Hgg.), *The Routledge Film Music Sourcebook*, u.a. New York 2012, S. 100–103, hier: S. 102–103).

39 Vgl. Roger Hickman, »Wavering Sonorities and the Nascent Film Noir Musical Style«, in: *The Journal of Film Music* 2/2-4 (2009), S. 165–174. Waxman verwendete auch in Hitchcocks *Suspicion* (RKO, 1941) eine elektrische Violine.

40 Rózsa verwendete das Theremin im selben Jahr, 1945, auch in seiner Musik für Wilders *The Lost Weekend* (vgl. David Butler, »Film Noir and Music«, in: *The Cambridge Companion to Film Music*, hgg. von Mervyn Cooke und Fiona Ford, Cambridge 2016, S. 179).

41 Vgl. hierzu u.a. Clive McClelland, »Of Gods and Monsters. Signification in Franz Waxman's Score *Bride of Frankenstein*«, in: *Journal of Film Music* 7.1 (2014), S. 15, Hickman, »Wavering Sonorities«, S. 168–169 und das musikalische Material in [SUSC, FWP, Oversize 37 und 49A].

42 Hickman sieht die Verwendung elektronischer Instrumente im *film noir* als einen Ausdruck der musikalischen Moderne, die somit erstmals auch ein breiteres Publikum erreichte (vgl. ebda., S. 173).

43 Dabei handelte es sich um eine typische Einsatzmöglichkeit des Klangs elektronische Musikinstrumente im *film noir*, der v.a. im Kontrast mit einem symphonischen Orchesterklang ihre Wirkung entfaltet (vgl. Hickman, »Wavering Sonorities«, S. 166).

unisono mit der Viola und den Klarinetten geführt wird und dadurch eine hörbare Verstärkung erfährt. Dadurch wird bewusst eine verdächtige und trügerische Atmosphäre innerhalb der ›romantischen‹ Klangwelt geschaffen, die dann ab T. 43 in einen solistischen Abschnitt des Soloklaviers übergeht. Dieser Abschnitt (T. 43–53, Ges-Dur) ist wiederum notengetreu der Filmmusik entnommen und entspricht der diegetisch im Film von Mrs. Paradine gespielten Klaviermusik, nämlich der »Appassionata« von Francesco Ceruomo (dem italianisierten Namen von Franz Waxman).⁴⁴ Nach der dichten Orchestration in der Titelmusik erhält diese Passage die Anmutung einer hausmusikalisch dargebotenen Klaviersonate. Dadurch entsteht ein kontrastierender Effekt, der im Film zweifellos gewollt ist und durch die Szene mit Mrs. Paradine am Klavier gestützt wird. Dieser sonatenhafte Abschnitt variiert das Paradine-Thema in dieser Form bei gleichzeitiger metrischer Beschleunigung durch den 6/4-Takt gegenüber dem 3/4-Takt des Beginns ohne große Virtuosität. Bemerkenswert ist zusätzlich, dass das Paradine-Thema an dieser Stelle zum ersten Mal überhaupt vom Klavier solistisch intoniert wird. Bis auf die einleitenden zwölf Takte, die der Vorstellung des Paradine-Themas dienen, ist der Rest dieses ersten Teils notengetreu aus dem Beginn der Filmmusik übernommen – Waxman bedient sich im *symphonic poem* somit derselben musikalischen Mittel wie in seiner Filmmusik. Folglich führt auch der *symphonic poem* von einer trügerischen (angedeutet durch den Einsatz der elektrischen Violine) spätromantischen Leidenschaft zu einer solistischen, hausmusikalischen Repräsentation der *idée fixe* oder des bestimmenden Themas. Und dieses liegt im Film im wahrsten Sinne des Wortes in den Händen von Mrs. Paradine auf der Klaviatur.

Als Übergang in den Variationsteil (Tempobezeichnung *lento*) des *symphonic poem* komponiert Waxman einen zweigtaktigen Übergang mit einem Echo-Effekt des letzten Klaviertaktes in den Flöten – die solistische Klavierpassage verfügt folglich über einen gewissen ›Nachhall‹. Dieser zweite Teil wurde von Waxman wahrscheinlich zu großen Teilen neukomponiert und korrespondiert daher vor allem zu Beginn nicht mit dessen Filmmusik. Im Mittelpunkt dieses Teils steht die variierte Verarbeitung des Paradine-Themas durch das nun konzertierend eingesetzte Klavier. Der gesamte Abschnitt ist als eine orchestrale Steigerung komponiert, deren Ziel letztlich die unverfremdete Durchsetzung des Paradine-Themas ist. Dies ist beispielsweise an den T. 60 und 61 zu sehen, in denen das Klavier das Paradine-Thema beinahe vollständig intoniert, allerdings vor dem letzten Ton abbricht. Diese Vorgehensweise findet in der Solovioline in den Takten 73 und 74 eine Wiederholung. Waxman verwendet in diesem Teil auch metrisch übergebundene chromatische Seufzermotive (z. B. in T. 68–69

⁴⁴ Dies wird durch einen in [SUSC, FWP, Oversize 91.7A] eingeklebten Einlagezettel deutlich, der eine Kopie des *conductor's short score* ist.

und 75–76 (hier durch die Spielanweisung *glissando* verstärkt),⁴⁵ welche besonders zu Beginn dieses Teiles den Charakter einer metrischen Auflösung mit sich bringen – das Paradine-Thema bringt folglich Unordnung in das bestehende Taktgefüge und in Tony Keanes Lebenswelt.

Ein erster, jedoch kurzfristiger Durchbruch gelingt dem Paradine-Thema in T. 92, dem Beginn (in Des-Dur) eines veritablen spätromantischen Klavierkonzerts, in dem das Klavier zunächst über liegenden Streichertremoli und im 3/4-Takt die Führung übernimmt und das Thema virtuos verarbeitet. In T. 97–99 wird das Fahrt aufnehmende Klavierkonzert kurzfristig, diesmal allerdings vergeblich, durch einen chromatischen Flötenlauf aufgehalten.⁴⁶ Die folgenden T. 102–114 korrespondieren wiederum mit Waxmans Filmmusik, diesmal mit der Szene in Mrs. Paradines Schlafzimmer. Während dieser entfaltet sich ein virtuos-extatisches Klavierkonzert (mit in der linken und rechten Hand geteilten Arpeggi, Läufen etc.). Das Paradine-Thema findet sich nun omnipräsent im Orchesterklang und damit auch als Manifestation in Tony Keanes erotischer Fantasie, die hier am Höhepunkt der Intensität abbricht⁴⁷ und mittels eines neukomponierten zweitaktigen Übergangs die Musik einführt, die während der Szene zwischen Gay und Keane erklingt (T. 117).⁴⁸ Nach einem fast kammermusikalischen Beginn kommt es in T. 123–130 wiederum zu einer kontrapunktischen und klangfarblichen Opposition des Paradine-Themas in Solovioline und elektrischer Violine über chromatisch fallende Sechzehntel-Sextolen und Triller in den ersten Flöten und den Bratschen. Bis zu dem der Filmmusik entsprechenden Eintritt des Keane-Themas in T. 135 im Solo-Horn (3/4-Takt, As-Dur) bleibt das verfremdete Paradine-Thema bestimmend – Mrs. Paradine hat folglich die private Sphäre der Keanes unbemerkt infiltriert.

Waxman verwendet für die Sphäre Gay Keanes in der Melodieführung Blech- und Holzbläser über Harfen-Arpeggien, was einen deutlichen instrumentalen Kontrast zur konzerthaften Sphäre Mrs. Paradines entstehen lässt – das Klavier ist hier ebenso abwesend. Diese beinahe 30 Takte lang währende Idylle wird durch eine solistisch variierte Intonation des Keane-Themas durch die Solovioline zu einem vermeintlichen Höhepunkt (Spitzenton *as^m*) geführt (T. 169–176) und betritt somit musikalisches Neuland. Die solistisch->konzertante< Sphäre war innerhalb des *symphonic poem* näm-

45 Waxman verwendet ähnliche Seufzermotive beispielsweise in seinem *underscore* am Ende der Szenen des ersten bzw. zweiten Interviews mit Mrs. Paradine.

46 Vermutlich handelt es sich bei diesem Teil um einen ursprünglich von Waxman komponierten, aber letztlich nicht in den Filmscore aufgenommenen Abschnitt. Darauf weist die Angabe »copy from M59« in [SUSC, FWP, Oversize 91.7A] hin.

47 Vgl. dazu auch Platte, »Deceptive Melodies«, S. 41, und ders., *Selznick's Hollywood*, S. 283–284.

48 *The Paradine Case*, Filmminute 00:59:07.

lich bisher ausschließlich mit dem Paradine-Thema belegt. Entsprechend kann der solistische Auswuchs des Keane-Themas als verzweifelter Versuch der Opposition Gays gesehen werden, und als letztlich scheiternder Versuch, Tony zurückzugewinnen: In den T. 177–180 setzt Waxman beide Themen in kontrapunktische Opposition (C-Dur): Das Paradine-Thema im nunmehr wieder präsenten Klavier; das Keane-Thema in der Violine. Von Letzterem bleiben allerdings nur mehr Fragmente übrig, die sich in den Folgetakten in Versatzstücke des Paradine-Themas auflösen und damit den Schlussteil einleiten.

In diesem verarbeitet Waxman das verfremdete Paradine-Thema zunächst kontrapunktisch in sämtlichen Stimmen, wobei das Klavier dabei zunächst im Hintergrund bleibt. Erst nachdem in T. 195 das Thema zwischen den Hörnern (erster Teil: Sexten) und der Solotrompete (zweiter Teil: Chromatik) aufgeteilt erscheint, übernimmt das Klavier in der zweiten Solokadenz des *symphonic poem* wieder die Kontrolle, die auch im folgenden »kammermusikalischen« Teil bestehen bleibt.⁴⁹ Durch die kleine Besetzung mit zunächst Klavier und Cello erhält dieser Abschnitt eine intime, wiederum hausmusikalische Anmutung, die kurz an eine Cellosone gemahnt. Der maßgebliche solistische Anteil dabei liegt allerdings beim Klavier, dessen Part an dieser Stelle einen wesentlich höheren Virtuositätsgrad als im Klaviersolo des ersten Teils, der »Appassionata«, aufweist und damit über eine weniger amateuristische Anmutung verfügt. Ab diesem Zeitpunkt hat sich das Paradine-Thema eindeutig im Orchester manifestiert – und das ohne Zutun des Klaviers, das sich nunmehr in virtuosen Figuren ergeht ohne an der Melodielinie des Themas Anteil zu nehmen. Waxman führt diese Virtuosität in die neukomponierte Coda mit der Verstärkung des *rubato*-Charakters durch Gegenüberstellung eines 12/8-Metrums in der Klavierstimme und eines 4/4-Metrums im Orchester zu einer spätromantischen Kulmination in E-Dur. Die Steigerung der Virtuosität im Laufe des *symphonic poem* ist in Hinblick auf dessen Programm essenziell: Als virtuos können auch die Verführungs- und Manipulationskünste von Mrs. Paradine bezeichnet werden – allerdings auch erst in der Retrospektive. Die Bedrohung, die von Mrs. Paradine ausgeht, wird auch in der Gestaltung des Schallplattencovers, durch das darauf abgebildete bedrohlich wirkende weibliche Augenpaar aufgenommen und in eine andere mediale Dimension überführt. Allerdings wird Mrs. Paradine zunächst von sämtlichen Filmcharakteren (inklusive Tony und Gay) unterschätzt. Dass die elegante und schöne junge Frau den Mord an ihrem blinden Ehemann begangen haben könnte, scheint unvorstellbar. Diese fälschliche Annahme manifestiert sich im

49 Da ein anderes Partiturlayout vorliegt, wurde dieser Teil wahrscheinlich ebenso neu komponiert. Die entsprechenden Takte wurden dann wahrscheinlich wegen mangelnder Übersichtlichkeit nochmals kopiert.

symphonic poem durch die zunächst amateuristisch anmutende und nicht besonders virtuose ›Paradine-Sonate‹ – die »Appassionata« – wobei die tatsächlichen virtuoson Fertigkeiten seiner Interpretin in der filmischen Realität bzw. auf der Aufnahme von Rebner ebenfalls erst am Ende des Stücks zum Tragen kommen.

Waxmans *symphonic poem* besitzt, vor dem Hintergrund der Annahme eines bestehenden Programms, verschiedene, mehrdeutige Möglichkeiten zur narrativen Interpretation, die sich vor allem durch die Art der Themenverarbeitung, die instrumentalen Kontraste und das Spiel mit bestehenden musikalisch-klanglichen Konventionen und Assoziationen, wie Klaviersonate und Klavierkonzert, ergeben. So lässt der *symphonic poem* gleichzeitig eine Interpretation als Repräsentation Mrs. Paradines aus der Sicht Tony Keanes und seiner Besessenheit von Mrs. Paradine zu, wie er auch die Manipulationskünste Mrs. Paradines in Bezug auf Keane, mit dem Klavier als Protagonisten, deutlich macht. Durch die Einbeziehung des Keane-Themas wird auch Mrs. Paradines negativer und unmittelbarer Einfluss auf die Ehe Tonys und Gays deutlich, wie auch Gays verzweifelter Rettungsversuch gehört werden kann.

Diese unterschiedlichen Interpretationsmöglichkeiten, die sich aus der Betrachtung von Waxmans Musik als eine musikalisch-programmatische Gattung für den Konzertsaal ergeben, können, wie in weitere Folge demonstriert werden soll, neue Perspektiven auf die filmische Handlung und den Entstehungskontext von *The Paradine Case* eröffnen. So ist es gerade die oben beschriebene narrativ-interpretatorische Ambivalenz, die eine maßgebliche Qualität von Waxmans Musik darstellt. Durch den hohen Anteil an unverändert verwendeter Filmmusik besitzt Waxmans Konzertbearbeitung genaugenommen mehr den Charakter einer Suite, als eines eigenständigen *symphonic poem*. Die Wahl einer für diese Art von Musik durchaus ungewöhnlichen Gattungsbezeichnung bringt, wie bereits zu Beginn dieses Kapitels illustriert wurde, allerdings bewusste musikästhetische Implikationen mit sich, nämlich das Wahrnehmen von entsprechend bearbeiteter Filmmusik als Programmmusik. Dass die Assoziationen zu formal-musikalischen Gattungskonventionen des Konzertwesens valide sind und letztlich sogar als zeitgenössischer Referenzrahmen fungieren, illustriert unter anderem die in diesem Kapitel zitierte programmatische Einführung Lawrence Mortons, der sich dabei ebensolchem assoziativen Vokabular bedient, um den Zuhörer einen Leitfaden durch den *symphonic poem* zu geben. Dieses spezifische, assoziative Konzept wird von Hitchcock, Selznick und Waxman letztlich auch im Film genutzt.

12.2 Die filmisch-konzertante Dimension von *The Paradine Case*

Wie Nathan Platte richtigerweise angibt, funktioniert Waxmans Musik in *The Paradine Case* »as both object within the narrative and as a narrative voice itself.«⁵⁰ Waxman bringt in seiner Musik, Plattes Einschätzung nach, die differierenden ästhetischen Ziele Hitchcocks und Selznicks während des Produktionsprozesses auf einen gemeinsamen Nenner. Zugleich weist er auch darauf hin, dass die musikalisch-narrative Ambivalenz des Films bereits in der Romanvorlage von Robert Hichens aus dem Jahr 1933 angelegt ist – hier allerdings durch Mrs. Paradines Intonieren des Donauwalzers auf dem Klavier nach dem Mord an ihrem Ehemann. Die tatsächlich im Film erscheinende Eröffnungsszene mit Mrs. Paradine am Klavier, der Klavierpart wurde im Übrigen für die Filmmusik von Franz Waxman eingespielt,⁵¹ geht allerdings maßgeblich auf die Adaption des Romans durch die bei MGM beschäftigte Drehbuchautorin Margaret Hawkins zurück.⁵² Die Musik, die Mrs. Paradine am Klavier spielt, durch ihre chromatische Struktur stark an Waxmans Rebecca-Thema aus dem gleichnamigen Film erinnernd, schafft auch im Film aufgrund ihres variierenden Charakters (in Bezug auf die Musik des Vorspanns) gleichzeitig eine bewusste stilistische Ambivalenz, wie Platte betont:

Whereas the main title's late-Romantic mannerisms suggest hysterics, the calm, undulating arpeggios of the piano version lend delicate support to a melody that sounds more wistful than manic. The stylistic chasm separating these two versions sets up a meaningful tension: which is the true theme and which is the distortion?⁵³

Dieses von Platte angesprochene Spannungsverhältnis besteht durch die unbearbeitete Übernahme der Titelmusik und der nachfolgenden sonatenhaften Episode zwar auch im *symphonic poem*, die einleitende virtuose Solokadenz des Klaviers enthüllt aber die tatsächlich trügerische Melancholie dieses Soloteils als bewusste Verstellung von Mrs. Paradine – eine Tatsache, die im Film zunächst vermeintlich offengehalten wird. Allerdings gibt Hitchcocks Kameraführung in der Eröffnungsszene einen Hinweis

⁵⁰ Platte, *Selznick's Hollywood*, S. 279.

⁵¹ Vgl. Music Scoring Sheets für *The Paradine Case* »Piano Solo«, 4. Dez. 1947 [US-AUS, David O. Selznick Collection, 4313/3]. Der Klavierpart für die Musik im vierten Zusammentreffen zwischen Tony und Mrs. Paradine wurde ebenfalls von Waxman übernommen [Music Scoring Sheets für *The Paradine Case* »Solicitor's Room (4th Interview)«, 4. Dez. 1947 [US-AUS, David O. Selznick Collection, 4313/3].

⁵² Platte, *Selznick's Hollywood*, S. 279–281.

⁵³ Platte, *Selznick's Hollywood*, S. 282.

auf den inszenierten Charakter der Szene: Nachdem Hitchcock Mrs. Paradine beim Trinken aus dem Weinglas in Nahaufnahme zeigt, bewegt sich die Kamera ohne die Einstellung zu wechseln in die Totale. Das dadurch entstehende Bild zeigt einerseits Mrs. Paradines Flügel im vollen Ausmaß vor dem überdimensionalen Portrait ihres verstorbenen Ehegatten und lässt durch die somit eingenommene Publikumperspektive Reminiszenzen an ein Konzertsetting aufkommen, obwohl dieses durch auf dem geschlossenen Klavierdeckel positionierte Gegenstände kaschiert wird.⁵⁴

Zusätzlich funktioniert das Paradine-Thema in *The Paradine Case* (wie auch schon das Rebecca-Thema in Hitchcocks gleichnamigem Film) in seiner narrativen Ambivalenz auch in der zur Klavierszene komplementären ›Schwesterszene‹ in Mrs. Paradines Schlafzimmer: Es repräsentiert einerseits (vermeintlich) Mrs. Paradine, andererseits aber tatsächlich Keanes fiktive Vorstellung von Mrs. Paradine,⁵⁵ wie auch die Tatsache, dass Keane der Manipulation von Mrs. Paradine zum Opfer gefallen ist.⁵⁶ Platte interpretiert die Schlafzimmerszene als Manifestation der erotischen Fantasien von Tony Keane gegenüber Mrs. Paradine.⁵⁷ Bezieht man allerdings die existierende konzertante Dimension des *symphonic poem* und die damit verbundenen musikästhetischen Konnotationen in diese Deutung mit ein, ergibt sich ein noch deutlich komplexeres Bild in Bezug auf eine narrative Rolle der Musik in diesen beiden Szenen, deren Bedeutung letztlich sogar über die filmische Handlung hinausgeht und als ein Kommentar auf die filmmusikalische Debatte in den 1940er-Jahren und deren Verhandlung des filmmusikalischen Werkcharakters zu lesen ist, wie im Folgenden, anhand der Betrachtung von unterschiedlichen existierenden Ebenen des Films, demonstriert werden wird.

Zunächst betonte Selznick in der Vermarktung von *The Paradine Case* explizit die starke europäische Dimension des Films. Dessen Handlung spielt nicht nur in London, sondern ermöglichte auch die Hollywood-Debüts der Britin Ann Todd (Gay Keane), des Franzosen Louis Jourdan (André Latour) und schließlich der Italienerin

54 Im Übrigen ist dies die einzige Szene im gesamten Film, in der eine derartige konzertante Perspektive auf den Flügel eingenommen wird, was deren Bedeutung noch unterstreicht. Die Szene in Mrs. Paradines Schlafzimmer hat hingegen im wahrsten Sinne des Wortes »Backstage«-Charakter. Für eine detaillierte Analyse von Hitchcocks Kameraführung in der Eröffnungsszene vgl. Nathan Platte, »Deceptive Melodies. Musical Fetishes and Motivic Manipulation in *The Paradine Case* (1947)«, in: *Music and the Moving Image* 2/3 (2009), S. 35–38.

55 Vgl. Platte, *Selznick's Hollywood*, S. 282. Für die entsprechenden Parallelen zu *Rebecca* vgl. ebda., S. 283. Auch Waxmans Verwendung elektronischer Musikinstrumente in *The Paradine Case*, nämlich als musikalische Vorwegnahme der filmischen Handlung, erinnert an *Rebecca* (vgl. dazu Hickman, »Wavering Sonorities«, S. 168).

56 Vgl. Palmer, *The Composer in Hollywood*, S. 116, Fn. 2.

57 Vgl. Platte, *Selznick's Hollywood*, S. 284.

Alida Valli (Mrs. Paradine).⁵⁸ Vor diesem Hintergrund und auch in Kombination mit den präexistenten musikalischen Bezügen in der Romanvorlage scheint es folglich vorstellbar, dass ähnliche Bezüge zu europäisch konnotierten Musiktraditionen auch in Waxmans Filmmusik zur Unterstützung der Handlung eingesetzt wurden.

Durch ihre pianistischen Fähigkeiten, die in der Eröffnungsszene des Films deutlich werden, wird Mrs. Paradine als eine Angehörige des (europäischen) Bildungsbürgertums charakterisiert. Die sich auf dem Klavier befindlichen, aber noch nicht erkennbaren Musiknoten legen auch ihre Fähigkeit zum Notenlesen nahe. Wie aus dem Drehbuch des Films hervorgeht, war für die Anfangsszene ursprünglich unspezifische diegetische Klaviermusik von Franz Schubert geplant, was eine ebensolche bildungsbürgerliche Assoziation nahelegt.⁵⁹ Dass es sich bei Mrs. Paradine nicht um eine gebürtige Engländerin handelt, wird durch ihren Akzent im nachfolgenden Dialog zwischen den Polizeibeamten und ihr deutlich, wobei fraglich ist, ob das Kinopublikum ihren Akzent als italienisch identifizieren würde. Mrs. Paradines angeblich einfache italienische Herkunft wird im Film tatsächlich nie explizit diskutiert, sondern war dem Publikum wohl hauptsächlich durch Selznicks umfassende Vermarktung Alida Vallis bekannt.⁶⁰ Selznick hatte zudem genaue Vorstellungen über das filmische Erscheinungsbild von Valli als Mrs. Paradine und setzte alles daran, sie in Hollywood mithilfe der entsprechenden Kostüme und durch die gezielte Auswahl von Kameraeinstellungen, die ihre Schokoladenseite in den Vordergrund rückten, als Pendant zu Greta Garbo, Marlene Dietrich oder Ingrid Bergmann zu stilisieren.⁶¹

Die wahre Identität des von Mrs. Paradine gespielten Musikstücks (nämlich Waxmans »Appassionata«) wird ebenfalls erst in der komplementären Szene in Mrs. Paradines Schlafzimmer offenbar. Die Kamera schwenkt hier am Ende der voyeuris-

58 Vgl. »Movie of the Week *The Paradine Case*«, in: *Life*, 19. Jan. 1948, S. 65. Alida Valli wurde von Selznick in die USA gebracht, wobei es dann allerdings nach Streitigkeiten zur Auflösung seines Vertrags mit der Schauspielerin kam. Valli kehrte Anfang der 1950er-Jahre nach Europa zurück (vgl. dazu u.a. Stephen Gundle, »Alida Valli in Hollywood. From Star of Fascist Cinema to ›Selznick Siren‹«, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 32/4 (2012), S. 559–587, und William Hare, *Hitchcock and the Methods of Suspense*, Jefferson 2007, S. 139).

59 Vgl. *The Paradine Case (1947): Shooting script. Written by Selznick, David Oliver 1902–1965; Adapted by Bridie James, 1888–1951; Reville, Alma, 1899–1982*, Electronic Edition by Alexander Street Press, S. 2 [via Film Scripts Online].

60 Gerade deshalb wird im Film implizit damit gespielt, u.a. in einer Szene in der Tony und Gay Urlaubspläne diskutieren und Tony plötzlich mit Gay – aufgrund des unbewussten Einflusses von Mrs. Paradine – nach Italien (statt in die Schweiz) fahren will.

61 Vgl. Stephen Gundle, »Alida Valli in Hollywood«. S. 571–573. Als Teil dieser Bemühungen Selznicks kann auch gelten, dass er Valli lediglich mit ihrem Nachnamen vermarktete (vgl. ebda., S. 569). Dies wird u.a. auch im Vorspann zu *The Paradine Case* deutlich.

tisch veranlagten und an *Rebecca* erinnernden Szene auf das Klavier und fokussiert auf die darauf liegenden Noten und, wie das *shooting script* nahelegt, dabei vor allem auf den Titel »Appassionata«, der zusätzlich durch darauf fallendes Licht hervorgehoben wird.⁶² Die musikalische Notation mit dem sonatenhaften *Paradine*-Thema bleibt dagegen eher im Hintergrund bzw. ist insgesamt nur rund zweieinhalb Sekunden im Bild und in seiner musikalischen Referenzialität zunächst beim erstmaligen Sehen schwer erfassbar.

Der Titel »Appassionata« erfüllt hingegen eine wichtige, die Charakterisierung von Mrs. *Paradine* als Italienerin bzw. Angehörige des europäischen Bildungsbürgertums vervollständigende Funktion, in die sich auch das Klavier als Instrument symbolträchtig einfügt. Dafür spricht auch die Italianisierung von Waxmans Namen zu Francesco Ceruomo auf dem in Großaufnahme gezeigten Notenblatt. Durch diese Einstellung soll suggeriert werden, dass es sich bei der »Appassionata« um eine Komposition aus Mrs. *Paradine*s Heimatland Italien handelt. Tatsächlich funktionierte diese Italianisierung von Waxmans Namen auch in einem Produktionsumfeld als intendierter musikalischer Scherz, wie anhand eines in den Produktionsunterlagen von Selznicks Studio dokumentierten Gesprächs von Musikern über mögliche Oscar-Kandidaten für die beste Filmmusik deutlich wird. Waxmans Musik für *The Paradine Case* wird von einem der beteiligten Musiker als möglicher Kandidat genannt:

Excellent score agreed a musician but one of the best themes in the picture played as a piano concerto by Valli, was composed by an Italian. That's right, I saw the sheet of music very visible in the film, said another, it was entitled Appassionata and the name of the composer was clearly Francesco Ceruomo. A linguist in the group laughed heartily. Quite authentic of Mr. Selznick he explained, Francesco Ceruomo is Franz Waxman in Italian.⁶³

Klischeehaft passgenau mutet in diesem Zusammenhang allerdings auch das italienische, weibliche Adjektiv »appassionata« (»leidenschaftlich«) an, das einerseits auf das Stereotyp der italienischen Leidenschaftlichkeit⁶⁴ anspielt, andererseits aber auch

62 Vgl. *The Paradine Case (1947): Shooting script*, S. 225, und die entsprechende Abbildung in Platte, »Deceptive Melodies«, S. 45.

63 Memo von Bob Gillham, 9. Jan. 1948 [US-AUS, David O. Selznick Collection, 567.14].

64 Wie stark sich u.a. das Stereotyp einer oberflächlichen »italienischen Leidenschaft« auch in der deutschen musikwissenschaftlichen Forschung nach dem Zweiten Weltkrieg manifestiert, demonstriert u.a. Friedrich Geiger, »Die Musikgeschichte Italiens als Gegenstand der deutschen Nachkriegsmusikforschung«, in: *Symposiumsbericht »Wege des Fachs – Wege der Forschung?«* (= Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016), hg. von Klaus Pietschmann, Mainz 2018 [Schott Campus, urn:nbn:de:101:1-2018091113424864923358].

nominal als »Liebhaberin« verstanden werden kann. Bezeichnenderweise nimmt Mrs. Paradine im Film genaue jene Rolle der Liebhaberin ein – nämlich in ihrer außerehe-lichen Beziehung zum Kammerdiener Latour. Diese geheime Beziehung und Mrs. Paradines Rolle als *appassionata* gibt letztlich den Ausschlag für den Mord an ihrem Ehemann. Innerhalb der filmischen Realität steht diese Vermutung zu diesem Zeit- punkt lediglich im Raum, kann aber von keinem der Filmcharaktere (außer natürlich Mrs. Paradine) endgültig belegt werden.

Obwohl Mrs. Paradine auf ihrem Flügel Ceruomos »Appassionata« bereits in der ersten Szene des Filmes vor ihrer Verhaftung spielt,⁶⁵ wird der Zuseher dem Titel des Musikstücks erst bei Keanes Besuch in Mrs. Paradines Schlafzimmer gewahr. Natur- gemäß handelt es sich bei einem Schlafzimmer um einen Ort höchster Intimität, die auch entsprechend durch Hitchcocks voyeuristische Kameraführung eingefangen wird, und in welche Tony Keane eindringt. Die exzessive Klanglichkeit eines Klavierkon- zerts im *underscore*⁶⁶ verdeutlicht damit nicht nur Tonys Besessenheit von Mrs. Pa- radine, sondern auch die unsichtbare, leidenschaftliche Liebesbeziehung von ihr und Latour. Das unheimliche Lachen am Ende der Szene weist auf eben jene Divergenz hin und verdeutlicht die Ausweglosigkeit von Tonys Situation – er befindet sich musi- kalisch wie psychisch in den Fängen der *appassionata*.

In Hinblick auf den Kanon der westlichen Kunstmusik kann der Titel »Appassio- nata« aber auch als eine musikalische Referenz zu Ludwig van Beethovens Klaviersonate Nr. 23, op. 57, der »Sonata appassionata«, gelesen werden. Die Konnotation mit einem der virtuosesten Werke der solistischen Klavierliteratur Anfang des 19. Jahr- hunderts war Mitte der 1940er-Jahre in den USA vermutlich zumindest einer an klas- sischen Konzerten interessierten Öffentlichkeit bekannt: Nicht von ungefähr zählte Artur Rubinsteins 1945 veröffentlichte Aufnahme der Beethoven-Sonate *The Billboard* zufolge im Jahr 1946 zu den »best-selling record albums by classical artists.«⁶⁷ Zusätz- lich lässt sich in Bezug auf Rubinstein eine weitere Verbindung mit Beethovens »Ap- passionata« und einer zeitgenössischen intermedialen Verwertungspraxis von kanoni- scher »Kunstmusik« im Film nachweisen: So spielte Rubinstein Teile des aus Stücken des kanonischen Klavier-Konzertrepertoires bestehenden *sound tracks* zum Film *I've Always Loved You* (Franz Borzage, 1946) ein. Um diese Verbindung zwischen Kunst- musik, einem renommierten Interpreten und dem Medium Film deutlich zu machen, verlegte die Leeds Music Corporation eine mit »Souvenir Album« bezeichnete Noten-

65 Dies ergibt sich durch die musikalische Notation auf dem Notenblatt (vgl. dazu auch Platte, »De- ceptive Melodies«, S. 44–45).

66 Vgl. dazu u.a. Platte, »Deceptive Melodies«, S. 41, und Platte, *Selznicks's Hollywood*, S. 283.

67 *The Billboard*, 5. Jan. 1946, S. 24. Die Aufnahme erschien als RCA Victor [M-1018].

ausgabe *Classic Piano Gems from the Republic Picture »I've Always Loved You«*, die unter anderem neben Kompositionen wie Sergej Rachmaninovs Zweitem Klavierkonzert, op. 18, Frédéric Chopins Ballade, op. 23, g-Moll, auch Ludwig van Beethovens »Sonata appassionata« »transcribed for the average pianist« enthielt.⁶⁸ Faktisch erfuhr die Filmmusik, deren kanonischer Kunstcharakter in diesem Fall historiographisch bereits eindeutig festgelegt ist, durch die Notenausgabe eine vereinfachende Bearbeitung für hausmusikalische Zwecke. Dadurch entsteht letztlich die Möglichkeit, ansonsten aufgrund ihres Schwierigkeitsgrades für Laien kaum spielbare Werke zuhause spielbar zu machen. Die Referenz auf Beethovens »Appassionata« bzw. auf die zeitgenössische mit Hollywoods Filmindustrie verbundene Bearbeitungspraxis des Werks enthüllt die Schlichtheit von Ceruomos »Appassionata«, die in der Anfangsszene des Films von Mrs. Paradine gespielt wird, als trügerisch und kreierte somit zusätzlich ein semantisches, wie letztlich auch ontologisches Spannungsverhältnis.

Dass Waxman als ausgebildeter Pianist diese Referenzen intendierte scheint durchaus plausibel. In seiner humoristisch-parodistischen Dimension lässt diese Anspielung zudem Reminiszenzen an die musikalischen Parodien der Weintraubs Syncopators in Deutschland Anfang der 1930er-Jahre aufkommen, die in ihren Programmen auch ähnliche Parodien auf die Konzertwelt inkludierten.⁶⁹ Auch das verfremdete Auftauchen von Namen von an der Filmproduktion beteiligten Personen kann auf die Kabarettkultur der Weimarer Republik zurückgeführt werden. In *Scampolo* (Hans Steinhoff, 1932) erscheint nicht nur Waxmans Nachname verfremdet als »Wachsherr« auf einem Anzeigebrett in der Rezeption der »Pension Royal«, sondern auch der des Drehbuchautors Max Kolpé (als »Nolpe«) und des Regisseurs Billy Wilder (»Wilder«). Beethovens »Sonata appassionata« fungiert zudem auch in *Deception* (Irving Rapper, Warner Bros. 1946) als diegetische Musik in einem Salonkonzert anlässlich der Hochzeitsfeierlichkeiten von Christine (Bette Davis) und Karel (Paul Henreid), wobei Christine das Stück vorher der Gesellschaft explizit ankündigt (Filmminute 00:27:51). Zusätzlich komponierte Korngold für den Film ein Cellokonzert, das er allerdings als jenes des fiktiven Komponisten Alex Hollenius (Claude Rains) ausgibt und das somit gleichzeitig innerhalb der filmischen und der tatsächlichen Realität zugleich »uraufgeführt« wird. Der Hinweis auf Korngold als realer Komponist des Konzerts findet sich an prominenter Stelle im Vorspann des Films mit dem Hin-

68 *Souvenir Album, Classic Piano Gems from the Republic Picture »I've Always Loved You«*, New York: Leeds Music Corporation, 1946.

69 Vgl. dazu auch Ingeborg Zechner, »Mocking Sound. Das Kabinett des Dr. Larifari (1930) as a Parody of Early German Sound Film«, in: *Palgrave Handbook of Music in Comedy Cinema*, hgg. von Emilio Audissino and Emile Wennekes, Basingstoke 2023, S. 313–315.

weis »Original Music and Hollenius' Cello Concerto by Erich Wolfgang Korngold«. Innerhalb der filmischen Realität wird Korngold allerdings nicht als Komponist des Stücks genannt: Das Cellokonzert wird dort als op. 62 des fiktiven Komponisten Alex Hollenius präsentiert. Hollenius' Cellokonzert erscheint in *Deception* (wie Ceruomos »Appassionata« in *The Paradine Case*) ebenso als notierter Text, wenngleich in handschriftlicher Ausführung und in Form eines an die Notationskonventionen von Filmmusik angelehnten *conductor's short scores* mit drei Systemen und der solistischen Cellostimme (Filmminute 00:48:30).⁷⁰ Korngold ist hier folglich ein Filmkomponist »im Verborgenen«. Waxman hingegen bekommt durch die Italianisierung seines Namens mit der grundsätzlich filmmusikalischen aber in der gedruckten kunstmusikalischen Notationsform vorliegenden »Appassionata«, op. 69, allerdings den Status eines im Verborgenen agierenden Kunstmusikkomponisten zugestanden. Die mediale Erscheinungsform der »Appassionata« in Form eines Notendrucks, als Grundlage für die breite Distribution von Musik, dient hierbei als ein Hinweis auf die fiktive kunstmusikalische Legitimation der Komposition. Schließlich erscheint dadurch eigentlich Waxmans, den filmischen *sound track* regierendes, ephemeres Klavierkonzert als »transcribed for the average pianist« auf dem Notenpult von Mrs. Paradines Klavier und vor den Augen des Kinopublikums – somit wird einerseits eine ästhetische Gleichwertigkeit mit Beethovens »Appassionata« suggeriert, andererseits aber auch die an Laienpianisten gerichtete Bearbeitungspraxis parodiert.

Unklar ist, worauf sich die Opuszahl 69 in *The Paradine Case* konkret bezieht. Möglicherweise handelt es sich dabei um die Anzahl der Filmmusiken, die Waxman bislang komponiert hatte.⁷¹ Dadurch würde suggeriert werden, dass es sich bei jeder einzelnen dieser Musiken, um ein eigenständiges *opus*, als ein Werk handle, woraus implizit eine kunstmusikalische Aufwertung resultieren und gleichermaßen versteckt Kritik an der mangelnden zeitgenössischen Wertschätzung von Filmkomponisten geübt werden würde. Für diese Vorgehensweise spricht auch Erich Wolfgang Korngolds Entscheidung seinen für den Film *The Constant Nymph* komponierten *tone poem* ohne substantielle Änderungen zu seinem op. 33 zu machen.⁷²

Sowohl »Korngolds« Cellokonzert als auch »Waxmans« »Appassionata« spielen damit in beiden Fällen sowohl mit historiographischen Konventionen als auch zeitge-

⁷⁰ Eine entsprechende Abbildung mit dem Standbild des Notenblatts aus dem Film findet sich bei Winters, *Music, Performance, and the Realities of Film*, S. 63.

⁷¹ Die tatsächliche Anzahl von Filmmusiken, die Waxman bis zu diesem Zeitpunkt komponiert hat, ist nur schwer zu validieren, da nicht klar ist, ab wann eine Musik in die Zählung mitaufgenommen wurde (vgl. dazu u. a. Anhang 1). Es ist außerdem unklar, ob darin nur die in Hollywood entstandenen Filmmusiken oder sämtliche Musiken mitaufgenommen wurden.

⁷² Vgl. Ben Winters, *Music, Performance, and the Realities*, S. 64.

nössischen Praktiken von (Kunst-)Musik. Es kann daher als durchaus wahrscheinlich angesehen werden, dass *The Paradine Case* zusätzlich als eine Referenz zu *Deception* interpretiert werden kann. Schließlich finden sich auch in den Handlungen der beiden Filme eklatante Parallelen: In beiden Fällen ermordet eine Frau aus eigenen Beweggründen einen älteren, gut situierten Mann (Colonel Paradine bzw. Alex Hollenius), der ihr einen gewissen Lebensstandard ermöglicht hat, um ihre Liebesbeziehung zu einem gesellschaftlichen Außenseiter (André Latour bzw. Karel Novak) ungestört weiterführen zu können. Auffällig ist zudem der obligatorische Cameoauftritt von Alfred Hitchcock in *The Paradine Case*, wo er rauchend beim Verlassen des Bahnhofs zu sehen ist und dabei bezeichnenderweise ein Cello trägt (Filmminute 00:38:00).

Wie die Auswertung des ästhetischen Diskurses rund um Hollywood Filmmusik im zweiten Teil dieser Monographie ergeben hat, sehen Waxman und seinen Zeitgenossen den medialen filmmusikalischen Transfer in den Konzertsaal als legitim und sogar notwendig an. *The Paradine Case* nimmt nun explizit und auf mehreren Ebenen auf diesen Transfer Bezug: Waxman schafft sich innerhalb der filmischen Realität durch sein »69. Werk« eine verfremdete Identität als »seriöser« Kunstmusikkompunist im Idiom des Langen 19. Jahrhunderts, dessen Musik folglich als *underscore* die Filmhandlung begleitet. Eine »Verfremdung« bzw. hausmusikalische Bearbeitung des Paradine-Themas (als spätromantisches Klavierkonzert) ist aber gleichermaßen die »Appassionata«, wie sowohl die formal-musikalische Gestaltung des *symphonic poem* nahelegt als auch der augenscheinliche Bezug zur Klavierausgabe der »Kunstmusik« von *I've Always Loved You*. In diesem Zusammenhang kann der Titel von *I've Always Loved You* als weiterer intertextueller Bezug auf die Verstellungskünste Mrs. Paradines interpretiert werden, die ja beteuert, ihren Ehemann »immer geliebt zu haben«. Wenn Mrs. Paradine folglich die »Appassionata« in der Eingangsszene des Films vor dem überdimensionalen Bild ihres Ehemanns spielt, scheint ein derartiger intertextueller Bezug durchaus im Bereich des Möglichen zu liegen. Waxmans Musik nimmt – in Verbindung mit Hitchcocks Regie – folglich eine Vielzahl von distinktiven Positionen ein, die in Bezug auf die filmische Handlung und letztlich auf ihn als Komponisten wie ein Vexierglas wirken. Vor diesem Hintergrund lässt sich vielleicht auch das unheimliche Lachen im Film erklären, nachdem Keane die Noten der »Appassionata« auf dem Klavier entdeckt hat.

Es ist allerdings bemerkenswert, dass Waxmans Musik trotz, oder vielleicht eher wegen dieser Ambivalenzen letztlich hauptsächlich durch Mittel wie Klangfarbe in Verbindung mit motivischer Variation Ausdruck generiert, wie auch aus der Folgepassage aus dem oben genannten Artikel ersichtlich wird, die sich allerdings auf den Film *Pride of the Marines* (Delmer Daves, Warner Bros., 1945) bezieht:

More or more, music today is used for its own sake rather than for punctuating dynamics, supplementing action, or coloring dramaturgy. There are instances in which the mood of a scene is accomplished by underscoring it with one single instrument. The tone color alone of the instrument will determine and set forth the acquired mood.⁷³

In *The Paradine Case* wird die entsprechende »mood« vorrangig durch das Klavier mit den damit verbundenen Konnotationen und dem gezielten Einsatz der elektrischen Violine erreicht. Durch den Wechsel zwischen Diegese und *underscore* schafft Waxman letztlich aber einen die *mood technique* erweiternden Effekt, der durch die von Hitchcock angelegte szenische Duplizität zwischen der Szene am Beginn des Films mit Mrs. Paradine am Klavier und der Szene in Mrs. Paradines Schlafzimmer unterstützt wird.⁷⁴ Waxmans Musik beginnt mit Mrs. Paradine als »amateuristische« Interpretin des Paradine-Themas in einem hausmusikalischen, amateuristischen Rahmen. In der Schlafzimmer-Szene entweicht das Thema diesem Rahmen und entfaltet sich nunmehr, trotz oder gerade aufgrund Mrs. Paradines physischer Abwesenheit, zu einem emphatischen professionellen Klavierkonzert, das in seiner musikalischen Virtuosität an Beethovens »Appassionata« gemahnt und nunmehr vollkommene Kontrolle über Keane übernommen hat.⁷⁵

Für die Bedeutung des Klaviers als wichtiges Element innerhalb der Filmhandlung abseits der Beziehung zwischen Keane und Mrs. Paradine spricht auch eine Szene mit Judy (Joan Tetzl), der Freundin Gays und Tochter des Paradine-Familienanwalts Simon Flaquer, im Haus des Richters Horfield. Nach dem Abendessen hat sich die Gesellschaft jeweils in eine weibliche und eine männliche Gruppe aufgeteilt, wobei Judy, ein durchaus emanzipierter Charakter, diese Trennung bedauert und insgeheim viel lieber an den juristischen Gesprächen der Männer teilgenommen hätte, anstatt dem »weiblichen« Klatsch zu fröhnen.⁷⁶ Während sich Gay und Lady Horfield eher unbedarft und oberflächlich über Keane und dessen herausragende berufliche Fähigkeiten (»Your husband is very clever, isn't he?«) unterhalten, setzt sich Judy an das im Zimmer stehende Klavier und beginnt während des Gesprächs aus Langeweile dilet-

73 *Music Publishers Journal*, 1. Jan. 1945, S. 66.

74 Zur szenischen Duplizität vgl. Nathan Platte, *Selznick's Hollywood*, S. 279–285.

75 Diese Interpretation ergibt sich maßgeblich aus der musikalischen Analyse von Waxmans *symphonic poem* in diesem Kapitel.

76 Vgl. dazu Gesine Wegner, »Hitchcock's Brunettes. Visualizing Queerness in the 1940s and 1950s«, in: *Reassessing the Hitchcock Touch. Industry, Collaboration, and Filmmaking*, hg. von Wieland Schwanebeck, Cham 2017, S. 88. Wegner weist auch auf die in den Kostümen angelegte optische Dichotomie zwischen Judy und Gay bzw. Mrs. Horfield hin, die durchwegs hell und eher extravagant gekleidet sind, und interpretiert dies in einem queeren Kontext.

tantisch improvisierte Akkorde und Arpeggien zu spielen. Es ist bezeichnend, dass Judys Erscheinungsbild optisch demjenigen Mrs. Paradines frappierend ähnelt – beide tragen jeweils ein schlichtes schwarzes, langärmeliges und hochgeschlossenes langes Kleid – wodurch Judy, ebenso wie Mrs. Paradine einem bildungsbürgerlichen Kontext zugeordnet wird. Nach kurzer Zeit ist es daher auch Judy, die vorschlägt, die weibliche Gesellschaft aufzulösen und die Männer zur Konversation hinzuzuholen. Dies kann in mehrfacher Hinsicht als Zeichen für die Übernahme von Kontrolle aus weiblicher Sicht interpretiert werden. Judy verbalisiert ihre Aufforderung die Männer hinzuzuholen in einer bewusst musikalischen Metapher: »Shall I hurry them up? They'll be kicking the good old days around all night if somebody doesn't ring a bell!«⁷⁷ Nachdem Judy den Raum verlassen hat, wird musikalisch klar, dass sie die Kontrolle über die Situation übernommen hat: nämlich durch eine Reminiszenz im streicherlastigen Backgroundscore an die kurz vorher von den Judy innerhalb der Diegese gespielten, arpeggierten Klavierakkorde, der den letzten Teil des Gesprächs zwischen Gay und Lady Horfield über den Einfluss eines Mordprozesses auf ihre jeweiligen Männer untermalt. Das gemeinsame bestimmende Element zwischen Judy und Mrs. Paradine ist es, Kontrolle über die männliche Sphäre des Films erlangen zu wollen – alle anderen weiblichen Charaktere bleiben dagegen meist passiv und erfüllen entsprechend die von ihnen erwartete soziale Rolle als Unterstützerinnen ihrer jeweiligen Ehemänner. Wie bereits in der Doppelszene eröffnet das Ineinanderwirken von diegetischer Musik und Bildsprache Raum für interpretatorische Ambivalenz.

Vor dem Hintergrund von Selznicks Vermarktungsstrategie können die Filmmusik zu *The Paradine Case* und Waxmans Bearbeitung derselben als *symphonic poem* als unterschiedliche mediale Vermittlungen narrativen musikalischen Ausdrucks gelten, in die auch zeitgenössische ästhetische Wertehaltungen von Film- und Konzertmusik miteinbezogen werden. Wie demonstriert wurde, ist daher auch aufgrund seines unmittelbaren narrativen Bezugs der *symphonic poem* dazu geeignet, ein neues Licht auf den Film und besonders auf den darin vorkommenden musikästhetischen Referenzrahmen (unter anderem durch die Verwendung bestimmter Instrumente, wie das Klavier) zu werfen. In beiden Fällen kommt es zu einem Spiel mit den Konventionen des

⁷⁷ Die Glocke verfügt, abseits der oben angelegten musikalisch-metaphorischen Bedeutung, innerhalb der filmischen Handlung über eine große Bedeutung. So bittet Mrs. Paradine in der Eröffnungsszene den Inspektor, mit der sich unter dem Bild ihres verstorbenen Mannes befindlichen Glocke die Dienstboten zu holen. Gleichzeitig diene die Glocke, wie im Laufe des Gerichtsprozesses deutlich wird, für den blinden Colonel als Möglichkeit, seinen Kammerdiener Latour zu rufen.

›klassischen‹ Konzertwesens und den damit verbundenen, zeitgenössischen Assoziationen und Erwartungen. Hitchcock, Selznick und Waxman nutzen diese präexistenten Bezüge allerdings nicht nur um eine interpretatorische Erweiterung der filmischen Handlung zu erreichen, sondern führen damit gleichermaßen eine Debatte über die Werkhaftigkeit bzw. den ästhetischen Wert von Filmmusik vor dem Hintergrund der Intermedialität.

So wird das den Backgroundscore bestimmende Paradine-Thema im Film verfremdet bzw. bearbeitet als musikalisches Werk (»Appassionata«) in der Form eines Notendrucks für Soloklavier vermittelt. Die »Appassionata« ist somit mit einer diversen Werkästhetik konnotiert – und das auch in Bezug auf die künstlerische Stellung des Komponisten Waxman, dessen Name hier ebenfalls als Ceruomo chiffriert ist. Es lässt sich also sagen, dass Waxmans Filmmusik zu *The Paradine Case* (als phonographisches Werk) von den Zeitgenossen als ephemere wahrgenommen wurde und folglich im traditionellen historiographischen Sinne keine kunstmusikalische Werkhaftigkeit erfüllte. Die Musik von Ceruomo erfüllt die traditionellen Kriterien von Werkhaftigkeit (Notation und Aufführung) allerdings sehr wohl, wenn auch in einem verfremdeten und letztlich der Filmhandlung nützlichen Rahmen. Filmmusik erhält, so lässt sich der Kommentar Waxmans Hitchcocks und Selznicks aus den 1940er-Jahren wohl zusammenfassen, folglich nur durch die Verschriftlichung in Form von gedruckter musikalischer Notation – als Grundlage für deren breite Distribution – einen Anspruch auf Werkhaftigkeit, diese ist allerdings in Abhängigkeit der zeitgenössischen Bearbeitungspraktiken eine verfremdete.⁷⁸

Waxmans *symphonic poem* greift, schon alleine durch diese für die 1940er-Jahre durchaus seltsam anmutende Gattungszuschreibung, zudem auf die Tradition der Programmmusik zurück und versucht den medialen Transfer vom Film zum ›Konzertsaal, der allerdings durch die Vermittlung über eine Schallplatte technologisch mediatisiert wird. Die Musik zu *The Paradine Case*, in Verbindung mit der Bildsprache Hitchcocks, macht somit das Spannungsfeld zwischen dem primär technologisch vermittelten Werkcharakter von Filmmusik und dem schriftlich vermittelten Werkcharakter von ›seriöser‹ Konzertmusik im Konzertsaal der 1940er-Jahre sichtbar, die großteils aus dem symphonischen Kanon des Langen 19. Jahrhunderts stammt und

⁷⁸ In diesem Zusammenhang lässt sich auch die Notenausgabe der Klavierbearbeitung von Rózsa *Spellbound-Concerto* nennen, die ebenso eine »Verfremdung« darstellt und nach rein musikalisch-formalen Kriterien kein »Konzert« darstellt (vgl. Miklós Rózsa, *Spellbound Concerto, Piano Solo composed by Miklos Rozsa from the Academy Award Winning Score of the Selznick International Picture »Spellbound« directed by Alfred Hitchcock produced by David O. Selznick, New York: Chappell & Co., Inc., 1946*).

somit als gedruckter Notentext vorliegt. Diese geschilderte Dichotomie ist auch bei Filmmusikbearbeitungen für das ›Konzert‹ von eminenter Bedeutung: So scheint Filmmusik *per se* nicht nur »unheard«⁷⁹ sondern auch durch mangelnde Schriftlichkeit *unseen* zu sein, was entsprechende ästhetische Auswirkungen und das Absprechen des Werkcharakters mit sich bringt. Selznick, Hitchcock und Waxman greifen in *The Paradine Case* genau jene Problematik vor dem Hintergrund der visuellen Dominanz des Mediums Film auf, polemisieren sie und nehmen damit Anteil an der zeitgenössischen ästhetischen Debatte rund um den künstlerischen Wert von Filmmusik. Nicht umsonst macht beispielsweise Erich Wolfgang Korngold sein filmmusikalisches Werk intermedial durch das Hinzufügen von Opuszahlen sichtbar – auch Aaron Coplands zahlreiche Filmmusikbearbeitungen in der Form von Suiten für die Aufführung im Konzert sind in diesem Kontext zu sehen. Im Allgemeinen beeinflusste das kunstmusikalische Renommee eines Komponisten die Chance einer validen (und nicht für amateuristisch-interpretatorische Zwecke bearbeiteten) Publikation der Konzertbearbeitung von Filmmusik bei einem anerkannten Musikverlag.

Wenn Nathan Platte nun im Zuge seiner Forschung zu *The Paradine Case* unter anderem das tatsächliche Kuriosum bemerkt, dass Selznick Waxman einen in dunkelrotes Leder gebundenen und mit Goldlettern versehenen *conductor's short score* seiner Musik zu *The Paradine Case* zukommen ließ, so ist dies eben ein Versuch, die Werkhaftigkeit von Filmmusik zu demonstrieren und zu einer ästhetischen Aufwertung von Waxmans Musik beizutragen.⁸⁰ Die äußere Aufmachung erinnert nicht von ungefähr an Notenausgaben von im musikhistorischen Kanon etablierten Komponisten, wie beispielsweise Johann Sebastian Bach. So entstanden erste Bemühungen, Bachs »Werk« in der Form von gedruckten Notenausgaben (unter anderem durch Johann Nikolaus Forkel in Leipzig) zu fassen bereits Anfang des 19. Jahrhunderts, wobei der Schwerpunkt zunächst auf Bachs Klavier- und Orgelmusik lag. Die diversen Notenausgaben von Bachs Klavierwerken mit musikpraktischem Anspruch für ›Dilettanten‹ waren dann um die Mitte des 19. Jahrhunderts höchst umstritten, weswegen die Ende Juli 1850 gegründete Bach-Gesellschaft sich dazu entschied, eine erste kritische Ausgabe von Bachs Gesamtwerk herauszugeben.⁸¹

79 Unter Bezugnahme auf Claudia Gorbmans Monographie *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, Bloomington 1987.

80 Platte interpretiert das Geschenk Selznicks als einen Affront gegenüber Waxman, da das elitäre äußere Erscheinungsbild eine Diskrepanz zu den Strichen und Änderungen am Notentext darstellt (vgl. Platte, *Collaboration in Selznick's Hollywood*, Diss. masch., University of Michigan, S. v–vi). Allerdings unterstützt diese Diskrepanz vielmehr das hinter *The Paradine Case* stehende musikästhetische Konzept.

81 Vgl. Reinmar Emans und Sven Hiemke, »Editionen der Werke Johann Sebastian Bachs«, in: *Mu-*

Der »Notenausgabe« von Waxmans *The Paradine Case* war zudem auch eine Notiz Selznicks beigelegt, die sich als eine süffisante Anmerkung mit Bezug auf die zeitgenössische ästhetische Debatte rund um Filmmusik, deren fehlende schriftliche Werkhaftigkeit und den Status des Hollywood-Filmkomponisten lesen lässt und nochmals die relevante historiographisch-konzertante Dimension von *The Paradine Case* deutlich macht: »I am sure that the gods of music will forgive me for preferring Waxman to Bach on this one occasion – and who knows but that in the years to come they may wonder why there should ever have been any doubt in any event?«⁸²

sikeditionen im Wandel der Geschichte (= Bausteine der Geschichte der Edition 5), u.a. Berlin 2015, S. 234–238.

82 David O. Selznick an FW, 21. Jan 1948, zitiert nach: Platte, *Selznick's Hollywood*, S. 285. Der Brief Selznicks befindet sich in [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Selznick, David O«].

13. Die Musik von *A Place in the Sun* als mediales Hybrid

Waxmans Musik zu *A Place in the Sun* (George Stevens, Paramount, 1951) entstand rund vier Jahre nach *The Paradine Case*, weist allerdings eine völlig andere Stilistik auf, obgleich die Handlung der beiden *film noirs* durchaus Parallelen aufweist – in beiden Fällen nimmt die Geschichte für die männlichen Protagonisten einen unglücklichen Verlauf. Dieses Kapitel wird sich der Musik des Films und ihren unterschiedlichen medialen Erscheinungsformen im Zeitraum von 1951 bis 1963 widmen und dadurch aus der Perspektive der Intermedialität die damit verbundenen zeitgenössischen Werthaltungen deutlich machen, die Waxman in seiner künstlerischen Identitätsbildung beeinflussten. Die Musik zu *A Place in the Sun* repräsentiert nicht nur Waxmans zweite Oscar-prämierte Filmmusik, sondern verfügte auch über einen Hollywood-typischen kollaborativen Produktionsprozess, an dem unterschiedliche Komponisten und Orchestratoren beteiligt waren, weshalb die Musik zu *A Place in the Sun*, vor dem Hintergrund des Fehlens von individueller Autorschaft und der damit verbundenen, vermeintlich mangelnden Authentizität, trotz ihrer prestigeträchtigen Prämierung, wohl kaum eingehenderes wissenschaftliches Interesse nach sich zog. Nichtsdestotrotz ist diese Filmmusik, ungeachtet ihrer Entstehungsgeschichte, sowohl durch den Academy Award als auch durch seine gleichzeitige extrafilmische Erscheinung in unterschiedlichen Formen als mediales Hybrid integral mit Franz Waxman verbunden. Der Terminus mediales Hybrid ist hier insofern passend, als dass er sowohl die intermediale Dimension als auch die existierende Wechselbeziehung zwischen den medialen Konnotationen und Erscheinungsformen und somit eine inhärente ontologische Ambiguität erfasst. Als Prozess rückt der Begriff der Hybridität in den Kulturwissenschaften »Mischformen, sich überschneidende Gemengelagen und Austauschprozesse als das eigentlich produktive bei kulturellen Signifikationsprozessen in das Zentrum der Betrachtung.«¹ Als Nominativ in diesem Kapitel verwendet reflektiert der Begriff die beschriebene Ambiguität, Filmmusik aus einer ästhetischen Sicht gleichzeitig in unterschiedlicher Weise rezipieren zu können, wobei diese Rezeptionsprozesse wiederum von der medialen Erscheinungsform und ontologischen Konventionen der Musikkrezeption abhängen und je nach Perspektive fließend ablaufen. So ist Waxmans Filmmusik (mit ihm als hauptverantwortlichen Komponisten) intermedial mit dem Film

¹ Vgl. Christine Engel, Art. »Hybridität«, in: *Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen*, hgg. von Helmut Reinalter und Peter J. Brenner, u. a. Wien 2011, S. 341.

und mit seiner künstlerischen Person verbunden. Durch die Verwertung der Musik als *theme song* erfolgte ein Medienwechsel in eine popularmusikalisch konnotierte Sphäre, wobei durch das Hinzufügen der Lyrics im Entstehungsprozess des *theme songs* eine weitere intermediale Ebene zu beachten ist. Zusätzlich bearbeitete Waxman seine Musik für die Aufführung im Konzert, die mediatisiert als Aufnahme überliefert ist. Um sich den verschiedenen medialen Ebenen anzunähern, wird zunächst der kollaborative Entstehungsprozess der Filmmusik zu *A Place in the Sun* beleuchtet, um eine Grundlage für die nachfolgenden Ausführungen zu den medialen Transfers in der Form von *theme songs* und von Waxmans Konzertbearbeitung aus dem Jahr 1963 zu schaffen.

13.1 *A Place in the Sun* – kollaborative Filmmusik und Waxmans Autorschaft

Die literarische Vorlage für den mit insgesamt sechs Academy Awards ausgezeichneten Paramount-Film aus dem Jahr 1951 bildet Theodor Dreisers Roman *An American Tragedy* aus dem Jahr 1925. Tatsächlich greift Regisseur George Stevens' Film aber nur einen Teil der Romanhandlung unmittelbar auf: Der mittellose George Eastman (Montgomery Cliff) sucht seinen Onkel Earl Eastman (Keefe Brasselle) in Upstate New York auf, um ihn um einen Job in dessen Fabrik zu bitten. Dieser Wunsch wird ihm gewährt. Während der Arbeit lernt George Alice (Shelley Winters) kennen, die ebenfalls in dieser Fabrik arbeitet, und beginnt eine Affäre mit ihr. Um seinen Neffen bemüht, lädt Earl Eastman George auch zu einer Familienfeier ein, im Zuge derer George der wohlhabenden Angela Vickers (Elizabeth Taylor) begegnet. Zwischen den beiden entspinnt sich eine romantische Liebesbeziehung. Georges gesellschaftlicher Aufstieg – sein »place in the sun« – scheint durch den neuen Job und die Liebe zu Angela gelungen, bis ihm Alice eröffnet, dass sie schwanger sei, und damit die Idylle zu zerstören droht. Zu allem Überfluss ahnt Alice etwas von der Liebesbeziehung zwischen Angela und George und droht damit, ihre Schwangerschaft und ihre Affäre mit George öffentlich zu machen, wenn er sie nicht heiratet. George hingegen sieht durch Alices Drohung seinen gesellschaftlichen Aufstieg sowie seine Liebe zu Angela in Gefahr und organisiert zur Aussprache eine gemeinsame Bootsfahrt mit Alice auf dem Loon Lake. Auf dem See entspinnt sich ein heftiger Streit zwischen den beiden. Das Boot kentert, und Alice, die nicht schwimmen kann, ertrinkt. George schwimmt zum Ufer, ohne einen Rettungsversuch zu unternehmen.

Die Ermittlungen der Polizei führen zu George, der zunächst die Flucht antritt, dabei allerdings gefasst wird. Im darauffolgenden Prozess verurteilt die Jury George aufgrund falscher aber überzeugend vorgebrachter Beweise des Staatsanwalts wegen Mordes zum Tod auf dem elektrischen Stuhl. Bevor das Urteil vollstreckt wird, besucht Angela George noch einmal in dessen Gefängniszelle.

Den inhaltlich-psychologischen Schwerpunkt des Films bildet vor allem die Frage, ob George Alice tatsächlich vorsätzlich ermordet hat, um sich ein besseres Leben zu ermöglichen. Diese Frage bringt George selbst in eine psychische Ausnahmesituation, in der die Filmmusik eine wesentliche narrative Funktion einnimmt.² Innerhalb der Musik des Films verfügt das Vickers-Thema, das eng mit der Figur von Angela Vickers verbunden ist, über eine wesentliche Rolle und agiert vor allem in Bezug zu George als eine idealisierte *idée fixe* und als eine Flucht vor der Realität, der er alles andere unterordnet. Angela bildet den Dreh- und Angelpunkt von Georges Liebe und auch für deren tragischen Ausgang. Während des ersten Auftritts Angelas im Film wird das Vickers-Thema solistisch vom Altsaxophon intoniert, wobei diesem Instrument Christopher Palmer zufolge eine wesentliche charakterisierende Rolle zukommt: Die Entscheidung für das Altsaxophon als Melodieinstrument im *underscore* dieser Szene solle vor dem Hintergrund der »low life associations« des Instruments eine gewisse Doppelbödigkeit der Szene suggerieren: »Evidently he [Waxman] had fixed in its mind that the saxophone's tone colour was the only one suited to express the intoxicating attraction Angela exerts over George.«³

Waxman soll sich zudem, da ihm die musikalische Ausführung und eine spezifische Klangqualität des Altsaxophon-Parts ein wesentliches Anliegen gewesen seien, nach einem Vorspiel von mehreren Saxophonisten schließlich für den Jazzmusiker Ted Nash⁴ entschieden haben.⁵ Der große Aufwand, der für die Auswahl eines geeigneten Saxophonisten betrieben wurde, deckt sich letztlich allerdings nicht mit dem insgesamt doch recht spärlichen Anteil an entsprechenden solistischen Passagen in der Filmmusik. Der oben beschriebene Auftritt Angelas ist sogar die einzige Passage, in der das Altsaxophon vordergründig solistisch hervortritt – das Vickers-Thema erscheint, trotz situationsangepasster, jazzorientierter Variationen (unter anderem als Foxtrott) während Georges und Angelas Tanz, meist, der »klassischen« Hollywoodkonvention für Liebethemen folgend, in den Streichern. Besonders deutlich wird dies in der Abschiedsszene zwischen George und Angela (Filmminute 1:28:29–1:29:31) kurz vor Georges Verhaftung, während der das Vickers-Thema in den Streichern über

2 Vgl. u. a. zum Einsatz des Vickers-Themas Christopher Palmer, *The Composer in Hollywood*, S. 114, und William Darby und Jack Du Bois, *American Film Music. Major Composers, Techniques, Trends 1915–1990*, S. 142 (hier wird die Figur »Alice« fälschlicherweise als »Alma« bezeichnet).

3 Palmer, *The Composer in Hollywood*, S. 112. Zur Hollywood-Konvention, Jazzinstrumente als klangliches Idiom für weibliche Sexualität einzusetzen vgl. u. a. Kathryn Kalinak, *Settling the Score*, S. 120.

4 Vgl. Warren Vaché Sr, Barry Kernfeld und Gary W. Kennedy, Art. »Nash family«, in: *Grove Music Online*, online veröffentlicht: 2003, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J649700>.

5 Vgl. Palmer, *The Composer in Hollywood*, S. 112.

einem dichten symphonischen Orchestersatz erklingt und somit den romantischen Charakter der Szene unterstützt.⁶

Die Entscheidung für eine konventionelle Filmmusik und gegen einen (wie von Waxman mutmaßlich geplanten) jazzorientierten Score ging wohl auf die Vorbehalte des Regisseurs des Films, George Stevens, und dessen *story consultant* Ivan Moffat zurück, weswegen die Paramount-Studiokomponisten Victor Young und Daniele Amfitheatrof dazu angehalten wurden, große Teile des Filmscores nachträglich neu zu komponieren.⁷ So zeichnete Amfitheatrof beispielsweise für die Musik zur Schlüsselszene am Loon Lake während des Ertrinkens Alices verantwortlich.⁸ Aus der Quellenlage geht allerdings nicht klar hervor, ob *A Place in the Sun* nicht ohnehin – der Produktionspraxis der Hollywoodfilmstudios folgend – als kollaboratives Kompositionsprojekt geplant war, das ohnehin die Beteiligung von mehreren Komponisten vorsah und letztlich eine prinzipielle ideelle Diskrepanz in der traditionellen Vereinbarkeit der uneingeschränkten Autorität des Komponisten mit seinem Werk deutlich macht. Eine ähnliche Erfahrung bezüglich des Eingriffs eines Regisseurs machte auch Aaron Copland wenige Jahre zuvor bei seiner ebenfalls Oscar-prämierten Musik zu *The Heiress* (William Wyler, Paramount, 1949). William Wyler tauschte kurzerhand (und offenbar ohne Copland zu informieren) dessen Titelmusik durch eine von Nathan Van Cleave angefertigte Bearbeitung von Giovanni Martinis »Plaisir d’amour« aus.⁹

De facto ist nämlich der Großteil der in den Waxman Papers vorhandenen *conductor’s short scores* zwischen dem 2. und 13. Januar 1951 datiert.¹⁰ Bezeichnenderweise ist das Datum auf dem von Amfitheatrof komponierten *cue* »Loon Lake Part 2« mit 3. Januar 1951 angegeben – die Musik zu »Loon Lake Part 1«, die von Waxman

6 Interessanterweise gibt Christopher Palmer an, dass gerade diese Musik einen Hinweis gäbe, dass es sich um die letzte Umarmung der beiden in Freiheit handle (vgl. Palmer, *The Composer in Hollywood*, S. 113). Wahrscheinlich bezieht sich Palmer hier auf die Musik in Jazzstilistik, die ganz am Anfang der Szene beim Abstellen des Autos ertönt. Der konventionelle *underscore* während der Abschiedsszene lässt allerdings durch seine Klanglichkeit prinzipiell keine derartigen Assoziationen zu.

7 Vgl. Palmer, *The Composer in Hollywood*, S. 111, und Marilyn Ann Moss, *Giant. George Stevens, a Life on Film*, Madison 2004, S. 166.

8 Vgl. dazu Kopie des *cue sheets* zu *A Place in the Sun*, 18. Mai 1951 [SUSC, FWP, Oversize 86 D.1].

9 Vgl. Muegades, *Aaron Coplands Hollywood Film Scores*, S. 142–144. Mutmaßlich intendierte Copland eine gesonderte Repräsentation seiner »Incidental Music« zu *The Heiress*. Eine leider nicht vollständige Fotografie der Hologramm-Aufnahme (nur S. 7) der »Incidental Music« befindet sich in US-NYP [JPB 83-161]. Letztlich publizierte Copland seine Titelmusik nicht in der Form von gedrucktem Notenmaterial. Möglicherweise als Wiedergutmachung ließ Paramount Copland den Filmscore zukommen. Dieser ist erhalten in US-Wc [ML31.C7].

10 Vgl. die vorhandene Reproduktion des *conductor’s short score* in [SUSC, FWP, Oversize 86 D.1].

stammt (mit einem neuen Ende von Amfitheatrof), ist hingegen erst mit dem 5. Januar 1951 datiert. Selbstverständlich könnte diese zeitliche Differenz auf arbeitspraktische Verzögerungen in der Orchestrierung von Leonid Raab¹¹ zurückgehen. Allerdings bleibt festzuhalten, dass die Herstellung des *conductor's short score* doch zumindest in relativer zeitlicher Nähe erfolgte – eine erst nachträgliche Entscheidung diesen Teil neu zu komponieren, scheint dementsprechend unwahrscheinlich. Der Eindruck einer kollaborativen Filmmusikproduktion lässt sich des Weiteren durch die Datierung des von Victor Young komponierten *cues* »Love's Meeting« (Umfang 45 T.) mit 10. Februar 1951¹² erhärten: Die hier bestehende große zeitliche Differenz zum Rest des *score* könnte eher auf das Faktum einer nachträglichen Komposition (wenn nicht gerade Neukomposition) hinweisen als bei »Loon Lake Part 2«. Gesichert neukomponiert und für Waxmans ursprüngliche Musik eingesetzt wurde hingegen die Musik zu »Prelude and First Scene« (Victor Young, 46 Sek.)¹³, »A Place in the Sun Finale« (Daniele Amfitheatrof, 21 Sek.) und eines Rhumbas (1 Min. 59 Sek.)¹⁴. Letzterer wurde durch eine instrumentale Version des zum Jazzstandard avancierten Songs »Out of Nowhere« aus dem Jahre 1931 von Edward Heyman und Johnny Green ersetzt.¹⁵

11 Zur Zusammenarbeit zwischen Waxman und Raab sowie zur schwierigen Quellenlage in Bezug auf die Biographie Raabs vgl. N. William Snedden, »Hollywood's ›No Man‹ Leonid V. Raab (1900–1968)«, in: *Journal of Film Music* 10/1 (2021), <https://doi.org/10.1558/jfm.17524>.

12 Der *cue* »Love's Meeting« wurde vermutlich gänzlich nachträglich neukomponiert und ersetzte keinen der bereits bestehenden *cues* von Waxman.

13 Moffat empfand Waxmans Musik als zu aggressiv für den Vorspann: »Where the main title music clears and Monty's face appears looking at the camera, the music was belligerent to the point where it takes away from our deliberately gentle, calm and urbane opening. It leads one to expect an immediate storm of bullets – not a girl on a poster, and creates an over-anxious mood in the audiences.« (Ivan Moffat, zitiert nach: Marilyn Ann Moss, *Giant. George Stevens, A Life on Film*, Madison 2004, S. 166). Diese Einschätzung lässt sich allerdings nicht erhärten, da Waxmans Version von »Prelude and First Scene« durch auf dem Vickers-Thema basierenden Streicherkantilenen mutmaßlich wesentlich weniger »belligerent« und insgesamt unauffälliger war als die letztlich im Film verwendete Version, für die Teile des ursprünglich von Waxman komponierten »Farewell and Frenzy«-*cues* verwendet wurden (vgl. dazu u. a. »Music from the Motion Picture *A Place in the Sun*«, CD-Aufnahme 2013, Kritzerland [KR 20026-1]). Moss gibt zudem fälschlicherweise an, dass die neue Musik für den Vorspann von Daniele Amfitheatrof komponiert worden sei – dem *music cue sheet* zufolge zeichnete allerdings Victor Young dafür verantwortlich.

14 Musikalisch lebt der Rumba von den von Waxman bewusst zur Formbildung orchestral gesetzten Kontrasten von solistischer Trompete und Streicherkantilenen (vgl. »Music from the Motion Picture *A Place in the Sun*«, CD-Aufnahme 2013, Kritzerland [KR 20026-1]).

15 Der Song war ursprünglich Teil von Johnny Greens Musik zum Paramount-Film *Dude Ranch* (Frank Tuttle, 1931) und erlangte durch die Interpretation von Bing Crosby im selben Jahr große Popularität.

Diese Erkenntnisse lassen sich aus einem Abgleich der Angaben auf dem *music cue sheet* und einer rekonstruierten Soundtrack-Aufnahme aus dem Jahr 2013 ableiten. Da Paramount 1950 von der Filmmusik zu *A Place in the Sun* kein Soundtrack-Album produzierte, entschied sich das amerikanische Plattenlabel Kritzerland dafür, 2013 auf Basis der Filmmusik zu *A Place in the Sun* und der im Paramount-Archiv vorhandenen Tonbänder, einen fiktiven Film-Soundtrack zu produzieren und damit in der Retrospektive Waxmans Autorintention zu »rekonstruieren«.¹⁶ Letztlich handelt es sich hierbei allerdings um einen weiteren Versuch in der Retrospektive eine intermediale filmmusikalische Werkhaftigkeit herzustellen, die auf einer nachträglichen Dokumentation der Autorintention Waxmans beruht, die im Medium des Films nicht realisiert werden konnte und somit als ein mediatisiertes Weiterschreiben historiographischer Konventionen begriffen werden kann.

Dieses auf CD vorliegende »Soundtrack-Album«¹⁷ umfasst, neben einer Auswahl der tatsächlich erklingenden Filmmusik, auch die ursprüngliche von Waxman komponierte und dirigierte Musik der oben genannten *cues*.¹⁸ Alle anderen in zwei Versionen vorliegenden *cues* – nämlich »Dance and Angela«, »Angela Collapses« und »Farewell and Frenzy« – weisen gegenüber der Filmversion lediglich eine Neuorchestrierung bzw. Kürzung auf.¹⁹ Letzteres wird beispielsweise in der Szene mit Angelas Zusammenbruch (Filmminute 1:33:57–1:34:09) deutlich, nachdem sie von Georges Verhaftung und dem Mordverdacht gegen ihn erfährt. Der *story consultant* Ivan Moffat kritisierte in dieser Szene vor allem den antizipierenden Charakter von Waxmans Musik, welcher der filmischen Aussage seiner Meinung nach entgegenliefe:

16 »Music from the Motion Picture *A Place in the Sun*«, CD-Aufnahme 2013, Kritzerland [KR 20026-1]. Ein Exemplar der nur mit einer Auflage von 1000 Stück produzierten CD ist in US-Laum [CDA 27637] enthalten. Der Begriff »fiktiv« bezieht sich hier auf die Tatsache, dass die Musik in einem zeitgenössischen Rahmen nicht veröffentlicht wurde und auch im Film selbst nicht auftaucht.

17 Zum Begriff des Soundtrack-Albums und seiner medialen Dimension vgl. Kapitel 5.3. »Soundtrack-Album«.

18 Hinweise ergeben sich durch die Kopien der entsprechenden Notenmaterialien in [SUSC, FWP]. Der extensive *cue* zu »Loon Lake« von Amfitheatrof ist auf der Soundtrack-Rekonstruktion allerdings nicht in zwei Versionen vorhanden, was wiederum für eine bereits vorher angelegte Kompositionskollaboration spricht.

19 Die entsprechenden *conductor's short scores* in [SUSC, FWP] sind wie folgt datiert: »Dance and Angela« (12. Januar 1951, Orch.: Nathan Van Cleave), »Farewell and Frenzy« (9. Januar 1951, Orch.: Leonid Raab) und »Angela Collapses« (9. Januar 1951, Orch.: Leonid Raab). Damit liegen die Daten beinahe eine Woche hinter der Fertigstellung des *cue* »Loon Lake Part 1« durch Amfitheatrof (vgl. [SUSC, FWP, Oversize 86D.1]).

The music *anticipates* Angela's collapse, instead of letting it come as a sudden shock. Why should the audience be forewarned of this – its value was shock and suddenness? Only the slightest gentlest touch of music – and then only after she has fallen. She is a snowflake, not a rhinoceros – when a princess falls, it should not be the Walls of Jericho.²⁰

Als Konsequenz dieser Einschätzung erscheint der für diese Szene komponierte *cue* Waxmans wesentlich gekürzt und umorchestriert (der markante Halteton am Anfang wird anstatt der Trompeten von den Streichern gespielt) und illustriert durch die fallende Skala in den Streichern nur das tatsächliche Ohnmächtigwerden Angelas.

Es bleibt folglich festzuhalten, dass auf Basis des in den Waxman Papers eingesehenen Notenmaterials und der rekonstruierten Soundtrack-Aufnahme bei der Umsetzung der ästhetischen Ideen Stevens' und Moffats vermutlich weniger das ursprünglich von Waxman komponierte musikalische Material an sich problematisch war, sondern wohl eher die Funktionsweise in Bezug auf den *image track* und dessen Orchestrierung. In letzter Konsequenz waren bei *A Place in the Sun* zumindest sechs verschiedene Orchestratoren für die Orchestrierung der *cues* tätig,²¹ was der Filmkritiker Lawrence Morton in einem Artikel über die Bedeutung der Orchestratoren für Hollywood letztlich auch für die »strange mixture of styles« in *A Place in the Sun* verantwortlich macht, »that resulted from the replacement of some of Waxman's music.«²² Nichtsdestotrotz wurde letztlich Waxman für diesen musikalischen »Stilmix« als hauptverantwortlicher Komponist mit dem Oscar ausgezeichnet, was die Diskrepanz zwischen der Vergabe der »kompositorischen« Auszeichnung und der musikalischen Produktionspraxis Hollywoods augenscheinlich macht.²³

13.2 Zeitgenössische mediale Transfers von Waxmans Musik zu *A Place in the Sun*

Die Filmmusik zu *A Place in the Sun* liegt neben dem *soundtrack* des Films (und dem dazugehörigen notierten *film score*, der leider in den Waxman Papers nicht vollständig

²⁰ Ivan Moffat, zitiert nach: Marilyn Ann Moss, *Giant. George Stevens, A Life on Film*, Madison 2004, S. 166.

²¹ Vgl. dazu die entsprechenden *conductor's short scores* [SUSC, FWP, Oversize 86D.1].

²² Lawrence Morton, »Composing, Orchestrating, and Criticizing«, in: *The Quarterly of Film Radio and Television*, 6/2 (1951), S. 195.

²³ Hier ergeben sich Parallelen zur Auszeichnung von Copland mit dem Filmmusik-Oscar für *The Heiress* (vgl. Musegades, *Copland's Hollywood Film Scores*, S. 143).

erhalten ist) in (zumindest)²⁴ zwei zeitgenössischen, aber durchaus unterschiedlichen medialen Erscheinungsformen vor, nämlich erstens als von Ray Evans und Jay Livingston bearbeitete *theme songs* mit den Titeln »A Place in the Sun« von 1951 und »Tonight My Love« von 1954. Beide Versionen des Songs basieren auf Waxmans Vickers-Thema und kommen nicht im Film vor. Beide *theme songs* wurden von Paramounts Musikverlag in Form von Musiknoten verlegt, wobei »A Place in the Sun« von 1951, wie der entsprechende Copyright-Eintrag nahelegt, als Teil der filmischen Vermarktung begriffen werden muss.²⁵ Zusätzlich bearbeitete Waxman seine Filmmusik 1963 für ein Filmmusik-Konzert der Composers and Lyricists Guild of America (CLGA) in der Hollywood Bowl, wobei er im Rahmen dieses Konzerts seine Bearbeitung als *composer-conductor* selbst dirigierte. Teile des Konzerts, wie auch Waxmans Dirigat der Musik zu *A Place in the Sun*, sind durch eine Live-Aufnahme dokumentiert – als schriftliche Manifestation der Konzertbearbeitung der Musik von *A Place in the Sun* ist lediglich der *conductor's short score* erhalten.²⁶ Bei sämtlichen der genannten Erscheinungsformen handelt es sich um zeitgenössische intermediale Transferprodukte von Filmmusik, die einerseits im Rahmen der filmischen Vermarktung und andererseits im Nachhinein durch die Bearbeitung Waxmans entstanden sind. Die zweite Version des *theme song* mit dem Titel »Tonight My Love« aus dem Jahr 1954 kann, wie ver-

24 Da die primäre Publikationsform der *theme songs* als musikalisches Notenmaterial erfolgte, werden an dieser Stelle aus Konsistenzgründen die durchaus zahlreichen Einspielungen des Songs aus den folgenden Ausführungen ausgeklammert. Beispielhaft genannt sei lediglich die erfolgreiche Aufnahme des Songs von Karen Chandler über ein Arrangement von Jack Pleis [Coral 9-61328]. Für den Erfolg dieser Aufnahme vgl. »West Coast Jazz? A »Myth« With Heredity«, in: *Down Beat* 22, 9. Mrz. 1955, S. 5. Über die Aufnahmen erfolgte auch eine internationale Distribution des *theme song* (vgl. dazu u.a. die Parlophon-Aufnahme von Larry Cross und Roberto Inglez and His Orchestra [R3420] aus 1951, verfügbar in D-Leddb, <http://d-nb.info/380827107>).

25 *A Place in the Sun*, sheet music, words by Jay Livingston and Ray Evans; music by Franz Waxman, New York: Paramount Music Corp. 1951 [US-LAusc, Collection PASC-M 147, Call No. X SX114926] und *Tonight My Love*, sheet music, words by Jay Livingston and Ray Evans; music by Franz Waxman, New York: Paramount Music Corp. 1954 [GB-Lbl, Music Collections VOC/1954/WAXMAN]. Das Copyright für den *theme song* »A Place in the Sun« wurde von Paramount mit 20. Jun. 1951 – rund zwei Monate vor der Premiere des Films – eingetragen (vgl. *Catalog of Copyright Entries*, 3rd series, vol. 5, Part 5A, Number 1, »Published Music«, January – June 1951, S. 634).

26 »Suite from *A Place in the Sun*« auf: *Music from Hollywood*, Columbia Records [CS 8913] (veröffentlicht: 16. Dez. 1963) und *A Place in the Sun, conductor's short score* [SUSC, FWP, Oversize 86C.4]. Zusätzlich existiert noch eine nachträgliche Konzertbearbeitung der Filmmusik durch Christopher Palmer mit dem Titel »*A Place in the Sun* – A Symphonic Scenario«. Da es sich hierbei um keine zeitgenössische Bearbeitung handelt, wird das »Symphonic Scenario« an dieser Stelle nicht näher betrachtet. Die Partiturskopie befindet sich in [SUSC, FWP, Oversize 86.A3].

mutlich auch die Konzertbearbeitung, als Konsequenz des Oscargewinns von Waxman betrachtet werden. In allen genannten Fällen und den damit verbundenen medialen Transfers bildete naturgemäß der Film an sich den eminenten narrativen Rahmen, wodurch sich vermutlich in beide Richtungen ein gewisser Werbeeffekt ergab.

Im Folgenden soll daher am Beispiel von Waxmans Musik zu *A Place in the Sun* veranschaulicht werden, wie Filmmusik in den 1950er-Jahren bzw. Anfang der 1960er-Jahre als mediales Hybrid wirkte und welche unterschiedlichen narrativen Zugänge sich daraus in Hinblick auf eine mögliche Wahrnehmung des Films und seiner Musik ergeben bzw. welche Rückschlüsse auf die Hybridisierung und die Ambiguität des musikhistorischen und ästhetischen Kontexts sich daraus ziehen lassen. Gerade in Bezug auf *A Place in the Sun* muss diese spezifische Intermedialität auch vor dem Hintergrund der kollaborativen musikalischen Produktionspraxis Hollywoods gesehen werden, wie aus den eingangs erläuterten Produktionsumständen ersichtlich wird. So sind es gerade die Produktionsumstände, die im spezifischen Fall von *A Place in the Sun* auch einen rückwirkenden Bezug zwischen Waxmans Konzertbearbeitung, den *theme songs* und der tatsächlich im Film repräsentierten Musik ermöglichen. Dadurch kann eine neue Perspektive auf die Verknüpfung von ontologischen Kriterien und ästhetischen Werthaltungen, in deren Kontext Hollywoods Filmmusik im Jahrzehnt 1950–1960 mit ihren unterschiedlichen intermedialen Erscheinungsformen operierte, geworfen werden.

Im Schlusskonzert der Los Angeleser Hollywood Bowl Season des Jahres 1953 wurde ein Konzert mit Hollywood-Filmmusik unter der Leitung von Victor Young und dem Los Angeles Philharmonic Orchestra gegeben, im Zuge dessen auch eine Suite, bestehend aus Exzerpten aus den Musiken zu *Spellbound* (Alfred Hitchcock, Selznick Productions, 1945), *A Place in the Sun* sowie der Songs »Stella by Starlight« aus *The Uninvited* (Lewis Allen, Paramount, 1944), »Ruby« aus *Ruby Gentry* (King Vidor, 20th Century Fox, 1952) und »Moonlight Serenade« gespielt wurde. Für das Arrangement waren dem Bericht zufolge Victor Young, Franz Waxman und Heinz Roemheld verantwortlich.²⁷ Zweck der Bearbeitung in dieser Form als Suite war wohl prinzipiell das »Hörbarmachen« der Musik außerhalb ihres filmischen Kontexts in einem konzertanten Rahmen, wobei die an der Bearbeitung beteiligten Hollywood-Komponisten als Kollektiv (das im Rückblick als Manifestation der kollaborativen Arbeitsbedingungen Hollywoods zu lesen ist) auftraten. Zusätzlich rangierten allerdings die im Rahmen dieser musikalischen Form intermedial vermittelten, programmatischen Elemente im Hintergrund – etwas das, wie später in diesem Kapitel zu sehen sein wird, bei Waxmans Bearbeitung der Musik für das Konzert in der Holly-

²⁷ »Pop« Concert Writes Bowl Season Finish«, in: *Los Angeles Times*, 7. Sept. 1953.

wood Bowl 1963 über eine durchaus tragende Bedeutung verfügte. Noch eindeutiger ist diese narrative Dimension bei den *theme songs* von *A Place in the Sun*, die in diesem Kapitel im Sinne einer Medienkombination betrachtet werden und in denen die intermedialen Bezüge für den Zweck der Bedeutungskonstituierung gebraucht werden.²⁸

13.3 Die Musik von *A Place in the Sun* als *theme song*

Die Filmmusik zu *A Place in the Sun* fand, wie bereits erwähnt, zunächst als *theme song* in Form von musikalischem Notenmaterial (Gesang mit Klavier bzw. Gitarre) Verbreitung. Publiziert wurde die *sheet music* von Paramounts eigenem Musikverlag in den Jahren 1951 bzw. 1954 und war damit jedenfalls Teil der Vermarktungsstrategie von Paramount. Musikalisch basieren beide Songs »A Place in the Sun« (1951) und »Tonight, My Love« (1954)²⁹ auf Waxmans Vickers-Thema, wobei die Adaption des Themas in Form eines Songs inklusive der nachträglichen Hinzufügung von Lyrics in beiden Fällen von Ray Evans und Jay Livingston bewerkstelligt wurde, die bei Paramount ab Ende der 1940er-Jahre maßgeblich für die Komposition von *theme songs* verantwortlich zeichneten.

Evans und Livingston waren indirekt allerdings auch an der Filmmusik von *A Place in the Sun* beteiligt: Ihr Oscar-prämierter Song »Mona Lisa«, den die beiden für den Paramount-Film *Captain Carey U.S.A.* (Mitchell Leisen, 1950) komponiert hatten, ertönt in *A Place in the Sun* im *underscore* während Alices und Georges Date. Im ursprünglichen filmischen Kontext von *Captain Carey U.S.A.* fungierte »Mona Lisa« als ein Warnsignal für Untergrundkämpfer vor der Ankunft von Nationalsozialisten. Aufgrund der unmittelbaren zeitlichen Nähe zwischen den beiden Paramount-Produktionen könnte – abgesehen von der damit verbundenen Kostenersparnis – eine intertextuelle Übertragung dieses narrativen Kontextes auf die Situation von *A Place in the Sun* durchaus intendiert gewesen sein, da ein Erkennen dieses Bezugs beim Kinopublikum im Bereich des Möglichen lag.³⁰ Vor diesem Hintergrund bekommt »Mona Lisa« den Charakter einer Warnung für Alice vor der verhängnisvollen Affäre mit George.

²⁸ Vgl. Rajewsky, *Intermedialität*, S. 18.

²⁹ Vgl. dazu den Eintrag in [Copyright Office, The Library of Congress], *Catalogue of Copyright Entries*, Jul.–Dec., Washington 1954, S. 716.

³⁰ Vgl. dazu auch Vincent Canby, »Music is Now Profit to the Ears of Filmmakers«, in: *New York Times*, 24. Mai 1966, S. 52, zitiert nach: James Wierzbicki, Nathan Platte und Colin Roust (Hgg.), *The Routledge Film Music Sourcebook*, u.a. New York 2012, S. 220.

In jedem Fall bewegen sich die beiden *theme songs* in einem narrativ-medialen Referenzrahmen, der durch Dreisers Romanvorlage und deren filmische Umsetzung geprägt ist. Zur unmittelbaren Bedeutungskonstituierung im Zusammenhang mit der Musik kommt es anschließend durch die jeweiligen Lyrics, die, obwohl von denselben Autoren verfasst, durchaus unterschiedliche Aspekte der Handlung vermitteln und somit das musikalische Material des Vickers-Themas in der Songbearbeitung in einen anderen narrativen Kontext bringen, der allerdings dennoch von der Filmhandlung eingerahmt wird. Um Mechanismen der letztlich differierenden narrativen Bedeutung zu erfassen, sollen zunächst die Lyrics der beiden Versionen des *theme song* gegenübergestellt werden, bevor Evans und Livingstons Umgang mit Waxmans Thema betrachtet wird.

Bei einem Vergleich der Lyrics von »A Place in the Sun« und »Tonight, My Love« (vgl. Tabelle 6) fällt zunächst auf, dass sich die Perspektive des jeweiligen lyrischen Ichs unterscheidet: Unter Einbeziehung der Filmhandlung scheinen die Lyrics zu »A Place in the Sun« aus der Sicht eines Mannes (nämlich George) und zu »Tonight, My Love« aus der Sicht einer Frau (nämlich Angela) gesungen zu sein. Der Protagonist von »A Place in the Sun« hofft lediglich auf die Erfüllung seiner wahren Liebe, die ihm wertvoller zu sein scheint als alle Schätze der Welt – alleine dadurch habe er seinen »place in the sun« gefunden.

»Tonight, My Love« hingegen zielt textlich primär auf die Erfüllung der Liebesbedürfnisse des weiblichen lyrischen Ichs ab, die weit weniger langfristig und dauerhaft zu sein scheinen, als diejenigen des männlichen Protagonisten des Songs »A Place in the Sun«. Zudem deutet die Zeile »my caresses will possess you« textlich schon die verhängnisvolle Dimension der Liebesbeziehung für George an, der im Film derselben alles unterordnet. Angela wird als eine *femme fatale* für George dargestellt – eine Rolle, die weniger von der Charakterisierung Angelas aus Stevens' Film als vielmehr aus derjenigen von Dreisers Roman inspiriert zu sein scheint.³¹

<p>I've no desire to be knee-deep in treasure; I don't aspire to be rich beyond all measure. But if you're mine to hold, to let my arms enfold, I'll have my share of gold and a place in the sun.</p>	<p>Tonight, my love how my kiss will caress you! Tonight, my love, my caresses will possess you! How I desire you and how I yearn to do what we can only do when you're lost in my love.</p>
--	--

³¹ Vgl. dazu u. a. Clare Virginia Eby, »Dreiser and Women«, in: *The Cambridge Companion to Theodore Dreiser*, hg. von Leonard Cassuto und Clare Virginia Eby, Cambridge 2004, S. 154.

The love you bring is the pearl others grope for; a precious thing, ev'ry dream I dare to hope for. If you'll be constantly loving me I'll have more wealth than anyone, and a place in the sun.	Too long, too long we've been close to surrender; It can't be wrong When our feelings are so tender! So darling, come to me cling to me, and whisper, 'This is oh so right! When I love you tonight.
Lyrics von »A Place in the Sun« (1951)	Lyrics von »Tonight, My Love« (1954)

Tabelle 6: Vergleich der Lyrics von Livingston und Evans der beiden *theme songs* zu *A Place in the Sun*

»A Place in the Sun« (1951) – Georges Aspiration

Das tragische Ende des männlichen Protagonisten der Filmhandlung wird auch durch das musikalische Arrangement von »A Place in the Sun« unterstützt, was deutlich macht, dass Evans und Livingston nicht bloß eine beliebige Textunterlegung des musikalischen Materials durchführten. Formal besteht der *theme song* aus einer viertaktigen instrumentalen Klavier-Einleitung, auf die dann jeweils zwei zweiteilige Abschnitte folgen. Die Melodie des ersten Teils jedes Abschnittes gibt das Vickers-Thema wieder und erfüllt somit eine stabilisierende Refrainfunktion. Sämtliche gesungenen Teile werden wiederholt, bevor eine zweitaktige Kadenz zum zweiten Schluss nach Es-Dur führt (vgl. Tabelle 7).

Taktumfang	Abschnitt	Lyrics »A Place in the Sun«	Lyrics »Tonight, My Love«
4	instrumentale Einleitung		
8	A1	I've no desire [...]	Tonight, my love [...]
8	A2	But if you're mine to hold [...]	How I desire you [...]
8	A1	The love you bring [...]	Too long, too long [...]
8	A3	If you'll be constantly [...]	So, darling, come to me, [...]
2	Schlusswendung	[...] sun	[...]night

Tabelle 7: Formaler Aufbau der *theme songs* »A Place in the Sun« (1951) und »Tonight, My Love« (1954) in Verbindung mit den jeweiligen Lyrics

Die instrumentale Einleitung beginnt mit dem skalenbasierten ersten Teil des Vickers-Themas, das sich allerdings musikalisch nicht durchzusetzen vermag: Bereits in T. 3 erscheint in der rechten Hand der Klavierstimme eine chromatisch fallende Achtelfigur ($c'-b-b$), die dann auch den Teil A2 des *theme song* bestimmt. Zunächst erscheint in Teil A1 unverfremdet in der vom Klavier mitgespielten Gesangsstimme das Vickers-

Thema auf die Worte: »I've no desire to be knee-deep in treasure / I don't aspire to be rich beyond all measure«. Die darauffolgenden Textzeilen (»But if you're mine to hold / To let my arms enfold / I'll have my share of gold«) im Teil A₂ scheinen einerseits durch die liegenden Moll-Akkorde, wie auch durch neuerlich fallende chromatische Figuren mit triolischem Rhythmus einen schalen Beigeschmack zu bekommen und zerschlagen die von George artikulierten Hoffnungen auf eine glückliche Beziehung mit Angela.

Nach einer neuerlichen Stabilisation im Sinne einer Aufrechterhaltung der fiktiven romantischen Realität durch das Vickers-Thema im Teil A₁, werden in Teil A₃ die Zukunftshoffnungen von George wieder zunichte gemacht: Dass die Hoffnung auf »more wealth than anyone« keine Chance auf Realisierung hat, wird wiederum durch die schon bekannte fallende chromatische Figur ($d^{\flat}-c^{\flat}-b-b-g$) im Klavier und die Tonart c-Moll angedeutet, die nach einem vokalen »Höhenflug« auf repetitive und durch eine steigende Melodielinie auf die Worte »If you'll be constantly loving me« erscheint. Es besteht kein Zweifel, dass Angela George durchgehend liebt³² – an seinem Schicksal, dem Tod auf dem elektrischen Stuhl, ändert dies letztlich aber nichts.

»Tonight, My Love« (1954) – Verführung einer *femme fatale*

Obleich der wesentlich differierenden Lyrics, ist das bearbeitete musikalische Material der *theme songs* »Tonight, My Love« und »A Place in the Sun« identisch,³³ wodurch sich auch die grundsätzliche Dramaturgie der *theme songs* nicht unterscheidet. Dennoch unterstützt die musikalische Songbearbeitung des Vickers-Themas auch in diesem Fall die Lyrics, wenngleich sich durch die hier bestehenden Differenzen eine andere narrative Interpretation in Richtung der *femme fatale* Angela ergibt. Diese unterschiedliche narrative Grundlage unterstützt möglicherweise auch die Interpretation des *theme songs* durch eine Sängerin, wodurch (in Verbindung) mit einem erweiterten musikalischen Arrangement für ein größeres Instrumentalensemble auch die Möglichkeit zu einer von der Orchestration des Films abweichenden klanglichen Interpretation entsteht.³⁴

32 Vgl. die entsprechende Filmszene in *A Place in the Sun* mit dem letzten Zusammentreffen zwischen George und Angela, in der Angela gegenüber George beteuert, dass sie ihn immer lieben werde.

33 Vgl. dazu das Exemplar GB-Lbl, Music VOC/1954/WAXMAN.

34 Alessandro Arbo begreift dies als einen Ausdruck musikontologischer Ambiguität zwischen den Paradigmen der Oralität und der Notation (vgl. ders., *Normativity of Musical Works*, S. 122). Es existieren – allerdings leider ebenfalls nicht eindeutig bestimmbare – Schallplatten-Aufnahmen.

Am Ende des Teils A₁ (T. 8) von »Tonight, My Love« kann die Verbindung zwischen Musik und Text als Charakterisierung des lyrischen Ichs Angela als *femme fatale* gelesen werden: In der Verszeile »my caresses will possess you« erscheinen die drei Silben der Wörter »possess you« passgenau auf einen Halbtonschritt (*fi's'-fi's'-g*), was durch den fis-Moll-Akkord auf der zweiten Silbe von »possess« den fatalistischen Charakter der Liaison Georges mit Angela noch verstärkt. Die Moll-Akkorde in Verbindung mit der Chromatik des Teils A₂ erscheinen als Folge in Kombination mit dem Text als eine Bestätigung der *femme fatale* Angela. In A₃ erfolgt textlich unter anderem die nachdrückliche Aufforderung Angelas an George, sich ihr hinzugeben, wobei die aufsteigende Melodielinie in Verbindung mit den Tonrepetitionen auf die imperativen Verben (»come to me«, »cling to me«, »and whisper«, T. 26–28) diese Botschaft ideal unterstützt. Georges tragisches Schicksal wird in T. 29 durch die ihm von Angela in den Mund gelegten Worte (»This is oh so right«) in Verbindung mit der chromatischen Figur im Klavier ebenso in der Verbindung zwischen Musik und Text endgültig besiegelt.

Aus der hier vorhandenen interpretatorischen Bandbreite der beiden *theme songs* wird eine multimediale Ambiguität der Deutungsmöglichkeiten auf Grundlage des entsprechend bearbeiteten musikalischen Materials und vor dem Hintergrund des narrativen Rahmens des Films deutlich. *Theme songs* können jedenfalls als eminentes Repräsentationsmedium von Filmmusik Anfang der 1950er-Jahre gesehen werden, da sie als Populärmusik wirtschaftlich lukrativ waren und auch zur Bewerbung des Films genutzt werden konnten, allerdings unter den Gesichtspunkten der Autorschaft als kein unmittelbarer Teil eines »ernstzunehmenden« filmmusikalischen Werks angesehen wurden.³⁵ Allerdings kann zumindest der *theme song* »A Place in the Sun« nicht nur als unbedeutendes Marketingprodukt des Films abgetan werden, sondern muss zusätzlich aus der Perspektive der Intermedialität, sogar als ein wesentlicher Bestandteil der musikalischen Dimension des Films gesehen werden. Der Fokus der Lyrics, welche die Sicht von George repräsentieren, unterstützt letztlich den von Wyler in der Filmhandlung gesetzten Schwerpunkt auf die Person von George und dessen Perspektive.³⁶ »Tonight, My Love« hingegen repräsentiert mit seinem differierenden Text die Sicht von Dreisers *American Tragedy* und damit eine Ebene, die im Film selbst kaum repräsentiert ist.³⁷ In jedem Fall ist der Name Waxman als Urheber des den Songs zugrunde liegenden Themas integral mit den *theme songs* verbunden, wodurch die von ihm in-

35 Vgl. dazu u.a. die Vorbehalte von Bernard Herrmann gegenüber der Praxis der *theme songs* (vgl. Smith, *A Heart at Fire's Center*, S. 241).

36 Vgl. dazu auch »Dreiser Novel Makes Moving Film«, in: *New York Times*, 29. Aug. 1951.

37 Genau diese Tatsache in Verbindung mit der mangelnden Gesellschaftskritik des Films wird vom Londoner *Monthly Film Bulletin* stark kritisiert (vgl. *Monthly Film Bulletin* 18/204 (1951), S. 358).

tendierte Identitätsbildung im Bereich der Kunstmusik durch die popularmusikalische Aufladung der *theme songs* auf die Probe gestellt wird. Mutmaßlich war Waxmans Musik zu *A Place in the Sun* durch Interpretationen des *theme song* und in Verbindung mit seinem Oscargewinn deutlich präsenter in der öffentlichen Wahrnehmung. Das daraus entstehende künstlerische ›Identitätsproblem‹ löste Waxman dann, wie bereits an anderer Stelle gezeigt wurde, durch die argumentative Verknüpfung der Praxis der *theme song* mit der Musikgeschichte und dem Lancieren entsprechender *stories*.³⁸ Die ganze narrative Dimension der *theme song* erhellt sich allerdings nur durch eine Verbindung derselben mit der Filmhandlung – dadurch lässt sich auch der Bezug zwischen den beiden im zeitlichen Abstand erschienenen Textversionen des Songs herstellen. Wie in weiterer Folge zu sehen sein wird, orientierten sich Livingston und Evans in der Auswahl ihrer musikalischen Mittel bei der Gestaltung des *theme song* an Waxmans Filmmusik, um die verschiedenen Dimensionen der missglückten Liebesgeschichte zu illustrieren, wodurch die intermedialen Bezüge auch auf einer musikalischen Ebene deutlich werden. Waxmans musikalisches Konzept von *A Place in the Sun*, oder dessen intermediale musikalische Werkhaftigkeit, tritt letztlich besonders in der 1963 entstandenen Konzertbearbeitung der Filmmusik zu Tage.

13.4 *A Place in the Sun* als Konzertbearbeitung (1963) für die Hollywood Bowl

Das Konzert »Music from Hollywood« fand als zehnjähriges Jubiläum der CLGA³⁹ in der Los Angeleser Hollywood Bowl statt und präsentierte Ausschnitte und Songs aus bzw. Bearbeitungen von Filmmusiken mehrheitlich unter der Leitung der jeweiligen Komponisten, d. h. in ihrer Rolle als *composer-conductors*. Neben Waxman dirigierten Elmer Bernstein, Johnny Green, Bernard Herrmann, Henry Mancini, Alfred Newman, Alex North, David Raksin, Nelson Riddle, Miklós Rózsa und Dimitri Tiomkin ihre eigenen Kompositionen.⁴⁰ Den Komponisten stand ein 88-köpfiges Orchester zu

38 Vgl. dazu Kapitel 10 »Medialität zwischen Filmmusik und Konzertsaal«.

39 Die CLGA wurde 1953 als Nachfolger der 1945 gegründeten Screen Composers Association (SCA) gegründet. Der Zweck der SCA war es, sich dafür einzusetzen, dass ein Anteil der ASCAP-Einnahmen von Filmvorführungen auch den Komponisten zugute käme. Franz Waxman war neben Max Steiner (als Präsident der SCA), Adolph Deutsch, Daniele Amfitheatrof, Robert Dolan, Victor Young und Herbert Stothard Board-Mitglied der neu gegründeten Gesellschaft (vgl. Russell Sanjek, *American Popular Music and Its Business. The First Four Hundred Years*, Vol. 3, New York 1988, S. 275).

40 Eine Sonderausgabe der Zeitschrift *The Cue Sheet* der Film Music Society ist bis dato die einzige

Verfügung, das sich aus Musikern der Hollywood-Filmstudios und des Los Angeles Philharmonic Orchestra zusammensetzte.⁴¹ Das Konzert selbst war als pompös inszenierte Imagekampagne für die CLGA gedacht und als Versuch, eine Plattform zur breiteren medialen Vermarktung von Filmmusik zu schaffen, die schließlich, so die Hoffnung, in einer Etablierung von Filmmusik als relevante amerikanische Kunstform auf der Konzertbühne resultieren könne.⁴² Damit wird letztlich eine Ende der 1940er-Jahre dominierende Forderung aufgegriffen, die mittlerweile durch technologische Entwicklung im Bereich des Tonträgers⁴³ schon überholt zu sein schien, letztlich aber doch die ideologische Bedeutung des Konzertereignisses demonstriert.

Um eine entsprechende Verwertung des Konzerts sicherstellen zu können, wurde bereits bei der Planung der Veranstaltung eine Vereinbarung mit Columbia abgeschlossen, das Konzert zumindest in Teilen aufzunehmen und dann als LP mit dem Titel *Music in Hollywood* zu vertreiben. Auf dieser LP ist eben auch Waxmans Dirigat seiner »Music from *A Place in the Sun*« überliefert mit – wie bereits für den *sound track* des Films – Ted Nash als Altsaxophon-Solisten.⁴⁴ Trotz der medialen Bemühungen der CLGA war weder das Konzert ausverkauft noch die Aufnahme ein Verkaufserfolg – und auch Waxmans Bearbeitung erfuhr abseits der Konzertaufnahme keine gesonderte Publikation in Form von Notenmaterial.⁴⁵ Interessant dabei ist, dass von den Organisatoren für die Veranstaltung die Form eines Konzerts gewählt wurde, das jedoch durch den Open-Air-Charakter in der Hollywood Bowl eine deutlich weniger traditionsbehaftete und elitäre Aufladung erfuhr als eine ähnliche Veranstaltung in einem Konzertsaal. Durch die enormen Dimensionen der Hollywood Bowl (und der Erwartungen auf einen entsprechenden Publikumszuspruch) in Verbindung mit der inszenierten Monumentalität des Konzerts als »Music from Hollywood«, sollte wohl Filmmusik als Bestandteil

Publikation zu diesem Konzert (Jon Burlingame, »Music from Hollywood«, Spezialausgabe von *The Cue Sheet Quarterly Journal of the Film Music Society* 28/3–4 (2013)).

41 Vgl. Burlingame, »Music from Hollywood«, S. 13.

42 Letzteres wird u.a. von einem Korrespondenten des *Hollywood Reporter* artikuliert; der Zweck einer Imagekampagne wird a s einem Protokoll des Konzerts von Alexander Courage deutlich (vgl. Burlingame, *Music from Hollywood*«, S. 13 und 48–49).

43 Vgl. dazu Kapitel 14 »Soundtrack-Album«.

44 Columbia Records [CS 8913]. Als Gegenleistung integrierte Columbia drei der vom Unternehmen vertretenen Künstler, nämlich Jack Benny, Percy Faith und Mahalia Jackson mit Auftritten in das Konzertprogramm (vgl. Burlingame, »Music from Hollywood«, S. 10). Im Rahmen der CBS International Hour wurde 1964 eine verfilmte Version des Konzerts angefertigt und ausgestrahlt. Franz Waxman wirkte daran allerdings nicht mit (vgl. zu diesem Konzertfilm Burlingame, »Music from Hollywood«, S. 51–57).

45 Vgl. Burlingame, »Music from Hollywood«, S. 48 und 50. Von den 17.256 in der Hollywood Bowl verfügbaren Plätzen waren nur 8.711 Plätze besetzt.

der amerikanischen populären Klassikkultur festgeschrieben werden. Dazu passt, dass eine Aufnahme der Veranstaltung und die intendierte Vermarktung bereits als Teil des Event-Konzepts mitgedacht wurden, das somit zeitgleich eine technologische Mediatisierung erfuhr. Dies wird durch die Tatsache unterstützt, dass im Programm (mit Ausnahme der Songs) kaum traditionell konnotierte Gattungsbezeichnungen für die konzertanten Repräsentationen von Filmmusik, wie *symphonic poem* etc. zu finden sind. Einzig Bernard Herrmanns »Overture to *North by Northwest*«, »Memory Waltz from *The Snows of Kilimanjaro*« und Rózsas »The Prelude and March of the Chariotees from *Ben Hur*« sowie Henry Wienawskys Violinkonzert Nr. 2, d-Moll, weisen entsprechende Titulierungen auf.⁴⁶ Wienawskys 1862 uraufgeführtes Konzert ist übrigens die einzige nicht filmmusikalische Komposition des Abends, die unter anderem durch Aufführungen und Aufnahmen von Jascha Heifetz eine gewisse Popularität erlangt hatte.⁴⁷ In diesem Zusammenhang ist auffällig, dass sowohl bei Rózsa als auch bei Herrmann Wert auf eine »seriöse« musikalische Assoziation ihrer Karrieren und ihrer Musik gelegt wurde und beide auch bereits in den vergangenen Jahrzehnten besonders aktiv in der konzertanten Bearbeitung ihrer Filmmusik waren.⁴⁸ Waxmans Komposition wird – trotz gegenteiliger konnotativer Verortungsstrategien ähnlicher Kompositionen unter anderem in den 1940er-Jahren – als »Music from *A Place in the Sun*« angekündigt und somit bewusst aus dem spätrömantischen symphonischen Kontext gelöst, stattdessen aber durchaus werkhafte intermedial als Filmmusik präsentiert. Dieses Detail ist gerade vor dem Hintergrund der als problembehaftet interpretierten Genese der tatsächlichen Filmmusik zu *A Place in the Sun* bezeichnend.

Jede der aufgeführten Kompositionen wurde außerdem mittels einer humoristisch-ironischen Anmoderation von Johnny Green eingeleitet, der den jeweiligen Komponisten kurz vorstellte. Greens Vorstellung von Waxman kann durchaus als ein ironischer Kommentar auf die von Waxman angewandten Kontrollstrukturen zum Aufbau und Erhalt seiner spezifischen künstlerischen Identität begriffen werden, indem er in seiner

46 Vgl. das abgebildete Programm, in: Burlingame, »Music from Hollywood«, S. 22–23.

47 Vgl. Dario Sarlo, *The Performance Style of Jascha Heifetz*, New York 2015, S. 75.

48 Gerade für Bernard Herrmann war wohl eine deutliche konzertante Dimension seiner Filmmusik von großer Bedeutung (vgl. dazu u. a. Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge 2008, S. 201–202). Für eine Übersicht über Herrmanns Konzertkompositionen vgl. Steven C. Smith, *A Heart at Fire's Center. The Life and Music of Bernard Herrmann*, Berkeley 1991, S. 370–371. Für eine Liste von Rózsas Konzertkompositionen (inkl. Filmmusikadaptionen) vgl. Miklós Rózsa, *Double Life. The Autobiography of Miklós Rózsa*, New York 1982, S. 207–208. Dabei ist natürlich zu bemerken, dass zumindest die Komposition Rózsas bereits vorher existierte und nicht exklusiv für dieses Konzert angefertigt wurde. (vgl. dazu die Werkübersichten in den oben angeführten Monographien).

Beschreibung von Waxmans Karriere in Europa (im Kontrast zu dessen Kommunikationsstrategie) eben keinen ›kunstmusikalischen‹ Interpretationsspielraum einräumt:

A far cry from a teenager on a piano stool in a jazz band in Berlin of the '20s, to the director of an annually eagerly awaited series of concerts in which Mr. Waxman has presented works, composers and performing artists for which no forum would otherwise have been found in this fast-growing but artistically adolescent city.⁴⁹

Es ist in diesem Zusammenhang eindeutig, dass Green hier sarkastisch auf Waxmans auf Ambiguität aufbauende Kommunikationsstrategie anspielt. Zusätzlich, so legt der Bericht in *The Cue Sheet* nahe, hatte Waxman Green offenbar auch gebeten, seine Tour durch die Sowjetunion zu erwähnen, was die Bedeutung dieses Ereignisses für Waxmans künstlerische Identität unterstreicht.

Die Verbindung zwischen der Filmmusik zu *A Place in the Sun* und der Konzertbearbeitung ist tatsächlich eng, da Waxman Letztere auf Basis des *conductor's short score* der Filmmusik anfertigte. Dabei verwendete er ausgewählte Themen, die er dann, teilweise bearbeitet, in den *conductor's short score* der Konzertbearbeitung aufnahm, wodurch er eine ähnliche Vorgehensweise zum *The Paradine Case – Symphonic Poem* an den Tag legte. Im Unterscheid zum Ende der 1940er-Jahre entstandenen *symphonic poem* waren die medialen Einschränkungen mehr als zehn Jahre später bei der Konzertadaption der Musik zu *A Place in the Sun* wesentlich geringer: Die Rezeption der gesamten Konzertbearbeitung war nunmehr auf Schallplatte in einem Stück und ohne Plattenwechsel möglich. Zudem belegt die rekonstruierte Aufnahme des Film-Soundtracks aus dem Jahr 2013, dass Waxman als Grundlage für seine Konzertbearbeitung auch auf von ihm komponierte Musik zurückgriff, die in dieser Form nicht im Film auftaucht. Der Schwerpunkt des thematischen Materials der Konzertbearbeitung liegt wenig überraschend auf dem Vickers-Thema, was vor dem Hintergrund der komplizierten Entstehungsgeschichte der Filmmusik auch plausibel scheint.

Die Hollywood Bowl-Bearbeitung besteht aus insgesamt vier Abschnitten, die in Waxmans *conductor's short score* mit den Buchstaben A bis D bezeichnet sind. Die Länge dieser Abschnitte variiert zwischen 8 (A) und 61 Takten (C), wobei die obligatorische tonale Geschlossenheit der Konzertbearbeitung durch es-Moll als Tonart am Beginn und am Ende des Stücks erreicht wird. Eine zusätzliche formale Gliederung erfährt die Suite durch Solokadenzen des Altsaxophons jeweils am Ende der Teile A, B und C (vgl. Tabelle 8). Sämtliche Teile korrespondieren grundsätzlich, wenn auch

49 Moderation von Johnny Green zur Vorstellung von FW, zitiert nach: *The Cue Sheet* 28/3-4 (2013), S. 34.

mitunter in bearbeiteter Form, mit musikalischem Material aus dem in den Waxman Papers erhaltenen *conductor's short score*.⁵⁰ Allerdings spiegelt dieser *conductor's short score* nicht den Soundtrack des Films wider, sondern enthält auch von Waxman komponierte Musik, die letztlich nicht im Film verwendet wurde. Aus einem Vergleich mit dem *conductor's short score* wird ebenso deutlich, dass unterschiedliche Orchestratoren für die einzelnen in der Hollywood Bowl-Bearbeitung von Waxman verwendeten *cues* zuständig waren (vgl. Tabelle 8).⁵¹

Abschnitt	Takte	Cue-Titel und Entsprechung zum Filmscore	Nr. cue sheet	Orchestration	Reel-Nr.	Programmatische Interpretation
A	1–7	»Witness Montage« (T. 1–6, bearb.)	81	Leo Shuken	11 D	Zeugenvernehmung
	8	Altsaxophon Solo-Kadenz				
B	9–40	T. 9–10 neu und »Dance Angela« (T. 44–73, unveröffentlicht)	41	Nathan Van Cleave	5 B	Unbekümmerte Liebe Georges zu Angela
	41	Altsaxophon Solo-Kadenz				
C	42–102	»Farewell and Frenzy« (T. 12–32, 37–76, unveröffentlicht)	76	Leonid Raab	10 C	Angela als Grund für die unterlassene Hilfeleistung, Realitätsflucht von George vor seinen eigenen Motiven
	103	Altsaxophon Solo-Kadenz				
D	104–135	»Evil Plans« (T. 34–51)	46	Leonid Raab	6 B	Zeugenvernehmung und Todesurteil
		»Angela Collapses« (T. 13–15, bearb.) / »Witness Montage« (T. 23–29, bearb.)	77	George Parrish / Leo Shuken	11 B / 11 D	

Tabelle 8: Formale Struktur der Konzertbearbeitung der Musik zu *A Place in the Sun* für das Konzert »Music from Hollywood« (1963)

⁵⁰ Vgl. dazu *conductor's short score* und *cue sheet* zu *A Place in the Sun* in [SUSC, FWP, Oversize 86D.1].

⁵¹ Vgl. »Music from the Motion Picture *A Place in the Sun*«, CD-Aufnahme 2013, Kritzerland [KR 20026-1], Track 12.

In der von Frank Lehman erarbeiteten allgemeinen Typologie der unterschiedlichen Erscheinungsformen von Filmmusik als Konzertmusik entspräche Waxmans Konzertbearbeitung von *A Place in the Sun* von 1963 wohl am ehesten der Kategorie acht (»non-diegetic suite/medley (narrative)«)⁵², obwohl Waxmans Bearbeitung eher als größere thematische Einheit denn als bloße narrative Aneinanderreihung von Themen wirkt. Für die Konzertversion bearbeitete Waxman das teilweise »unveröffentlichte« Material des *film scores* nochmals marginal⁵³ und erweiterte es um die Solokadenzen für das Altsaxophon, um den Erfordernissen einer geschlossenen musikalischen Form gerecht zu werden. Dass die Auswahl der *cues*, deren Kombination und vor allem die erfolgte Bearbeitung des Materials enge Bezüge zur Filmhandlung aufweist, soll im Folgenden bei dem Versuch einer musikalischen Analyse von Waxmans Konzertbearbeitung vor dem Hintergrund des »cinematic listening«⁵⁴ gezeigt werden. Waxman verfügte – wie bereits dargestellt – sowohl in der öffentlichen Rezeption seiner Dirigiertätigkeit als auch in seinen Programmnotizen beispielsweise zu Tschairowskys *Pathétique* über eine starke Tendenz zur programmatischen Interpretation von Konzertmusik bzw. nahm Filmmusik als eine Art Programmmusik war, wie beispielsweise auch bereits anhand seines *Paradine Case – symphonic poem* zu sehen war.⁵⁵ Die in diesem Fall außergewöhnlich gute Quellenlage, nämlich durch den *conductor's short score* der Konzertbearbeitung mit Aufführungsanmerkungen und der Live-Aufnahme von Waxmans Dirigat aus dem Jahr 1963, ermöglicht zusätzlich ein Nachvollziehen von Waxmans interpretatorischer Schwerpunktsetzung als *composer-conductor* vor dem Hintergrund der durch die Konzertbearbeitung und deren darauffolgende Distribution als Aufnahme entstehenden intermedialen filmmusikalischen Werkhaftigkeit.

52 Vgl. Frank Lehman, »Film-as-Concert Music and the Formal Implications of ›Cinematic Listening‹«, in: *Music Analysis* 37/1 (2018), S. 9.

53 Eine ähnliche Vorgehensweise mit nicht in die Filmmusik aufgenommenem Material wendete Waxman auch in der *Rebecca*-Radio Suite aus 1940 an (vgl. David Neumeyer und Nathan Platte, *Franz Waxman's Rebecca. A Film Score Guide*, Lanham 2012 (= Scarecrow Film Score Guides 12), S. 82). Der Ausdruck »unveröffentlicht« bezieht sich auf die Tatsache, dass die hier angesprochene Musik letztlich kein Teil der *A Place in the Sun*-Filmmusik war.

54 Das in diesem Kapitel zugrunde liegende Konzept des »cinematic listening« lehnt sich an folgende von Michael Long getroffene Definition als einen »process of simultaneous audiation and envisioning« an (Michael Long, *Beautiful Monsters. Imagining the Classic in Musical Media*, Berkeley 2008, S. 7). Für einen Überblick über das Konzept des »cinematic listening« im Allgemeinen vgl. Frank Lehman, »Film-As-Concert Music«, in: *Music Analysis* 37/1 (2018), 10–12.

55 Vgl. dazu u. a. Kapitel 8 »*composer-conductor*« und Kapitel 12 »*The Paradine Case*«.

Abschnitt A – »Witness Montage«

Der lediglich acht Takte umfassende Teil A der Konzertbearbeitung im 6/4-Takt basiert auf dem musikalischen Material, das in der Filmmusik während der Zeugenvernehmung im Prozess gegen George erklingt (Filmminute 01:37:09). Zusätzlich zu den auf- und absteigenden Skalengängen in den tiefen Streichern beginnend in es-Moll und den Oktav-Ostinati mit dem charakteristischen Rhythmus (punktierte Viertelnote – Achtelnote – übergebundene Viertelnote – halbe Note) in den Hörnern fügte Waxman in der Konzertversion nachträglich eine durch Triolenrhythmik und Sprünge geprägte solistische Melodielinie des Altsaxophons hinzu, die schließlich in T. 8⁵⁶ in eine Solokadenz mündet (ab 00:40)⁵⁷. Waxman nutzt in dieser Kadenz beinahe den gesamten klingenden Tonumfang des Instruments (*des-a''*). Innerhalb der Kadenz erklingt mehrfach in unterschiedlichen Oktaven wiederholt eine chromatische Legato-Figur bestehend aus den zwei Tönen *e'* und *f'*, wodurch die spezifische Klangfarbe des Altsaxophons in den einzelnen Registern hervorgehoben wird. Abschnitt A erfüllt sowohl instrumental als auch programmatisch die Funktion einer Einleitung: Einerseits führt Waxman das Altsaxophon als bestimmendes Instrument des Stücks ein, andererseits legt er durch das Aufgreifen des thematischen Materials der Zeugenvernehmung auch einen programmatischen Rahmen der Retrospektive über die nun folgenden Teile, die dadurch als eine Art Rückblende auf die Geschehnisse vor dem Prozess gegen George wirken.

Abschnitt B – »Dance and Angela«

Entsprechend beginnt Abschnitt B (4/4-Takt; ab 01:05) mit dem getragenen Vickers-Thema in halben Noten in den Streichern (T. 9–13), dessen statischer Charakter (Des-Dur) durch die Aufführungsanweisung *rubato* unterstützt wird und somit einen klanglichen Kontrast zur vorhergehenden Kadenz des Altsaxophons bildet. Im programmatischen Rahmen der Zeugenvernehmung interpretiert, kann dies als Erinnerung an das erste Zusammentreffen zwischen George und Angela und das Verlieben der beiden gedeutet werden, ohne jede Vorahnung des tragischen Endes. Dieser Eindruck wird durch das Korrespondieren der Musik mit Teilen des *cues* »Dance and Angela« der rekonstruierten Soundtrack-Aufnahme bestärkt. Das erste Erscheinen des

⁵⁶ Die Taktangaben beziehen sich auf eine fortlaufende Zählung der Takte des *conductor's short score* der Konzertbearbeitung.

⁵⁷ Die unkommentierten Zeitangaben beziehen sich auf die Live-Aufnahme des Hollywood Bowl-Konzerts.

Vickers-Themas in der Konzertbearbeitung repräsentiert auch durch die Instrumentation mit dem klassischen streicherlastigen Instrumentarium und seiner kantablen Melodielinie geradezu das Stereotyp von Hollywoods romantischer Liebe.

Erste Anflüge eines leichten Zweifels erscheinen allerdings bereits in den T. 21 und 23 durch kontrapunktisch zum Vickers-Thema gesetzte fallende Triolen in den Holzbläsern, die allerdings zunächst durch die tonale Stabilisation in B-Dur (T. 25) ohne nachhaltigen Erfolg bleiben (ab 01:49). Ab T. 27 kommt es durch das Hinzufügen des Saxophons zu einer Veränderung der orchestralen Klangfarbe der darauffolgenden Unisono-Passagen des Vickers-Themas. Der orchestrale Kulminationspunkt in den T. 34–39 (ab 02:38) unter Beteiligung der Blechbläser wird abrupt durch die Abschnitt B abschließende Solo-Kadenz des Saxophons (ab 02:57) unterbrochen, wobei einerseits der charakteristische Legato-Halbtonschritt des Vickers-Themas wie auch dessen durch einen Nonsprung abwärts verfremdete rhythmische Gestalt (Achteltriole–halbe Note–Viertelnote) als Teil der wiederum nach Des-Dur führenden Kadenz auftaucht. Das Hollywood-Idyll der perfekten und unbeschwerten Liebe hat vor dem Hintergrund des die Realität repräsentierenden Alt-Saxophons irreparable Risse bekommen.

Abschnitt C – »Farewell and Frenzy«

Abschnitt C, »Farewell and Frenzy« (ab 03:23), kehrt auch thematisch zunächst zu einer streicherlastigen Ausführung des Vickers-Themas zurück, wobei in Waxmans Dirigat hier zusätzlich zur Dynamikanweisung *poco a poco crescendo* ein *accelerando* des Tempos zu bemerken ist. Verdichtet wird ab T. 44 auch die Instrumentation durch den Einsatz von Schlagwerk und Trompeten, denen dann ab T. 48 eine solistische Funktion zukommt. Das Vickers-Thema erscheint nun, über begleitende Streichertremoli, durch die Einbeziehung von Jazz-Spieltechniken, etwa *vibrato*, verfremdet, wobei Waxman hier durch Lagenwechsel wiederum das gesamte Klangprofil der Solo-Trompete auslotet (T. 49 und T. 51). Ab T. 52 übernimmt das solistische Altsaxophon mit dem verfremdeten Vickers-Thema, wobei Waxman das Tempo seines Dirigats an dieser Stelle wiederum verlangsamt.

Die Anfangstakte des Abschnitts C (T. 42–51) vor dem solistischen Einsatz des Altsaxophons erscheinen zwar im Film letztlich mit identischer Orchestrierung als Teil der Titelmusik, waren von Waxman allerdings als Teil von Reel 10C (»Farewell and Frenzy«) vorgesehen. Dies lässt sich anhand der auf Filmszenen bezogene Anweisungen (wie »George grabs her«) im *conductor's short score* ersehen. Das Notenbild legt nahe, dass auch die solistische Passage des Altsaxophons ursprünglich von Waxman für den *cue* »Farewell and Frenzy« vorgesehen war, aber dann offenbar aus dem *score* gestrichen bzw. umorchestriert wurde, wodurch die gesamte Szene des

Abschieds zwischen George und Angela vor dessen Flucht einen anderen Charakter bekommen hätte.⁵⁸

Den handschriftlichen Dirigieranweisungen zufolge legte Waxman besonderes Augenmerk auf T. 61, in dem in den tiefen Streichern, den Pauken und dem Altsaxophon unisono für den gesamten Takt der Liegeton *H, h* bzw. *h'* erklingt, und Waxman entsprechend bestrebt ist, den gesamten Takt auszuhalten (Anweisung »FULL BAR«). Dadurch wird Spannung aufgebaut, die dann ab T. 63 (ab 04:51) durch ein an Šostakovičs Elfte Symphonie gemahnendes Motiv in den Klarinetten eingeführt wird, das in Form einer Fuge verdichtet wird (T. 63 – 102).⁵⁹

Im Film erscheint das Motiv im *underscore* während Georges Flucht durch den Wald und seiner darauffolgenden Verhaftung. Aufgrund der musikalischen Abwesenheit des »Unfalls mit Todesfolge« von Alice in der Konzertbearbeitung und des eingangs gesetzten narrativen Rahmens der Zeugenvernehmung ist das Fluchtmotiv an dieser Stelle eher im Sinne einer psychischen Flucht Georges vor seinen wahren Beweggründen, Alice nicht zu helfen, zu interpretieren. Im Momentum der größten instrumentalen Verdichtung der Flucht-Fuge – Waxman markiert diesen gewollten Bruch im *conductor's short score* mit den Worten »OFF!« – intoniert das Altsaxophon solistisch den sich am oberen Ende seines Tonumfangs befindlichen Liegeton *as''* und repetiert diesen in weiterer Folge in triolischem Rhythmus, bevor es »as fast as possible« die aus Sechzehntel-Ligaturen bestehende Kadenz und damit auch wieder mit der Tonika in Fis-Dur in den Abschnitt D der Konzertbearbeitung überleitet. Georges Negieren der wahren Beweggründe des Verbrechens im Loon Lake ist somit gescheitert.

Abschnitt D – »Evil Plans« und »Angela Collapses«/»Witness Montage«

In Anknüpfung an die überleitende Kadenz bleibt das Saxophon auch in diesem letzten Abschnitt (ab 06:19) bestimmend und intoniert in den T. 104 bis 114 erstmals unverfremdet und im Übrigen zum letzten Mal überhaupt das Vickers-Thema in seiner Gesamtheit. Nach dem vorhergehenden Abschnitt C und dessen dramatischer Zuspitzung gleicht dies einer Bekräftigung der Tatsache, dass Georges Liebe zu Angela (und die damit verbundene Aussicht auf ein besseres Leben) letztlich das Unterlassen der Hilfeleistung für Alice motiviert hat. Dennoch vermag sich das Thema – und da-

⁵⁸ Vgl. dazu auch den entsprechenden Track »Farewell and Frenzy (Original Version)« auf der rekonstruierten Soundtrack-Aufnahme [Kritzerland 2013].

⁵⁹ Vgl. u. a. Royal S. Brown, »Film Music: The Good, the Bad, and the Ugly«, in: *Cinéaste* 21, No. 1/2 (1995), S. 64. Dieser Vergleich zwischen Waxman und Šostakovič ist bezeichnend vor dem Hintergrund der ästhetischen Filmmusikdebatte und deren eminenter historiographischer Dimension.

mit die Liebe zu Angela – melodisch nicht durchzusetzen, was sich durch Sextolen der Holzbläser ankündigt und das darauffolgende ›Hängenbleiben‹ der Melodielinie auf *ges* (es-Moll) manifestiert. Dieses »Hängenbleiben« geschieht auf den bereits aus Abschnitt A bekannten Rhythmus (punktierter Viertel–Achtel–übergebundene halbe Note), woraus sich zusätzlich aus rhythmischer Sicht der narrative Rahmen hin zur Zeugenvernehmung des Abschnitts A schließt.

Die notierte *non espressivo*-Ausführung in Verbindung mit der noch zweimaligen Repetition dieser Phrase durch das Altsaxophon über chromatisch-fallende Violintremoli macht die Ausweglosigkeit der Situation deutlich. Die abschließenden als Coda fungierenden zwölf Takte der Konzertbearbeitung wurden von Waxman wiederum nachträglich komponiert, um die notwendige formale Geschlossenheit in der Konzertsuite herbeizuführen. Dominiert werden sie durch das solistisch geführte Altsaxophon in Fortführung der in den Takten zuvor sechsmalig wiederholten fallenden Figur aus Viertelnoten *e''–es''–b'–f'*. Doch auch in dieser Passage orientiert sich Waxman an seinem ursprünglichen *film score*, was durch die Dreiklangsfigur in den T. 130–132 augenscheinlich wird, und im Film im *cue* »Witness Montage« während der Zeugenvernehmung vom Altsaxophon gespielt wird. Zusätzlich hatte Waxman die Dreiklangsfigur auch als Teil des *cues* »Angela Collapses« (intoniert durch die Klarinette) vorgesehen, der allerdings keinen Eingang in die Filmmusik fand. Die Passage erscheint im Film genau an der Stelle, an der der Staatsanwalt versucht, die Aussage des sich im Zeugenstand befindlichen Bootsbesitzers aggressiv in die Richtung eines vorsätzlichen Mordes von George zu beeinflussen (Filmminute 1:38:17) – also tatsächlich eine »witness montage« vollführt. Durch einen Schnitt auf die Gesichter der Mitglieder der Jury wird deutlich, dass Georges Schicksal durch diese Beeinflussung schon besiegelt scheint. Die Melodie des Altsaxophons verknüpft folglich die beiden Bildsequenzen. Es liegt daher nahe, dass Waxman den tragischen Ausgang des Prozesses mit dem Todesurteil auch im Abschnitt D der Konzertbearbeitung vor Augen hatte, wodurch der Charakter der Zeugenvernehmung als programmatischer Rahmen der Konzertbearbeitung gefestigt und Georges Schicksal besiegelt wird. Die Konzertversion endet letztlich mit einem statischen es-Moll-Akkord in ganzen Noten, dessen Quinte *b''* Waxman durch einen Glockenton betont⁶⁰ – das finale Todesurteil des Gerichts.

60 Waxman hatte ursprünglich geplant, das Abholen von George aus seiner Gefängniszelle für seinen Tod auf dem elektrischen Stuhl mit vier Glockenschlägen (im Film sieht man eine Uhr, die 17 Uhr zeigt) zu untermalen (vgl. »*A Place in the Sun*«, CD-Aufnahme 2013, Kritzerland KR 20026-1, Track 14 »The Last Mile (Finale) [Original Version]«). Es ist daher wahrscheinlich, dass Waxman dieses Element in der Bearbeitung durch den Glockenton am Ende auch aus diesem Grunde aufgriff, um das Ablaufen der Zeit für George zu illustrieren.

13.5 Waxmans Konzertbearbeitung als intermedial verhandeltes ›Werk‹ vor dem Hintergrund der Identitätsbildung

Waxmans Hollywood Bowl-Bearbeitung seiner Musik zu *A Place in the Sun* lebt vor allem von der Gegenüberstellung der Klangfarben von Jazz-Instrumenten mit dem klassisch symphonischen Instrumentarium. Wie demonstriert wurde, verwendete Waxman für die Konzertbearbeitung vor allem Elemente und Orchestrierungen, die letztlich aus den eingangs erläuterten Gründen keine Aufnahme in die Filmmusik fanden. Obwohl die Musik an das Medium des Konzerts bzw. der daraus resultierenden Live-Aufnahme entsprechend angepasst wurde, lassen sich aus Waxmans Bearbeitung doch Rückschlüsse auf dessen kompositorisches Konzept in Bezug auf die Filmmusik zu *A Place in the Sun* ziehen.

Maßgeblich ist in diesem Zusammenhang Waxmans Einsatz des Altsaxophons im Vickers-Thema, dem durch die nachträgliche Umorchestrierung der Abschiedsszene zwischen George und Angela in Richtung eines symphonischen *film scores* das musikalische Pendant fehlt und somit der Filmmusik ein wichtiges schließendes narratives Element entzieht. Obwohl Jazzelemente bereits seit den 1940er-Jahren ein Bestandteil des *film noir*-Genres waren, wurden diese bis Anfang der 1950er-Jahre abseits eines diegetischen Rahmens – aufgrund der Konnotation als »schwarze« Musik – kaum in der Hollywood-Filmmusik verwendet. Wenn doch, dann wurde Jazz bzw. die damit verbundenen Instrumente in der Filmmusik meist als Symbole für ein kriminelles Milieu, (weibliche) Sexualität oder niedrige Gesellschaftsschichten gebraucht.⁶¹

Zusätzlich hatte sich Jazz als »seriöse« Musikform und vor allem als »originär amerikanischer« Musikstil Anfang der 1950er-Jahre unter anderem durch die Bemühungen Aaron Coplands und Leonard Bernsteins etabliert: Jazz galt nunmehr, unter anderem durch komplexe Genres wie den Progressive Jazz, als legitime amerikanische Ausprägung eines musikalischen Modernismus, der sich als »absolute« Konzertmusik behaupten konnte.⁶² Insofern ist es nicht verwunderlich, dass Alex North zu seiner einflussreichen Filmmusik zu *A Streetcar Named Desire* (Elia Kazan, Warner Bros., 1951) Folgendes zu Protokoll gibt:

It was a creative challenge, an opportunity to make music talk, and talk very much in the American musical idiom of jazz, rather than [sic] to imitate the frequently overrated gods of

⁶¹ Vgl. dazu David Butler, »Film Noir and Music«, in: *The Cambridge Companion to Film Music*, S. 181–182, und Kalinak, *Settling the Score*, S. 120.

⁶² Vgl. dazu Cooke, *A History of Film Music*, S. 214–215, und Chuck Berg, »Jazz and Film and Television«, in: *The Oxford Companion to Jazz*, hg. von Bill Kirchner, Oxford 2000, S. 715–716.

music in Europe, whose influence too frequently tends to dominate and stultify American composers. [...] *Streetcar* is high art in motion picture entertainment, high art in writing, directing and acting, but emotionally it is lowdown basin street blues – sad, glad, mad New Orleans jazz in terms of human beings.⁶³

Jazz diente North offenbar nicht nur dazu, den Handlungsschauplatz des Films *New Orleans* und die tragische Filmhandlung zu charakterisieren, sondern auch dazu, Jazz als amerikanischen Gegenentwurf zur europäischen Kunstmusiktradition zu präsentieren und sich innerhalb der ersteren zu positionieren. Auffällig sind hierbei die Parallelen zu der von Waxman verfolgten Strategie, die wohl auch 1963 bei der Erstaufführung der *A Place in the Sun*-Konzertbearbeitung in der Hollywood Bowl eine Rolle spielten. Gerade vor dem Hintergrund seiner Dirigiertournee durch die Sowjetunion, der Ausrichtung des LAMF und der Debatte rund um Filmmusik als amerikanische Kunstmusikform forcierte Waxman Anfang der 1960er-Jahre in einem internationalen Rahmen das Narrativ einer spezifischen Identität als ›amerikanischer‹ Komponist, das nichtsdestotrotz letztlich auf europäischen musikhistoriographischen Konventionen basierte.⁶⁴ Die Komposition von Musik zu einem Film, der auf einem maßgeblichen Werk der US-amerikanischen Literatur basierte, eignet sich dafür nahezu in einer idealen Weise und wird von Waxman daher wohl nicht von ungefähr mit dem klanglichen Idiom des Jazz verbunden. Waxman greift somit in beiden Versionen seiner Musik zu *A Place in the Sun* auf die zeitgenössische ästhetische Diskussion um den Jazz zurück und verhandelt diese sowohl im Rahmen der Komposition seiner persönlichen künstlerischen Identität als auch inhaltlich in der Beziehung zwischen *sound track* und *image track*. Musikalisch geschieht Letzteres durch die Instrumentierung des Vickers-Themas mit dem Altsaxophon sowohl im Medium des Films als auch im Medium des Konzertsaals. Im programmatischen Geschehen der Konzertbearbeitung von 1963 nimmt das Altsaxophon wie bereits dargestellt eine Schlüsselrolle ein: In Verbindung mit dem Vickers-Thema enthüllt die jazzinspirierte Instrumentation, dass letztlich Angela der Grund ist, warum George nicht einmal versucht, Alice vor dem Ertrinken zu retten. Angelegt ist dies in der Konzertversion als eine psychologische Innensicht⁶⁵ Georges, die von der Zeugenvernehmung eingerahmt wird (vgl. Tabelle 8).

63 Transkription eines Radiointerviews mit Alex North für KFWB, zitiert nach: Sanya Shoilevska Henderson, *Alex North. Film Composer*, u.a. Jefferson 2003, S. 98.

64 Vgl. dazu die Kapitel 5 »Kulturpolitik des Kalten Krieges« und Kapitel 9 »gespaltene« Lebensrealität«.

65 Das musikalische Ausdrücken einer psychologischen Innensicht, oder wie Waxman es beschreibt, »getting inside a character«, ist eine durchaus gebräuchliche kompositorische Methodik Waxmans in Filmen mit entsprechendem Charakter, wie z. B. *Possessed* (Curtis Bernhardt, Warner Bros.,

Genau diese psychologisch-programmatische Interpretation der Konzertbearbeitung lässt wie eingangs erwähnt Rückschlüsse auf Waxmans ursprüngliche filmmusikalische Intention zu. Diese wurde durch die Umorchestrierung – vor allem der Abschiedsszene (*cue* »Farewell and Frenzy«) – in der von Waxman ursprünglich konzipierten Weise letztlich nicht als Teil der Filmmusik zu *A Place in the Sun* realisiert. Wenn man nämlich davon ausgeht, dass das Produktionsteam des Films statt der symphonischen Hollywood-Orchestration dem Plan einer jazzorientierten Orchestration mit solistischem Altsaxophon gefolgt wäre (wie durch die Konzertbearbeitung und auch durch die rekonstruierte Soundtrack-Aufnahme belegt ist), dann bekäme die Abschiedsszene einen doppelbödigen Charakter und würde gleichermaßen die Szene des ersten Auftritts Angelas ergänzen: Es wäre somit deutlich, dass es sich hier tatsächlich um den letzten Abschied von George und Angela in Freiheit handelte. Verantwortlich für die letztlich tödlichen Konsequenzen ist Georges bedingungslose Liebe zu Angela, für die er nicht einmal vor einem Verbrechen zurückschreckt. Genau diese Tatsache wird durch das erste Erscheinen des Vickers-Themas im Film beim ersten Auftritt Angelas im Altsaxophon dokumentiert bzw. vorweggenommen. Der verhängnisvolle Einfluss geht allerdings nicht von Angela als *femme fatale* aus, sondern von George selbst, der, um seinen »Platz an der Sonne« zu verteidigen, letztlich eine Straftat begeht und dann dafür auch verurteilt wird.

Waxman greift durch die vielfach betonte intendierte Verwendung von Jazzelementen in seiner Musik zu *A Place in the Sun* letztlich klanglich den »amerikanischen« musikalischen Zeitgeist auf, was wohl durch den Stoff des Films mitbedingt ist. Zudem scheint es gerade vor dem Hintergrund der Konzertbearbeitung, dem aufwändigen Auswahlprozess eines geeigneten Saxophonisten sowie Waxmans grundsätzlicher kompositorischer Herangehensweise⁶⁶ plausibel, dass Waxman die mit dem klanglichen Jazzidiom verbundenen kriminellen Konnotationen zunächst klanglich-narrativ zu verwerthen intendierte – eine Vorgehensweise, die letztlich nicht mit der Intention des Regisseurs George Stevens korrelierte.

Die Konzertbearbeitung von 1963 kann als Zeugnis dafür gelten, Jazzelemente in symphonische Musik zu integrieren und damit als Waxmans filmmusikalischer Beitrag zu einer von Copland begründeten Tradition der modernen amerikanischen Kunstmu-

1947) (vgl. dazu das Interview von Lawrence Morton mit FW, Transkript des CBC Broadcast »Music from the Films«, in: *Hollywood Quarterly* 5/2 (1950), S. 134–135).

⁶⁶ Tatsächlich besaßen Klangfarben von Beginn an in Waxmans Kompositionsprozess eine große Bedeutung (vgl. dazu u. a. Franz Waxman, »Progress in Development of Film Music Scores«, in: *Music Publishers Journal*, Sept.–Okt. 1945, S. 66, und Interview von Lawrence Morton mit FW, Transkript des CBC Broadcast »Music from the Films«, in: *Hollywood Quarterly* 5/2 (1950), S. 134).

sik interpretiert werden.⁶⁷ Tatsächlich vermarktete Waxman sich Anfang der 1960er-Jahre abhängig vom jeweiligen Kontext vermehrt als amerikanischer Komponist und Dirigent und im Rahmen seiner Tätigkeit als *music director* des LAMF als Förderer amerikanischer Musik. Diese Intention ließ sich ideal in das CLGA-Jubiläumskonzert einbetten, dessen Zweck eine künstlerische Hervorhebung von Hollywoods Filmmusik durch deren medialen Transfer in den Rahmen des Hollywood-Konzerts saals war.

Letztlich demonstrieren die unterschiedlichen medialen Erscheinungsformen der Musik von *A Place in the Sun* in einem Zeitraum von zwölf Jahren den Charakter von Filmmusik der 1950er-Jahre als mediales Hybrid. Für diesen Hybriditätscharakter waren primär distributionsseitige Mechanismen verantwortlich, die letztlich auch die ästhetische Debatte rund um den Wert und letztlich die medial beeinflusste ontologische Ambiguität von Filmmusik in Verbindung mit den jeweiligen Konventionen beeinflussten. Der Praxis der Zeit entsprechend führte die Musik zu *A Place in the Sun* in den 1950er-Jahren zunächst in der Form von *theme songs* eine außerfilmische Existenz im Bereich der verwertungsoptimierten Populärmusik,⁶⁸ wobei Waxman zwar als autorisierter Komponist genannt wurde, die Song-Bearbeitungen allerdings von Livingston und Evans bewerkstelligt wurden. Nichtsdestotrotz bekommt Waxmans Name durch eben jene Songs eine popularmusikalische Aufladung, die letztlich seiner Vermarktungsstrategie als ›seriöser‹ *composer-conductor* zuwiderläuft, ihm allerdings eine Bühne schafft, um über das LAMF und seine filmmusikalische ›Popularität‹ Konzertmusik einem breiteren Publikum nahezubringen.⁶⁹ Zudem verhandeln beide *theme songs* als intermediale Produkte der Bedeutungskonstituierung das Filmsujet im Zusammenspiel mit der jeweiligen musikalischen Bearbeitung aus jeweils anderen Perspektiven und tragen, wie gezeigt wurde, somit nachträglich zu einer weiteren Interpretationsebene der »American Tragedy« der Charaktere George und Angela bei.

67 Dass es Waxman nicht eigentlich um eine jazzorientierte Interpretation der Konzertbearbeitung ging, lässt eine in *The Cue Sheet* zitierte Aussage Ted Nashs vermuten. Nash verweist hier auf Auffassungsunterschiede in Hinblick auf die Interpretation des solistischen Saxophonparts im Konzert. Nash zufolge schwebte Waxman eine vibratolastigere, schmalzige Interpretation des Parts vor, wogegen er selbst eine reduziertere Ausführung bevorzugt hätte (vgl. Burlingame, »Music from Hollywood«, S. 34 und 37).

68 Zur Verortung von Hollywood-Filmmusik als Teil der Populärkultur vgl. Ingeborg Zechner, »Hollywoods Filmmusik und ihr Weg zur Populärkultur. Kontexte – Historiographie – Medialität in den 1940er- und 1950er-Jahren«, in: *Acta Musicologica* 95/1 (2023), S. 75–95.

69 Zur viel beschworenen Vermittlungsfunktion von Filmmusik vgl. Kapitel 9 »gespaltene« Lebensrealität«.

Auf der anderen Seite veranschaulicht die enge Verbindung zwischen Konzertbearbeitung und Filmmusik auch, welche Konnotationen bei der Verwendung von Jazz in Abhängigkeit des jeweiligen medialen Rahmens wirkten: Narrative Doppelbödigkeit von Jazzelementen in Waxmans Filmmusik Anfang der 1950er-Jahre entwickelte sich gute zehn Jahre später in der Konzertbearbeitung zu einer Kommunikation von Jazz als amerikanischer Kunstmusik im medialen Rahmen einer monumentalen Konzertinszenierung der CLGA, deren technologisch mediatisierte Verwertung bereits im Veranstaltungskonzept mitgedacht wurde. Die Strategie der CLGA bei der Vermarktung der Live-Aufnahme des Konzerts lässt nicht von ungefähr Parallelen zur Ende der 1950er-Jahre aufkommenden professionellen Vermarktung von Soundtrack-Alben erkennen. Anders als in den 1940er- und in den beginnenden 1950er-Jahren begann sich Filmmusik in Abhängigkeit der verbesserten technologischen Möglichkeiten auf dem Tonträgermarkt ihren Platz im mediatisierten Konzertsaal durch das intermediale Soundtrack-Album zu erarbeiten und dadurch in einem breiten Maße reproduzierbar zu werden.

14. Die intermediale Konstruktion von film- musikalischer Werkhaftigkeit bei Franz Waxman durch das Soundtrack-Album der 1950er- und 1960er-Jahre

Am Beginn des von Jerry Wald produzierten Films *Peyton Place* (Mark Robson, Twentieth Century Fox, 1957) findet sich das Kinopublikum zur Morgenstunde im gut bürgerlichen Haushalt der McKenzies in Peyton Place wieder: Aus dem nicht sichtbaren Plattenspieler tönt der erste Satz von Robert Schumanns Klavierkonzert op. 54, a-Moll, was von Allison McKenzie, der Tochter des Hauses, gegenüber ihrer Mutter nur flapsig mit den Worten »Good breakfast music! Digest your orange juice with culture!« (Filmminute 00:07:51) kommentiert wird. Schumanns Klavierkonzert als diegetische Musik aus dem Plattenspieler fungiert in *Peyton Place* als ein musikalisches Symbol für die stereotypisierte Bildungsbürgerlichkeit von Allisons Zuhause in Peyton Place, der sich die 18-jährige Teenagerin unbedingt entziehen will. Zusätzlich zeichnet die oben beschriebene Einbindung von Schumanns Klavierkonzert in die filmische Diegese aber auch ein prägnantes Bild der Rezeption westlicher Kunstmusik über die entsprechenden Wiedergabetechnologien Mitte des 20. Jahrhunderts.

In einem kleinstädtischen Umfeld wie Peyton Place fungierte der Plattenspieler als primäres Rezeptionsmedium unter anderem für klassische Musik mit dessen Hilfe renommierte Solisten in den heimischen Haushalt gebracht werden konnten, das aber auch als Mittel der sozialen Distinktion gelten konnte, wie Allisons Äußerung nahelegt. In einer späteren Szene wird deutlich, dass Allison in ihrer fiktiven filmischen Welt mit dieser Art von Musik und bestimmten damit verbundenen Rezeptionsmustern aufwuchs: In dieser Szene (Filmminute 00:29:11) sucht sie durch das Einschalten des Plattenspielers Ablenkung von der abweisenden Antwort ihrer Mutter bezüglich des Veranstaltens einer Party zu ihrem 18. Geburtstag. Der Beginn der Exposition des ersten Satzes von Schumanns Klavierkonzert, op. 54, aus dem Plattenspieler unterbricht hier abrupt den *underscore*. Allison setzt sich zunächst in den Ohrensessel, um der Musik zu lauschen, bevor sie von einem Telefonanruf ihrer Mutter unterbrochen wird, die ihr mitteilt, dass die Party nun doch wie geplant stattfinden könne.¹

1 Schumanns Klavierkonzert kann in *Peyton Place* als ein Symbol für Allisons Mutter und deren Wertekanon gesehen werden. Es ist bezeichnend, dass Allison beim Anruf der Mutter lediglich die Lautstärke der Aufnahme zurückdreht, diese allerdings im Hintergrund weiterläuft. Die Erlaubnis

Unmittelbar kontrastierend dazu wirkt die Folgeszene, die direkt auf Allisons Geburtstagsparty spielt: Hier ertönt aus dem Plattenspieler im Haus der McKenzies zunächst der Foxtrot »Serenade in Blue«, bevor Allisons Klassenkollege Rodney Harrington den Raum betritt. Er hat eine brandneue Schallplatte »for serious dancing« mit dabei – den Swing-Standard »Two o'clock Jump«, die sogleich aufgelegt wird. Durch die diegetische Musik aus dem Plattenspieler wird gediegenes Erwachsensein mit ungestümer Jugendlichkeit in Opposition gesetzt. Gleichermaßen wird dadurch auch deutlich, dass die Musikrezeption (wenn auch in unterschiedlicher Form) über die Schallplatte in beiden Bereichen eine durchaus üblichere und vor allem einfachere Zugangsweise zu Musik war als beispielsweise ein Live-Konzert, obgleich damit unterschiedliche ästhetische Werthaltungen verbunden sind.² Der Rezeptionsprozess der jeweiligen musikalischen ›Werke‹ erfolgte, wie die Szene in *Peyton Place* filmisch implizit verhandelt, in beiden Fällen über das Medium der Schallplatte – eine Tatsache, die letztlich auch für die Rezeption von Filmmusik Ende der 1950er- bzw. Anfang der 1960er-Jahre von Bedeutung ist.³ In diesem Zeitraum entstanden als Konsequenz eines Einbruchs des Notenmarkts in den 1950ern erstmals kommerziell in einem größeren Rahmen vertriebene Soundtrack-Alben⁴ – eine Entwicklung, die sich auch in Waxmans Schaffen widerspiegelt: In den Jahren 1956 bis 1962 erschienen insgesamt acht Soundtrack-Alben mit Waxmans Filmmusiken (vgl. Tabelle 9) vornehmlich beim

für die Party bedeutet für Allison ein erstes Loslösen von ihrer Mutter. Gleichzeitig fungiert das diegetische Abspielen des Klavierkonzerts hier auch als ein realistischer zeitlicher Marker und musikalischer Rahmen für die Szene: Da es sich um diegetische Musik handelt, verstummt diese auch bei den Schnitten zu Allisons Mutter, wobei sie allerdings im Hintergrund konstant weiterläuft und entsprechend bei einem Schnitt zu Allison auch die tatsächlich vergangene Zeit reflektiert.

- 2 Für die Priorisierung der Live-Aufführung im Bereich der ›klassischen‹ Musik vgl. Cook, *Beyond the Score*, S. 355. Für die Rezeptionsbedingungen der Schallplatte in Verbindung mit musikalischen Kanonisierungsprozessen und der Lancierung entsprechender Labels (vgl. u. a. Peter Wicke, »Der Tonträger als Medium der Musik«, in: *Handbuch Musik und Medien: Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik*, hg. von Holger Schramm, Wiesbaden 2019, S. 19–20).
- 3 Die Voraussetzung dafür ist, wie von Kyle Barnett gefordert, die Tonträger-, Musikverlags- und Filmindustrien als Teile einer integrierten mediengeschichtlichen Betrachtung zu verstehen (vgl. ders., *Record Cultures*, S. 32).
- 4 Vgl. Jeff Smith, »The Tunes they are A-changing«. Moments of Historical Rupture and Reconfiguration in the Production and Commerce of Music in Film«, in: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, hg. von David Neumeyer, Oxford 2014, S. 278–279. Erste Versuche in diese Richtung erfolgten durch David Selznick bereits in den 1940er-Jahren (vgl. dazu Kapitel 12 »The Paradine Case« und Richard Ness, »Sing Along with Hitch. Musically Marketing the Master of Suspense«, in: *The Soundtrack Album. Listening to Media*, New York 2020, S. 140–141).

Label RCA Victor und, um einen möglichst großen Marktanteil abzudecken, teilweise sowohl in Mono- als auch in Stereo-Qualität.⁵

In Anbetracht der eingangs umrissenen und fiktional in *Peyton Place* dargestellten großen Bedeutung des Plattenspielers für die Musikrezeption beschäftigt sich dieses Kapitel ausschließlich mit den zeitgenössischen Soundtrack-Alben von Waxmans Filmmusiken. Diese werden unter anderem in Hinblick auf deren Vermarktung und exemplarisch auf ihr Verhältnis zum Medium Film untersucht, wobei diese Betrachtung vor dem Hintergrund von Waxmans Ansichten in Bezug auf die neuen technologischen Distributionsformate für Musik geschehen soll. Bedingt durch den Hi-Fi-Boom in den 1950er-Jahren erhöhte die Schallplatte einerseits den Zugang zu ›klassischer‹ Musik und ersetzte andererseits (zumindest in der Theorie) die Live-Aufführung im Konzert und wird somit zu einem mediatisierten Konzertsaal. Vor diesem Hintergrund soll auch auf Basis der medialen Transfers von Film-Soundtrack zu Soundtrack-Album die Frage nach einer dadurch erfolgten ontologischen Konstruktion von ›Werkhaftigkeit‹ von Filmmusik, die sich, wie bereits in dieser Arbeit zu sehen war, *per se* an der Schnittstelle zwischen ›Populärmusik‹ und ›Kunstmusik‹ befand, im Allgemeinen gestellt werden und in einem historischen Zusammenhang analysiert werden.⁶ Der hier verwendete Terminus Soundtrack-Album bezieht sich auf die Legitimation desselben als eigenes Medium, das nicht nur die dort vermittelte Musik erfasst, sondern dieses auch als Objekt begreift. Covergestaltung und Coverttexte sind dabei bedeutende kontextualisierende Faktoren für das Medium.⁷

Bei einer historischen Herangehensweise greift es allerdings schon zu kurz, das Soundtrack-Album lediglich als eine bloße Repräsentation der tatsächlich im Film erklingenden Musik – also als ein Abbild des vollständigen *sound tracks* – auf Schallplatte zu begreifen.⁸ Waxmans Filmmusik wurde in den meisten Fällen für das Medium der Schallplatte bearbeitet, neu kombiniert und in dieser bearbeiteten Version teilweise neu

5 Stereo setzte sich erst ab Mitte des Jahres 1958 auf dem Plattenmarkt durch (vgl. Wicke, »Der Tonträger als Medium der Musik«, S. 26).

6 Gerade die systematische Einbeziehung des historischen Kontexts kann nach wie vor als Desiderat in der Forschung der *sound studies* mit Bezug auf die Tonträgerindustrie gesehen werden, obwohl eine entsprechende Forderung u.a. bereits 2003 von Jonathan Sterne artikuliert wurde (vgl. ders., *Audible Past*, S. 5 und 28).

7 Vgl. dazu Paul N. Reinsch und Laurel Westrup, »Introduction: Listening to Media«, in: *The Soundtrack Album. Listening to Media*, New York 2020, S. 3–4.

8 Eine mangelnde Repräsentation des Film-Soundtracks durch Soundtrack-Alben war ein bestimmender Grund, warum diese bisher in der Filmmusikforschung kaum Beachtung fanden. So bezeichnet Kathryn Kalinak diese in ihrer Monographie über klassische Hollywoodfilmmusik, wie auch *sheet music*, als »secondary forms« und nimmt dadurch eine ästhetische Gewichtung vor (Kalinak, *Settling the Score. Music in Classical Hollywood Film*, Wisconsin 1992, S. 16).

aufgenommen, wodurch ein neuer intermedialer Kontext für die Musik selbst entstand. In diesem Sinne lehnt sich dieses Kapitel an die durch Paul Reinsch und Laurel Westrup in Bezug auf Soundtrack-Alben aufgeworfene breite medientheoretische Perspektive an, die Soundtrack-Alben begreift als »an audio text with ties to another text, but these connections can be official or unofficial, real or asserted.«⁹ Eine derartig breite Perspektive ermöglicht es, die Komplexität des Soundtrack-Albums vor dem Hintergrund des Ineinandergreifens ökonomischer, medialer, populärer und ästhetischer Faktoren zu begreifen,¹⁰ wobei die von Reinsch und Westrup vorgeschlagenen Faktoren in Hinblick auf Franz Waxmans Soundtrack-Alben zusätzlich durch eine auf die zeitgenössische musikalische Rezeption aufbauende, musikhistorisch-technologische Betrachtungsweise ergänzt werden sollen. Die bisher einzige Publikation, die sich eingehender und aus vermeintlich musikhistorischer Sicht mit Soundtrack-Alben ›klassischer‹ Hollywood-Filmmusik beschäftigt hat, ist Jon Burlingames *Sound and Vision* aus dem Jahr 2000 – dem Cover zufolge »an authoritative history & reference guide to movie music, composers & song compilations«.¹¹ Bei Burlingames Studie handelt es sich allerdings um keine historische, wissenschaftliche oder gar systematische Abhandlung über Hollywood-Soundtrack-Alben. Die Auswahl der entsprechenden Alben erfolgte ahistorisch und zufällig mit dem Ziel, aus Burlingames Sicht für den ›Stil‹ eines jeden Komponisten möglichst repräsentative Soundtrack-Alben auszuwählen und aufzulisten.¹² Die einleitende »A Brief History of Movie Soundtrack Recordings« entbehrt, obgleich der Titel einen entsprechenden Anschein erweckt, einem wissenschaftlichen Apparat und kann somit nicht einmal ansatzweise als Referenzwerk dienen. Die Begründung für die selektive Auswahl der Soundtrack-Alben findet sich in einer Einleitung von Leonard Maltin, der angibt, dass »few ›true‹ soundtracks appeared before the 1950s, and through the 1960s«, weshalb von Burlingame auf spätere Re-recordings zurückgegriffen wurde.¹³ Diese Herangehensweise ist vor dem Hintergrund der bereits umrissenen und auf den

9 Paul N. Reinsch und Laurel Westrup, »Introduction: Listening to Media«, in: *The Soundtrack Album. Listening to Media*, New York 2020, S. 2.

10 Vgl. ebda., S. 3–4.

11 Jon Burlingame, *Sound and Vision. Sixty Years of Motion Picture Soundtracks*, New York 2000.

12 Im Abschnitt über Franz Waxman wird beispielsweise kein einziges zeitgenössisches Soundtrack-Album mit Filmmusik Waxmans erwähnt. Stattdessen finden sich dort Compilations wie »Legends of Hollywood« aus dem Jahr 1990 (vgl. Burlingame, *Sound and Vision*, S. 182–185).

13 Leonard Maltin, »Introduction«, in: Jon Burlingame, *Sound and Vision*, S. x. Die Verwendung des Wortes »true« in diesem Zusammenhang suggeriert implizit die Idee von Werktreue, etwas, das, wie in diesem Kapitel gezeigt werden wird, gerade in Bezug auf Filmmusik (und deren Intermedialität) und im Allgemeinen in Bezug auf aufgenommene Musik problematisch ist (vgl. dazu u. a. auch Sterne, *Audible Past*, S. 218–219).

adaptation studies basierenden Perspektive von Reinsch zwar legitim, aber dennoch willkürlich, da die Grundlage an sich lückenhaft ist. So gewann gerade in den 1950er- und 1960er-Jahren das Medium der Schallplatte für Musikrezeption im Allgemeinen und im Speziellen für Filmmusik an Bedeutung.¹⁴ Im Vergleich zu den Soundtrack-Alben der 1970er-Jahre mögen die Zahlen der Erscheinungen in diesem Medium in diesem Zeitraum zwar quantitativ zurückliegen – dies bedeutet allerdings nicht notwendigerweise, dass in diesem Zeitraum nicht eminente mediale und ästhetische Entwicklungen ihren Ausgang genommen hätten bzw. frühere Entwicklungslinien fortführten, die in den 1970er-Jahren nachwirkten. Zusätzlich beeinflussten die technologischen Entwicklungen, wie bereits in dieser Arbeit aus der Perspektive der Rezeption gezeigt wurde, Komponisten wie Franz Waxman in der Konzeption ihrer Werke und bildeten somit die Grundlage für deren Kompositionen. Letztlich verfügen Medien für Musikproduktion und -rezeption, auch in einem historischen Zusammenhang über eine wesentliche konstituierende Bedeutung, wobei Peter Wicke angibt, dass »[d]er Tonträger die Musikkultur unaufhaltsam in ein Produkt seiner selbst [verwandelte]«¹⁵ und somit implizit die lineare Dimension dieser Entwicklung herausstreicht.

Eine musikhistorische Perspektive auf die Soundtrack-Alben der 1950er- und 1960er-Jahre, hier exemplifiziert an Franz Waxmans Veröffentlichungen in diesem Medium, schafft folglich eine wichtige Grundlage und ermöglicht eine ganzheitliche Betrachtung, welche die in der Filmmusikforschung teilweise nach wie vor omnipräsente und vermeintlich unvereinbarere Dichotomie von kommerzieller und ökonomischer Verwertung und der Rechtfertigung von Filmmusik als ›Kunstwerk‹ auflöst. Um einen entsprechenden Rahmen für eine systematische Betrachtung der Soundtrack-Alben Waxmans zu schaffen, soll hier zunächst die historische Entwicklung der US-amerikanischen Tonträgerindustrie bis in die 1960er-Jahre umrissen werden, wobei explizit auf Verbindungslinien zwischen Film-, Popular- und Kunstmusikindustrie innerhalb der zeitgenössischen Medienindustrie hingewiesen werden soll.

14.1 Die US-amerikanische Tonträgerindustrie zwischen Konzert-, Popular- und Filmmusik von den 1940er- bis 1960er-Jahren

Seit Anbeginn der professionellen Entwicklung der Aufnahmetechnologie stellten Aufnahmen von ›Kunstmusik‹ mit prestigeträchtigen Orchestern (unter anderem das

¹⁴ Vgl. dazu u. a. »Movie Tune Platters Sell Quite Well, but How Come?«, in: *Los Angeles Times*, 25. Aug. 1957, und »Film Score Albums. Background to Foregrounds«, in: *New York Times*, 27. Sept. 1964.

¹⁵ Wicke, »Der Tonträger als Medium der Musik«, S. 9.

Philadelphia Orchestra mit Leopold Stokowski, der hier eine Vorreiterrolle einnahm, New York Philharmonic und London Philharmonic Orchestra) ein wichtiges Repertoire dar, das allerdings bis Mitte der 1940er-Jahre durch die durchschnittliche Wiedergabedauer pro Schallplatte von ca. fünf Minuten wesentliche technologische Limitationen vorfand und auch frühe Filmmusikbearbeitungen für die Schallplatte betraf, wie anhand des *The Paradine Case – Symphonic Poem* zu sehen war. Zusätzlich bestand Anfang der 1940er-Jahre ein Großteil der US-amerikanischen Radiomusik aus dem Kanon der westlichen Kunstmusik, was unter anderem Theodor W. Adorno in seinem Aufsatz über »The Radio Symphony« dazu veranlasste, vor dem Hintergrund eindeutiger ideologischer Prämissen die Unzulänglichkeiten der Radiotechnologie für die Aufführung von Beethovens Fünfter Symphonie zu monieren.¹⁶ Was die technologischen Standards der Plattenindustrie betraf, fungierte die Filmindustrie als wichtiger Motor für die Entwicklung von entsprechenden Aufnahmetechnologien. Besonders der Einsatz des Tonbands ab Mitte der 1940er-Jahre verbesserte die Voraussetzungen für die Musikaufnahme, deren Qualität und deren Distribution maßgeblich.¹⁷

Ein weiterer wesentlicher Schritt in Hinblick auf die Verbreitung von Tonaufnahmen wurde 1948 durch die Etablierung der Langspielplatte (*long-playing record*, LP) durch Columbia gesetzt, die dann ab 1952 zum musikindustriellen Standard wurde.¹⁸ Die Suche nach längeren Wiedergabemöglichkeiten ohne ständigen Plattentausch war dabei maßgeblich von der »Klassik«-Industrie beeinflusst.¹⁹ Dies hatte zunächst zur Folge, dass das Musikbusiness zwischen 1948 und 1955 von vier dominierenden

16 Vgl. Robert Hullot-Kentor, »Vorwort des Herausgebers«, in: *Theodor W. Adorno – Current of Music. Elements of a Radio Theory* (= Theodor W. Adorno – Nachgelassene Schriften I/3), hg. von Robert Hullot-Kentor, Frankfurt a. M. 2006, S. 14. Der Aufsatz »The Radio Symphony« erschien 1941 in *Radio Research*, fand aber erst rund zehn Jahre nach seiner Veröffentlichung ein breiteres Echo in den USA (vgl. ebda., S. 52). Aus einer massenmedialen Distribution resultiert allerdings nicht notwendigerweise eine Popularisierung von kanonischer Kunstmusik. Gerade hierbei bildeten die Limitationen des Mediums Radio einen wesentlichen Faktor – die Live-Aufführung im Konzert stellte immer noch den primären Kontext dafür da.

17 Vgl. Dietrich Schüller und Martin Elste, Art. »Tonträger und Tondokumente, Geschichtlicher Abriss, Repertoiregeschichte«, in: *MGGonline*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016 ff., veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50738>, und Jerome F. Weber, Abschnitt »Electrical recording«, in: Arthur W. J. G. Ord-Hume, Jerome F. Weber, John Borwick und D. E. L. Short, Art. »Recorded Sound«, in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26294>.

18 Vgl. David Buckley, »LP«, in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47208>.

19 RCA Victor entwickelte beispielsweise in diesem Kontext Anfang der 1930er-Jahre die 33 1/3 rpm-Platte (vgl. Barnett, *Record Cultures*, S. 203).

Firmen getragen wurde, nämlich Capitol, Columbia, Decca und RCA Victor, wobei es danach auf dem Tonträgermarkt vor dem Hintergrund des vorhandenen Marktpotentials und der erfolgten Standardisierung zu einer sukzessiven Etablierung von kleineren Plattenlabels (vor allem im Bereich der Populärmusik) kam.²⁰

Ein weiterer Schritt in Richtung einer verbesserten Wiedergabequalität gelang Anfang der 1950er-Jahre durch die Einführung von Stereo, wobei RCA Victor seinen Fokus ab 1954 ausschließlich auf diese Aufnahmetechnologie legte. Dennoch herrschte in den Anfangsjahren auch die Praxis vor, dass Mono-Aufnahmen durch elektronische Verbesserung, nämlich der elektronischen Aufteilung des Signals auf zwei Kanäle, als ‚Stereo‘ vertrieben wurden. Ab der Mitte des Jahres 1958 begann sich allerdings gerade im Bereich der symphonischen Musik Stereo durchzusetzen.²¹

In diesem Zusammenhang ist ab Ende der 1940er-Jahre ein regelrechter »high fidelity«-Boom im Umfeld des eigenen Zuhauses zu beobachten, der einerseits durch seine maskuline ideologische Aufladung eine virtuelle Flucht aus dem heimischen Haushalt ermöglichte und andererseits auch als ein Ausdruck von gehobener Klasse, kulturellem Kapital und Prestige fungierte. Die verbesserte Hi-Fi-Klangqualität wurde dabei in den USA als wesentliche Botschaft im Marketing der Aufnahmen verwendet, wobei im Allgemeinen propagiert wurde, durch die neuen Technologien nunmehr im eigenen Hause dieselben Höreindrücke zu haben wie auf dem besten Platz im Konzertsaal.²² Dabei vermöge es der Hi-Fi-Klang mit den entsprechenden Gerätschaften, den Hörer aus dem heimischen Wohnzimmer in einen mediatisierten Konzertsaal zu transportieren, wie das folgende Zitat aus dem Leserbrief eines Hi-Fi-Enthusiasten an das Periodikum *Newsweek* im Jahr 1957 nahelegt: »Do you want your radio or phonograph to sound like a radio or a phonograph or do you want to be transported to the concert hall without leaving your living room? I'll take hi-fi.«²³ Damit wird impliziert, dass der Konzertbesuch für Hi-Fi einen Referenzrahmen bildet, in dem das Hören einer solchen Aufnahme zu einem veritablen Ersatz und somit zu einer eigenen (reproduzierbaren) *performance* wird.²⁴

20 Vgl. Jeff Smith, *Sounds of Commerce*, S. 26.

21 Vgl. Jerome F. Weber, Abschnitte »Long-playing records and tape recording« und »Multi-channel recording«, in: Arthur W. J. G. Ord-Hume, Jerome F. Weber, John Borwick und D. E. L. Short, Art. »Recorded Sound«, in: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26294>. Für einen Überblick über die verschiedenen Tonträgerformate bis zur Stereo-Schallplatte vgl. Wicke, »Der Tonträger als Medium der Musik«, S. 22–26.

22 Keir Keightley, »Turn It down!« She Shrieked: Gender, Domestic Space, and High Fidelity, 1948–1959«, in: *Popular Music* 15/2 (1996), S. 150–153.

23 Alan D. Dare, »Letter to the Editor«, in: *Newsweek*, 30. Sept. 1957, S. 19, zitiert nach: Keightley, »Turn It down!«, S. 153.

24 Vgl. dazu Cook, *Beyond the Score*, S. 375–376.

Dabei war es die symphonische Musik und die großdimensionierte, spätromantische Oper, die durch Stereo und Hi-Fi die Möglichkeiten der neuen Übertragungsmöglichkeiten auslotete, obwohl rein quantitativ ›Populärmusik‹ einen größeren Marktanteil für sich beanspruchen konnte.²⁵ Beispielhaft dafür sind die Versuche von Decca, in den 1960er-Jahren unter der Ägide von John Culshaw Referenzinterpretationen unter anderem von Wagner- und Strauss-Opern anzufertigen, die dem Hörerlebnis im Opernhaus überlegen sein sollten und dafür die Stereo-Technologie verwendeten.²⁶ Auch Waxman nutzte die verbesserte elektronische Aufnahmetechnologie via Tonband – eine in der Filmmusikpraxis gängige Reproduktionstechnologie – als musikalische Repräsentation seiner Konzertkompositionen, wie beispielsweise im Fall seines Oratoriums *Joshua*, um diese für eine mögliche Aufführung zu bewerben.²⁷ So ließ er das Tonband mit der Aufnahme der Uraufführung von *Joshua* über Bob Holton auch Leonard Bernstein zukommen, da dieses einen Mehrwert gegenüber der Partitur böte, um die Qualität des Werks besser einzuschätzen. Waxman erhoffte sich mit dieser Vorgehensweise eine Aufführung des Werks unter seinem Dirigat mit dem New York Philharmonic Orchestra.²⁸

Die oben genannten Beispiele lassen erkennen, dass die Tonträgerindustrie durchaus Interesse an den Möglichkeiten der neuen Technologie für die ›klassische‹ Konzertmusik und deren Markt zeigte, und dass diese auch einen gewissen Reiz auf Filmkomponisten wie Franz Waxman ausübte, durch die Reproduktionsmöglichkeiten der Ephemerität des Mediums Film zu entkommen: Anfang der 1950er-Jahre lag der Anteil von Aufnahmen spätromantischer symphonischer Musik am gesamten US-amerikanischen Plattenmarkt immerhin zwischen 20 und 35 Prozent. Maßgeblich verantwortlich dafür waren unter anderem auch sogenannte, sich Mitte der 1950er-

25 Vgl. u. a. Wicke, »Der Tonträger als Medium der Musik«, S. 20.

26 Vgl. Cook, *Beyond the Score*, S. 380–381, und zum Hintergrund der Aufnahme von Wagners *Ring des Nibelungen* aus der Sicht Culshaws: John Culshaw, *Ring Resounding. The Recording of ›Der Ring des Nibelungen‹*, New York 2012 (Erstausgabe 1967 erschienen bei Secker & Warburg). Theodor W. Adorno sah Ende der 1960er-Jahre die Schallplatte als ein valides Medium für Rezeption von Opern an (vgl. ders. »Oper und Langspielplatte« (1969), in: Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften VI* (= Gesammelte Schriften 19), Frankfurt 2003, S. 555–558).

27 Vgl. dazu u. a. Brief von FW an Ralph I. Goldman, 18. Feb. 1960 [SUSC, FWP, Box 1, Folder »A«]. Aus dem Brief geht zudem hervor, dass für die Wiedergabe des Werks und dessen Wirkung aus Waxmans Sicht eine entsprechende Tonanlage durchaus vorteilhaft war. Für sein Konzert in Nürnberg 1964 (vgl. Anhang 2) spielte Waxman sogar mit dem Gedanken, die SWF-Tonbandaufnahme seines Dirigats von Coplands *Lincoln Portrait* in das Konzert einzubinden (vgl. Brief von FW an Heinrich Strobel, 20. Jul. 1964 [D-BDBha, P6324]).

28 Vgl. Brief von FW an Leonard Bernstein, 31. Mai 1959 [US-Wc, Leonard Bernstein Collection, Box 57, Folder 39].

Jahre etablierende *classical music record clubs*, über die Clubmitglieder regelmäßig Tonträger, unter anderem aufwändig gestaltete Aufnahmen der gesamten Beethoven-Symphonien, postalisch zugesandt bekamen und die somit als wesentliche Vehikel für die Distribution von Aufnahmen von Konzertmusik dienten.²⁹

Der vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg florierende Tonträgermarkt übte entsprechend auch eine große Anziehung auf Hollywoods Filmindustrie aus, für die das Medium der LP als eine ideale Möglichkeit für die Vermarktung ihrer Filme und der dazugehörigen Musik schien.³⁰ Durch die Übernahme von Universal Pictures durch Decca 1952 wurde die Filmindustrie ein Teil einer breiter aufgestellten Unterhaltungsindustrie. Für eine Filmfirma generierte der Verkauf von Soundtrack-Alben Einnahmen, durch die zumindest ein Teil der Produktionskosten gedeckt werden konnten. Radio-Sendungen mit Filmmusik dienten hingegen hauptsächlich der Bewerbung des Films.³¹ Die Universal-Übernahme übte auf viele Filmfirmen eine Art Vorbildwirkung aus, weshalb diese dem Universal-Beispiel folgten und entsprechend, mitbedingt durch den Einbruch des Notenmarkts Anfang der 1950er-Jahre, Tochtergesellschaften in der Plattenindustrie gründeten oder erwarben.

Die Schallplatte eröffnete gerade für symphonische Filmmusik, nachdem in den Jahrzehnten davor vor allem *theme songs* über das Format der Single eine wichtige Repräsentationsform gebildet hatten,³² beinahe die einzige zeitgenössische Möglichkeit, sie aus ihrer filmischen Ephemerität zu befreien, diese als Musik *per se* wahrzunehmen, in den Mittelpunkt zu rücken und zudem mehrfach zu hören. Nach wie vor gab es vor allem innerhalb der Fangemeinde der ‚klassischen‘ Musik im Nachgang an die ästhetischen Debatten rund um den künstlerischen Wert von Filmmusik Ende der 1940er-Jahre große Ressentiments gegen Filmmusik. Da die aktuellen kompositorischen Tendenzen im Bereich der seriellen Musik gleichfalls auf Missfallen in dieser Gruppe trafen, ergab sich aus Sicht der Filmfirmen dennoch die Möglichkeit einer profitablen Nische, wie Jeff Smith beschreibt: »With classical music patrons increasingly alienated by the adventurous new works of Milton Babbitt, Pierre Boulez, and John Cage, record

29 Vgl. Jeff Smith, *The Sounds of Commerce*, S. 48.

30 Für die diesbezüglichen Bemühungen David O. Selznicks vgl. u. a. die Ausführungen in Kapitel 12 »*The Paradine Case*«.

31 Vgl. Jeff Smith, *The Sounds of Commerce*, S. 26 und 33.

32 Die Bedeutung des Single-Formats für Filmmusik-*theme songs* ist aus seinem Zusammenspiel von Technologie und wirtschaftlichen Interessen erklärbar. So eignete sich zunächst im Mono-Format Bigband-Sound besser zur Aufnahme und Wiedergabe als das deutlich breitere Frequenzspektrum von symphonischer Musik. Zusätzlich unterstützte das Single-Format genormte Spieldauern zwischen 3:30 und 3:50 Minuten (vgl. Wicke, »Tonträger als Medium der Musik«, S. 4–25).

executives might well have hoped that scores by Rózsa, Newman, and North would sell alongside the works of Strauss, Wagner, and Tchaikovsky that inspired them.«³³

Impliziert adressiert Smith in diesem Zitat auch die ontologische Attribuierung eines ›Kunstcharakters‹ von Filmmusik als eminentes Problem, ohne dies jedoch gesondert zu reflektieren. So akkreditiert er die Kompositionen von im westlichen Kanon der Kunstmusik etablierten oder dazu zählenden zeitgenössischen Komponisten aus dem »kunstmusikalischen«, seriösen Milieu als »works«, wogegen Filmkomponisten lediglich »scores« produzierten.³⁴ Damit schwingt neben dem funktionalen Zusammenhang eine implizite ästhetische Wertung mit, die zwar wohl dem Zeitgeist der 1950er- und 1960er-Jahre entspricht,³⁵ Filmmusik allerdings jeglichen Werkcharakter abspricht und offenbar noch bis in die 1990er-Jahre nachwirkt. Diese beiläufig getroffene Unterscheidung resultiert allerdings nicht primär aus ästhetischen Vorurteilen, sondern aus der unterschiedlichen medialen Vermittlung der beiden ›Musiken‹: Die Musikhistoriographie des 20. Jahrhunderts konstruierte den Werkcharakter westlicher Kunstmusik und damit deren Analysegrundlage aus historisch-technologischen Gründen in Bezug auf musikalische Werke der vergangenen Jahrhunderte primär durch den notierten Notentext sowie die Aufführung dieser musikalischen Werke im Konzert.³⁶ Filmmusik erschien medial ausschließlich in einem audiovisuellen, mediatisierten (d. h. nicht live stattfindenden) ›Aufführungskontext‹, weshalb dieser, vor dem Hintergrund einer musikhistoriographischen und werkkonstituierenden Charakteristika, folglich keine kunstmusikalische Werkhaftigkeit erfüllt. Nicholas Cook sieht allerdings, mit Bezug auf Simon Frith, die Rezeption klassischer Musik über entsprechende Wiedergabemedien als eine eigene *performance*, wodurch, Frith zufolge, zumindest im Bereich der Populärmusik, Werkcharakter generiert wird.³⁷ Diese Anamnese hat, durch die

33 Vgl. Jeff Smith, *The Sounds of Commerce*, S. 49.

34 Für die Bedeutung der Tonträgerindustrie in musikalischen Kanonisierungsprozessen, vgl. Wicke »Tonträger als Medium der Musik«, S. 19.

35 Jonathan Sterne weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Verhandlung von eingehenderen ästhetischen Fragen in Bezug auf die Tonaufnahme und -reproduktionstechnologie in den USA zudem erst in den 1940er- und 1950er-Jahren begonnen worden war. Zuvor stand primär eine rein technologische Perspektive, die sich aus der Entwicklung aus der Sprachübertragung erklärt, im Vordergrund (vgl. ders., *Audible Past*, S. 264–265).

36 Vgl. dazu u. a. Cook, *Beyond the Score*, S. 21–23 und 355–356.

37 Vgl. Cook, *Beyond the Score*, S. 367. Cook zitiert hier aus: Simon Frith, *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Oxford 1996, S. 211, wie folgt: »I listen to records in the full knowledge that what I hear is something that never existed, that never could exist as a ›performance‹, something happening in a single time and space; nevertheless, it is now happening, in a single time and space; it is thus a performance and I hear it as one.«

primäre technologische Vermittlung von Filmmusik, ebenso wie bei Populärmusik des 20. Jahrhunderts, auch für Filmmusik Gültigkeit.

Damit befindet sich Filmmusik an der Schnittstelle zwischen Popular- und Konzertmusik und kreiert somit Mitte des 20. Jahrhunderts ein ästhetisches Problem, das sich zwar in den vielfältigen diesbezüglichen Debatten widerspiegelt, dort allerdings nicht explizit, aufgrund des wirkenden musikhistorischen Kontexts, als mediales Problem reflektiert wird.³⁸ Dabei ergab sich gerade durch die rasante technologische Entwicklung in den Aufnahmetechnologien ein wesentliches Potential vor allem für das wiederholte Hörbarmachen von Filmmusik und damit diese als phonographisches Werk aus ihrer filmischen Ephemerität zu transferieren. Dieses wird aber letztlich simplifizierend und in der Forschung vor allem in der Retrospektive als Teil einer populären und industriell beeinflussten Unterhaltungskultur gesehen, anstatt die komplexen und vielfältigen Schnittstellen zum Konzertmusikbetrieb der Zeit zu erkennen.³⁹ Diese technologisch-mediatisierte Dichotomie wird auch in den unterschiedlichen Zuschreibungen in Bezug auf zeitgenössische Tonwiedergabegeräte deutlich. Musikrezeption über ein avanciertes Hi-Fi-Equipment wurde in den 1950ern und 1960ern mitunter als »high, masculine, individualistic art« charakterisiert, Musikrezeption über TV und Radio hingegen als »low, feminine, mass entertainment«.⁴⁰ Medial transferierte und damit vom *image track* entkoppelte Filmmusik steht in Bezug auf die potentielle Rezeptionsebene genau zwischen diesen beiden Polen, wobei von Hollywoods Filmindustrie, wie auch von den Komponisten selbst, erstere Aufladung bewusst gesucht wurde, ohne jedoch zweitere zu vernachlässigen. Die Botschaft, dass Hi-Fi den Zuhörer in den Konzertsaal oder an andere Orte außerhalb des heimischen Haushalts transportieren könne, lässt durchaus Analogien zum »cinematic listening«⁴¹ aufkommen. Besonders augenscheinlich – auch aus Gender-Perspektive – wird dies in einer 1959 von Collaro lancierten Werbekampagne für deren Stereo-Plattenwechsler,

38 Vgl. dazu die Ausführungen u.a. in Kapitel 9 »gespaltene« Lebensrealität«.

39 Stellvertretend dafür sei das Kapitel (mit seinem Exkurs über den Tonfilm) »Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug«, in: Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M., 1981, S. 141–192, erwähnt. In den USA kam es allerdings erst ab den 1970er-Jahren, bedingt durch das Fehlen von entsprechenden englischen Übersetzungen, zu einer breiteren Adorno-Rezeption (vgl. dazu Larson Powell, »USA«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Berlin 2019, S. 597–601).

40 Vgl. Keightley, »Turn It down!«, S. 56. »Integrated console phonographs« galten Keightley zufolge ebenfalls als »weibliches« Equipment (ebda., S. 157).

41 Vgl. u.a. Michael Long, *Beautiful Monsters. Imagining the Classic in Musical Media*, Berkeley 2008, S. 8.

die mit den Worten »Collaro – Your *silent* partner for Stereo« betitelt ist. Die Kampagne präsentiert verschiedene Sujets auf denen jeweils der elegant gekleidete Hollywood-Schauspieler Ralph Bellamy in einem Ohrensessel zu sehen ist und über den Plattenspieler Musik hört. Im Hintergrund des heimischen Audiogenusses entfalten sich in der Werbekampagne wechselweise differierende Natursujets wie Berggipfel, Wüstenlandschaften oder Wälder. Der hörende Mann wird durch die Stereo-Technologie in eine fiktive Realität »transportiert«, die ohne den »Stereo-Sound« der eigenen »lauten Partnerin« im heimischen Haushalt auskommt.⁴² Aus der Kampagne wird selbstverständlich nicht deutlich, welche Art von Musik der männliche Protagonist tatsächlich hört. Die elegante Adjustierung Bellamys in Verbindung mit den elitären Zuschreibungen zu Hi-Fi und der durchaus romantisch-konnotierten Idee der Flucht in die Natur sprechen allerdings eher für die Rezeption von kanonischer westlicher Kunstmusik.

Wie in weiterer Folge zu sehen sein wird, sollen Soundtrack-Alben von Filmmusik, unter anderem durch entsprechende Beschreibungen auf den Plattencovern und medieninhärente narrative Bezüge zum Film, einerseits eine ähnliche Funktion der »transportation«⁴³ erfüllen, kreieren aber andererseits vor dem Hintergrund der verbesserten Stereo-Technologie letztlich auch in musikalischer Hinsicht eine phonographische Werkhaftigkeit und damit verbunden Autorität für den Komponisten als *composer-conductor*. Dabei ist zu beachten, dass Soundtrack-Alben Anfang der 1960er-Jahre eine Vielfalt an Zielgruppen adressierten und dahingehend auch unterschiedliche Formate annahmen, wie Smith zusammenfasst: »In sum, record release patterns, formats and stylistic similarities suggest that soundtrack producers sought a number of different segments of the adult music audience, including mood music aficionados, light classical lovers, and more broadly, pop record buyers.«⁴⁴

Die hier angesprochene kommerziell-lukrative Verwertung von Filmmusik war folglich mit einer Vielzahl an teilweise konfligierenden Interessen verbunden. Plattenfirmen waren hauptsächlich am Verkauf von Soundtrack-Alben interessiert. Für Filmfirmen stellten Soundtrack-Alben zwar auch Einnahmen dar, aber ein *theme song* im Radio verfügte definitiv über einen größeren Werbewert für den Film an sich, weshalb Filmproduzenten aus monetären Interessen eher Singles gegenüber LPs präferierten. Verleger wünschten sich dagegen möglichst viele Versionen eines Songs von unter-

42 Vgl. Keightley, »Turn It down!«, S. 169–170.

43 »Transportation« mittels Hi-Fi ist eine übliche Metapher der Zeit (vgl. Keightley, »Turn It down!«, S. 152–153).

44 Jeff Smith, *The Sounds of Commerce*, S. 50.

schiedlichen Interpreten, um ihren Profit zu steigern.⁴⁵ Es ist vor diesem Hintergrund nicht überraschend, dass Smiths ökonomische Perspektive den Fokus auf den Bereich der Populärmusik legt und dagegen in diesem Kontext der Hi-Fi-Boom im Bereich der ›klassischen‹ Musik, dessen Bedeutung für Soundtrack-Alben und dessen musikalisch-ästhetische wie ontologische Dimension bislang kaum beachtet und kritisch reflektiert wurde.

Für Filmkomponisten der 1950er-Jahre besaß die Möglichkeit zur Aufnahme und Wiedergabe ihrer Musik großes Potential, um dieselbe aus ihrer Ephemerität zu heben – etwas, das nur durch die mediale Entkoppelung vom *image track* möglich schien und letztlich auch gefordert wurde.⁴⁶ Dies wird unter anderem durch Ausführungen von Miklós Rózsa in Bezug auf das Soundtrack-Album zu *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, Metro-Goldwyn-Mayer, 1951) deutlich. Rózsa endet seine mit Notenbeispielen versehene ›Besprechung‹ mit der Bemerkung, dass sich das im Kontext des Films erschienene Soundtrack-Album für eine nähere Beschäftigung mit seiner Filmmusik eigne – zusätzlich sei auch ein Klavierauszug »with the most important themes with pictures and historical notes« verfügbar.⁴⁷ Durch den expliziten Verweis auf die Existenz des Klavierauszugs verdeutlicht Rózsa, dass die traditionelle schriftliche Werkhaftigkeit von Musik Anfang der 1950er-Jahre nach wie vor maßgeblich war, aber in diesem Fall durch die mediatisierte Aufführung auf LP ergänzt werden konnte – etwas, das für ihn vor allem im Kontext seiner Komponistenkarriere in Europa zum medialen Standard gehörte.⁴⁸

Für Waxman, der von Beginn seiner Karriere an in der Unterhaltungsindustrie mit ihren technologischen Möglichkeiten der Wiedergabe und Distribution verortet war, übte diese ›immaterielle‹ Repräsentation seiner Musik über Tonaufnahmen und die damit verbundene leichtere Reproduzierbarkeit durchaus einen großen Reiz abseits der textbasierten, schriftlichen Werkhaftigkeit aus – auch da er mit seinem geringeren kunstmusikalischen Renommee kaum die Möglichkeit hatte, seine Filmmusikbearbeitungen bei Musikverlagen zu publizieren:

45 Vgl. Smith, *The Sounds of Commerce*, S. 57–58. In diesem Zusammenhang ist auch die häufige Einbindung von *theme songs* in Soundtrack-Alben zu sehen.

46 Vgl. dazu Kapitel 7 »Rezeption Hollywood-Filmmusik«.

47 »The Music in *Quo Vadis*«, in: *Film Music Notes* 11/2 (1951). Rózsa bezieht sich hier auf ›*Quo vadis*«. *Music recorded directly from the soundtrack of the M-G-M Technicolor picture* [M-G-M 103] und auf den Klavierauszug *Musical Highlights from the Score of ›Quo vadis*«, New York: Robbins [1951]. 1953 bearbeitete Rózsa die Musik in der Form einer Suite [Capitol L 454] mit Erich Kloss und dem »Frankenland State Symphony Orchestra of Nurnberg« (Fränkisches Landessinfonieorchester = heutige Nürnberger Symphoniker (ab 1963)).

48 Zu einem Abriss von Rózsas kompositorischer Karriere vor seiner Emigration in die USA vgl. Kapitel 2 »Emigrantenkarriere«.

The contemporary composer today faces special problems that are completely a product of our age – problems that are entirely different from those faced by Bach, Mozart, Beethoven and all the great musicians who preceded them. Of course, they also have the benefit of special advantages, too, which proceed directly from the same causes. There is no question that the enormous potentialities and already realized progress of Long Playing record have opened up new fields for the contemporary composer that never existed before. He has at his needle-tips the most comprehensive collection of music from every age that one could imagine, ranging from the 12th century motets to the most avant-garde creations of electronics minded composers from all over the world. And in most cases, this means, too, that scores of all of these works are far more readily available than ever before, for certainly a musician utilizes both the printed score and the recording to gain a complete understanding of what music is intended to convey.⁴⁹

Waxman artikuliert hierin die »Probleme« des »zeitgenössischen Komponisten« im Vergleich zu kanonischen Komponistenpersönlichkeiten der Musikgeschichte und macht damit die Präsenz der musikhistorischen Umbruchsituation für seine konkrete Lebensrealität deutlich. Daraus wird klar, dass sich Waxman in eben diesem Kunstmusikkontext verortete, aber genau vor diesem Hintergrund das große Potential der LP für die Vermittlung von westlicher Kunstmusik sah.⁵⁰ Dennoch scheint ihm die bloße auditive Vermittlung der Musik nicht genug zu sein, um diese im Detail zu begreifen. Letzteres könne Waxman zufolge nur über das entsprechende Studium der Partitur in Verbindung mit der Aufnahme (als mediatisierte Aufführung) geschehen. Für Waxman konstituierte textbasierte Schriftlichkeit nach wie vor einen wesentlichen Teil von musikalischer Werkhaftigkeit – ohne jedoch die LP als Teil dieser außer Acht zu lassen. Für seine eigenen Kompositionen und die Konzeption derselben spielten die verbesserten Bedingungen zur Musikreproduktion eine wesentliche Rolle. Für eine wahrscheinlich im Juni 1956 abgehaltene (oder geplante) Panel-Diskussion mit dem Titel »Where do we go from here?« verschriftlichte Waxman diverse Impulsfragen, die sich alle mit den aktuellen Herausforderungen des »modernen« Komponisten beschäftigten. In Hinblick auf die Rolle von Aufnahme- und Wiedergabetechnologien

49 »Music in America by Franz Waxman«, o.D. [Mitte der 1950er-Jahre?] [SUSC, FWP, Box 10, Folder »Writings, By Title«].

50 Nicht von ungefähr präsentiert das LAMF 1955 Rolf Liebermanns Oper *Leonore 40/45* dem Publikum in der Form einer »konzertanten« Tonbandaufnahme, die beim SWF entstanden war (vgl. dazu Programmheft LAMF 1955 [SUSC, FWP, Box 5, Folder »9th Los Angeles Music Festival 1955«]). Der Aufführungscharakter dieser Tonbandpremiere geht auch aus den Gratulationschreiben des Organisationsteams des Festivals an den Dirigenten der Aufnahme, Hans Rosbaud, hervor (vgl. Brief von Dorothy Huttenback an Hans Rosbaud, 8. Jun. 1955 [US-PULwsu, Hans Rosbaud Papers, Folder 110]).

für den Kompositionsprozess sticht eine Frage heraus, die gleichermaßen Filmmusik als Teil der »contemporary music« verortet und damit einiges über die Selbstwahrnehmung des Komponisten verrät: »Will the introduction of the new means of reproducing music through the radio, phonograph, and movies have a profound effect on composers? Will the composer write his music solely with the concert audience in mind, but with the new audience of millions?«⁵¹

Die zukünftige mediale Vermittlung von Musik scheint bei Waxman bereits im Kompositionsprozess mitgedacht zu werden – ebenso wie die Tatsache der potentiellen Erreichbarkeit eines größeren Publikums. Waxmans am 30. Oktober 1955 mit dem Zürcher Radiosinfonieorchester uraufgeführte *Sinfonietta for Strings and Timpani* – im Übrigen Waxmans einzige veröffentlichte »absolute« Konzertkomposition – kann als ein für das Medium des Radios komponiertes zeitgenössisches Werk bezeichnet werden.⁵² Die obligatorische gedruckte Veröffentlichung in Partiturform bei Boosey & Hawkes⁵³ erfolgte erst nach der Schweizer Radiouraufführung, ebenso wie die US-amerikanische konzertante Erstaufführung am 11. Juni 1956 beim LAMF. Nicht von ungefähr erschien 1957 zusätzlich bei Decca eine High-Fidelity-Aufnahme der *Sinfonietta* (gemeinsam mit Lukas Foss' Zweitem Klavierkonzert) mit dem Los Angeles Festival Orchestra unter der Leitung des Komponisten.⁵⁴ Durch diese multimediale Distributionsstrategie schlug Waxman mehrere Fliegen mit einer Klappe: Erstens nutzte er durch die Uraufführung im Radio die Möglichkeit der Erreichbarkeit eines breiteren Publikums sowie überhaupt die Aufführung im Sinne einer ontologischen Konvention, zweitens positionierte er sich als *composer-conductor* in einem internationalen und vor allem für das von ihm gepflegte Image wichtigen europäischen Kontext und drittens schuf er durch die Veröffentlichung der Partitur und der LP-Aufnahme die obligate »absolute« Werkhaftigkeit inklusive der Option zur Reproduzierbarkeit

51 »QUESTIONS submitted for the Panel Discussion on June 6, 1956« [SUSC, FWP, Box 10, Folder »Miscellaneous«].

52 Vgl. dazu den Vertrag zwischen FW und der Schweiz. Rundspruchgesellschaft [SUSC, FWP, Box 3, Folder »Liebermann, Rolf«]. Für die Auswirkungen des Mediums Rundfunk auf die Programmkonzeption von Konzerten in diesem Medium vgl. Kapitel 10 »Medialität zwischen Filmmusik und Konzertsaal«.

53 Franz Waxman, *Sinfonietta for Strings and Timpani*, Partitur, London: Boosey & Hawkes, 1956. Für neue »absolute« Kompositionen diente die textbasierte Partiturform Ende der 1950er-Jahre als Analysegrundlage, wie eine Kritik der Partitur der *Sinfonietta* nahelegt (vgl. *Music & Letters* 38/4 (1957), S. 413).

54 *Lukas Foss: Piano Concerto No. 2, Franz Waxman: Sinfonietta for Strings and Timpani*, Los Angeles Festival Orchestra conducted by Franz Waxman, 1957, Decca [DL 9889].

unter der ›Autorität‹ des Komponisten. Damit entspricht Waxmans Strategie in allen Punkten seiner oben zitierten Vision für »Music in America«.

Eine vergleichbare Union zwischen Interpreten und Komponisten bestand neben Popularmusik auch bei Filmmusik,⁵⁵ was in der Mitte des 20. Jahrhunderts, vor allem was die ästhetische Rechtfertigung der Letzteren betrifft, eine Vielzahl an Problemen aufwarf. Zudem wurde Filmmusik, die deshalb »zwischen« Popular- und Konzertmusik steht, bedingt durch das Medium des Films nur in Ausnahmefällen in der Form von Partituren oder Klavierauszügen, wie es Rózsa beispielsweise erwähnt, vermittelt. Obwohl sich also Hollywoods ›klassische‹ Filmmusik an die Klanglichkeit des Langen 19. Jahrhunderts anlehnt und auch ästhetisch in diesem Kontext gesehen wurde, fehlte ihr aus zeitgenössischer Perspektive in vielen Fällen die traditionelle Schriftlichkeit in der Form von Notentext zur Konstituierung ihrer Werkhaftigkeit sowie die Aufführung als Moment der Reproduktion bzw. der Interpretation.⁵⁶

Die folgenden Ausführungen sollen nun exemplarisch anhand der Soundtrack-Alben Franz Waxmans zeigen,⁵⁷ wie der mediale Transfer der Filmmusik vom Film auf die Schallplatte in den 1950er- und 1960er-Jahren dazu diente, die Musik an sich in den Mittelpunkt zu rücken und damit eine alternative, phonographische Werkhaftigkeit zu konstituieren, die dennoch den konventionellen ontologischen Rahmen nicht verlässt. Die Verhandlung von Werkhaftigkeit und die ideologisch-mediale Position von Filmmusik zwischen Popularmusik und Konzertmusik manifestiert sich folglich auch bei der intermedialen Betrachtung der Filmmusiken Franz Waxmans als Soundtrack-Alben, die sich inmitten eines medialen, technologischen und ästhetischen Spannungsfelds befinden, gleichermaßen als ein eminenten Teil des filmmusikalischen Produktionsprozesses gelten und auch als Ausdruck eines musikhistorischen Umbruchs gesehen werden können.⁵⁸

55 In beiden Fällen wird hier der tatsächliche kollaborative Produktionsprozess mit seinen vielfältigen Einflüssen außer Acht gelassen, da dieser selten als solcher propagiert wurde. In der Vermarktung von Soundtrack-Alben bleibt die ›Autorität‹ des Komponisten bestimmend.

56 In Bezug auf die zeitgenössische Publikation von Filmmusik in der Form von musikalischem Notenmaterial (u. a. von David Raksin, Aaron Copland, Miklós Rózsa, Alfred Newman, Dimitri Tiomkin oder Bronisław Kaper) besteht nach wie vor noch eine eklatante Forschungslücke.

57 Das Soundtrack-Album zu *The Paradine Case* wird im entsprechenden Kapitel in dieser Arbeit aufgrund der zeitlichen Differenz und der differierenden medialen wie ästhetischen Rahmenbedingungen sowie der konzertanten Bezüge der Filmhandlung in einem separaten Kapitel besprochen.

58 Vgl. dazu u. a. »Soundtracks – New Problems for Composer«, in: *Los Angeles Times*, 9. Jan. 1966.

Titel	Jahr	Filmfirma	Plattenfirma und Signatur	Format	Bezeichnung auf dem Cover
<i>Humoresque</i>	1946	Warner Bros.	Columbia Masterworks [MM 675]	mono	»Isaac Stern in violin selections from the Warner Bros. production starring John Garfield, Joan Crawford and Oscar Levant«
<i>The Paradine Case</i>	1948	Selznick Productions	ALCO [A 10]	mono	»a symphonic poem for piano and orchestra conducted by the composer«
<i>Crime in the Streets</i>	1956	Allied Artists	DECCA [DL 8376]	mono	»based on themes originally recorded for the SOUND TRACK of the Allied Artists film«
<i>The Spirit of St. Louis</i>	1957	Warner Bros.	RCA Victor [LPM 1472]	mono (»new orthophonic high fidelity«)	»an original sound track recording«
<i>Sayonara</i>	1958	Warner Bros.	RCA Victor [LCO 1041 und LSO 1041]	mono und stereo	»an original sound track recording«
<i>Peyton Place</i>	1958	20th Century Fox	RCA Victor [LCO 1042 und LSO 1042]	mono und stereo	»an original sound track recording«
<i>The Nun's Story</i>	1959	Warner Bros.	Warner Bros. Records [WAS 1306]	stereo	»original film score«
<i>My Geisha</i>	1962	Paramount Pictures	RCA Victor [LCO und LSO 1070]	mono und stereo	»an original sound track recording«
<i>Hemingway's Adventures of a Young Man</i>	1962	20th Century Fox	RCA Victor [LCO und LSO 1074]	mono und stereo	»an original sound track recording«
<i>Taras Bulba</i>	1962	United Artists	United Artists Records [UAL 4100]	mono und stereo	»original music from the motion picture«

Tabelle 9: Übersicht über die Soundtrack-Alben Franz Waxmans

14.2 Franz Waxman »on record« – Soundtrack-Alben in den 1950er- und 1960er-Jahren

Im Gegensatz zu Rózsas Musik existierte Franz Waxmans Musik außerhalb des Films ausschließlich in der Form von Soundtrack-Alben – Publikationen in der Form von Notenmaterial sind, mit Ausnahme der *theme songs* und der *Carmen Fantasie*, nicht überliefert. In den Jahren 1946 bis 1962 erschienen insgesamt zehn Soundtrack-Alben, wobei der quantitative Schwerpunkt, begründet durch die bereits umrissenen technologischen Entwicklungen, in der zweiten Hälfte der 1950er- bzw. Anfang der 1960er-Jahre lag (vgl. Tabelle 9). Das Nachlassen in der Quantität der Soundtrack-Alben ist bei Waxman mit karrierestrategischen Entscheidungen und seinem Tod 1967 zu erklären. Ab Anfang der 1960er-Jahre wandte sich Waxman verstärkt seiner Dirigentenkarriere, dem LAMF bzw. der Komposition von Konzertwerken zu.

Anhand der unterschiedlichen Erscheinungsformen der Soundtrack-Alben lässt sich der technologisch-qualitative Wandel durch die Stereo-Technologie ersehen: Ab 1957 wurde Stereo zur Norm, wobei Waxmans Soundtrack-Alben in fast allen Fällen, auch nach der Etablierung von Stereo, in einer Mono-Version erschienen, um sowohl Hi-Fi-Enthusiasten als auch Rezipienten über Einbau-Plattenspieler (wie Allison McKenzie aus *Peyton Place*) bedienen zu können.

Wie anhand der Auflistung in Tabelle 9 zu sehen ist, wird auf allen Soundtrack-Alben selbstverständlich auf ihre Existenz als »originale« Filmmusik Bezug genommen, wobei (mit Ausnahme von *The Paradine Case*, *The Nun's Story*, *Taras Bulba* und *The Crime in the Streets*) durch die Attribuierung als »an original soundtrack recording« bezeichnenderweise der Fokus auf die mediale Vermittlung, nämlich die der »Aufnahme« gelegt wird⁵⁹, wodurch einerseits eine gewisse Immaterialität impliziert wird und andererseits, in Verbindung mit der Namensnennung des Komponisten, die »originale« Autorität des *composer-conductor* hervorgehoben wird. Bei *The Nun's Story* handelt es sich um das einzige von Waxmans Soundtrack-Alben, das bereits auf dem Cover (»original film score«) offen Werkcharakter und damit verbunden auch Vollständigkeit deklariert. Dieser Charakter wird durch die Tatsache verstärkt, dass das Album von Warner Bros. direkt vertrieben wurde und als einziges von Waxmans Soundtrack-Alben ausschließlich in Stereo-Qualität erschien. Im Gegensatz dazu vermittelt »original music from the motion picture« *Taras Bulba* diesen vollständigen Werkcharakter *per se* nicht und weist eher auf eine ausschnittshafte Repräsentation der ephemeren »music« auf der Schallplatte hin. Das Adjektiv »original« gibt lediglich an, dass die Musik dem *sound track* des Films entnommen

⁵⁹ Zu den Implikationen und Problemen des Terminus »record« in Verbindung mit einer Live-Aufführung vgl. u. a. Wicke, »Tonträger als Medium der Musik«, S. 30.

wurde und nicht nachträglich neu aufgenommen wurde. Somit erhebt das durchgängig verwendete Adjektive »original« weder einen Anspruch auf Vollständigkeit noch auf zeitliche Kongruenz, wie beispielsweise anhand des Soundtrack-Albums zu *Peyton Place* zu sehen ist. Dieses hebt allerdings durchaus die Tatsache hervor, dass es sich dabei um für den Film neu entstandene, »originale«, ergo neukomponierte Musik handle.

Für das *Peyton Place*-Album⁶⁰ wurden ausgewählte *cues* des *film score* zu einzelnen Tracks kombiniert (vgl. Tabelle 10). Track 1 auf der A-Seite der Schallplatte kombiniert beispielsweise die *cues* des Vorspanns mit demjenigen der »Hilltop Scene«, der im *sound track* des Films erst an späterer Stelle (Filmminute 00:41:33) erscheint.⁶¹ Auf die Auswahl der auf dem Album repräsentierten *cues* und deren Neukombination wirkten gleichermaßen musikalische, technologische und programmatische Faktoren ein. Aufschlüsse über den von Waxman getroffenen Auswahlprozess geben zwei in den Waxman Papers überlieferte und mit Bleistift beschriebene Notizzettel sowie eine entsprechende schreibmaschinengeschriebene Titelliste des gesamten aufgenommenen Filmsoundtracks (Gesamtdauer: 53 Min. 10 Sek.).⁶² Aus dieser Liste, in der auch die Dauern der einzelnen *cues* erfasst sind, traf Waxman, wie die handschriftliche Bleistiftnummerierung einzelner *cues* nahelegen, einerseits eine grundsätzliche Auswahl der *cues* und andererseits auch bereits eine Entscheidung über deren Reihenfolge auf dem Album. Die beiden handschriftlichen Notizzettel geben Aufschluss darüber, dass Waxman die Charakteristika des Mediums Schallplatte mit seinen zwei Seiten und den entsprechenden Limitationen in der Wiedergabedauer in die *cue*-Auswahl miteinbezog – pro Seite der Schallplatte ergibt sich somit eine Wiedergabedauer (wie Waxman notiert) von ca. 20 Minuten bei knapp 40 Minuten Dauer des gesamten Soundtrack-Albums.

Die Titel der Tracks des Soundtrack-Albums korrespondieren weitestgehend mit denen des *cue sheet*,⁶³ wobei das Soundtrack-Album explizit in Analogie zum Film intendiert, einen narrativen Rahmen aufzuspannen. Diese Intention wird durch die Beschreibung auf dem Plattencover folgendermaßen artikuliert: »This album brings to life, with all the vivid emotion which music alone can conjure, the people of the small New England town, Peyton Place, who are so placid on the surface – and so ready to explode, underneath.«⁶⁴

60 *Peyton Place*, Soundtrack-Album, 1958, RCA Victor [LOC 1042 und LSO 1042].

61 Im Film untermalt der *cue* die Szene mit dem ersten Kuss zwischen Allison und Norman.

62 Titelliste »F-Oh – PEYTON PLACE«, o.D., und Notizzettel »Band 1/Side 2« [SUSC, FWP, Oversize 83B.2]. Aufgelistet sind hier nur die Titel derjenigen *cues*, die von Waxman für den Film komponiert wurden. Die sonstige vorkommende meist diegetische Musik wurde nicht in der Liste erfasst.

63 *Cue Sheet* zu *Peyton Place* [SUSC, FWP, Oversize 83A].

64 Coverbeschreibung, *Peyton Place*, Soundtrack-Album, 1958, RCA Victor [LOC 1042 bzw. LSO 1042].

Track-Titel <i>Peyton Place</i> -Soundtrack-Album	cue-Nummern und -Titel
A1: Main Title, Hilltop Scene	1 Main Title
	1a The Wonderful Season of Love
	18 Hilltop Scene
	18a The Wonderful Season of Love
A2: Entering Peyton Place; Going to School	2 Entering Peyton Place
	4 Going to School
A3: Rossi's Visit	19 Rossi's Visit
A4: After School	6 After School
	6a The Wonderful Season of Love
B1: Swimming Scene	34 Swimming Scene
	34a The Wonderful Season of Love
B2: After the Party; Chase in the Woods	26 Chase in the Woods
B3: Constance's Story; Allison's Decision	36 Constance's Story
	37 Allison's Decision
B4: The Rape	24 The Rape
B5: Peyton Place Draftees; Honor Roll	39 Peyton Place Draftees
	40 Honor Roll
B6: Love Me Michael; End Title	47 Love Me Michael
	48 The Wonderful Season of Love (End Title)
	48a End Title

Tabelle 10: Gegenüberstellung der Tracks des *Peyton Place*-Soundtrack-Albums mit den korrespondierenden *cue*-Titeln des Films

Der hier angesprochene nur oberflächliche schöne Schein der Idylle in Peyton Place wird letztlich durch die Titel der Tracks reflektiert: Tracks A1 bis B1 suggerieren im Allgemeinen und im Speziellen vor dem Hintergrund der Filmhandlung idyllische

Alltagsnormalität in Peyton Place (vgl. Tabelle 10). Erst in Track B₂, bezeichnenderweise betitelt mit »After the Party«,⁶⁵ hat das freudvolle Dasein der Kleinstadtbewohner ein Ende: Es kommt zu Verfolgungen im Wald (»Chase in the Woods«) und Vergewaltigungen (»The Rape«), Lügen innerhalb der eigenen Familiengeschichte werden aufgearbeitet (»Constance's Story«), Töchter wenden ihren Müttern den Rücken zu (»Allison's Decision«) und junge Männer der Kleinstadt werden als Soldaten in den Zweiten Weltkrieg eingezogen, um nicht mehr zurückzukehren (»Peyton Place Draftees« und »Honor Roll«). Letztlich gibt es allerdings doch noch ein Happy End (Track B₆: »Love Me Michael«), und Peyton Place kehrt in die fiktive »Wonderful Season of Love«⁶⁶ zurück – etwas, das nicht zuletzt durch das Coverbild suggeriert wird. Darauf zu sehen ist der Charakter Michael Rossi (Lee Philips), der Constance MacKenzie (Lana Turner) innig in seinen Armen hält.

Die programmatische Deutung der Albumtitel spiegelt zwar in der Chronologie nicht die Ereignisse des Films wider,⁶⁷ lässt sich aber nur vor dem Hintergrund der Filmhandlung derartig interpretieren bzw. wird der in der Beschreibung des Soundtrack-Albums angedeutete narrative Bruch erst im Bewusstsein der Filmhandlung sichtbar. Dafür ist aber wiederum Voraussetzung, dass man zumindest einige der »people of the small New England town« namentlich kennt: und zwar die Hauptprotagonisten der Filmhandlung Michael Rossi sowie Constance und Allison McKenzie.

Für die Anordnung der Titel wurden aber zusätzlich zu den beiden genannten Faktoren selbstverständlich auch musikalische Gesichtspunkte berücksichtigt, die vor allem bei den zu einzelnen Tracks miteinander kombinierten *cues* deutlich werden. So passt der musikalisch-harmonische Übergang zwischen dem Ende der *cues* 1 und 1a (»Main Title« und »The Wonderful Season of Love«) und dem Beginn der »Hilltop Scene« (*cue* 18) durch den Halteton der Oboe nahezu ideal (ab 00:03:33), was fraglos die Voraussetzung für die Zusammenführung bildete. Zusätzlich wurde als Ende des Tracks A₁ der *cue* 18a »The Wonderful Season of Love« auf dem Soundtrack-Album gegenüber dem Film-*sound track* um eine rund 40 Sekunden dauernde Schlussfloskel erweitert (ab 00:09:53), um formale Geschlossenheit zu erreichen.⁶⁸ Dass Track A₂,

65 Die Nomenklatur dieses Titels korrespondiert weder textlich noch musikalisch mit dem *cue sheet* bzw. mit dem *film score*. Waxmans *score* enthält zwar einen *cue* mit dem Titel »After the Dance«, dieser findet aber keine Aufnahme in das Soundtrack-Album.

66 Der Titel »Wonderful Season of Love« bezieht sich auch auf den gleichnamigen *theme song* mit Lyrics von Paul Francis Webster.

67 Dies betrifft u. a. die Vergewaltigung Selenas mit ihrer Verfolgung im Wald durch Lucas (»The Rape« und »Chase in the Woods«). Auf dem Soundtrack-Album wird diese zeitliche Abfolge umgekehrt.

68 Vermutlich existierte diese Schlusswendung bereits auf dem Soundtrack des Films, fand dann aber aus dramaturgischen Gründen keine Aufnahme in den tatsächlichen *score*.

»Entering Peyton Place« von Waxman vor dem Hintergrund traditioneller musikalischer Formen konzipiert wurde, legt die auf der Titelliste vorhandene Bezeichnung »Peyton Place Scherzo« nahe,⁶⁹ was tatsächlich durch das schnelle Tempo der Nummer, ihre Geschlossenheit und den 3/4-Takt gemäß den Konventionen erfüllt wird – die Kombination mit »Going to School« drängt sich naturgemäß durch den ähnlichen Klangcharakter auf. Weiteren Aufschluss über die Konzeption des Soundtrack-Albums bzw. die Richtung der erwarteten Rezeption gibt eine von Waxman verfasste programmatische Beschreibung auf dem Plattencover:

The score for PEYTON PLACE is composed of music essentially in the ›youth‹ character: it is simple in invention, simple in its harmonies and simple in its development and orchestration. I have tried to capture the atmosphere of the New England landscape by actually using melodies from the New England folklore for two of my themes. The others were composed with the idea of coming as close as possible in character and invention to this folklore. In addition to the thematic material attached to certain people in the ›Leitmotiv‹ manner there is another important theme which underlines every one of the many narrations in the picture. This theme also acts as a curtain raiser on the ›Main Title‹ music and later determines the closing bars of the film. In between it appears in many different colors and variations – according to the content of the narration it accompanies.⁷⁰

Für Waxman steht bei der musikalischen Konzeption seiner Themen das Kreieren einer klanglichen ›Authentizität‹ in Hinblick auf die Filmhandlung im Vordergrund, mit der er das entsprechende Lokalkolorit New Englands als Handlungsschauplatz manifestiert und gleichermaßen den Hörer dorthin »transportiert«.⁷¹

Die narrative Dimension wird, wie Waxman in der Beschreibung betont, im Film und auch im Album durch die für symphonische Filmmusik übliche Verbindung von Motiven mit bestimmten Protagonisten bewerkstelligt. Dies funktioniert auf dem Album durch Titel der Tracks und die rudimentäre Kenntnis der Filmhandlung auch ohne das Vorhandensein des *image tracks*. So führt Track A3 »Rossi's Visit« musikalisch das Michael Rossi-Thema ein. Für das dargestellte Happy End der Liebesgeschichte zwischen Michael und Constance erscheint das entsprechende Thema in

69 Vgl. Titelliste »F-Oh – PEYTON PLACE«, o.D. [SUSC, FWP, Oversize 83B.2].

70 Coverbeschreibung, *Peyton Place*, Soundtrack-Album, 1958, RCA Victor [LOC 1042 bzw. LSO 1042].

71 Zur Idee der »transportation« durch Hi-Fi-Anlagen vgl. die Ausführungen zu Beginn dieses Kapitels.

Track B6 – dessen Titel »Love Me Michael« als schriftliches Programm dient – in Kombination mit dem »A Wonderful Season of Love«-Thema.⁷²

Am Ende seiner programmatischen Beschreibung auf dem Album setzt Waxman durch die Metapher des »curtain raisers« – in Verbindung mit der von ihm zuvor verwendeten Leitmotiv-Terminologie – seine Musik in einen mediatisierten musiktheatralen Kontext der intertextuell durch die Filmhandlung bestimmt ist. Das von Waxman angesprochene Thema bildet sowohl im Film-*sound track* als auch im Soundtrack-Album durch sein Vorkommen im Abspann einen musikalischen Rahmen, der die Handlung gleichermaßen umschließt. Beachtenswert ist hierbei allerdings Waxmans Anspielung auf die quasi handlungskommentierende Anlage des Themas im Soundtrack-Album wie auch im Film. Diese von Waxman intendierte musikalische Kommentarfunktion tritt allerdings erst explizit durch das Soundtrack-Album zu Tage und kann daher bei erneutem Sehen des Films neue Perspektiven auf die Filmhandlung ermöglichen.

Soundtrack-Alben fungierten bereits in den 1950er-Jahren, wie das Beispiel von *Peyton Place* zeigt, nicht nur als eine bloße Repräsentation der Musik eines Films, sondern als eigenständige Medien, die sich aus einem komplexen Zusammenspiel zwischen (sofern vorhanden) schriftlich vermitteltem Programm, musikalisch-formaler Gestaltung, intertextuellen Bezügen zur Filmhandlung und den technischen Limitationen des Mediums Schallplatte ergaben.

Das Soundtrack-Album zu *Peyton Place* erfüllt allerdings noch eine weitere wichtige, bedeutungsgenerierende Funktion, die in enger Beziehung zur Konstruktion der spezifischen künstlerischen Identität von Filmkomponisten und dem damit verbundenen Status steht. So wird Waxmans Musik gleich zu Beginn des das Album beschreibenden und vermarktenden Covertexts als eine »forceful and moving symphony« bezeichnet, die »can stand alone as an emotion-filled program of great contemporary music.«⁷³ Dadurch wird gleichermaßen die konzertante Dimension der Musik betont und eine eigenständige, allerdings nicht primär schriftlich fixierte Werkhaftigkeit vor dem Hintergrund der symphonischen Tradition des 19. Jahrhunderts suggeriert. Dieses Bild wird unterstützt durch die Hervorhebung von Waxmans internationaler Konzerttätigkeit und seiner Kompositionstätigkeit für den Konzertsaal mittels der auf der Rückseite des Covers abgedruckten Kurzbiographie:

⁷² Die Bedeutung von »A Wonderful Season of Love« wird durch ein weiteres intermediales Moment kreiert und zwar durch den gleichnamigen *theme song*, basierend auf Waxmans *Peyton Place*-Thema mit Lyrics von Paul Francis Webster.

⁷³ *Peyton Place*, Soundtrack-Album, 1958, RCA Victor [LOC 1042 und LSO 1042].

As a conductor, he has been a moving force in West Coast classical music and the guest leader with such organizations as the Orchestre Colonne in Paris. As a composer he is devoting an increasing amount of time to the creating of new classical works, which are being performed by leading soloists and orchestras in the United States and abroad.⁷⁴

Aus dieser Beschreibung wird deutlich, dass das Soundtrack-Album Waxmans Film-musik in einen konzertanten und damit kunstmusikalisch konnotierten Zusammenhang zu rücken intendierte – eine Tatsache, die wohl auch Waxman (zumindest mittelbar) selbst beeinflusste, wie das hier erwähnte, aber letztlich zu karrierestrategischen Zwecken aus eigener Tasche finanzierte und organisierte Gastdirigierengagement in Paris nahelegt.⁷⁵ Nicht von ungefähr wird auch auf dem Cover die Union zwischen Interpreten und Komponisten mit den Worten »composed and conducted by Franz Waxman« nahegelegt. Eine ähnliche Ausrichtung mit Fokus auf Waxmans Dirigiertätigkeit findet sich auch auf den Cover-Texten der Soundtrack-Alben zu *Hemingway's Adventures of a Young Man* (1962) und *Taras Bulba* (1962), wobei in beiden Fällen im Rahmen der jeweiligen biographischen Abrisse auf Waxmans kürzlich absolvierte Dirigiertour durch die UdSSR Bezug genommen wird.⁷⁶

Beim Soundtrack-Album zu *Taras Bulba* stellt Waxman diesen Bezug durch einen dem Album separat beigelegten Folder mit dem Titel »Composing for Taras Bulba« darüberhinausgehend auch musikalisch her:

I was invited by the Soviet government to conduct the major orchestras of the Soviet Union in 6 symphony concerts. This tour brought me to Kiev, one of the oldest Russian cities situated in the heart of the Ukraine. This gave me added opportunities to study the folk music of the Ukrainian people and I actually found some beautiful authentic material in the music stores of Kiev such as the tune, which underlines Tara's speech in which he pledges revenge and fight for freedom of his people.⁷⁷

74 *Peyton Place*, Soundtrack-Album, 1958, RCA Victor [LOC 1042 und LSO 1042].

75 Vgl. dazu Kapitel 8 »composer-conductor«.

76 Vgl. dazu die Covers von *Hemingway's Adventures of a Young Man*, Soundtrack-Album, 1962, RCA Victor [LCO bzw. LSO 1074] und *Taras Bulba*, Soundtrack-Album, 1962, United Artists Records [UAL 4100 bzw. UAS 5100] sowie das Kapitel 5 »Kulturpolitik des Kalten Krieges«.

77 Christopher Palmer scheint die Information der Verwendung ukrainischer Volksmusik ebenfalls dem beigelegten Folder des *Taras Bulba*-Soundtrack-Alboms entnommen zu haben (vgl. Palmer, *The Composer in Hollywood*, S. 115). Für die Bedeutung des Einlagefolders spricht auch, dass die Existenz desselben vor dem Erscheinen des Albums in *Billboard* beworben wurde (vgl. »F&T Hitting Hard on UA Film Promo«, in: *Billboard*, 17. Nov. 1962, S. 40). Die Ankündigung in *Billboard* gibt auch Aufschluss darüber, wie eng »populärmusikalische« (hier der *theme song* »Wishing Star«)

Wie schon bei *Peyton Place* betont Waxman die ›Authentizität‹ des musikalischen Materials, um gleich darauf festzustellen, dass er bei der Komposition der weiteren Themen für seine Filmmusik darauf geachtet habe, diese »in the spirit and harmonic structure of Russian folk music« zu komponieren. Um dies zu illustrieren, sind die fünf Hauptthemen in bewusst handschriftlicher Anmutung unter Waxmans Ausführungen notiert und verleihen somit seiner immateriellen Filmmusik schriftliche Werkhaftigkeit. Damit verortet Waxman seine Musik mittelbar in der westlichen Kunstmusik, indem er ihre textbasierten Tradierungskonventionen aufgreift. Ergänzt werden die notierten Themenincipits durch eine ausführliche »Description of Bands«, die das »Programm« der einzelnen Tracks umreißt und damit Schlaglichter auf die Filmhandlung wirft, aber auch strukturelle Hörhinweise für die Rezipierenden gibt, beispielsweise wann ein bestimmtes Thema ›leitmotivisch‹ wiederkehrt. Bezüge zum Musiktheater und gleichermaßen der Charakter eines geschlossenen Werks werden wiederum durch die Titulierung des ersten Tracks als »Ouvverture« (statt »Main Title«) und die des letzten Tracks als »Finale« (statt »End Title«) suggeriert.

Eine weitere ›kunstmusikalische‹ Verortung erfolgt durch den nach dem Track »The Wishing Star« in Klammern gesetzten Terminus »Pastorale« (B-Seite, Track 1). Zunächst mutet die Verbindung zwischen dem als *theme song* des Films fungierenden »The Wishing Star« und einer instrumental-musikalischen Werkkategorie, die mit ländlicher Idylle konnotiert ist, kurios an. Allerdings ertönt der Song im Film-*sound track* just während der Szene, in der sich Andrei (Tony Curtis) und Natalia (Christine Kaufmann) in idyllischer Landschaft näherkommen (Filmminute 00:34:54). Die volle Bedeutung des Zusatzes »Pastorale«, die im Übrigen auch eine musikalisch geschlossene Form suggeriert, erschließt sich folglich nur durch die Kenntnis dieser spezifischen Filmszene.⁷⁸

Das Soundtrack-Album von *Taras Bulba* stellt mit seiner aufwändigen Aufmachung (aufklappbares Cover mit dem bereits beschriebenen Einlagefolder) eine Ausnahme unter Waxmans Alben dar. Alle anderen von Waxmans Soundtrack-Alben sind ledig-

und ›kunstmusikalische‹ Aspekte im Zuge der Bewerbung des Films zusammenwirkten und unterstreicht die Bedeutung des Soundtrack-Albums als Medium für Filmmusik.

⁷⁸ Wiederum entspricht der Track »The Wishing Star« dem *film score* nicht zur Gänze, sondern wird auf dem Soundtrack-Album durch eine instrumentale Einleitung ergänzt. Waxmans Orchestration (hier v. a. der Einsatz des Cembalos) von »The Wishing Star« erfüllt, sowohl im Film als auch im Soundtrack-Album die Funktion einer sozialen Charakterisierung der beiden Protagonisten der Szene: Der aus dem ruralen Umfeld stammende Andrei versucht im Film im Rahmen einer kurios-anmutenden Tanzszene vergeblich die ›höfische‹ Klanglichkeit von Prinzessin Natalia anzunehmen, was auch musikalisch scheitert.

lich als beschriftete Einschubhüllen für die jeweiligen Schallplatten konzipiert. Diese Aufmachung bildet einerseits eine Symbiose mit dem Film, der ebenfalls zahlreiche aufwendig gedrehte Szenen enthält (unter anderem monumentale Reiterszenen, die unter Mitwirkung der argentinischen Armee gedreht wurden),⁷⁹ schlägt sich andererseits aber auch in der Vermarktung von Waxmans Musik und in weiterer Folge seiner Person nieder:

To score this motion picture epic, Producer Hecht selected one of the world's outstanding composers, Franz Waxman. His was an almost super-human assignment: to provide the musical background to a wide variety of moods ranging from the excitement of 16th Century hand-to-hand combat to the tragic love affair interwoven through the story line. The result is one of the most powerful Sound Tracks ever produced, a musical experience you will find literally impossible to duplicate.⁸⁰

Die Erwähnung der »übermenschlichen Leistung« Waxmans bei der Komposition der Filmmusik findet ihr Pendant in den biographischen Notizen zum Komponisten, die mit zwei großformatigen Bildern, die Waxman beim Dirigieren zeigen, illustriert sind. Das Augenmerk dieser biographischen Betrachtung des *composer-conductor* liegt auf Waxmans Tätigkeit im Konzertsaal – als Festivalmanager, Konzertkomponist⁸¹ und als Dirigent. Vermittelt wird hier wiederum ein europäischer, kunstmusikalischer Hintergrund – in diesem Zusammenhang werden beispielsweise auch Waxmans Verdienste rund um die Musik Gustav Mahlers hervorgehoben.⁸² Der Kompositionsauftrag der »incidental music« zur Filmversion von Ferenc Molnárs *Liliom* brachte Waxman der Darstellung der Kurzbiographie auf dem Cover zufolge schließlich in die USA. Be-

79 Dies geht aus dem Abspann des Films hervor.

80 Covertext von *Taras Bulba*, Soundtrack-Album, 1962, United Artists Records [UAL 4100 bzw. UAS 5100].

81 Als beispielhaft für Waxmans Konzertkompositionen werden hier in der folgenden Form und Reihenfolge die »Carmen Fantasie«, die »Sinfonietta for Strings and Timpani« und die »Overture for Trumpet and Orchestra« erwähnt, ohne jedoch bei zwei der genannten Kompositionen (mit Ausnahme der *Sinfonietta*) den jeweiligen filmischen Kontext zu erwähnen. Bezeichnenderweise ist der *symphonic poem* »*The Paradine Case*« nicht unter den hier genannten Werken – vermutlich wäre der Filmbezug des Titels doch zu augenscheinlich gewesen.

82 So heißt es hier: »Outstanding contemporary composers – Bernstein, Prokofieff, Honegger, Liebermann, Gottfried von Einem, Werner Egk, and Carl Orff – have been introduced to the West Coast by Dr. Waxman. For furthering interest in the works of Mahler and for his brilliant performances of Mahler's works, he has been elected an honorary member of the select international Mahler Society.« (Einlagefolder von *Taras Bulba*, Soundtrack-Album, 1962, United Artists Records [UAL 4100 bzw. UAS 5100]). Vgl. dazu auch Kapitel 5 »Kulturpolitik des Kalten Krieges«.

zeichnenderweise ist dies die einzige Passage in der Biographie, die Filmmusik direkt thematisiert (bis auf einen letzten zusammenfassenden Absatz in dem beiläufig seine beiden Oscargewinne erwähnt werden). Auch wird Waxman, bedingt durch die 1957 an ihn verliehene Ehrendoktorwürde des Columbia College of Chicago in Los Angeles,⁸³ als »Dr. Waxman« titulierte und somit in einen neuen akademischen Kontext gerückt, obgleich er – im Gegensatz zu Rózsa⁸⁴ – keine Unterrichtstätigkeit im universitären Umfeld durchführte.

Das in der Biographie vermittelte Narrativ lässt eindeutige Parallelen zu Waxmans anderen kommunikationsstrategischen Aktivitäten zum Selbstmarketing (auch im Rahmen des LAMF) erkennen, die letztlich wiederum als Kontrollmechanismen der Identitätsbildung betrachtet werden können. Für Waxman schien die Kontrolle seines persönlichen Narrativs über gezielt lancierte *stories* und einer spezifischen Wahrnehmung seiner Person und seines Werks von großer Bedeutung gewesen zu sein.⁸⁵ Beim Soundtrack-Album zu *Taras Bulba* tritt diese spezifische Darstellung allerdings nicht in Verbindung mit Waxmans Konzerttätigkeit auf, sondern in Verbindung mit medial transferierter Filmmusik. Diese Vorgehensweise hat einen bewussten ideologischen und ontologischen Transfer bei der Wahrnehmung der Musik selbst zur Folge: Der Rahmen, in dem die Musik und ihr »Schöpfer« offenbar rezipiert werden sollen, ist ein explizit »seriöser«, kunstmusikalischer, der durch die Entkoppelung vom *image track* erreicht wird bzw. bereits durch die Intermedialität der Musik von *Taras Bulba* gegeben ist, ohne jedoch die bestehenden filmischen Bezüge zu negieren. Gleichzeitig wird anhand des Soundtrack-Albums die existierende mediale Hybridität der Filmmusik durch den *theme song* »The Wishing Star« deutlich, der auch im Single-Format ausgekoppelt wurde.

Abgesehen von der werkhaf-ästhetischen Dimension des *Taras Bulba*-Soundtrack-Albums schienen derartige außerfilmische Verwertungsoptionen besonders nach dem Ende der Studio-Ära Anfang der 1950er-Jahre auch für die jeweiligen mit dem Copyright versehenen Komponisten lukrative Einnahmen gebracht zu haben. Ein Beleg dafür findet sich in einem Brief von Waxman an Mike Stewart von United Artists, in dem dieser von Stewart eine Liste der tatsächlich verkauften *Taras Bulba*-Tonträger fordert. Waxmans Beweggrund für das Schreiben ist die Vermutung, dass sich in der Abrechnung ein Fehler eingeschlichen habe, und er aus der Verwertung der Musik viel zu wenige

83 Diese Einrichtung wurde 1953 als eine Dependence des Columbia College Chicago gegründet. 1959 erfolgte die Trennung vom Chicago College, und es wurde ab diesem Zeitpunkt unter dem Namen »Columbia College Hollywood« geführt.

84 Vgl. Miklós Rózsa, *Double Life. The Autobiography of Miklós Rózsa*, New York 1982, S. 140–141.

85 Vgl. zur Anwendung des von Harrison White in seiner Monographie *Identity and Control* vorgeschlagenen Konzepts auch Kapitel 6 »Rezeption Waxman«.

Einnahmen bekommen habe, da die ihm von United Artists zuvor übermittelte Liste unvollständig sei.⁸⁶ Im Erscheinungsjahr des *Taras Bulba*-Soundtrack-Albums, 1962, hatte Waxman bereits im Konzertbusiness Fuß gefasst, weshalb die oben erwähnte ästhetische Konstruktion von Werkhaftigkeit nicht zu verwundern scheint. Allerdings lässt sich eine ähnliche Strategie, wenngleich in einem differierenden Kontext, bereits sechs Jahre früher, nämlich im Rahmen des Soundtrack-Albums zu *Crime in the Streets* feststellen.

Zunächst ist festzuhalten, dass es sich bei dem *Crime in the Streets*-Soundtrack-Album nicht um das handelt, was man gemeinhin unter dem »originalen« Soundtrack des gleichnamigen Films versteht, sondern, wie dem Cover zu entnehmen ist, um Musik »based on themes originally recorded for the SOUND TRACK of the Allied Artists film«. ⁸⁷ Entsprechend steht das Soundtrack-Album zu *Crime in the Streets* in intertextueller Verbindung mit dem Film, repräsentiert den *film score* – was im Übrigen und in unterschiedlichem Ausmaß auf sämtliche von Waxmans Soundtrack-Alben zutrifft – aber explizit nicht unmediatisiert.

Auf der A-Seite der LP finden sich drei »Mini-Suites« auf Basis des thematischen Materials der Filmmusik zu *Crime in the Streets*: »The Plot« besteht großteils aus der Vorspannmusik des Films; »The Crime« sei eine »veritable jazz symphony« aus Themen, die während der Entwicklung von Frankies (John Cassavetes) Racheplan gegenüber McAllister (Malcolm Atterbury) erklingen, und »The Celebration« erklingt im Film diegetisch während eines Straßentanzes.⁸⁸ Die B-Seite enthält die aus ebenfalls drei Tracks bestehenden *Three Sketches for Jazz Orchestra* und als Track vier *Theme, Variations and Fugato for Jazz Orchestra*. Die *Three Sketches* weisen zudem thematische Bezüge zum *film noir I, the Jury* (Harry Essex, United Artists, 1953) auf, wobei die separaten Themen der *Three Sketches* mit den Titeln »Nostalgia«, »Song« und »Blues« im Film jeweils eine der Frauen im Leben des Mordopfers Jack Williams (Robert Swanger) charakterisieren.⁸⁹

86 Briefdurchschlag von FW an Mike Stewart, 7. Feb. 1964 [SUSC, FWP, Box 9, Folder »U, V«]. Darin heißt es: »I would like to know specifically how many soundtrack-albums of UA Records have been sold and how many singles of UA Records. Furthermore, there was a long list of singles on the Taras Bulba Theme (»Wishing Star«) recorded by independent companies. As I recall there were about 14 of these.« Die vermutlich von UA an Waxman übermittelte Übersicht der außerfilmischen Verwertung der Musik von *Taras Bulba* (inkl. der *theme songs*) findet sich in [SUSC, FWP, Box 10, Folder »Miscellaneous«].

87 *Crime in the Streets*, Soundtrack-Album, 1956, Decca [DL 8376]. Das Album erschien nur als Mono-Aufnahme.

88 Vgl. Derrick Bang, *Crime and Spy Jazz on Screen, 1950–1970. A History and Discography*, Jefferson 2020, S. 28–29.

89 Vgl. Bang, *Crime and Spy Jazz on Screen*, S. 23. Der Text auf dem Album-Cover erwähnt zwar die filmischen Bezüge der *Three Sketches*, ohne jedoch den Titel des Films zu nennen – das Augenmerk des Albums liegt eindeutig auf *Crime in the Streets*: »Here are three distinctive little compositions, each with

Das musikalisch bestimmende Thema der *Theme, Variations and Fugato* stammt hingegen wiederum aus der Musik zu *Crime in the Streets* und wird hier, wie der Titel nahelegt, mit Waxmans bevorzugten kompositorischen Methoden variiert und verarbeitet. Durch die Wiederkehr des *Crime in the Street*-Themas in *Theme, Variations and Fugato* ergibt sich innerhalb des Soundtrack-Albums hier aus melodisch-thematischer Sicht eine dreiteilige A-B-A'-Form, die dem Album an sich Geschlossenheit verleiht und gleichzeitig nahelegt, dass dabei nicht willkürlich Stücke aneinandergereiht wurden.

Wie die Track-Titel bereits erahnen lassen, handelt es sich in diesem Fall nicht um einen klassischen symphonischen *score*, sondern um einen zur Kriminalitätsthematik des Films und den zeitlichen Trends passenden *Jazz-score*.⁹⁰ Dennoch rückt Waxman damit ästhetisch nur vermeintlich in die Sphäre von »Populärmusik«. In Analogie zu den bisher in diesem Kapitel gebrachten Beispielen, fokussiert die biographische Beschreibung auf dem Album auf Waxman als zeitgenössischen Komponisten mit europäischer Ausbildung, die in Hinblick auf die musikalische Stilistik des Albums zunächst einen Widerspruch darstellt. Allerdings stilisierte sich Jazz Mitte der 1950er-Jahre als eine neue Form der amerikanischen Kunstmusik,⁹¹ an der Waxman mit diesem Album Anteil nahm, wie die auch folgenden einleitenden Worte zur Beschreibung der *Theme, Variations and Fugato* (in weiterer Folge *TVaF*) nahelegen:

One of the more interesting trends in modern music is the increasing attention serious composers are giving to jazz. It parallels the rise of the conservatory trained jazz musicians. Out of this blend of the vital music of the day and knowledgeable discipline of the academy a new music is being born. At its best it captures the contemporary spirit in a permanent form that will stand the best of time.⁹²

an interesting character and mood in its own. Ranging from the haunting »Nostalgia« to the lyrical »Song« and the slow, tantalizing, sensuous »Blues«, the music and thematic substance for the »Three Sketches« were taken from the material previously used by the composer as incidental music for a film. In this new form it is elaborated upon, but at the same time, with adherence to the original mood and atmosphere of the individual pieces.« (Coverbeschreibung, *Crime in the Streets*, Soundtrack-Album, 1956, Decca [DL 8376]). Autographe Skizzen zu den *Three Sketches* (wie auch zu *Theme, Variations and Fugato*) finden sich in [SUSC, FWP, Oversize 105B]. Daraus wird auch ersichtlich, dass Waxman für die Abfolge der Stücke ursprünglich eine andere Reihung – nämlich »Blues« – »Song« – »Nostalgia«) vorgesehen hatte.

90 Für die Entwicklung des Film-Jazzscores in den 1950er-Jahren vgl. u. a. die Ausführungen in Kapitel 13 »*A Place in the Sun*« und Kathryn Kalinak, *Settling the Score*, Wisconsin 1992, S. 184–186.

91 Vgl. dazu u. a. Cooke, *A History of Film Music*, S. 215, und für Berührungspunkte zwischen Jazz und »klassischer Musik« Mitte der 1950er-Jahre vgl. Terry Teachout, »Jazz and Classical Music. To the Third Stream and Beyond«, in: *The Oxford Companion to Jazz*, hg. von Bill Kirchner, Oxford 2000, S. 353–355.

92 Coverbeschreibung, *Crime in the Streets*, Soundtrack-Album, 1956, Decca [DL 8376].

Aus ideologisch-ästhetischer Sicht ergeben sich in Bezug auf die Präsentation Waxmans zwei wichtige argumentative Angelpunkte: Einerseits wird Waxmans Status als »serious composer« im obigen Zitat explizit festgeschrieben und andererseits wird er als Vertreter einer »neuen«, amerikanischen, kunstmusikalischen Form dargestellt. Die Konstruktion eines Kunstcharakters der *TVaF* wird zusätzlich durch ergänzende Erläuterungen (»especially written by Mr. Waxman for this recording«) zur Kompositionsweise auf dem Album-Cover deutlich, die hier zu Illustrationszwecken zur Gänze wiedergegeben werden sollen:

1. The Theme is first stated in its original form by the alto saxophone, accompanied by harp solo.
2. The first variation features the pizzicato bass, reiterating the first nine notes of the theme, over which the saxophones and brass instruments play fleeting bits of musical passages. A sudden fortissimo in the brass section is counterpointed by all the saxophones playing the first seven notes of the theme in a newly syncopated manner. The bass solo concludes this variation.
3. In this variation the tenor and baritone saxophones take the lead, changing the theme into a blues-like variation, interrupted by short phrases of trumpets and trombones. The middle section consists of the tenor and baritone saxophone alternating and forming a pattern made up of the same thematic material over which the piano develops a counterpoint made up of the same »tone-row« of the original theme. A short piano cadenza leads to the coda.
4. The third variation is essentially a piano solo accompanied by percussion and vibraphone. It again shows rhythmical variations with a slightly lyrical middle part.
5. This variation has the trumpet playing the theme in a much slower and slightly extended version, to a constant and rhythmic background of trombones and bass clarinets.
6. The final fugato variation starts off with the cymbal indicating the theme as stated in the beginning as a purely rhythmical expression. The next instrument to enter is the vibraphone playing the entire theme in the key of B-flat, after which the alto saxophone enters; the vibraphone takes up the first counterpoint for the entire length. Next to enter is the tenor saxophone. The first counterpoint moves over to the alto saxophone, and the vibraphone introduces the second counterpoint. Next the trombone enters, and all counterpoint themes are continued throughout. Finally the trumpets enter with the original theme in fortissimo. At the same time the baritone saxophone and trombone play the augmentation of the same theme as counterpoint, developing into a short section for full brass based on the first two notes of the theme, to which the saxophones answer individually in a canon-like form of the middle section. The cadenza for piano solo brings the fugato to its completion.

Nach Waxmans erstem Punkt mit der Beschreibung des Themas findet sich dasselbe darunter (wiederum in handschriftlicher Anmutung) notiert. Die erfolgte textbasierte Verschriftlichung hat, wie schon beim Soundtrack-Album zu *Taras Bulba*, die Aufgabe,

Werkhaftigkeit zu kreieren, wobei das Thema in der Form der musikalischen Notation zur Grundlage für Waxmans weitere Ausführungen wird. Diese sind allerdings auch vor dem Hintergrund eines akustischen Höreindrucks verfasst (unter anderem ersichtlich durch die Einbindung von Hinweisen auf die Dynamik bei instrumentalen Einsätzen) und nicht in Hinblick auf eine traditionelle, schriftliche musikalische Analyse. Bei genauerer Betrachtung des Notenbeispiels auf dem Albumcover scheint dieses aus musikeditorischer Sicht allerdings fehlerhaft und auch aus musikalischer Sicht nicht vollständig zu sein.

Im vierten und letzten Takt des auf dem Cover abgedruckten Notenbeispiels fehlt zur Vollständigkeit des Takts eine Viertelnote bzw. aus musikalischer Sicht der gesamte fünfte Takt. Durch den handschriftlichen Charakter des Beispiels kann jedoch ein rein graphischer Grund, bedingt durch die Platzgegebenheiten auf dem Cover, wahrscheinlich ausgeschlossen werden. Einen Hinweis auf die möglicherweise dahinterliegende Intention der Gestaltung des Notenbeispiels gibt allerdings ein Terminus, der in Waxmans Beschreibung der dritten Variation auftaucht, wo von einer »tone row« die Rede ist. Auch in den Anmerkungen zur Variation zwei (»reiterating the first nine notes of the theme«) und dem abschließenden Fugato (»developing into a short section for full brass based on the first two notes of the theme«) tauchen derartige Termini bzw. Beschreibungen auf, die den Charakter einer seriellen Komposition suggerieren. Sicher nicht zufällig wird das Thema im abgedruckten Notenbeispiel mit genau zwölf Tönen dargestellt, wobei festzuhalten bleibt, dass es sich hier um keine Zwölftonkomposition im strengen Sinn handelt, sondern nur um eine grobe Orientierung daran.⁹³ Offenbar sollte das Notenbeispiel auf dem Album-Cover jedoch bewusst eine derartige Assoziation erzeugen, die zudem in direkter Verbindung mit der Westküstenpremiere von Rolf Liebermanns Konzert für Jazzband und Symphonieorchester beim LAMF 1955 zu sehen ist.⁹⁴ Bei einer musikalisch-sinnvollen und vollständigen Notation des Themas würde diese Anspielung allerdings nicht funktionieren.

Waxman präsentiert sich damit nicht nur als ein Komponist, der Jazz als »neue seriöse« Musik erkennt, sondern zusätzlich das »Thema« auch in Anlehnung an zeitgenössische kunstmusikalische Kompositionstechniken verarbeitet. Bei der Verarbeitung selbst operiert er allerdings hauptsächlich mit traditionellen Techniken wie Variation und Fuge. Die Coverbeschreibung wirkt für das Konstruieren eines eigenständigen

93 Vgl. dazu auch die Ausführung von Aaron Copland, wonach er angibt, bei einem entsprechenden musikalischen Material ebenfalls in Anlehnung an die Zwölftontechnik zu komponieren: »When I get a tune that has 10 notes or more, or if it is of a certain nature, I use the 12-tone technique. It is a new way of looking at material that lends itself to that type of treatment.« (»The Sounding Board«, in: *Los Angeles Times*, 26. Mai 1957).

94 Auch Liebermann kombiniert hier die Zwölftontechnik mit Jazz (vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 5 »Kulturpolitik«).

Werkcharakters durch das Medium Soundtrack-Album unterstützend. *TVaF* wurde von Waxman im Übrigen auch als gedrucktes Notenmaterial beim eigenen Fidelio Music Co.-Verlag in Los Angeles verlegt, was einen weiteren Beleg für Waxmans Versuch, kunstmusikalische Werkhaftigkeit zu schaffen darstellt – insbesondere, wenn man miteinbezieht, dass musikalische Schriftlichkeit Mitte der 1950er-Jahre die Grundlage für musikalische Analyse ist. Bezeichnend ist, dass, obwohl das Thema der *TVaF* eindeutige programmatische Bezüge zum Film *Crime in the Streets* aufweist, diese in Waxmans Erläuterungen nicht erwähnt werden.

Die thematischen Bezüge erschließen sich nur, wenn man den *Crime in the Streets*-Soundtrack als gesamtes ‚Werk‘ rezipiert, oder eben nach dem Lesen der Programmbeschreibung und der Betrachtung des Notenbeispiels vor dem Hören entsprechende Bezüge herstellt – das setzt allerdings grundlegende Fähigkeiten des Notenlesens voraus. Wie bereits beim Soundtrack-Album zu *Taras Bulba* nutzt auch das *Crime in the Streets*-Album traditionelle Schriftlichkeit in Verbindung mit den neuen technologischen Möglichkeiten der LP zur Musikrezeption, um dem Problem der vermeintlich fehlenden Werkhaftigkeit von Filmmusik beizukommen und durch die Entkopplung vom *image track* Werkcharakter zu kreieren.

Dass die Rezeption des Soundtrack-Albums als ›absolutes‹ Werk durchaus intendiert war, ergibt sich auch aus folgender Passage der Coverbeschreibung, zunächst mit Bezug auf die unmittelbare, wenn auch bearbeitete Filmmusik zu *Crime in the Streets* und damit die ersten drei Tracks des Albums:

For ›Crime in the Streets‹, Mr. Waxman composed one of the screen's most distinctive scores. Unique in its brevity, but powerfully effective, it is a musical masterpiece in miniature. Written in the idiom of modern, organized, exciting jazz, it reflects with shocking vividness every nuance of feeling in the story's strong emotional line. [...] The music of Franz Waxman brilliantly underscores the shifting moods as they are shown in their varying degree throughout the picture. As a motion picture score, or purely as a listening piece, ›Crime in the Streets' is a powerhouse of musical artistry.⁹⁵

Waxmans Musik zu *Crime in the Streets* wird als ein »musical masterpiece« vermarktet, als ein »powerhouse of musical artistry«, dass auch »purely as a listening piece« rezipiert werden könne. Als spezifische Qualität von Jazz, wie im Übrigen auch von Filmmusik, wird im obigen Zitat auch das Potential, Emotionen darstellen zu können, beschrieben. Diese Tatsache kommt auch in den mit den entsprechenden programmatischen Titeln versehenen ersten drei Tracks des Albums zum Tragen. In *TVaF* demonstriert

⁹⁵ Coverbeschreibung, *Crime in the Streets*, Soundtrack-Album, 1956, Decca [DL 8376].

Waxman allerdings, dass er zusätzlich zur programmatischen Komposition mit demselben musikalischen Material und in Anlehnung an aktuelle Kompositionstechniken dieses Material auch ›absolut‹ kompositorisch verarbeiten kann und damit in die Riege der »contemporary American composers« einzuordnen sei – und dies trotz oder vielleicht sogar wegen der Tatsache, dass er in der Lage ist, für verschiedene funktionale Zusammenhänge mit unterschiedlichen Stilmitteln zu komponieren. Die Vermittlung dieser Botschaft ist allerdings nur in einem Medium möglich, das musikalische Klanglichkeit unmittelbar zu reproduzieren vermag und den Rezeptionsrahmen durch die entsprechenden verbalen Beschreibungen sowie musikalische Notate zur Verfügung stellt. Das *Crime in the Streets*-Soundtrack-Album kann somit als eine werkhafte Demonstration von Waxmans kompositorischen ›Modernismus‹ verstanden werden und nicht nur, wie vielfach proklamiert, als ein Ausdruck seiner Affinität zum Jazz.⁹⁶

Für Waxman präsentierte die Aufnahmetechnologie und die damit verbundenen Reproduktionsmöglichkeiten eine wesentliche Bedingung seine Filmmusik-Kompositionen für weitere künstlerische Projekte zu distribuieren: So diente ihm fast zehn Jahre später die Tonband-Aufnahme seiner Musik zu *Crime in the Streets* dazu, mit dem Choreographen der San Francisco Contemporary Dancers, J. Marks, Pläne für die Konzeption eines *Orpheus*-Balletts zu entwickeln. Marks entwarf dabei, wie die entsprechenden Korrespondenzen belegen, auf Basis der Aufnahme ein Szenar und begann daraufhin auch erste choreographische Elemente zu entwickeln. Auch für potentielle für die Ballettpartitur neu zu komponierende Elemente bezieht sich Marks immer wieder explizit auf die Klanglichkeit der von Waxman gesendeten Aufnahme – entkoppelt diese aber gleichermaßen vollkommen von ihrer ursprünglichen Funktion als Filmmusik.⁹⁷

96 Vgl. Dazu u. a. Mervyn Cooke, *A History of Film Music*, S. 102 und Christopher Palmer, *The Composer in Hollywood*, S. 97 und 319.

97 Vgl. die Korrespondenzen in [SUSC, FWP, Box 8, Folder »Marks, J.«] und Waxmans diesbezügliche Skizzen in [SUSC, FWP, Box 19, Folder »Orpheus«]. Obwohl das *Orpheus*-Projekt Anfang 1965 bereits weit gediehen schien, kam es letztlich, vermutlich aufgrund eines Zeitmangels seitens Waxmans, nicht zustande: So erhielt Waxman beispielsweise Anfang des Jahres 1964 den Kompositionsauftrag für *The Song of Terezin* aus Cincinnati (UA 22. Mai 1965). Im Herbst 1964 war Waxman, zusätzlich zu den Arbeiten für das LAMF Anfang des Sommers, für Dirigierengagements in den USA und in Westdeutschland unterwegs (vgl. dazu Anhang 2). Marks zeigt sich einigermaßen überrascht als er Waxmans Musik erstmals im Kontext des Films *Crime in the Streets* rezipiert: »by chance I caught ›Crime in the Streets‹ last night [...]. It was of particular interest to me since I was anxious to see how you had applied the music from an emotional-theatrical standpoint. [...] I was most impressed by the way in which you used music in this film. It was very difficult to imagine such an adventurous and advanced jazz concept being used in a film of that vintage.« (Brief von J. Marks an FW, 10. Dez. 1964 [SUSC, FWP, Box 8, »Marks J.«]).

Eine ähnliche Strategie, allerdings in einem konzertanten Rahmen, verfolgte Waxman bei seiner Musik zu *The Spirit of St. Louis*, die ebenfalls als Soundtrack-Album vorliegt⁹⁸ und mithilfe derer er mittels einer vorgeschobenen philanthropischen Intention versuchte, zu einem Dirigierengagement und einer Aufführung seines Werks zu kommen, wie folgender Brief an den Orchestermanager des St. Louis Symphony Orchestra, William Zalken, nahelegt:

Recently I read in the New York Times about certain financial difficulties of your orchestra [...] and it gave me an idea which you might want to mull over with your Board. It is a very specific idea and seems tailor-made for St. Louis: a few years ago I composed the music for one of the great historic events in American history, the first crossing of the Atlantic in an airplane by Charles Lindbergh. The film was called ›The Spirit of St. Louis‹; a recording of the suite from ›The Spirit of St. Louis‹ is available on R-C-A records. I think that perhaps sometimes next year (maybe after I come back from Russia) a special fund-raising concert could be organized under the provocative title: The Spirit of St. Louis. One could build a very special program around the Suite and virtually challenge the good citizens of St. Louis to show their spirit by contributing toward making a good beginning for a lasting orchestra fund.⁹⁹

Waxmans Argumentation für das Konzert spiegelt die Coverbeschreibung des Soundtrack-Albums wider, die den geschichtsträchtigen Flug Lindberghs in den Mittelpunkt rückt und auf Waxmans Musik nur am Rande eingeht.¹⁰⁰ Eine ähnliche argumentative Strategie verfolgt Waxman auch gegenüber Zalken – es ist lediglich der Kontext der Suite, der seine Musik ideal für das Charitykonzert zur Rettung des Orchesters macht. Wesentlich ist allerdings, dass Waxman hier im Prozess der Bewerbung seiner Musik implizit der Aufnahme Werkcharakter zuschreibt und sich damit ebenso als *composer-conductor* positionieren kann. Das wäre ja letztlich auch bei einer tatsächlich zustande gekommenen Konzertaufführung der Fall gewesen. Im Allgemeinen handelt es sich bei *The Spirit of St. Louis* um Waxmans erstes ›konventionelles‹, symphonisches Soundtrack-Album in Form einer Suite, wie er selbst ja auch im Brief an Zalken an-

98 *The Spirit of St. Louis*, Soundtrack-Album, 1957, RCA Victor [LPM 1472].

99 Brief von FW and William Zalken (St. Louis Symphony Orchestra), [1961] [SUSC, FWP, Box 8, Folder »S«].

100 Die einzige musikbezogene Ausführung lautet wie folgt: »In this music, taken from the original score written for the film by Franz Waxman, we are able to experience again some of the great emotions evoked by this epic story.« (Coverbeschreibung, *The Spirit of St. Louis*, Soundtrack-Album, 1957, RCA Victor [LPM 1472]). Auffällig ist dabei auch, dass Waxman seine Tour durch die Sowjetunion wie beiläufig erwähnt, um sich als gefragter Dirigent in einem internationalen Kontext zu positionieren.

gibt.¹⁰¹ Darüber hinaus wurde das Album, das während der Übergangszeit zwischen Mono und Stereo entstand, zwar ausschließlich in Mono produziert, wenngleich in einer besseren High Fidelity-Qualität, die für eine adäquate Repräsentation von symphonischer Musik wohl eine Notwendigkeit darstellte.

Bei denjenigen Soundtrack-Alben, die ohne die offizielle Deklaration einer ›Autorintention‹, also ohne Erläuterungen Waxmans auskommen, wie das eben auch bei *The Spirit of St. Louis* der Fall ist, lassen sich aus den jeweiligen Coverbeschreibungen nichtsdestotrotz auch Kategorien erkennen, die ab Mitte der 1950er-Jahre offenbar als spezifische Qualität von Filmmusik erkannt wurden: Dies sind Authentizität gegenüber dem Filmschauplatz (die eine ›transportation‹¹⁰² an diesen fiktiven Ort ermöglicht), Vermittlung von Emotionen der Filmhandlung und melodische Eingängigkeit der Themen.¹⁰³ Sämtliche der genannten Kategorien tauchen auch im Covertext des Soundtrack-Albums zu *The Nun's Story* auf, wobei der Musik Waxmans narrative Qualitäten zugeschrieben werden, die in Bezug zu Audrey Hepburn, dem Star des Films, gesetzt werden:

The music which Franz Waxman has composed and conducted for ›The Nun's Story‹ bears the same kind of overflowing honesty and womanly emotion that characterize Audrey Hepburn herself in the role of Sister Luke. [...] Like the brilliant direction of Fred Zinneman, Waxman's music tells the story with warmth and understanding. His Score never obtrudes, but always enhances. It is a wonderful credit to the Warner Bros. film production, a plus reward for audience, and a tribute to the musicianship of Hollywood. Just as Sister Luke seeks in vain a level of unquestioning obedience and discipline, so has Waxman sought, and found the various moods of happiness, dedication, indecision, and agonizing failures in her struggle for perfection. He has carried Miss Hepburn through her novitiate to the accompaniment of the powerful music of the church, though her hazardous assignment as a nurse in the insane asylum with the music of madness tempered by the dutiful serenity of the nuns. The Congo sequence and Sister Luke's encounter with the amazing Dr. Fortunati (Peter Finch) have been brought to vivid reality through Waxman's use of the African idiom, and he has plunged Miss Hepburn into the war period with music that eloquently emphasizes both the agonies of the battlefield and the agonies of Sister Luke as she draws near the inevitable decision to

101 Zuvor entstanden nur der *Paradine Case-Symphonic Poem* und *Crime in the Streets*, das eine andere Klanglichkeit aufweist.

102 Vgl. dazu die auf den Aufsatz »Turn It down!« von Keir Keightley rekurrierenden Ausführungen am Beginn dieses Kapitels.

103 Vgl. dazu auch die Coverbeschreibungen von *Hemingway's Adventures of a Young Man*, Soundtrack-Album, 1962, RCA Victor [LCO 1074 bzw. LSO 1074], und *Sayonara*, Soundtrack-Album, 1958, RCA Victor [LCO 1041 bzw. LSO 1041].

abandon the convent life to which she no longer belongs. This is true film music, true story-telling music. It captures the emotions that exist in the churches, convents, and hospitals of Belgium in the hot dark heart of Africa, and in a war-bleed Europe. It's true ›acting‹ music of great dramatic range and purity, and it is only fitting that it should be preserved in this Warner Bros. album.¹⁰⁴

Waxmans Musik ergänzt also Hepburns schauspielerische Leistung und wird über die Coverbeschreibung mit narrativer Eigenständigkeit aufgeladen, die wie der letzte Teil des oben zitierten Texts nahelegt, durch seine Qualität die Veröffentlichung des Warner Bros.-Soundtrack-Albums rechtfertigt. Filmmusik wird hier als für das spezifische Medium des Films komponierte Musik wertgeschätzt, die eben keinen argumentativen Transfer in den ›Konzertsaal‹ mehr benötigt. Dennoch ist es gerade die Entkoppelung vom Medium Film, also der Prozess der Adaption von Filmmusik in ein Soundtrack-Album und ihre damit verbundene spezifische Intermedialität, die sie zum eigentlichen phonographischen Musikwerk macht.

Interessanterweise war der Entstehungsprozess der Musik zu *The Nun's Story* von schwerwiegenden Diskrepanzen zwischen Waxman und dem Regisseur des Films, Fred Zinnemann, geprägt. Letzterer nahm zum Missfallen Waxmans offenbar große Eingriffe in die von Waxman komponierte Musik vor, was auch – trotz Waxmans nachträglicher Bearbeitung¹⁰⁵ – ein entsprechendes Licht auf das Soundtrack-Album wirft und mutmaßlich auch die Abwesenheit entsprechender Erläuterungen des Komponisten erklärt.

Ähnliche Auffassungsunterschiede zwischen Komponisten und Regisseur gab es auch bei der Produktion von *Hemingway's Adventures of a Young Man* einige Jahre später: Waxmans Beschwerden bezogen sich auf, seiner Meinung nach, falsche Striche in

104 Coverbeschreibung, *The Nun's Story*, Soundtrack-Album, 1959, Warner Bros. Records [WS 1306].

105 Vgl. dazu die entsprechenden Korrespondenzen zwischen Zinnemann und FW in [SUSC, FWP, Oversize 76C]. In einem Brief von FW an Zinnemann vom 3. Okt. 1958 heißt es beispielsweise: »It would really take too long to go into detail on all points, but I would like to make it quite clear that I have never agreed to any elimination of any part of my music score. I have said that, if you as the Director of the picture want to take any part of the music out, I have no way of preventing you from doing so, but that does not mean, and has never meant, that I agree. If this were so, I would not have written the music in the first place.« Waxman geht sogar soweit, Zinnemann vorzuwerfen, dass dieser beinahe seinen *score* zu *The Nun's Story* zerstört habe, wenn nicht Jack Warner und Steve Trilling ihm die Chance zur nachträglichen Bearbeitung gegeben hätten (vgl. Briefdurchschlag von FW an Jerry Wald, 10. Mai 1962 [SUSC, FWP, Box 9, Folder »Jerry Wald«]).

seinem *score* bzw. ungeeignete Musikunterlegung und die oftmals schlechte Balance zwischen Dialogen, Geräuschen und Musik – seine Musik sei, so Waxmans Vorwurf, gerade in Schlüsselszenen kaum hörbar.¹⁰⁶

Vor diesem Hintergrund kann, ungeachtet der vorgenommenen Adaptionsmaßnahmen, der mediale Transfer von Filmmusik zum Soundtrack-Album als ein explizites Hörbarmachen der »unheard melodies«¹⁰⁷ in einem differierenden medialen Kontext, in dem dennoch Intermedialität bestimmend bleibt, interpretiert werden. Tatsächlich schien das Interesse der Plattenfirmen an einem Album der Musik zu *Hemingway's Adventures* vorhanden gewesen zu sein, wie folgendes Zitat aus einem Brief Jerry Walds an Waxman fast ein halbes Jahr vor der Filmpremiere im Juli 1962 belegt:

I don't think we're in a bad position having two major record companies trying to snare the album for Hemingway's *YOUNG MAN*. I like RCA and, of course, as you indicate the Columbia record club is an important consideration. I think they can, if they push them far enough, get the album into the club.¹⁰⁸

Waxman und Wald hatten sich offenbar bereits vor dem Release des Films Gedanken über die musikalische Verwertung der Filmmusik gemacht, wobei das Interesse der Plattenfirmen an Waxmans Filmmusik sicherlich teilweise durch das Sujet des Films, wie auch durch die generelle Praxis, »Filmsoundtracks« in der Form von Schallplatten zu veröffentlichen, bedingt war. Dass Waxman hier die eingangs in diesem Kapitel erwähnten *music record clubs* anspricht, macht auch die Zielgruppe deutlich, für die symphonische Soundtrack-Alben konzipiert waren – nämlich jene Gruppe mit Affinität für das Repertoire des internationalen Konzertbetriebs, das in den großen internationalen Konzertsälen zu hören war. Durch die Überlegungen, seine Filmmusik über diese Clubs zu distribuieren, positionierte sich Waxman ganz klar innerhalb dieses Repertoires – und zwar mithilfe der technologischen Neuerungen der Schallplatte.

Anfang der 1960er-Jahre hatte Filmmusik aus ideologisch-ästhetischer Sicht nach wie vor stark mit der Rechtfertigung als Kunstform zu gelten zu kämpfen.¹⁰⁹ Der *TV*

106 Vgl. dazu Briefdurchschlag von FW an Jerry Wald, 10. Mai 1962 [SUSC, FWP, Box 9, Folder »Jerry Wald«]. Um sein Argument gegenüber Wald zu unterstützen, erwähnt Waxman, dass er seine beste Arbeit immer mit denjenigen Regisseuren abgeliefert habe, die ihm freie Hand gelassen hatten. Als Beispiele führt er hier neben Billy Wilder auch Alfred Hitchcock an. Vor diesem Hintergrund sind auch die Ausführungen im Kapitel über Waxmans Musik zu *The Paradine Case* zu sehen.

107 Mit Bezug auf Claudia Gorbman, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, London 1987.

108 Brief von Jerry Wald an FW, 20. Nov. 1961 [SUSC, FWP, Box 9, Folder »Jerry Wald«].

109 Vor diesem Hintergrund ist auch das Hollywood Bowl-Konzert 1963 zu sehen, bei dem Wax-

Mirror veröffentlichte im Oktober 1962 eine generelle Betrachtung zu Film-Soundtrack-Alben, die hier als Musik unabhängig von ihrer filmischen Funktion betrachtet werden. Die Kritik bedenkt das Soundtrack-Album zu *Hemingway's Adventures* mit den folgenden sarkastischen Worten: »This score probably will win no Oscar, as it is not cluttered with idiotic devices and repetitive figures calculated to seek the musical midgets' listening level. But, *aside from lacking crassness*, this is still a *great* album!«¹¹⁰

Damit wird implizit eine existierende durchaus abwertende Meinung gegenüber Filmmusik im Allgemeinen bzw. gegenüber der prestigeträchtigen Auszeichnung in diesem Bereich enthüllt. Wirklich »gute« Musik, so wird impliziert, habe ihre künstlerische Daseinsberechtigung in Form des Albums außerhalb des Films und könne, ja müsse, auch entsprechend als eigenständiges Werk vor dem programmatischen Hintergrund des Films rezipiert werden, der über die Coverbeschreibung hergestellt wird.

Die obligatorische, biographische Positionierung von Waxman lässt ersehen, dass damit nicht nur eine allgemeine Strategie einer Verbindung mit dem aktuellen Konzertbusiness verbunden war, sondern dass diese auch explizit auf aktuelle Ereignisse in der Karriere Waxmans Bezug nahm: Die Tatsache, dass hier die aktuelle Nomenklatur des LAMF, als »Los Angeles International Music Festival« aufgenommen wird und Waxmans »triumphant tour of Russia« als Dirigent hervorgehoben wird, fügt sich in die von Waxman kontrollierten *stories* ein.¹¹¹ Entsprechend lässt sich vermuten, dass Waxman – oder die ihn vertretenden Künstleragenturen¹¹² – zumindest am Autorisierungsprozess der Coverbeschreibungen beteiligt war. Dafür sprechen auch die Äußerungen Waxmans gegenüber Wald in Bezug auf die Distribution des Albums über *music record clubs*.

In einem anderen »kunstmusikalischen« Zusammenhang, besonders was die Vermarktung der Person Waxmans betrifft, steht das 1962 erschienene Soundtrack-Album zu *My Geisha* (Jack Cardiff, Paramount, 1962). Bedingt durch die Anlage der Filmhandlung als ein Film über eine Filmproduktion einer Filmversion der Puccini-Oper *Madama Butterfly*, entwickelt diese vielfältige kultur- und sozialpolitische Metaebenen,

mans Bearbeitung seiner Musik zu *A Place in the Sun* zur Aufführung kam (vgl. dazu Kapitel 13 »*A Place in the Sun*«).

110 *TV Mirror*, Okt. 1962, S. 22.

111 Coverbeschreibung, *Hemingway's Adventures of a Young Man*, Soundtrack-Album, 1962, RCA Victor [LCO 1074 bzw. LSO 1074].

112 1962 wurde Waxman durch Herbert Barrett vertreten (vgl. Ingeborg Zechner, »Looking for Mr. Hyde. Franz Waxman's Musical Activities Beyond Film«, in: *Double Lives. Film Composers in the Concert Hall*, hg. von James Wierzbicki, New York 2019, S. 35).

auf denen den Musiken Waxmans wie Puccinis eine bedeutende Rolle zukommt.¹¹³ So enthält das Soundtrack-Album neben der Filmmusik Waxmans auch Musik Puccinis, die, wie die Coverbeschreibung nahelegt, für den Film und damit in weiterer Folge für das Soundtrack-Album unter dem Dirigat Waxmans neu aufgenommen wurde:

The musical sound track, underscoring the merry misadventures of Shirley MacLaine, Yves Montand, Edward G. Robinson and Bob Cummings is in three ways remarkable. First, it is another triumph for Franz Waxman, long one of Hollywood's most celebrated composers; second the brilliant vocals are sung for the movie sound track by two luminaries of the international opera world, Michiko Sunahara, leading soprano of Japanese opera, as Butterfly, and Barry Morell, leading tenor of the Metropolitan Opera Company, as Pinkerton; and third, the magnificent arias and themes from the original Puccini opera are utilized as highlights of the sound track. The result is not only a reprise on vinyl of the hilarious movie, but also an outstanding listening experience.¹¹⁴

Durch die konkrete Erwähnung der Namen der Opernsänger Sunahara und Morell bekommt das Soundtrack-Album, und damit auch Waxmans Musik den Charakter einer werkhafte »Aufführung«, die in dieser Form nur auf dem Medium der Schallplatte repräsentiert ist.¹¹⁵ Bezeichnend ist, dass als Highlight der Aufnahme nicht Waxmans Filmmusik zu *My Geisha* angegeben wird, sondern eben die Exzerpte aus Puccinis Musik mit Waxman als Dirigenten dieser fiktiven (Film-)Oper. Dazu passt auch, dass während des Vorspanns des Films Waxmans Mitwirkung an der Musik ungewöhnlicherweise mit den Worten »conducted by Franz Waxman« erwähnt wird, wogegen Waxmans Identität als *composer-conductor* bei den anderen Alben als werkimmanent und selbstverständlich angenommen wird. Dadurch geschieht, vermutlich bedingt durch die im Film vorhandenen Metaebenen, eine Schwerpunktverschiebung vom Komponisten in Richtung des Interpreten – ein Bedeutungstransfer der sich auch auf den Text des Albumcovers niederschlägt.¹¹⁶ Dass anstatt der üblichen Ankündigung »composed

113 Für eine eingehende Betrachtung des »exotischen Realismus« und seiner vielfältigen Metaebenen in *My Geisha* vgl. Anthony W. Sheppard, *Extreme Exoticism. Japan in the American Musical Imagination*, Oxford 2019, S. 170–178.

114 Coverbeschreibung *My Geisha*, Soundtrack-Album, 1962, RCA Victor [LCO bzw. LSO 1070].

115 Um filmische »Authentizität« im Rahmen des *My Geisha*-Albums zu schaffen, wurden die italienischen Arientexte zusätzlich von Sunahara ins Japanische übersetzt (vgl. ebda.). Diese Vergleichsmöglichkeiten von Interpretationen kanonischer Stücke beschreibt Adorno mit dem Terminus »Verdinglichung« (vgl. dazu Wicke, »Tonträger als Medium«, S. 19).

116 Vgl. ebda. Auch in der Coverbeschreibung des Albums werden die *Madama Butterfly*-»Sequences« als »Conducted by FRANZ WAXMAN« angekündigt. Dies kann wiederum als ein Prozess des

and conducted by« auf dem Cover hier nur »music score by Franz Waxman« angegeben wird, unterstützt diesen Kontext implizit. Dennoch kommt Waxman als Komponisten bei den Titelangaben auf der Schallplatte selbst eine Anerkennung zu. Doch auch hier wird ein nicht unerheblicher Unterschied in Hinblick auf die Nennung der Namen gemacht: Waxman wird in Klammern hinter den jeweiligen Titeln ausschließlich mit Vor- und Nachnamen angeführt – Puccini hingegen, an derselben Stelle, nur mit Nachnamen. Durch diese Differenzierung wird einerseits zwischen lebenden und bereits verstorbenen Komponisten unterschieden, andererseits geschieht dadurch auch eine ideologische, musikhistoriographische Festschreibung. Puccini erscheint in der direkten Gegenüberstellung mit Waxman im Gegensatz zu diesem als eine Autorität der Musikgeschichte, mit der eben auch eine ästhetische Dichotomie impliziert wird.

Zusätzlich nutzt das Soundtrack-Album zu *My Geisha* die bereits in der Filmhandlung angelegten Analogien zum Musiktheater auf einer intermedialen Narrativität. Diese weist auf einer musiktheatralen Metaebene eklatante Bezüge zur Filmhandlung auf, die vom Verkleidungsspiel der amerikanischen Schauspielerin Lucy (Shirley MacLaine) als japanische Geisha geprägt ist. So können die beiden Seiten des Soundtrack-Albums aus der Perspektive des Musiktheaters als musiktheatrale Akte interpretiert werden, die jeweils von den Handlungsschauplatz situierenden instrumentalen Vorspielen (A1 und A2 bzw. B1) eröffnet werden. Die A-Seite (= Akt 1) vollzieht dabei die Verkleidung von Lucy als Geisha und ihre Intention der Besetzung als Madama Butterfly nach; auf der B-Seite (= Akt 2) hat sich die Verschmelzung der Charaktere Lucy und Yoko auf der Metaebene der Figur Madama Butterfly bereits vollzogen.

A1 Main Title	B1 Preparations
A2 Arrival in Tokyo	B2 You Are Sympathy To Me
A3 Overture	B3 One Fine Day
A4 Lucy's Arrival	B4 The Plot
A5 The Real Yoko	B5 Finale From »Madama Butterfly«
A6 The True Geisha	B6 Goodbye Lover
A7 Love Duet	

Tabelle 11: Übersicht über die Tracks des Soundtrack-Albums *My Geisha*

Unterstützt wird dieser Eindruck einerseits durch die Auswahl der Filmmusik in Verbindung mit den programmatischen Titeln (vgl. Tabelle 11) sowie durch die pass-

filmmusikalischen *decoupling* interpretiert werden, der in Verbindung mit der Professionalisierung des Musikbetriebs steht (vgl. dazu Kapitel 6 »Rezeption Waxman«).

genaue Platzierung von Ausschnitten von Puccinis *Madama Butterfly* im medialen Rahmen des Soundtrack-Albums. So bildet das in italienischer Sprache gesungene *a due* des Duetts »Vogliatemi bene, un bene piccolino« zwischen Pinkerton und Butterfly das Finale des mediatisierten ersten Akts. Wie die beiden Operncharaktere in *Madama Butterfly* sind auch die Filmcharaktere Lucy und Paul (Yves Montand) ihrer Liebe noch einigermaßen sicher – an dieser Stelle lässt sich eine Analogie zwischen Filmhandlung und Opernhandlung ziehen.

In Akt 2 (= Seite B) kommt es zu einem zunehmenden Entfremden der Protagonisten Lucy und Paul, da Lucy eifersüchtig gegenüber Pauls Avancen (der das Verkleidungsspiel nach einer Weile durchschaut hat) gegenüber ihrer fiktiven Identität Yoko ist. Bezeichnenderweise werden nunmehr die Ausschnitte aus *Madama Butterfly*, u. a. die Arie »Un bel di vedremo« von »Yoko« (Sunahara) ausschließlich auf japanisch gesungen. Besonders auffällig tritt die sprachliche Diskrepanz in Track B5 mit Ausschnitten aus dem tragischen Finale von *Madama Butterfly* zu Tage: Michiko Sunahara als Butterfly singt den Text auf japanisch, Barry Morell als Pinkerton antwortet hingegen auf italienisch. Die B-Seite des Soundtrack-Albums repräsentiert folglich eine mediatisierte italienische Oper, die sich als japanische Oper verkleidet, in Analogie zur amerikanischen Schauspielerin Lucy, die sich als japanische Geisha verkleidet und damit ihre Beziehung zu Paul auf die Probe stellt. Konsequenterweise werden auf der B-Seite des Soundtrack-Albums »amerikanische« Tracks musikalisch »japanischen« gegenübergestellt (u. a. B2 und B3 sowie B5 und B6). Auffällig ist, dass sämtliche Volkanummern ausschließlich in japanischer Sprache erscheinen: Der von Irving Berlin für den Film komponierte *theme song* »You Are Sympathy To Me« taucht auf dem Soundtrack-Album lediglich als Instrumentalversion auf, wodurch die Verkleidung von Lucy als Yoko in der Rolle der Butterfly das maßgebliche Element bleibt. Das im Vergleich zur Oper versöhnliche Ende des Films wird im Soundtrack-Album in der Zusammenschau der Tracks B5 und B6 erreicht: Lucys fiktive Identität Yoko verabschiedet sich von ihrem amerikanischen Liebhaber Paul (»Goodbye Lover«) und versöhnt sich mit ihm, nachdem Paul Lucy eröffnet hat, dass er sich der wahren Identität von Yoko bewusst gewesen sei. Das Soundtrack-Album von *My Geisha* verschmilzt (an dieser Stelle vereinfacht umrissen) dramaturgisch unterschiedliche musikalische Klangstile (Waxmans Filmmusik mit einem japanischen Idiom, Berlins *theme song* und Puccinis *Madama Butterfly*) vor dem narrativen Hintergrund des Films auf dem Medium Schallplatte.

Im Vordergrund des Soundtrack-Albums steht aber die Positionierung Waxmans als Dirigent auf zwei Ebenen: Nämlich einmal als Dirigent der fiktiven »Filmoper« *Madama Butterfly* und dann als *composer-conductor* seines *film score*. Letztlich bildet hier das Soundtrack-Album einen ästhetischen Rahmen, der diese beiden Ebenen mitein-

ander vereint. Wenn man die bisherige Karriere Waxmans und die damit verbundene Kommunikationsstrategie betrachtet, so scheint das außerhalb des ›Konzertsaals‹ liegende Genre der Oper zunächst eine Abweichung von diesem Muster zu repräsentieren. Allerdings interessierte sich Waxman schon länger für Opernkomposition und wälzte diesbezüglich sogar mehr oder weniger konkrete Pläne, die Ende der 1950er-Jahre bereits publik gemacht wurden.¹¹⁷ Zudem dirigierte er im Juli 1960 erstmals vor einer breiteren Öffentlichkeit Verdis *La Traviata* beim Cincinnati Summer Festival (vgl. dazu Anhang 2).¹¹⁸ Das Soundtrack-Album zu *My Geisha* fügt sich also auch aus strategischer Sicht ideal in die Karriere Waxmans ein und dient in seiner Werkhaftigkeit dem *composer-conductor* als reproduzierbare Referenz und Dokumentation seines musikalischen Könnens auf beiden Ebenen. Waxmans musikalische Komposition erhebt sich somit durch seine Intermedialität aus der Ephemerität.

Peter Franklin sieht in den Soundtrack-Alben von Filmmusik eine Fortführung der symphonischen Tradition des 19. Jahrhunderts. Dies lässt sich seiner Ansicht nach auch durch die Entsprechung der Wiedergabedauer einer Symphonie mit der eines Soundtrack-Albums bestätigen¹¹⁹ – eine Anamnese, die sich zumindest bei den für den US-amerikanischen Markt konzipierten Waxman-Soundtrack-Alben der 1950er- und 1960er-Jahre bestätigen lässt. Über Aufnahmen von Film-*sound tracks* können

117 Bereits 1950 plante Waxman offenbar eine Oper über das historische Sujet von Maximilian von Mexiko und Charlotte von Belgien in Mexiko. Das von FW entworfene Szenario findet sich in [SUSC, FWP, Box 19, Folder »Maximilian and Carlotta«]. Offenbar sandte FW das von ihm entworfene Szenario an Henry Reese mit der Bitte um seine Meinung (vgl. Brief von Henry Reese an FW, 17. Jan. 1950 [SUSC, FWP, Box 19, Folder »Maximilian and Carlotta«]). Der Sänger und Regisseur Henry Reese machte sich in den USA v. a. durch englische Übersetzungen von Opern verdient (vgl. dazu den Nachruf »Henry Reese; Singer, Stage Director, Opera Translator« in: *Los Angeles Times*, 3. Okt. 1987). Zu den Kompositionsplänen zur Oper *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* vgl. u. a. »Supportive Showmanship Lacking«, in: *Variety*, 20. Mai 1959. Für Waxmans Wahrnehmung der Parallelen zwischen Oper und Film in Hinblick auf deren künstlerischen Charakter vgl. Kapitel 9 »gespaltene Lebensrealität«.

118 Informationen über die finanziellen Rahmenbedingungen des Engagements finden sich in [SUSC, FWP, Box 8, Folder »M«]. Waxman bekam für drei Vorstellungen insgesamt 10.000 USD (inkl. Reisekosten).

119 Vgl. Peter Franklin, *Seeing Through Movies*, S. 97. Franklin leitet diese Beobachtung von Soundtrack-Alben im Allgemeinen ab, ohne jedoch den spezifischen zeithistorischen Hintergrund miteinzubeziehen. Die hier vorliegende Studie bezieht aufgrund ihrer musikhistorischen Verortung ausschließlich zeitgenössische Soundtrack-Alben in die Argumentation mit ein. Die Spieldauer der Waxman-Soundtrack-Alben beträgt durchschnittlich um die 40 Minuten. Lediglich das Soundtrack-Album zu *My Geisha* ist mit knapp 34 Minuten Wiedergabedauer kürzer.

Filme Franklin zufolge »construct and project what we might legitimately call a symphonic experience«. ¹²⁰ Die Voraussetzung für die »symphonic experience« bildeten allerdings die Verbesserung der Audiotechnologie ab Mitte der 1950er-Jahre und der damit einhergehende technisierte Hi-Fi-Boom (mit den in diesem Kapitel beschriebenen ästhetischen Implikationen). Darüber hinaus erfüllte das Soundtrack-Album in den 1950er- und 1960er-Jahren, wie hier am Beispiel der Soundtrack-Alben Waxmans gezeigt wurde, noch weitere ästhetische Funktionen.

So repräsentierten Soundtrack-Alben mit ihrer intermedialen Anlage nicht nur eine ›Aufführung‹ im häuslichen Kontext, die zwischen Popular- und Kunstmusik rangierte und damit vermeintlich festgeschriebene historiographische Kategorien auf die Probe stellte, sondern ermöglichten die Reproduktion eines musikalischen ›Werks‹ genau durch diesen medialen Transfer vom Soundtrack des Films auf die Schallplatte. Dies setzt allerdings voraus, Soundtrack-Alben als eigenständige Medien zu begreifen, die nichtsdestotrotz vielfältige intertextuelle Bezüge zum multimedialen Film aufweisen. Wie in diesem Kapitel gezeigt wurde, bekommt Waxmans Filmmusik durch das Medium Schallplatte phonographischen Werkcharakter zugeschrieben. In einigen Fällen wird für das musikalische Werk durch die Beteiligung des Komponisten zusätzlich noch eine konventionelle schriftliche Ebene in Form von Notentext kreiert, die durch verbale Beschreibungen ergänzt wird. Damit soll fraglos eine spezifische Autorintention suggeriert werden, die in einem musikhistorischen Zusammenhang in den 1950er- und 1960er-Jahren als eminent für die Konstitution von Werkhaftigkeit gesehen wurde. ¹²¹

Die exemplarischen Beispiele der Soundtrack-Alben Franz Waxmans legen nahe, dass bei dem durch diese Medien konstruierten Werkcharakter zwischen zwei wesentlichen Perspektiven differenziert werden muss: Nämlich zwischen jener persönlichen des Komponisten und jener kommerziellen der Film- und Plattenfirmen (als Teil einer Medienindustrie), wobei die ontologisch-ästhetische Kategorie des musikalischen Werkes in ihrer Schwerpunktsetzung doch durchaus unterschiedliche Intentionen miteinander verbindet. Stellt die Möglichkeit zur Selbststilisierung bzw. die Positionierung in unterschiedlichen musikalischen Traditionen und das bewusste Hörbar- und teilweise auch Sichtbarmachen der kompositorischen Leistung für den Komponisten ein wichtiges Moment dar, so sehen Film- und Plattenfirmen in Soundtrack-Alben die

¹²⁰ Franklin, *Seeing Through Movies*, S. 99.

¹²¹ Vgl. Kapitel 7 »Rezeption Hollywood-Filmmusik«. Der Versuch der Rekonstruktion der Autorintention lässt sich auch an den Prämissen vieler musikalisch-kritischer Editionen der Zeit erkennen, die den ›Urtext‹ in das Zentrum stellten (vgl. dazu u.a. Bernhard R. Appel, »Zur Editions-geschichte der Werke Beethovens. Ein Überblick«, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte* (= Bausteine zur Geschichte der Edition 5), Berlin 2015, S. 397).

Möglichkeit der Erhöhung von Einnahmen sowie einen möglichen Prestigegewinn für den Film, vor allem durch die Chance einer medial-hybriden Auswertung. Letzteres war in den 1960er-Jahren vor allem bei bereits renommierten Komponisten wie Rózsa oder Herrmann der Fall, wogegen der Prestigetransfer in den 1940er-Jahren unter anderem durch Selznick über mit symphonischer Musik im Allgemeinen verbundenen historiographischen Konnotationen versucht wurde.¹²² Dass für die Medienindustrie die Verwertbarkeit von Filmmusik im Vordergrund stand, zeigt sich auch an der Inkludierung von *theme songs* in den Rahmen symphonischer Soundtrack-Alben. Diese aus musikalischer Sicht stilistischen Hybride sollten eine möglichst breite Zielgruppe ansprechen, um die Albumverkäufe zu fördern, dienten letztlich aber auch dazu, die allgemeine Bekanntheit des Komponisten der Filmmusik zu erhöhen.¹²³ Die wohl maßgeblich Zielgruppe für Hollywood-Filmmusik waren die *middlebrows*.¹²⁴

In jedem Fall erfolgte, wie anhand des Beispiels von *Peyton Place* zu sehen ist, eine spezifische Bearbeitung der Musik für das Medium der Schallplatte. Noch deutlicher wird dies bei einer Betrachtung der internationalen Distribution von Soundtrack-Alben, wo entsprechende mediale Anpassungen aufgrund anderer technologischer Gegebenheiten notwendig waren. Die Soundtrack-Alben sowohl zu *Peyton Place* (als *Les plaisirs de l'enfer*) als auch zu *Taras Bulba* fanden beispielsweise auf den französischen Markt lediglich in Form einer EP (*extended play*) Eingang, da diese auf dem europäischen Markt in den 1960er-Jahren über eine größere Bedeutung als in den USA verfügte. Die mit insgesamt maximal 30 Minuten deutlich kürzere Spieldauer hatte Einfluss auf die Auswahl der einzelnen Titel, die sich sowohl bei *Taras Bulba* als auch bei *Les plaisirs de l'enfer* auf lediglich vier Tracks beschränkte.¹²⁵ In den USA hatte sich

122 Vgl. hierzu Kapitel 12 »*The Paradine Case*« sowie den auf dem *The Paradine Case*-Album abgedruckten Text, der Selznicks Leistung in dieser Beziehung wie folgt hervorhebt: »To David O. Selznick can be apportioned a generous share of the credit for the present high standards of motion picture musical composition. Selznick was the first producer to introduce music purely as background music to heighten dramatic effects, a development which is directly responsible for symphonic perfection demanded for the really important Hollywood product today« (*The Paradine Case* Soundtrack-Album, Alco A10 [US-Wcm RBA 11200-11201]).

123 *Theme Songs* finden sich nur auf den LPs zu *Taras Bulba* (»The Wishing Star«) und *Sayonara*. Bei *Sayonara* fungiert Irving Berlins gleichnamiger Song gar als Titelsong, obwohl Waxman ursprünglich eine andere Konzeption für die Titelmusik vorgesehen hatten (vgl. Sheppard, *Extreme Exoticism*, S. 255–257).

124 Für eine Charakterisierung dieser Gruppe vor dem zeithistorischen Kontext, vgl. Ingeborg Zechner, »Hollywoods Filmmusik und ihr Weg zur Populärkultur. Kontexte – Historiographie – Medialität in den 1940er- und 1950er-Jahren«, in: *Acta Musicologica* 95/1 (2023), S. 86–88.

125 Beide Aufnahmen sind Teil der Collection Sonore der Bibliothèque nationale de France und vollständig online verfügbar.

hingegen Anfang der 1950er-Jahre die LP als Format für »klassische« Musik und die EP bzw. Single als Format für Popmusik durchgesetzt, wodurch zusätzlich der komplexe ästhetisch-mediale Charakter von Filmmusik deutlich wird.¹²⁶

Nicht nur durch die Einbindung von *theme songs*, sondern auch durch die entsprechenden Wiedergabetechnologien befanden sich Soundtrack-Alben zwischen Popular- und Kunstmusik. Wie Populärmusik existiert Filmmusik allerdings ontologisch primär als Klang und nicht als notierter Text, weshalb die traditionellen textbasierten Analysemethoden trotz der mitunter konventionellen Klanglichkeit nicht uneingeschränkt anzuwenden sind. Gerade deswegen dienten Soundtrack-Alben dazu, mithilfe der Aufnahmetechnologie eine vor historiographischen Normen valide Werkhaftigkeit zu konstruieren: Das Moment der Werkhaftigkeit hatte sich daher in diesem Bereich in Abhängigkeit der medialen Tradierungsform von der notierten Partitur über die Ausführung im Konzert bis hin zur reproduzierbaren Audioaufnahme gewendet.

Die analytische Annäherung an ihren Forschungsgegenstand stellte die Filmmusikforschung lange Zeit vor methodische Probleme, was in zahlreichen Bemühungen resultierte, Filmmusik als Kunstform zu legitimieren.¹²⁷ Die der Filmmusik inhärente Intermedialität und die Existenz derselben außerhalb des Mediums Film wurde hier allerdings kaum bewusst mitgedacht, liefert aber einen Ansatz, der neue Blickwinkel auf Filmmusik *per se*, aber auch auf die diesbezügliche Historiographie werfen könnte. Wie in diesem Kapitel gezeigt wurde, dienten Soundtrack-Alben zumindest für Waxman als wichtiges Vehikel, um seine ästhetischen Ideen und auch die Komplexität des Kompositionsprozesses von Filmmusik sichtbar zu machen, sowie um sich selbst als Komponist in einem entsprechenden Kontext zu vermarkten. Besonders letzterer Punkt schließt, wie am Beispiel *Crime in the Streets* zu sehen ist, unmittelbar an zeitgenössische kompositorische Tendenzen an. Soundtrack-Alben reflektieren entsprechend auch Diskurse der US-amerikanischen Musikgeschichte, wie Jazz als Kunstmusik oder die Anwendung serieller Techniken als Status quo zeitgenössischen Komponierens. Letztlich verorten Soundtrack-Alben aber Filmmusik auch als fassbaren und nachhaltigen Teil der Musikgeschichte, wie auch die Coverbeschreibung des *Taras Bulba*-Albums nahelegt: »the music is assured a permanent place in the annals of the finest scores to originate in that medium«. ¹²⁸

126 Für einen Überblick über die EP vgl. u.a. Roy Shuker (Hg.), »Formats«, in: *Popular Music: The Key Concepts*, New York 2017, S. 139.

127 Stellvertretend sei hier Roy Prendergast, *Film Music. A Neglected Art*, New York 1992, erwähnt.

128 *Taras Bulba*, Soundtrack-Album, 1962, United Artists Records [UAL 4100 bzw. UAS 5100].

15. Schlusswort

1967 erschien in der *Los Angeles Times* eine Stellungnahme des Filmkomponisten Jerry Goldsmith (1924–2004) zum angeblichen Verfall von Hollywoods Filmmusik gegenüber der vergangenen Jahrzehnte, der von Dimitri Tiomkin moniert wurde.¹ Die Argumente Goldsmiths zeigen die Entwicklung des filmmusikalischen Diskurses seit den 1940er-Jahren: So wird deutlich, dass der ephemere Charakter von Filmmusik (und das in der Vergangenheit bestehende medial-ästhetische Problem) wohl mittlerweile weitgehend akzeptiert wurde – gleiches gilt auch für das Nichtvorhandensein eines Personalstils von Filmkomponisten. Im Gegenteil sei es durchaus gefragt, mit einer Vielzahl von Stilen und auch Kompositionstechniken für das Medium des Films zu komponieren. Goldsmith konstatiert auch, dass sich »gute« Filmmusik ästhetisch meist zwischen »populärer« und »seriöser« Musik befände, wofür der medial hybride Charakter von Filmmusik, der durch Soundtrack-Alben vermittelt werde, verantwortlich sei.

Mit dieser »Brückenfunktion« von Filmmusik in Verbindung stehend sieht Goldsmith die Fankultur, die sich um Komponisten wie Miklós Rózsa Anfang der 1960er-Jahre beispielsweise in England entwickelte. Nichtsdestotrotz verdeutlicht Goldsmiths Argumentation den durch die stilistische Vielfalt bedingten historiographischen Referenzrahmen einmal mehr, wie das folgende Zitat aus dem Artikel veranschaulicht:

It has been said [...] that we who compose for films aren't that different from Mozart when he was commissioned to write »Don Giovanni« and the patron made him throw out one of the arias he'd written. (He preserved it because he knew it was better than the one he'd substituted.) Film music may not be great art, and it's probably not lasting art, but it's art.²

Aus Goldsmiths Äußerung wird abermals der aus zeitgenössischer Sicht (trotz der verbesserten Audiotechnologien) nach wie vor problembehaftete ephemere klangliche Charakter von Filmmusik deutlich, und dass diese im Gegensatz zu Kunstmusik medial eben nicht über den zeitlich stabilen Notentext vermittelt werde, um »lasting art« zu werden. Dieser mediale musikhistoriographische Referenzrahmen ist, wie in dieser Arbeit am Beispiel Franz Waxmans gezeigt wurde, gerade für Musik für den klassischen Hollywood-Film und seine Protagonisten relevant bzw. wirkt im Bereich der symphonischen Filmmusik bis in die heutige Zeit, obwohl heute Filmmusik inner-

¹ Vgl. »Sound and Fury Over Film Music«, in: *Los Angeles Times*, 12. Mrz. 1967.

² »Sound and Fury Over Film Music«, in: *Los Angeles Times*, 12. Mrz. 1967.

halb des Mediums Film prinzipiell jederzeit verfügbar ist und auch mehrfach rezipiert werden kann.

Am 19. Januar 2020 konzertierte der 87-jährige John Williams erstmals mit den Wiener Philharmonikern im prestigeträchtigen Goldenen Saal des Wiener Musikvereins. Auf dem Programm standen Themen aus Williams Filmmusiken (unter anderem zu *Jurassic Park*, *Star Wars*, *E.T.*, ...), die für das Medium des Konzertsaals bearbeitet wurden und damit doch erhebliche musikalische Differenzen zu den Konzertbearbeitungen der 1940er-Jahre in der Form von *symphonic poems* aufweisen. Die Verwertung dieses Filmmusikkonzerts erfolgte – zusätzlich zur drei Stunden dauernden Konzertaufführung – selbstverständlich multimedial, nämlich über diverse Musikstreamingplattformen, CD und sogar Schallplatte (durch das renommierte Klassiklabel Deutsche Grammophon unter dem Titel *John Williams in Vienna*) sowie als Blu-Ray. Ausschnitte des Konzerts sind zusätzlich auf den Kanälen der Deutschen Grammophon auf Videostreaming-Plattformen wie YouTube zu finden, um dieses – der Vermarktung zufolge – für beide Seiten »einzigartige historische« Ereignis einem »Massenpublikum« zugänglich zu machen. Die praktische Grundlage für diese Aufführung bildete selbstverständlich die Publikation der für den Konzertsaal bearbeiteten Filmmusiken in der Form von gedrucktem Notenmaterial, das man auf den Covers der entsprechenden Medien auf den Pulten der Wiener Philharmoniker liegen sieht.

Williams wird trotz seines fortgeschrittenen Alters als *composer-conductor* gefeiert, was einmal mehr die Bedeutung dieser interpretativen und schaffenden Personalunion für Hollywood-Filmmusik enthüllt. Wie sehr Williams' Musik Populärkultur ist, lässt sich durch die Kritik Stefan Enders über den filmmusikalischen »Gottesdienst« in der Tageszeitung *Der Standard* ansehen: »Also, die Fangemeinde war beeindruckend. Stehend dargebrachte Jubelchöre schon beim ersten Auftritt: wie wenn Gott von irdischen Jüngern empfangen wird. [...] Weit mehr als ein halbes Jahrhundert ergötzt er mit seiner Schöpferkraft, speziell die Werke der Herren Spielberg und Lucas wurden davon animiert.«³

Für Franz Waxman und seine Zeitgenossen repräsentierte eine derartige langwährende Anerkennung als Komponist – und damit verbunden der intermediale Transfer der Musik in den hier zugegebenermaßen sehr klerikal beschriebenen »Konzertsaal« – wohl eine Idealvorstellung, gerade weil dadurch eine spezifische intermediale Werkhaftigkeit außerhalb des Mediums Film konstituiert wird.⁴ Wie in dieser

3 »Besuch vom lieben Gott«, in: *Der Standard*, 19. Jan. 2020.

4 Vgl. dazu die Prophezeiung von David Ussher in der *New York Times* aus dem Jahr 1940: »Record suites, tone poems or original sequences from background film scores will some day occupy the same shelves where now stand the suites from »Firebird«, »Pas d'Acier«, »Harry Janos« and a hund-

Monographie aus unterschiedlichen Perspektiven dargelegt wurde, fand dieser für die künstlerische Identitätsbildung von Filmkomponisten bedeutende Prozess, in Abhängigkeit der technologischen und ästhetischen Diskurse und Kontexte jeweils differierende Ausformungen, welche den kontinuierlichen Wandel von schriftlich vermittelter hin zu einer auditiven bzw. audiovisuellen Werkhaftigkeit von Musik in einem multimedialen Kontext deutlich werden lassen und damit letztlich als eminentes Zeugnis eines musikhistorischen Umbruchs gelten kann. Wesentlich dabei ist das Erkennen und Nachvollziehen des gegenseitigen Beeinflussens der verschiedenen musikhistoriographischen Entwicklungslinien (unter anderem im Bereich der zeitgenössischen »Kunstmusik«, der Populärmusik oder bei der Rezeption kanonischer Konzertmusik), die auf die Musik des 20. Jahrhunderts und die in diesem Bereich tätigen Personen wirkten und die lediglich durch profunde historisch-quellenkritische Forschung deutlich wird. So lässt sich beispielsweise ersehen, dass, obwohl die technologisch-vermittelte klangliche Dimension von Filmmusik *per se* als solches erkannt wurde, im betrachteten Zeitraum eine Unklarheit über das Potential der technologischen Entwicklungen (und ihre Bedeutung für den ästhetischen Status von Komponisten und Interpreten) herrschte – ein Phänomen, das durch die bloße, letztlich konstruierte Dichotomie zwischen Kunst- und Populärmusik nicht annähernd beschrieben werden kann und bislang auch nur bedingt Eingang in die filmmusikalische Forschung fand. Diese begriff, vereinfachend gesagt, Filmmusik zunächst als schriftlich vermittelten Text und dann als audiovisuell vermittelten *sound*, ohne jedoch das eminente identitäts- und werkkonstituierende »Dazwischen« in den Blick zu nehmen, obwohl Hollywood-Filmmusik vor allem zwischen den 1940er- und 1960er-Jahren genau vor diesem komplexen soziokulturellen und ästhetischen Referenzrahmen operierte. Die Einbeziehung der intermedialen Perspektive »zwischen Filmmusik und Konzertsaal« ist zwar, wie in dieser Arbeit gezeigt wurde, gerade für die Identitätskonstruktion von außerhalb des kunstmusikalischen Kanons agierenden Filmkomponisten bedeutsam, verspricht aber letztlich darüberhinausgehend bei einer entsprechenden kritischen Anwendung erkenntnisreiche Einblicke in die Karrieren vieler anderer Komponisten der Zeit und ist somit in der Lage, eine Lücke in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zu füllen, gerade wenn man musikalische Werke als komplexe sozial konstruierte Objekte begreift.

Eine den Gegenstand der Filmmusikforschung (und dessen Entwicklung) reflektierende und auf quellenkritischer Basis arbeitende musikhistorische Forschung im Bereich der Musik des Hollywood-Films der 1930er- bis 1960er-Jahre (und darüber

red ballets or operas.« (»Composing for Films. Opportunities for Creation by Writers of Music in Hollywood«, in: *New York Times*, 28. Jan. 1940).

hinaus) baut somit eine Brücke zur Integration von Filmmusik in die Musikgeschichte. Dazu gehört auch, den Einfluss des interpretierenden Kunstmusikdiskurses und der damit vermittelten Werkhaftigkeit nicht als eine (letztlich wertende) von Hollywood konstruierte Nostalgie wahrzunehmen, sondern im Gegenteil als einen bedeutenden Bestandteil des zeitgenössischen Musiklebens. Dieser wurde von den Zeitgenossen in Abhängigkeit von den unterschiedlichen technologischen Möglichkeiten, der eigenen Biographie und den sozialen Netzwerken unterschiedlich verhandelt, und unterstützte schließlich den Aufbau einer künstlerisch-personellen Identität durch die Installation von Kontrollstrukturen. Durch die Vermittlung von spezifischen und durchaus variierenden Narrativen zur Identitätsbildung konstituierte und festigte beispielsweise Franz Waxman seine Position in den verschiedenen sozialen Netzwerken – es ist die Aufgabe musikhistorischer Forschung, diese Narrative kritisch zu reflektieren und in einen musikhistoriographischen Kontext zu setzen. Die identitätskonstituierenden Maßnahmen in einer Komponistenkarriere waren gerade nach dem Zweiten Weltkrieg vor dem Hintergrund des zeithistorischen politischen Kontexts des Kalten Krieges von großer Bedeutung und werden im Falle von Franz Waxmans Karriere ebenso in der Betrachtung des »Dazwischen« sichtbar – oder wie Franz Waxman konstatiert: »Sie sehen, wie elastisch ein moderner Filmkomponist auf die Ereignisse unserer Zeit reagieren muss.«⁵

5 »Gegenwart und Zukunft der Filmmusik. Gespräch mit Franz Waxman«, in: *Aufbau*, 10. Dez. 1943.

Anhang

Anhang 1: Übersicht über die Filmmusiken Franz Waxmans

Die Tabelle in Anhang 1 wurde auf Basis von Clifford McCartys Monographie *Film Composers in America*¹ erstellt, die nach wie vor das Standardwerk in Hinblick auf Orchesteratoren in Hollywood darstellt und zusätzlich rudimentär mit Angaben aus archivalischen Recherchen, die im Zuge dieser Arbeit durchgeführt wurden, ergänzt.

Um der intermedialen Dimension dieser Studie Rechnung zu tragen, erscheinen Filmtitel, deren Musik in der Form eines zeitgenössischen Soundtrack-Albums erschienen ist, grau hinterlegt. Waxmans Nominierungen für einen Academy Award für die beste Filmmusik werden durch das Akronym AAN angezeigt, Auszeichnungen mit dem Academy Award sind mit dem Akronym AA bezeichnet. Bei Sprachversionsfilmen bezieht sich die Angabe des Jahres immer auf die deutsche Premiere. Nicht eindeutig belegbare Einträge sind mit [?] gekennzeichnet.

Titel	Jahr	Filmstudio	Regisseur	Anmerkungen	Orchestration
		Produktionsfirma			
1930er					
<i>Der blaue Engel / The Blue Angel</i>	1930	Ufa	Josef von Sternberg	Sprachversionsfilm; Musikalische Leitung: Friedrich Hollaender	Franz Waxman
<i>Das Kabinett des Dr. Larifari</i>	1930	Trio Film GmbH	Robert Wohlmut	weitere Musik von Robert Stolz	
<i>Einbrecher / Flagrant délit</i>	1930	Ufa	Hanns Schwarz (GER), Georges Tréville (FRA)	Sprachversionsfilm (GER, FRA); Musikalische Leitung: Friedrich Hollaender	Franz Waxman

¹ Clifford McCarty, *Film Composers in America. A Filmography, 1911–1970*, Oxford 2000. Der Titel der Monographie ist als Referenz auf die kunstmusikalisch-orientierte Monographie von Claire Reis, *Composers in America* zu begreifen, die seit ihrem ersten Erscheinen 1930 mehrfache und überarbeitete Auflagen erfuhr.

Titel	Jahr	Filmstudio	Regisseur	Anmerkungen	Orchestration
		Produktions- firma			
<i>Der Mann, der seinen Mörder sucht</i>	1931	Ufa	Robert Siodmak	Musik: Friedrich Hollaender	Franz Waxman
<i>Das Lied vom Leben</i>	1931	Film Kunst AG	Alexis Granowsky	Lieder von Fried- rich Hollaender und Hanns Eisler	
<i>La petite de Montpar- nasse/Das Mädel vom Montpar- nasse</i>	1932	Dr. Badal- Filmproduk- tion GmbH/ Gaumont- Franco-Film Aubert	Hanns Schwarz	Sprachversionsfilm (FRA, GER)	
<i>Das erste Recht des Kindes</i>	1932	Robert Neppach Filmproduk- tions GmbH	Fritz Wendhausen		
<i>Scampolo, ein Kind der Straße/Un peu d'amour</i>	1932	Lothar Stark- Film GmbH	Hans Steinhoff	Sprachversionsfilm (GER, FRA)	
<i>Paprika</i>	1932	Viktor Klein Film GmbH / Italfono SAP/Société internationale cinématogra- phique	Carl Boese (GER, ITA), Jean de Limur (FRA)	Sprachversionsfilm (GER, FRA, ITA)	
<i>Ich und die Kaise- rin/Moi et l'impératrice/ The Only Girl</i>	1933	Ufa	Friedrich Hollaender	Sprachversionsfilm (GER, FRA, GB); weitere Musik von Friedrich Holla- ender	
<i>Gruß und Kuß – Ve- ronika/Tout mon coeur... Veronika [?]/ Saluti e baci [?]</i>	1933	Viktor Klein Film GmbH, Omnia Film GmbH [?]	Carl Boese	Sprachversionsfilm (GER, FRA[?], ITA [?])	

Titel	Jahr	Filmstudio	Regisseur	Anmerkungen	Orchestration
		Produktions- firma			
<i>Liliom</i>	1934	Fox Europa	Fritz Lang	Musik gem. mit Allan Gray	
<i>Mauvaise graine</i>	1934	Compagnie nouvelle commerciale	Alexander Esway, Billy Wilder	Musik gem. mit Jean Lenoir	
<i>La crise est finie</i>	1934	Nero-Film AG	Robert Siodmak	Musik gem. mit Jean Lenoir	
<i>Music in the Air</i>	1934	Fox Film Corp.	Joe May	Musik von Jerome Kern und Oscar Hammerstein; Bearb.: Franz Waxman	Hugo Friedhofer
<i>Bride of Frankenstein</i>	1935	Universal Pictures	James Whale		Clifford Vaughan
<i>The Affair of Susan</i>	1935	Universal Pictures	Kurt Neumann		Clifford Vaughan
<i>Diamond Jim</i>	1935	Universal Pictures	A. Edward Sutherland		Clifford Vaughan
<i>Three Kids and a Queen</i>	1935	Universal Pictures	Edward Ludwig	weitere Musik von Heinz Roemheld	Clifford Vaughan
<i>Remember Last Night?</i>	1935	Universal Pictures	James Whale		Clifford Vaughan
<i>East of Java</i>	1935	Universal Pictures	George Meldord	gemeinsam mit Heinz Roemheld; weitere Musik von Clifford Vaughan	Clifford Vaughan
<i>Magnificent Obsession</i>	1935	Universal Pictures	John M. Stahl		Clifford Vaughan
<i>The Invisible Ray</i>	1936	Universal Pictures	Lambert Hillyer		Clifford Vaughan
<i>Next Time We Love</i>	1936	Universal Pictures	Edward H. Griffith		Clifford Vaughan
<i>Dangerous Waters</i>	1936	Universal Pictures	Lambert Hillyer		

Titel	Jahr	Filmstudio	Regisseur	Anmerkungen	Orchestration
		Produktions- firma			
<i>Don't Get Personal</i>	1936	Universal Pictures	William Nigh	weitere Version 1942 unter der Regie von Charles Lamont (und ebenfalls mit Musik von Franz Waxman)	Clifford Vaughan
<i>The First Offence</i>	1936	Gainsborough Pictures	Herbert Mason	Musik gem. mit Allan Gray (uncredited [?]); Remake von Billy Wilders <i>Mauvaise graine</i> (1934)	
<i>Sutter's Gold</i>	1936	Universal Pictures	James Cruze	weitere Musik von Heinz Roemheld und Clifford Vaughan	
<i>Love Before Breakfast</i>	1936	Universal Pictures	Walter Lang	Musical director Franz Waxman (uncredited)	Clifford Vaughan
<i>Absolute Quiet</i>	1936	Metro-Goldwyn-Mayer	George B. Selz	weitere Musik von Edward Ward	
<i>Trouble for Two</i>	1936	Metro-Goldwyn-Mayer	J. Walter Ruben	weitere Musik von Clifford Vaughan	
<i>Fury</i>	1936	Metro-Goldwyn-Mayer	Fritz Lang		Paul Marquardt, Clifford Vaughan
<i>The Devil-Doll</i>	1936	Metro-Goldwyn-Mayer	Tod Browning		Paul Marquardt, Clifford Vaughan, W. Allen
<i>His Brother's Wife</i>	1936	Metro-Goldwyn-Mayer	W. S. Van Dyke		George Bassman, W. Allen, Charles Maxwell
<i>Love on the Run</i>	1936	Metro-Goldwyn-Mayer	W. S. Van Dyke		Paul Marquardt, George Bassman, Clifford Vaughan, Leo Arnaud
<i>Personal Property</i>	1937	Metro-Goldwyn-Mayer	W. S. Van Dyke	Musik gem. mit Edward Ward	George Bassman, W. Allen, Clifford Vaughan

Titel	Jahr	Filmstudio	Regisseur	Anmerkungen	Orchestration
		Produktions- firma			
<i>Captains Courageous</i>	1937	Metro- Goldwyn- Mayer	Victor Fleming	weitere Musik von Clifford Vaughan	Paul Marquardt, Charles Maxwell, Clifford Vaughan
<i>A Day at the Races</i>	1937	Metro- Goldwyn- Mayer	Sam Wood	Musik gem. mit Walter Jurmann und Bronislaw Kaper	George Bassman, W. Allen, Paul Marquardt
<i>The Emperor's Candlesticks</i>	1937	Metro- Goldwyn- Mayer	George Fitz- maurice	weitere Musik von Clifford Vaughan und Constantin Bakaleinikoff	Paul Marquardt, Clifford Vaughan, George Bassman
<i>The Bride Wore Red</i>	1937	Metro- Goldwyn- Mayer	Dorothy Arzner		Paul Marquardt
<i>Man-Proof</i>	1938	Metro- Goldwyn- Mayer	Richard Thorpe		W. Allen
<i>Arsène Lupin Returns</i>	1938	Metro- Goldwyn- Mayer	George Fitz- maurice		
<i>Test Pilot</i>	1938	Metro- Goldwyn- Mayer	Victor Fleming		Paul Marquardt
<i>Three Com- rades</i>	1938	Metro- Goldwyn- Mayer	Frank Borzage		Leonid Raab, Paul Marquardt, George Bassman, W. Allen
<i>Port of Seven Seas</i>	1938	Metro- Goldwyn- Mayer	James Whale		Paul Marquardt
<i>The Young in Heart</i>	1938	Selznick International Pictures	Richard Wal- lace	weitere Musik von Heinz Roemheld	Leonid Raab, Hugo Friedhofer, George Bassman, Murray Cutter, Paul Mar- quardt
<i>Too Hot to Handle</i>	1938	Metro- Goldwyn- Mayer	Jack Conway		George Bassman, Murray Cutter
<i>The Shining Hour</i>	1938	Metro- Goldwyn- Mayer	Frank Borzage	weitere Musik von Clifford Vaughan	Leonid Raab, Paul Marquardt

Titel	Jahr	Filmstudio	Regisseur	Anmerkungen	Orchestration
		Produktions- firma			
<i>Dramatic School</i>	1938	Metro-Goldwyn-Mayer	Robert B. Sinclair		Leonid Raab, Paul Marquardt, Murray Cutter, George Bassman
<i>A Christmas Carol</i>	1938	Metro-Goldwyn-Mayer	Edwin L. Marin	weitere Musik von David Snell	Leonid Raab, Paul Marquardt
<i>Honolulu</i>	1939	Metro-Goldwyn-Mayer	Edward Buzzell	gem. mit Georgie Stoll	Leonid Raab, Satterfield, George Bassman, Joe Glover
<i>The Adventures of Huckleberry Finn</i>	1939	Metro-Goldwyn-Mayer	Richard Thorpe		Leonid Raab, Paul Marquardt
<i>The Ice Follies of 1939</i>	1939	Metro-Goldwyn-Mayer	Reinhold Schünzel	Musical director Franz Waxman (uncredited)	Leonid Raab, George Bassman
<i>Lucky Night</i>	1939	Metro-Goldwyn-Mayer	Norman Taurog	Musical director Franz Waxman (uncredited)	Paul Marquardt, George Bassman
<i>On Borrowed Time</i>	1939	Metro-Goldwyn-Mayer	Harold S. Bucquet		Leonid Raab, Paul Marquardt
<i>Lady of the Tropics</i>	1939	Metro-Goldwyn-Mayer	Jack Conway	weitere Musik von George Bassman	Leonid Raab, Paul Marquardt, Leo Arnaud
<i>At the Circus</i>	1939	Metro-Goldwyn-Mayer	Edward Buzzell		Paul Marquardt, Murray Cutter, Wally Heglin
1940er					
<i>Strange Cargo</i>	1940	Metro-Goldwyn-Mayer	Frank Borzage		Paul Marquardt
<i>Rebecca</i>	1940	Selznick International Pictures	Alfred Hitchcock	AAN	L. Benett, Leonid Raab, Hugo Friedhofer, Paul Marquardt, Joseph Nussbaum

Titel	Jahr	Filmstudio	Regisseur	Anmerkungen	Orchestration
		Produktionsfirma			
<i>Florian</i>	1940	Metro-Goldwyn-Mayer	Edwin L. Marin	weitere Musik von Eugene Zador und Bronislaw Kaper	Paul Marquardt, Leonid Raab, Charles Maxwell, Murray Cutter
<i>Sporting Blood</i>	1940	Metro-Goldwyn-Mayer	S. Sylvan Simon		Leonid Raab, Paul Marquardt, Leo Arnaud
<i>I Love You Again</i>	1940	Metro-Goldwyn-Mayer	W. S. Van Dyke		George Bassman
<i>Boom Town</i>	1940	Metro-Goldwyn-Mayer	Jack Conway	weitere Musik von Daniele Amfitheatrof	Leonid Raab, Paul Marquardt, Charles Maxwell
<i>Escape</i>	1940	Metro-Goldwyn-Mayer	Mervyn LeRoy	weitere Musik von Daniele Amfitheatrof, Eugene Zador und Constantin Bakaleinikoff	Leonid Raab, Paul Marquardt, Murray Cutter
<i>The Philadelphia Story</i>	1940	Metro-Goldwyn-Mayer	George Cukor		Leonid Raab, Leo Arnaud
<i>Flight Command</i>	1940	Metro-Goldwyn-Mayer	Frank Borzage		Leonid Raab, Murray Cutter, Joseph Nussbaum, Paul Marquardt
<i>The Bad Man</i>	1941	Metro-Goldwyn-Mayer	Richard Thorpe		Paul Marquardt
<i>Dr. Jekyll and Mr. Hyde</i>	1941	Metro-Goldwyn-Mayer	Victor Fleming	weitere Musik von Daniele Amfitheatrof und Mario Castelnuovo-Tedesco; AAN	Leonid Raab
<i>Unfinished Business</i>	1941	Universal Pictures	Gregory La Cava		Leonid Raab
<i>The Feminine Touch</i>	1941	Metro-Goldwyn-Mayer	W. S. Van Dyke		George Bassman

Titel	Jahr	Filmstudio	Regisseur	Anmerkungen	Orchestration
		Produktions- firma			
<i>Honky Tonk</i>	1941	Metro- Goldwyn- Mayer	Jack Conway		Leonid Raab, Jo- seph Nussbaum
<i>Suspicion</i>	1941	RKO	Alfred Hitch- cock	AAN	Leonid Raab
<i>Design for Scandal</i>	1941	Metro- Goldwyn- Mayer	Norman Taurog		Leonid Raab, Leo Arnaud, George Bassman
<i>Kathleen</i>	1941	Metro- Goldwyn- Mayer	Harold S. Bucquet	weitere Musik von Daniele Amfi- theatrof	Leonid Raab, Wally Heglin, Basil Adlam
<i>Woman of the Year</i>	1942	Metro- Goldwyn- Mayer	George Ste- vens		Leonid Raab, Paul Marquardt, Charles Maxwell, Wally Heglin
<i>Tortilla Flat</i>	1942	Metro- Goldwyn- Mayer	Victor Young	gemeinsam mit Mario Castel- nuovo-Tedesco	Leonid Raab, George Bassman, Paul Marquardt, Leo Arnaud
<i>Her Card- board Lover</i>	1942	Metro- Goldwyn- Mayer	George Cukor		Leonid Raab, George Bassman
<i>Seven Sweethearts</i>	1942	Metro- Goldwyn- Mayer	Frank Borzage		Leonid Raab, Wally Heglin, Paul Mar- quardt
<i>Journey for Margaret</i>	1942	Metro- Goldwyn- Mayer	W. S. Van Dyke	gemeinsam mit Mario Castel- nuovo-Tedesco, Sol Kaplan und Eric Zeisl	Leonid Raab, Joseph Nussbaum, Paul Marquardt
<i>Reunion in France</i>	1942	Metro- Goldwyn- Mayer	Jules Dassin	weitere Musik von Mario Castel- nuovo-Tedesco	Leonid Raab, Joseph Nussbaum, Paul Marquardt, Eric Zeisl
<i>Air Force</i>	1943	Warner Bros.	Howard Hawks		Leonid Raab
<i>Edge of Darkness</i>	1943	Warner Bros.	Lewis Miles- tone		Leonid Raab

Titel	Jahr	Filmstudio	Regisseur	Anmerkungen	Orchestration
		Produktions- firma			
<i>Old Acquaintance</i>	1943	Warner Bros.	Vincent Sherman		Leonid Raab
<i>Destination Tokyo</i>	1943	Warner Bros.	Delmer Daves	weitere Musik von William Lava	Leonid Raab
<i>In Our Time</i>	1944	Warner Bros.	Vincent Sherman	weitere Musik von Mario Castelnuovo-Tedesco	Leonid Raab
<i>Mr. Skeffington</i>	1944	Warner Bros.	Vincent Sherman	weitere Musik von Paul Dessau	Leonid Raab
<i>To Have and Have Not</i>	1944	Warner Bros.	Howard Hawks		Leonid Raab
<i>The Very Thought of You</i>	1944	Warner Bros.	Delmer Daves		Leonid Raab
<i>Objective, Burma!</i>	1945	Warner Bros.	Raoul Walsh	AAN	Leonid Raab
<i>Hotel Berlin</i>	1945	Warner Bros.	Peter Godfrey	weitere Musik von Paul Dessau	Leonid Raab
<i>God Is My Co-Pilot</i>	1945	Warner Bros.	Robert Florey		Jerome Moross
<i>The Horn Blows at Midnight</i>	1945	Warner Bros.	Raoul Walsh	weitere Musik von William Lava und Carl Stalling	Leonid Raab
<i>Pride of the Marines</i>	1945	Warner Bros.	Delmer Daves		Leonid Raab
<i>Confidential Agent</i>	1945	Warner Bros.	Herman Shumlin		Leonid Raab
<i>Her Kind of Man</i>	1946	Warner Bros.	Frederick De Cordova	gemeinsam mit Max Steiner, Adolph Deutsch, Paul Dessau und William Lava	
<i>Humoresque</i>	1946	Warner Bros.	Jean Negulesco	AAN	Leonid Raab

Titel	Jahr	Filmstudio	Regisseur	Anmerkungen	Orchestration
		Produktions- firma			
<i>Nora Prentiss</i>	1947	Warner Bros.	Vincent Sherman	weitere Musik von Paul Dessau	Leonid Raab
<i>The Two Mrs. Carrolls</i>	1947	Warner Bros.	Peter Godfrey		Leonid Raab
<i>Possessed</i>	1947	Warner Bros.	Curtis Bernhardt		Leonid Raab
<i>Cry Wolf</i>	1947	Warner Bros.	Peter Godfrey		Leonid Raab
<i>Dark Passage</i>	1947	Warner Bros.	Delmer Daves	weitere Musik von Max Steiner	Leonid Raab
<i>The Unsuspected</i>	1947	Warner Bros.	Michael Curtiz		Leonid Raab
<i>That Hagen Girl</i>	1947	Warner Bros.	Peter Godfrey		Leonid Raab
<i>The Paradine Case</i>	1947	Vanguard Films (Selznick)	Alfred Hitchcock	weitere Musik von Paul Dessau	Leonid Raab, Harold Byrns
<i>Sorry, Wrong Number</i>	1948	Paramount Pictures	Anatole Litvak		Leonid Raab, George Parrish, Sid Cutner, Leo Shuken
<i>No Minor Vices</i>	1948	Metro-Goldwyn-Mayer	Lewis Milestone		Leonid Raab
<i>Whiplash</i>	1948	Warner Bros.	Lewis Seiler	weitere Musik von William Lava	Leonid Raab
<i>Alias Nick Beal</i>	1949	Paramount Pictures	John Farrow		Leonid Raab, George Parrish, Sid Cutner, Leo Shuken
<i>Night Unto Night</i>	1949	Warner Bros.	Don Siegel		Leonid Raab
<i>Rope of Sand</i>	1949	Paramount Pictures	William Dieterle		Leonid Raab, George Parrish, Sid Cutner, Leo Shuken
<i>Task Force</i>	1949	Warner Bros.	Delmer Daves		Leonid Raab
<i>Johnny Holiday</i>	1949	United Artists	Willis Goldbeck		Leonid Raab

Titel	Jahr	Filmstudio	Regisseur	Anmerkungen	Orchestration
		Produktions- firma			
1950er					
<i>The Furies</i>	1950	Paramount Pictures	Anthony Mann		Leonid Raab, Leo Shuken, Sid Cutner
<i>Night and the City</i>	1950	20th Century Fox	Jules Dassin		Edward Powell
<i>Sunset Boulevard</i>	1950	Paramount Pictures	Billy Wilder	AA	Leonid Raab, Leo Shuken, Sid Cutner, Nathan Van Cleave
<i>Dark City</i>	1950	Hal Wallis Productions	William Dieterle		Leonid Raab, Leo Shuken, Sid Cutner, Nathan Van Cleave
<i>A Place in the Sun</i>	1951	Paramount Pictures	George Stevens	weitere Musik von Daniele Amfitheatrof und Victor Young; AA	Leonid Raab, Leo Shuken, Sid Cutner, George Parrish, Nathan Van Cleave
<i>Only the Valiant</i>	1951	William Cagney Productions	Gordon Douglas		Leonid Raab
<i>He Ran All the Way</i>	1951	Roberts Pictures	John Berry		Leonid Raab
<i>Anne of the Indies</i>	1951	20th Century Fox	Jacques Turner		Leonid Raab, Edward Powell
<i>The Blue Veil</i>	1951	RKO	Curtis Bernhardt	weitere Musik von Roy Webb	Leonid Raab
<i>Red Mountain</i>	1951	Paramount Pictures	William Dieterle		Leonid Raab, Leo Shuken, Sid Cutner, George Parrish, Nathan Van Cleave
<i>Decision before Dawn</i>	1951	20th Century Fox	Anatole Litvak		Leonid Raab
<i>Phone Call from a Stranger</i>	1952	20th Century Fox	Jean Negulesco		Leonid Raab

Titel	Jahr	Filmstudio	Regisseur	Anmerkungen	Orchestration
		Produktions- firma			
<i>Lure of the Wilderness</i>	1952	20th Century Fox	Jean Negulesco		Leonid Raab
<i>Come Back, Little Sheba</i>	1952	Paramount Pictures	Daniel Mann		Leonid Raab, Nathan Van Cleave
<i>My Cousin Rachel</i>	1952	20th Century Fox	Henry Koster		Leonid Raab, Edward Powell
<i>Botany Bay</i>	1952	Paramount Pictures	John Farrow		Leonid Raab, Leo Shuken, Sid Cutner
<i>Man on a Tightrope</i>	1953	20th Century Fox	Elia Kazan		Earl Hagen
<i>Stalag 17</i>	1953	Paramount Pictures	Billy Wilder		Leonid Raab
<i>I, the Jury</i>	1953	United Artists	Harry Essex		Leonid Raab
<i>A Lion Is in the Streets</i>	1953	Warner Bros.	Raoul Walsh		Leonid Raab
<i>Prince Valiant</i>	1954	20th Century Fox	Henry Hathaway		
<i>Elephant Walk</i>	1954	Paramount Pictures	William Dieterle		Leonid Raab, Nathan Van Cleave
<i>Demetrius and the Gladiators</i>	1954	20th Century Fox	Delmer Daves		Edward Powell
<i>Rear Window</i>	1954	Paramount Pictures	Alfred Hitchcock		Leonid Raab, Leo Shuken, Sid Cutner, Nathan Van Cleave, Gus Levene
<i>This Is My Love</i>	1954	RKO	Stuart Heisler		Leonid Raab
<i>The Silver Chalice</i>	1954	Warner Bros.	Victor Saville	AAN	Leonid Raab
<i>Untamed</i>	1955	20th Century Fox	Henry King		Edward Powell
<i>Mister Roberts</i>	1955	Warner Bros.	John Ford, Mervyn LeRoy		Leonid Raab

Titel	Jahr	Filmstudio	Regisseur	Anmerkungen	Orchestration
		Produktions- firma			
<i>The Virgin Queen</i>	1955	20th Century Fox	Henry Koster		Leonid Raab, Edward Powell
<i>The Indian Fighter</i>	1955	United Artists	André De Toth	Songs von Irving Gordon	Leonid Raab
<i>Miracle in the Rain</i>	1956	Warner Bros.	Rudolph Maté	weitere Musik von Ray Heindorf	Leonid Raab
<i>Crime in the Streets</i>	1956	Allied Artists	Don Siegel		Alexander Courage
<i>Back from Eternity</i>	1956	RKO	John Farrow		Leonid Raab
<i>The Spirit of St. Louis</i>	1957	Warner Bros.	Billy Wilder	weitere Musik von Roy Webb	Leonid Raab
<i>Love in the Afternoon</i>	1957	Allied Artists	Billy Wilder	Bearb.: Franz Waxman	Albert Sendrey
<i>Sayonara</i>	1957	Warner Bros.	Joshua Logan		Leonid Raab
<i>Peyton Place</i>	1957	20th Century Fox	Mark Robson		Edward Powell
<i>Run Silent, Run Deep</i>	1958	United Artists	Robert Wise		Leonid Raab
<i>Count Your Blessings</i>	1959	Metro-Goldwyn-Mayer	Jean Negulesco		Leonid Raab, Leo Arnaud
<i>The Nun's Story</i>	1959	Warner Bros.	Fred Zinnemann	AAN	
<i>Career</i>	1959	Hal Wallis Productions	Joseph Anthony		Leonid Raab
<i>Beloved Infidel</i>	1959	20th Century Fox	Henry King		Leonid Raab, Edward Powell
1960er					
<i>The Story of Ruth</i>	1960	20th Century Fox	Henry Koster		Leonid Raab, Edward Powell
<i>Sunrise at Campobello</i>	1960	Warner Bros.	Vincent J. Donahue		

Titel	Jahr	Filmstudio	Regisseur	Anmerkungen	Orchestration
		Produktions- firma			
<i>Cimarron</i>	1960	Metro- Goldwyn- Mayer	Anthony Mann		Leonid Raab, Ed- ward Powell
<i>Return to Peyton Place</i>	1961	20th Century Fox	José Ferrer		Leonid Raab, Ed- ward Powell
<i>King of the Roaring '20s: The Story of Arnold Rothstein</i>	1961	Allied Artists	Joseph M. Newman		Leonid Raab
<i>My Geisha</i>	1962	Paramount Pictures	Jack Cardiff		Leonid Raab
<i>Hemingway's Adventures of a Young Man</i>	1962	20th Century Fox	Martin Ritt		Leonid Raab
<i>Taras Bulba</i>	1962	United Artists	J. Lee Thomp- son	AAN	Leonid Raab
<i>Lost Com- mand</i>	1966	Columbia Pictures	Mark Robson		Leonid Raab

Anhang 2: Übersicht über Franz Waxmans Dirigierengagements

Die Tabelle in Anhang 2 gibt einen Überblick über sämtliche Dirigierengagements von Franz Waxman außerhalb der von ihm organisierten Musikfestivals, nämlich dem Los Angeles Music Festival sowie und dem Catalina Festival (1960). Handelte es sich bei den Engagements um Rundfunkkonzerte bzw. -aufnahmen, so erscheinen diese ebenfalls grau hinterlegt. Diese Übersichtstabelle wurde auf Basis von Archivmaterial und Zeitungsartikeln erstellt, die historisch-kritisch ausgewertet wurden. In Abhängigkeit der Komplexität des historischen Materials wird damit kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben. Kurzfristig abgesagte Konzerte sind in der Tabelle als durchgestrichen gekennzeichnet. Bei solistischen Instrumentalwerken erscheinen die Namen der Solisten und Solistinnen, sofern diese bekannt sind, in Klammern hinter den Werktiteln. Nicht eindeutig belegbare Einträge sind mit [?] gekennzeichnet. Anmerkungen der Autorin erscheinen in eckigen Klammern.

Datum	Ort	Orchester	Programm
21.07.1943	Los Angeles (Hollywood Bowl)	[?]	Ben Hecht: » <i>We will Never Die</i> «-Pageant; darin: Franz Waxman/Kurt Weill: » <i>The Battle of Warsaw</i> « [exklusiv für diese Aufführung]
25.08.1944	Los Angeles (Hollywood Bowl)	Southern California Symphony Association, Hollywood Bowl Symphony Orchestra (»War Industries Concert«)	Morton Gould: <i>American Salute</i> ; Richard Strauss: <i>Tod und Verklärung</i> ; Earl Robinson: <i>The Lonesome Train</i> ; Sergej Prokof'ev: Marsch aus <i>Die Liebe zu den drei Orangen</i> ; Franz Waxman: <i>Symphonic Fantasy »A Mighty Fortress is Our God«</i> ; Jerome Moross: <i>Biguine</i> ; Lew Knipper: Erster Satz aus Symphonie Nr. 4, op. 41
02.09.1946	Los Angeles (Hollywood Bowl)	Hollywood Independent Citizens Committee of the Arts, Sciences and Professions; Hollywood Bowl Symphony Orchestra	Pëtr Il'ič Tschaiškowsky: Klavierkonzert Nr. 1, op. 23 (Artur Rubinstein), Earl Robinson: <i>Lonesome Train</i> (Alfred Drake)
17.09.1947	Los Angeles (Hollywood Bowl)	Benefizkonzert für Duarte Sanatorium; Orchester N.N.	Édouard Lalo: <i>Symphonie Espagnole</i> , op. 21 (Albert Spalding); George Enescu: <i>Rumänische Rhapsody</i> Nr. 1, op. 11 (Larry Adler); Arien aus Wolfgang Amadeus Mozarts <i>Don Giovanni</i> , George Bizets <i>Carmen</i> und Giuseppe Verdis <i>La Forza del Destino</i> (Jan Peerce); Richard Wagner: <i>Meistersinger</i> -Vorspiel; Franz Waxman: <i>Elegy for Strings</i> ; Pëtr Il'ič Tschaiškowsky: <i>Romeo and Juliet Fantasy</i> ; Aram Chačaturjan: Drei Tänze aus <i>Gayne</i> ; Joseph Achron: <i>Hebrew Melody</i> , op. 33; Felix Mendelssohn Bartholdy: Scherzo aus <i>Ein Sommernachtstraum</i>
01.06.1949	Paris (Salle Pleyel)	Orchestre National de Colonne	Hector Berlioz: Ouverture <i>Le corsaire</i> , op. 21; Aaron Copland: <i>Lincoln-Portrait</i> ; Robert Schumann: Klavierkonzert, op. 54 (Menahem Pressler); Johannes Brahms: Symphonie Nr. 2, op. 73

Datum	Ort	Orchester	Programm
10.06.1949	Paris	Orchestre National de Colonne	George Antheil: <i>Mckonkey's Ferry-Ouverture</i> ; Erich Wolfgang Korngold: <i>Symphonische Serenade</i> , op. 39 [UA]; Ludwig van Beethoven: <i>Klavierkonzert Nr. 4</i> , op. 58 (Menahem Pressler); Robert Schumann: <i>Symphonie Nr. 2</i> , op. 61
21.07.1949	Los Angeles (Hollywood Bowl)	Hollywood Bowl Symphony Orchestra, Roger Wagner Chorale	Hector Berlioz: <i>Ouvertüre Le corsaire</i> , op. 21; Maurice Ravel: <i>Daphnis et Chloé-Suite Nr. 2</i> ; Arthur Honegger: <i>Jeanne d'Arc au bûcher</i> [in englischer Sprache]
Herbst 1950 [?]	[?]	Amsterdam Radio Symphony Orchestra/ Radio Filharmonisch Orkest RFO [?]	[?]
04.02.1951	March Air Force Base (Los Angeles)	Hollywood Canteen Symphony (Paramount Studio Orchestra)	[?]
10.07.1951	Los Angeles (Hollywood Bowl)	Hollywood Bowl Symphony Orchestra	Johann Strauß: <i>Die Fledermaus</i> [in englischer Sprache]
11.07.1951	Los Angeles (Hollywood Bowl)	Hollywood Bowl Symphony Orchestra	Johann Strauß: <i>Die Fledermaus</i> [in englischer Sprache]
12.07.1951	Los Angeles (Hollywood Bowl)	Hollywood Bowl Symphony Orchestra	Johann Strauß: <i>Die Fledermaus</i> [in englischer Sprache]
13.07.1951	Los Angeles (Hollywood Bowl)	Hollywood Bowl Symphony Orchestra	Johann Strauß: <i>Die Fledermaus</i> [in englischer Sprache]
14.07.1951	Los Angeles (Hollywood Bowl)	Hollywood Bowl Symphony Orchestra	Johann Strauß: <i>Die Fledermaus</i> [in englischer Sprache]
1953	London	Philharmonia Orchestra (New Era Concert Society)	Gustav Mahler: <i>Symphonie Nr. 3</i> (britische EA)

Datum	Ort	Orchester	Programm
03.08.1953	Menton	L'orchestre de chambre de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris	Wolfgang Amadeus Mozart: <i>Le nozze di Figaro</i> -Ouvertüre; Wolfgang Amadeus Mozart: Violinkonzert Nr. 4, KV 218 (Yehudi Menuhin); Johann Sebastian Bach: Violinkonzert, BWV 1042 (Yehudi Menuhin); Wolfgang Amadeus Mozart: Symphonie g-Moll, KV 550
09.08.1953	Tel-Aviv	Israel Philharmonic Orchestra	Ludwig van Beethoven: <i>Coriolan</i> -Ouvertüre, op. 62; Johann Sebastian Bach: Sinfonia aus Kantate Nr. 29 [Bearbeitung Waxman]; Robert Schumann: Cellokonzert op. 129 (Zara Nelsova); Johannes Brahms: Symphonie Nr. 2, op. 73
12.03.1955	Los Angeles (Royce Hall)	Los Angeles Festival Symphony Orchestra; Roger Wagner Chorale	Alexandre Tansman: <i>Isaiah the Prophet</i> [amerikan. EA]
28.10.1955	Zürich	[Radio-Orchester Beromünster]	Franz Waxman: <i>Sinfonietta for Strings and Timpani</i> ; Wolfgang Amadeus Mozart: Symphonie Es-Dur, KV 16; Béla Bartók: Klavierkonzert Nr. 3, Sz 119 (Edith Farnadi); Felix Mendelssohn Bartholdy: Symphonie Nr. 4, op. 90
13.11.1955	Wien (Funkhaus)	Wiener Symphoniker	Carl Maria von Weber: <i>Freischütz</i> -Ouvertüre; Lukas Foss: Klavierkonzert Nr. 2 (Lukas Foss); Sergej Prokof'ev: Symphonie Nr. 5, op. 100
26.11.1955	Baden-Baden	SWF-Orchester	Carl Maria von Weber: <i>Freischütz</i> -Ouvertüre; Lukas Foss: Klavierkonzert (Lukas Foss); Sergej Prokof'ev: Symphonie Nr. 5, op. 100
24.01.1956	Glendale (College Auditorium)	Glendale Symphony Orchestra	Johannes Brahms: Akademische Festouvertüre, op. 80; Johannes Brahms: Doppelkonzert, op. 102 (Eudice Shapiro, [?]); Johannes Brahms: Symphonie Nr. 1, op. 68
22.–30.10.1956 [?]	Radio Zürich [?]		

Datum	Ort	Orchester	Programm
24.11.1956	Baden-Baden	SWF-Orchester	Bernd-Alois Zimmermann: <i>Alagoana</i> [konzertante UA]; Aaron Copland: <i>Lincoln-Portrait</i> ; Franz Waxman: <i>Sinfonietta for Strings and Timpani</i> ; Ottorino Respighi: <i>Pini di Roma</i>
22.12.1956	Hamburg (Studio 10)	NDR-Sinfonieorchester	Arthur Honegger: Weihnachtskantate; Carl Maria von Weber: <i>Euryanthe-Ouvertüre</i> ; Felix Mendelssohn Bartholdy: Symphonie Nr. 4, op. 90
26.02.1957	Glendale (College Auditorium)	Glendale Symphony Orchestra, Glendale Symphonic Choir	Ludwig van Beethoven: <i>Coriolan-Ouvertüre</i> , op. 62; Ludwig van Beethoven: Symphonie Nr. 9, op. 125 [in deutscher Sprache]
28.04 – 30.04.1959 [?]	Mailand	RAI-Symphonieorchester	Dmitrij Šostakovič: Symphonie Nr. 11, op. 103 [italienische EA]
23.05.1959	Dallas	Dallas Symphony Orchestra	Franz Waxman: <i>Joshua</i>
19.06.1960	San Diego	La Jolla Musical Arts String Orchestra	Benedetto Marcello: Concerto grosso Nr. 1, op. 1; Arnold Schoenberg: <i>Verklärte Nacht</i> ; Samuel Barber: <i>Adagio for Strings</i> ; Franz Waxman: <i>Sinfonietta for Strings and Timpani</i> ; Johann Sebastian Bach: Doppelkonzert, BWV 1043
08.07.1960	Cincinnati	Cincinnati Summer Opera	Giuseppe Verdi: <i>La Traviata</i>
10.07.1960	Cincinnati	Cincinnati Summer Opera	Giuseppe Verdi: <i>La Traviata</i>
12.07.1960	Cincinnati	Cincinnati Summer Opera	Giuseppe Verdi: <i>La Traviata</i>
21.01.1962	Inglewood (Crozier Auditorium)	Inglewood Philharmonic Orchestra	Pëtr Il'ič Tschaikowsky: Symphonie Nr. 6, op. 74; Igor' Stravinskij: <i>Feuervogel-Suite</i> ; Maurice Ravel: <i>La Valse</i>
09.02.1962	St. Louis	St. Louis Symphony Orchestra	Pëtr Il'ič Tschaikowsky: Symphonie Nr. 6, op. 74; Miklós Rózsa: Violinkonzert (Ruggiero Ricci); Franz Waxman: <i>Carmen Fantasie</i> ; Maurice Ravel: <i>La Valse</i>

Datum	Ort	Orchester	Programm
10.02.1962	St. Louis	St. Louis Symphony Orchestra	Pëtr Il'ič Tschaikowsky: Symphonie Nr. 6, op. 74; Miklós Rózsa: Violinkonzert (Ruggiero Ricci); Franz Waxman: <i>Carmen Fantasie</i> ; Maurice Ravel: <i>La Valse</i>
15.03.1962	Moskau	Staatliches Akademisches Sinfonieorchester Moskau	Franz Waxman: <i>Sinfonietta for Strings and Timpani</i> ; Johannes Brahms: Symphonie Nr. 2, op. 73; Ottorino Respighi: <i>Pini di Roma</i>
18.03.1962	Moskau	Philharmonisches Orchester Moskau	Tichon Chrennikov: Symphonie Nr. 2, op. 9; Tichon Chrennikov: Violinkonzert Nr. 1, op. 14 (Igor' Bezrodny); Qara Qarayev: Suite aus <i>By the Path of Thunder</i> ; Samuel Barber: <i>Adagio for Strings</i>
23.03.1962	Leningrad	Philharmonisches Orchester Leningrad	Pëtr Il'ič Tschaikowsky: Symphonie Nr. 6, op. 74; Franz Waxman: <i>Sinfonietta for Strings and Timpani</i> ; Ottorino Respighi: <i>Pini di Roma</i>
25.03.1962	Leningrad	Philharmonisches Orchester Leningrad	Pëtr Il'ič Tschaikowsky: Symphonie Nr. 6, op. 74; Franz Waxman: <i>Sinfonietta for Strings and Timpani</i> ; Ottorino Respighi: <i>Pini di Roma</i>
30.03.1962	Kiew	Philharmonisches Orchester Kiew	Maurice Ravel: <i>La Valse</i> [?]; Johannes Brahms: Symphonie Nr. 2, op. 73 [?]; Ottorino Respighi: <i>Pini di Roma</i>
31.03.1962	Kiew	Philharmonisches Orchester Kiew	Pëtr Il'ič Tschaikowsky: Symphonie Nr. 6, op. 74 [?]; Ottorino Respighi: <i>Pini di Roma</i> , Zugabe: Maurice Ravel: <i>La Valse</i>
20.12.1962	London	Philharmonia Orchestra	Carl Maria von Weber: <i>Oberon-Ouvertüre</i> ; Pëtr Il'ič Tschaikowsky: Symphonie Nr. 6, op. 74; Sergej Prokof'ev: Klavierkonzert Nr. 3, op. 26 (Julius Katchen); Maurice Ravel: <i>La Valse</i>
16.03.1963	London	London Symphony Orchestra	Carl Maria von Weber: <i>Euryanthe-Ouvertüre</i> ; Felix Mendelssohn Bartholdy: Symphonie Nr. 4, op. 90; Edvard Grieg: Klavierkonzert, op. 16 (Giovanni Dell'Agnola); Alexander Borodin: »Polo-wetzer Tänze« aus <i>Fürst Igor</i>
25.09.1963	Los Angeles (Hollywood Bowl)	Hollywood Studio Orchestra	»Music from Hollywood: Film Composers Conducting Their Own Works«, u. a. Franz Waxman: <i>Music from A Place in the Sun</i> [UA]

Datum	Ort	Orchester	Programm
21.12.1963	New York City	Brooklyn Opera Company	Engelbert Humperdinck: <i>Hänsel und Gretel</i> [in englischer Sprache; Regie: Franz Waxman]
23.12.1963	New York City	Brooklyn Opera Company	Engelbert Humperdinck: <i>Hänsel und Gretel</i> [in englischer Sprache; Regie: Franz Waxman]
09.07.1964	Los Angeles (Hollywood Bowl)	Los Angeles Philharmonic Orchestra	Mario Castelnuovo-Tedesco: <i>As You Like It</i> -Ouvertüre [UA]; Ambrose Thomas: Wahnsinnsarie aus <i>Hamlet</i> ; Felix Mendelssohn Bartholdy: Bühnenmusik aus <i>Ein Sommernachtstraum</i> , op. 61; Giuseppe Verdi: Schlafwandler-Szene und Auszüge aus Act IV aus <i>Macbeth</i> ; Pëtr Il'ič Tschaiĥowsky: <i>Fantasie-Ouvertüre »Romeo und Julia«</i>
26.07.1964	Miami Beach	Miami Beach Symphony Orchestra	Carl Maria von Weber: <i>Oberon</i> -Ouvertüre; Franz Waxman: <i>Music from A Place in the Sun</i> ; Johann Strauß: <i>Fledermaus</i> -Ouvertüre; Johann Strauß: <i>An der schönen blauen Donau</i> ; Pëtr Il'ič Tschaiĥowsky: <i>Fantasie-Ouvertüre Romeo und Julia</i> ; Franz Waxman: <i>Carmen Fantasie</i> ; Pëtr Il'ič Tschaiĥowsky: <i>Ouverture solennelle »1812«</i> , op. 49
18.11.1964	Nürnberg	Nürnberger Symphoniker; Lehrergesangsverein Nürnberg (»In memoriam John F. Kennedy«)	Samuel Barber: <i>Adagio for Strings</i> ; Giuseppe Verdi: <i>Requiem</i>
07.12.64	(Ost-)Berlin	Städtisches Berliner-Symphonieorchester	Ludwig van Beethoven: Klavierkonzert Nr. 3, op. 37 (Konrad Hansen); [?]
30.01.1966	Inglewood	Inglewood Philharmonic Orchestra	Johannes Brahms: Violinkonzert, op. 77 (Jacob Krachmalnick); Johannes Brahms: <i>Tragische Ouvertüre</i> , op. 81; Johannes Brahms: Symphonie Nr. 1, op. 68

Anhang 3: Übersicht über Franz Waxmans Konzertkompositionen

Die Tabelle in Anhang 3 gibt eine Übersicht über das konzertante Schaffen Franz Waxmans. Sofern die Kompositionen zu Waxmans Lebzeiten (1906–1967) in der Form von Notentext publiziert wurden, wurde eine entsprechende Verlagsangabe vermerkt. Bei Bearbeitungen von Filmmusik erscheint der Titel des jeweiligen Films in der rechten Spalte.

Titel	Jahr	Verlag	Film
Scherzetto	1936		
<i>Rebecca-Suite</i>	1940		<i>Rebecca</i>
»A Mighty Fortress is Our God« – Symphonic Fantasy	1944		<i>Edge of Darkness</i>
Elegy for Strings	1944		<i>Old Acquaintance</i>
<i>Athanael the Trumpeter</i> Ouverture	1946		<i>The Horn Blows at Midnight</i>
<i>Carmen Fantasie</i>	1947	Harms	<i>Humoresque</i>
<i>Tristan Fantasie</i>	1947		<i>Humoresque</i>
<i>Bumble Bee</i> (Rimsky-Korsakow)	1947		<i>Humoresque</i>
<i>Humoresque</i> (Dvorák)	1947		<i>Humoresque</i>
Variations on a Very Familiar Theme	1948		
<i>The Paradine Case</i> – Symphonic Poem	1948		<i>The Paradine Case</i>
<i>The Charm Bracelet</i>	1949	Tetra Music	
Introduction and Scherzo for Cello and Orchestra	1954		
Sinfonietta for Strings and Timpani	1955	Boosey & Hawkes	
<i>Crime in the Streets</i> (Theme, Variations and Fugato – Three Sketches for Jazz Orchestra)	1956		<i>Crime in the Streets</i> und <i>I, the Jury</i>
<i>Theme, Variations and Fugato</i>	1956	Fidelio Music	<i>Crime in the Streets</i>
<i>Goyana</i>	1960		
<i>Joshua</i>	1960	Ricordi	
»Music from <i>A Place in the Sun</i> «	1963		<i>A Place in the Sun</i>
<i>The Song of Terezin</i>	1966	Theodore Presser	

17. Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W.: *Current of Music – Elements of a Radio Theory* (= Theodor W. Adorno, Nachgelassene Schriften I/3), hg. von Robert Hullot-Kentor, Frankfurt 2006.
- Adorno, Theodor W.: »Nadelkurven« (1927/1965), in: Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften VI* (= Gesammelte Schriften 19), Frankfurt 2003, S. 525–529.
- Adorno, Theodor W.: »Oper und Langspielplatte« (1969), in: Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften VI* (= Gesammelte Schriften 19), Frankfurt 2003, S. 555–558.
- Adorno, Theodor W.; Eisler, Hanns: *Komposition für den Film*, hg. von Johannes C. Gall, Frankfurt 2006.
- Arbo, Alessandro: *The Normativity of Musical Works. A Philosophical Inquiry*, u.a. Leiden 2021.
- Altenburg, Detlef: »Symphonische Dichtung« in: *MGGonline*, online veröffentlicht: November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11773>.
- Altman, Rick: »General Introduction. Cinema as Event«, in: *Sound Theory – Sound Practice*, hg. von demselb., New York 1992, S. 1–14.
- [Anon.]: *Fourth Report of the Senate Fact-Finding Committee On Un-American Activities. 1948 Communist Front Organizations*, Sacramento 1948.
- Ansari, Emily Abrams: *Masters of the Presidents Music. Cold War Composers and the United States Government*, Diss. masch., Harvard University 2010.
- Ansari, Emily Abrams: »Musical Americanism, Cold War Consensus Culture, and the U.S.–USSR Composer’s Exchange, 1958–60«, in: *The Musical Quarterly* 97/3 (2014), S. 360–389.
- Ansari, Emily Abrams: »Shaping the Policies of Cold War Musical Diplomacy. An Epistemic Community of American Composers«, in: *Diplomatic History* 36/1 (2012), S. 41–52.
- Ansari, Emily Abrams: *The Sound of a Superpower. Musical Americanism and the Cold War*, New York 2018.
- Appel, Bernhard R.: »Zur Editions-geschichte der Werke Beethovens. Ein Überblick«, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte* (= Bausteine zur Geschichte der Edition 5), Berlin 2015, S. 369–405.
- Applegate, Celia; Potter, Pamela: »Germans as the ›People of Music‹. Genealogy of an Identity«, in: *Music and German National Identity*, hgg. von denselb., u.a. Chicago, S. 1–35.
- Audissino, Emilio: *Film/Music Analysis. A Film Studies Approach*, Cham 2017.
- Audissino, Emilio: *Film Music in Concert. The Pioneering Role of the Boston Pops Orchestra*, Cambridge 2021, <https://doi.org/10.1017/9781009006941>.
- Audissino, Emilio: »Overruling a Romantic Prejudice. Film Music in Concert Programs«, in: *Film in Concert. Film Scores and their Relation to Classical Concert Music*, hg. von Sebastian Stoppe, Glückstadt 2014, S. 25–44.
- Bach, Steven: *Marlene Dietrich. Life and Legend*, u.a. Minneapolis 2011.
- Bahr, Erhard: *Weimar on the Pacific. German Exile Culture and the Crisis of Modernism*, Berkeley 2007.

- Bang, Derrick: *Crime and Spy Jazz on Screen, 1950–1970. A History and Discography*, Jefferson 2020.
- Barnett, Kyle: *Record Cultures. The Transformation of the U.S. Recording Industry*, Ann Arbor 2020.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936]*, Berlin 2020.
- Berg, Chuck: »Jazz and Film and Television«, in: *The Oxford Companion to Jazz*, hg. von Bill Kirchner, Oxford 2000, S. 706–721.
- Bernheimer, Martin; Scarbrough, Michael: Art. »Wagner, Roger«, in: *Grove Music Online*, online veröffentlicht: 31. Jan. 2014, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2258773>.
- Bick, Sally: *Unsettled Scores. Politics, Hollywood, and the Film Music of Aaron Copland and Hanns Eisler*, u.a. Urbana 2019.
- Bordwell, David: »The Classical Hollywood Style, 1917–60«, in: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, hgg. von David Bordwell, Janet Staiger und Kristin Thompson, u.a. London 1988, S. 1–70.
- Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a. M. 1999.
- Bourdieu, Pierre: *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt a. M. 2001.
- Brinkmann, Reinhold: »Reading a Letter«, in: *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, hgg. von Reinhold Brinkmann und Christoph Wolff, u.a. Berkeley 1999, S. 3–20.
- Brown, Royal S.: »Film Music: The Good, the Bad, and the Ugly«, in: *Cinéaste* 21, No. 1/2 (1995), S. 62–67.
- Brown, Royal S.: *Overtones and Undertones. Reading Film Music*, Berkeley 1994.
- Buckley, David: »LP«, in: *Grove Music Online*, online veröffentlicht 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.47208>.
- Buhler, James; Neumeyer, David: »Review: Strains of Utopia: Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music by Caryl Flinn; Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film by Kathryn Kalinak«, in: *JAMS* 47/2 (1994), S. 364–385.
- Buhler, James: *Theories of the Soundtrack*, Oxford 2018.
- Burlingame, Jon: »Music from Hollywood«, Spezialausgabe von *The Cue Sheet: Quarterly Journal of the Film Music Society* 28/3–4 (2013).
- Burlingame, Jon: *Sound and Vision. Sixty Years of Motion Picture Soundtracks*, New York 2000.
- Butler, David: »Film Noir and Music«, in: *The Cambridge Companion to Film Music*, hgg. von Mervyn Cooke und Fiona Ford, Cambridge 2016, S. 175–186.
- Buxbaum, Elisabeth: »*Veronika, der Lenz ist da!*« Walter Jurmann. *Ein Musiker zwischen Welten und Zeiten*, Wien 2006.
- Byrnside, Ronald: Art. »Duke, Vernon«, in: *Grove Music Online*, online veröffentlicht: 30. Mrz. 2020, <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000339298>.

- Carroll, Brendan G.: Art. »Waxman [Wachsmann], Franz«, in: *Grove Music Online*, online veröffentlicht: 30 Apr. 2019, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29961>.
- Chion, Michel: *Film. A Sound Art*, New York 2009.
- Clague, Mark: »Playing in ›Toon‹. Walt Disney's *Fantasia* (1940) and the Imagineering of Classical Music«, in: *American Music* 22/1 (2004), 91–109.
- Collins, Sarah: »What Was Contemporary Music? The New, the Modern and the Contemporary in the International Society for Contemporary Music (ISCM)«, in: *The Routledge Companion to Modernism in Music*, hgg. von Björn Heile und Charles Wilson, u.a. London 2019, S. 56–85.
- Cook, Nicholas: *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford 2013.
- Cooke, Mervyn: *A History of Film Music*, Cambridge 2008.
- Copland, Aaron: *Our New Music*, New York 1941.
- Crawford, Dorothy Lamb: *A Windfall of Musicians. Hitler's Émigrés and Exiles in Southern California*, New Haven 2009.
- Crawford, Dorothy Lamb: *Evenings On and Off the Roof. Pioneering Concerts in Los Angeles, 1939–1971*, Berkeley 1995.
- Cull, Nicolas J.: *The Cold War and the United States Information Agency. American Propaganda and Public Diplomacy, 1945–1989*, Cambridge 2008.
- Culshaw, John: *Ring Resounding. The Recording of ›Der Ring des Nibelungen‹*, New York 2012.
- Custodis Michael; Geiger, Friedrich: *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel*, Münster 2013.
- Darby William; Du Bois, Jack: *American Film Music. Major Composers, Techniques, Trends, 1915–1990*, u.a. Jefferson 1990.
- DeLapp-Birkett, Jennifer: »Government Censorship and Aaron Copland's *Lincoln Portrait* during the Second Red Scare«, in: *Oxford Handbook of Music Censorship*, hg. von Patricia Hall, Oxford 2018, S. 511–534.
- Dennis, David B.: *Inhumanities. Nazi Interpretations of Western Culture*, Cambridge 2012.
- DeVenney, David P.: Art. »Roger Wagner Chorale«, in: *Grove Music Online*, online veröffentlicht: 20. Jan. 2016, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2289319>.
- Döhl, Frédéric: *André Previn. Musikalische Vielseitigkeit und ästhetische Erfahrung*, Stuttgart 2012.
- Dümling, Albrecht: *Mein Gorilla hat 'ne Villa im Zoo. Die Weintraubs Syncopators zwischen Berlin und Australien* (= Musik und Zeitgeschichte 2), Regensburg 2022.
- Dümling, Albrecht: *Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland*, Regensburg 2003.
- Dunaway, David: *Aldous Huxley Recollected. An Oral History*, Walnut Creek 1999.
- Eby, Clare Virginia: »Dreiser and Women«, in: *The Cambridge Companion to Theodore Dreiser*, hgg. von Leonard Cassuto und Clare Virginia Eby, Cambridge 2004, S. 142–159.
- Eisler, Hanns: *Composing for the Film*, New York 1947.
- Elsaesser, Thomas: »Pathos and Leave-Taking. The German Emigrés in Paris During the 1930s«, in: *Sight and Sound* 53/4 (1984), S. 278–283.

- Elste, Martin: Art. »Stokowski, Leopold«, in: *MGGonline*, veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/400673>.
- Emans, Reinmar; Hiemke, Sven: »Editionen der Werke Johann Sebastian Bachs«, in: *Musikeditionen im Wandel der Geschichte* (= Bausteine der Geschichte der Edition 5), hgg. von Reinmar Emans und Ulrich Krämer, u. a. Berlin 2015, S. 227–260.
- Emans, Reinmar; Krämer, Ulrich (Hgg.): *Musikeditionen im Wandel der Geschichte* (= Bausteine zur Geschichte der Edition 5), u. a. Berlin 2015.
- Engel, Christine: Art. »Hybridität«, in: *Lexikon der Geisteswissenschaften. Sachbegriffe – Disziplinen – Personen*, hgg. von Helmut Reinalter und Peter J. Brenner, u. a. Wien 2011, S. 341–346, <https://doi.org/10.7767/boehlau.9783205790099.341>.
- Evans, Joan: »International with National Emphasis. The *Internationales Zeitgenössisches Musikfest* in Baden-Baden, 1936–1939«, in: *Music and Nacism. Art under Tyranny, 1933–1945*, hgg. von Michael H. Kater und Albrecht Riethmüller, Laaber 2003, S. 102–113.
- Fay, Laurel E.: *Shostakovich. A Life*, New York 2000.
- Feist, Sabine: »Arnold Schoenberg and the Cinematic Art«, in: *Musical Quarterly* 83/1 (1999), S. 93–113.
- Fetthauer, Sophie: Art. »Bert Reisfeld«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hgg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Universität Hamburg 2006, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001408.
- Fetthauer, Sophie: *Musikverlage im »Dritten Reich« und im Exil* (= Musik im »Dritten Reich« und im Exil 10), Hamburg 2004.
- Fiasco, Emily: *Shostakovich in the United States of America. Timelines, Commentaries, and Photographs for his Three Visits*, Masterarbeit, University of Missouri-Columbia 2015.
- Fischer, Michael: *Religion, Nation, Krieg. Der Lutherchoral »Ein feste Burg ist unser Gott« zwischen Befreiungskriegen und Erstem Weltkrieg*, u. a. Münster 2014.
- Flinn, Caryl: *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*, Princeton 1992.
- Fosler-Lussier, Danielle: *Music in America's Cold War Diplomacy*, Berkeley 2015.
- Franklin, Peter: »The Boy on the Train, or Bad Symphonies and Good Movies«, in: *Beyond the Soundtrack. Representing Music in Cinema*, hgg. von Daniel Goldmark, Lawrence Kramer und Richard Leppert, Berkeley 2007, S. 13–26.
- Franklin, Peter: *Seeing Through Music. Gender and Modernism in Classic Hollywood Film Scores*, Oxford 2011.
- Frith, Simon: *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Oxford 1996.
- Frölich, Margit: »Liberties and Constraints. Émigré Producers in the Hollywood Motion Pictures from the 1930s to the Early 1950s«, in: *Jewish Culture and History* 17/1–2 (2016), S. 59–80.
- Fuchs-Heinritz, Werner; König, Alexandra: *Pierre Bourdieu. Eine Einführung*, Konstanz 2014.
- Fuchs, Jörn Florian; Jacobshagen, Arnold: Art. »Waxman, Wachsmann, Franz«, in: *MGGonline*, veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/22268>.
- Gayda, Thomas: Art. »Franz Waxman«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der*

- NS-Zeit, hg. von Claudia Maurer-Zenck und Peter Petersen, Universität Hamburg 2010, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003710.
- Geiger, Friedrich: »Die ›Goebbels-Liste‹ vom 1. Sept. 1935. Eine Quelle zur Komponistenverfolgung im NS-Staat«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59/2 (2002), S. 104–111.
- Geiger, Friedrich: »Die Musikgeschichte Italiens als Gegenstand der deutschen Nachkriegsmusikforschung«, in: *Symposiumsbericht »Wege des Fachs – Wege der Forschung?«* (= Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016), hg. von Klaus Pietschmann, Mainz 2018, urn:nbn:de:101:1-2018091113424864923358.
- Gershunoff, Maxim; Van Dyke, Leon: *It's Not All Song and Dance. A Life Behind the Scenes in the Performing Arts*, Pompton Plains 2005.
- Gienow-Hecht, Jessica C. E.: »How Good Are We? Culture and the Cold War«, in: *The Cultural Cold War in Western Europe 1945–1960*, hg. von Giles Scott-Smith und Hans Krabben-dam, London 2003, S. 269–282.
- Gienow-Hecht, Jessica: *Sound Diplomacy. Music and Emotions in Transatlantic Relations, 1850–1920*, Chicago 2009.
- Gilliam, Bryan: »A Viennese Opera Composer in Hollywood. Korngold's Double Exile in America«, in: *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, S. 223–242.
- Godsall, Jonathan: *Reeled-In. Pre-existing Music in Narrative Film*, u. a. London 2019.
- Goehr, Lydia: »Music and Musicians in Exile. The Romantic Legacy of a Double Life«, in: *Driven into Paradise. The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, hg. von Reinhold Brinkmann und Christoph Wolff, u. a. Berkeley 1999, S. 66–91.
- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford 1992.
- Goodman, Nelson: *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1976.
- Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, London 1987.
- Granovetter, Mark: »Action and Social Structure. The Problem of Embeddedness«, in: *American Journal of Sociology* 91 (1985), S. 481–510.
- Gundle, Stephen: »Alida Valli in Hollywood. From Star of Fascist Cinema to ›Selznick Siren‹«, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 32/4 (2012), S. 559–587.
- Hanslick, Eduard: *The Beautiful in Music. A Contribution to the Revisal of Musical Aesthetics*, übersetzt von Gustav Cohen, London 1891.
- Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik in der Tonkunst* (= Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe), hg. von Dietmar Strauß, u. a. Mainz 1990.
- Hardt, Ursula: *From Caligari to Hollywood. Eric Pommer's Life in the International Film Wars*, New York 1996.
- Hare, William: *Hitchcock and the Methods of Suspense*, Jefferson 2007.
- Hartmann, Agnes: *Kalter Krieg der Ideen. Die United States Information Agency in Westdeutschland von 1953–1960* (= Mosaic 56), Trier 2015.
- Heidrich, Jürgen: »Kanonbildung durch Notendruck«, in: *Der Kanon der Musik. Theorie und*

- Geschichte – ein Handbuch*, hg. von Klaus Pietschmann und Melanie Wald-Fuhrmann, München 2013, S. 804–817.
- Heile, Björn; Wilson, Charles: »Introduction«, in: *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, hg. von Björn Heile und Charles Wilson, u.a. London 2019, S. 1–30.
- Heldt, Guido: »Film-Music Theory«, in: *The Cambridge Companion to Film Music*, hg. von Mervyn Cooke und Fiona Ford, Cambridge 2016, S. 97–113.
- Henderson, Sanya Shoilevska: *Alex North. Film Composer*, u.a. Jefferson 2003.
- Herrala, Meri Elisabet: »Pianist Sviatoslav Richter. The Soviet Union Launches a ›Cultural Sputnik‹ to the United States in 1960«, in: *Music, Art and Diplomacy. East-West Cultural Interactions and the Cold War*, hg. von Simo Mikkonen und Peta Suutari, Farnham 2016, S. 87–105.
- Herzogenrath, Bernd: »Travels in Intermedia[lity]. An Introduction«, in: *Travels in Intermedia[lity]. ReBlurring the Boundaries*, hg. von Bernd Herzogenrath, Hanover 2012, S. 1–14.
- Hickman, Roger: »Wavering Sonorities and the Nascent Film Noir Musical Style«, in: *The Journal of Film Music* 2/2–4 (2009), S. 165–174.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: »Musikwissenschaft und musikalisches Kunstwerk. Zum schwierigen Gegenstand der Musikgeschichtsschreibung«, in: *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung*, hg. von Laurenz Lütteken, u.a. Kassel 2007, S. 67–87.
- Holden, Raymond: *The Virtuoso Conductors. The Central European Tradition from Wagner to Karajan*, New Haven 2005.
- Horkheimer, Max; Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a. M. 1981.
- Hubbert, Julie (Hg.): *Celluloid Symphonies. Texts and Contexts in Film Music History*, u.a. Berkeley 2011.
- Hutcheon, Linda: *A Theory of Adaptation*, New York 2013.
- Ibler, Reinhard: »Kunst im Holocaust. Zu Josef Bors Novelle *Terezínské rekviem* und ihrer Rezeption«, in: *Poznańskie Studia Slawistyczne* 12 (2017), S. 167–179.
- Ingarden, Roman: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk, Bild – Architektur – Film*, Tübingen 1962.
- Jacobsen, Wolfgang: *Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte*, Berlin 1989.
- Jacobshagen, Arnold: Art. »Rózsa, Miklós«, in: *MGGonline*, online veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26547>.
- Jünger, David: *Jahre der Ungewissheit. Emigrationspläne deutscher Juden 1933–1938* (= Schriften des Simon-Dubnow-Instituts 24), Göttingen 2016.
- Kalinak, Kathryn: *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, Madison 1992.
- Keightley, Keir: »Turn It Down!‹ She Shrieked. Gender, Domestic Space, and High Fidelity, 1948–1959«, in: *Popular Music* 15/2 (1996), S. 149–177.
- King, Terry: *Gregor Piatigorsky. The Life and Career of the Virtuoso Cellist*, Jefferson 2014.
- Kletschke, Irene: »Cult of Inexpressiveness«. Strawinskys Verhältnis zur Filmmusik«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 71/2 (2014), S. 135–145.
- Koppers, Clayton: »The Real Ambassadors? The Cleveland Orchestra Tours the Soviet Union,

- 1965«, in: *Music, Art and Diplomacy. East-West Cultural Interactions and the Cold War*, hg. von Simo Mikkonen und Peta Suutari, Farnham 2016, S. 69–85.
- Kraft, James P.: »Musicians in Hollywood. Work and Technological Change in Entertainment Industries, 1926–1940«, in: *Technology and Culture* 35/2 (1994), S. 289–314.
- Kraft, James P.: *Stage to Studio. Musicians and the Sound Revolution, 1890–1950*, u. a. London 1996.
- Kreis, Reinhold: *Orte für Amerika. Deutsch-amerikanische Institute und Amerikahäuser in der Bundesrepublik seit den 1960er Jahren* (= Transatlantische Studien 44), Stuttgart 2012.
- Kuchelbauer, Thomas: »Hitlers Hans Sachs. Der Schusterpoet in Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* und Albert Lortzings *Hans Sachs* am Opernhaus Nürnberg«, in: *Hitler. Macht. Oper: Propaganda und Musiktheater in Nürnberg 1920–1950* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 40), hg. von Silvia Bier, Tobias Reichard, Daniel Reupke und Anno Mungen, Würzburg 2020, S. 169–206.
- Kühn, Volker: Art. »Friedrich Hollaender«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hg. von Claudia Maurer-Zenck und Peter Petersen, Universität Hamburg 2007, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002592.
- Kühn, Volker: *Spötterdämmerung. Vom langen Sterben des großen kleinen Friedrich Hollaender*, Berlin 1997.
- Kuß, Alfred; Kleinaltenkamp, Michael: *Marketing-Einführung. Grundlagen – Überblick – Beispiele*, Wiesbaden 2020.
- Langenbruch, Anna: *Topographien musikalischen Handelns im Pariser Exil. Eine Histoire croisée des Exils deutschsprachiger Musikerinnen und Musiker in Paris 1933–1939* (= Musikwissenschaftliche Publikationen 41), u. a. Hildesheim 2014.
- Lareau, Alan: »Tingel-Tangel. Auf der Suche nach Friedrich Hollaenders Kabarett«, in: *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*, hg. von Nils Grosch, Münster 2004, S. 288–334.
- Lavsky, Hagit: *The Creation of the German-Jewish Diaspora. Interwar German-Jewish Immigration to Palestine, the USA, and England*, Berlin 2017.
- Lehman, Frank: »Film-As-Concert-Music and the Formal Implications of ›Cinematic Listening‹«, in: *Music Analysis* 37/1(2018), S. 7–46.
- Linhardt, Marion: Art. »Heymann, Werner Richard«, in: *MGGonline*, veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51738>.
- London, Kurt: *Film Music. A Summary of the Characteristic Features of its History, Aesthetics, Technique; and Possible Developments*, London 1936.
- Long, Michael: *Beautiful Monsters. Imagining the Classic in Musical Media*, u. a. Berkeley 2008.
- Lucchesi, Joachim: »I believe in Strong Themes«. Franz Waxman: Ein Filmkomponist Hollywoods«, in: *Emigrierte Komponisten in der Medienlandschaft des Exils 1933–1945* (= Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau 2), hg. von Nils Grosch, Joachim Lucchesi und Jürgen Scherbera, Stuttgart 1998, S. 111–118.
- Lühning, Helga: »Bedeutungen des Autographs für die Edition«, in: *Musikedition. Mittler zwischen Wissenschaft und musikalischer Praxis*, hg. von ders., Tübingen 2002, S. 85–96.

- Lütteken, Laurenz: Art. »Werk – Opus, Terminus« in: *MGGonline*, veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11801>.
- Macdonald, Hugh: »Symphonic poem«, in: *Grove Music Online*, online veröffentlicht: 20. Jan. 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27250>.
- Magnúsdóttir, Rósa: *Enemy Number One. The United States of America in Soviet Ideology and Propaganda, 1945–1959*, Oxford 2019.
- Marks, Martin: »Film Music. The Material, Literature and Present State of Research«, in: *Journal of the University Film and Video Association* 34/1 (1982), S. 3–40.
- Martin Herbert; Usaczyk, Robert: »Franz Waxman. »Die Musik ist in seiner Seele geboren«, in: *Filmharmonische Blätter* 8 (1988), S. 8–21.
- McCarty, Clifford: *Film Composers in America. A Filmography*, Oxford 2000.
- McClelland, Clive: »Of Gods and Monsters. Signification in Franz Waxman's Score *Bride of Frankenstein*«, in: *Journal of Film Music* 7.1 (2014), S. 5–19.
- Meyer, Stephen C.: *Epic Sound. Music in Postwar Hollywood Biblical Films*, Bloomington 2015.
- Meyer, Stephen: »The Double Life of Miklós Rózsa's Violin Concerto and *The Private Life of Sherlock Holmes*«, in: *Double Lives. Film Composers in the Concert Hall*, hg. von James Wierzbicki, u.a. London 2019, S. 47–58.
- Mikkonen, Simo; Scott-Smith, Giles; Parkkinen, Jari (Hgg.): *Entangled East and West. Cultural Diplomacy and Artistic Interaction during the Cold War* (= Rethinking the Cold War 4), u.a. Berlin 2019.
- Morgan, Iwan: »Introduction. Hollywood and the Great Depression«, in: *Hollywood and the Great Depression. American Film, Politics and Society in the 1930s*, hg. von Iwan Morgan und Philip John Davies, Edinburgh 2022, S. 1–16.
- Moss, Marilyn Ann: *Giant. George Stevens, a Life on Film*, Madison 2004.
- Mugmon, Matthew: *The American Mabler. Musical Modernism and Transatlantic Networks, 1920–1960*, Diss. masch., Harvard University 2013.
- Müller, Janina: *Musik im klassischen Film noir* (= Klangfiguren 5), Würzburg 2019.
- Müller, Jürgen E.: »Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte«, in: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, hg. von Jörg Helbig, Berlin 1998, S. 31–40.
- Musegades, Paula: *Aaron Copland's Hollywood Film Scores*, Rochester 2020.
- Mützel, Sophie: »Netzwerkansätze in der Wirtschaftssoziologie«, in: *Handbuch Netzwerkforschung*, hg. von Christian Stegbauer und Roger Häußling, Wiesbaden 2010, S. 601–613.
- Mützel, Sophie: »Neuer amerikanischer Strukturalismus«, in: *Handbuch Netzwerkforschung*, hg. von Christian Stegbauer und Roger Häußling, Wiesbaden 2010, S. 301–312.
- Nauck, Gisela: *Risiko des kühnen Experiments. Der Rundfunk als Impulsgeber und Mäzen* (= SWR Schriftenreihe Grundlagen 7), Saarbrücken 2004.
- Ness, Richard R.: »Sing Along with Hitch. Musically Marketing the Master of Suspense«, in: *The Soundtrack Album. Listening to Media*, hg. von Paul N. Reinsch und Laurel Westrup, u.a. New York 2020, S. 139–154.

- Neumeyer, David; Platte, Nathan: *Franz Waxman's »Rebecca«. A Film Score Guide* (= Scarecrow Film Score Guides 12), Lanham 2012.
- Neumeyer, David: »Overview«, in: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, hg. von demselb., Oxford 2014, S. 1–16.
- Neumeyer, David: »Tonal Design and Narrative in Film Music. Bernard Herrmann's »A Portrait of Hitch« and »The Trouble With Harry«, in: *Indiana Theory Review* 19 (1998), S. 87–123.
- Nichols, Roger: *The Harlequin Years. Music in Paris 1917–1929*, Berkeley 2002.
- Noonan, Ellen: *Porgy and Bess. Race, Culture, and America's Most Famous Opera*, Chapel Hill 2012.
- Ord-Hume, Arthur W. J. G.; Weber, Jerome F.; Borwick, John; Short, D. E. L.: Art. »Recorded Sound«, in: *Grove Music Online*, online veröffentlicht 2001, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26294>.
- Paech, Joachim: »Intermedialität. Mediales Differenzial und transformative Figurationen«, in: *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, hg. von Jörg Helbig, Berlin 1998, S. 14–30.
- Palmer, Christopher: *Miklós Rózsa. A Sketch of His Life and Work*, London 1975.
- Palmer, Christopher: *The Composer in Hollywood*, New York 1990.
- Parker, Craig: *John Vincent (1902–1977). An Alabama Composer's Odyssey*, Diss. masch., UCLA 1981.
- Parsons Smith, Catherine: *Making Music in Los Angeles. Transforming the Popular*, Berkeley 2007.
- Phillips, Alastair: *City of Darkness, City of Light. Émigré Filmmakers in Paris 1929–1939*, Amsterdam 2004.
- Platte, Nathan: »Before Kong was King. Competing Methods in Hollywood Underscore«, in: *Journal of the Society of American Music* 8/3 (2014), S. 311–337.
- Platte, Nathan: *Making Music in Selznick's Hollywood*, New York 2017.
- Platte, Nathan: *Musical Collaboration in the Films of David O. Selznick, 1932–1957*, Diss. masch., University of Michigan 2010.
- Platte, Nathan: »Performing Prestige. American Cinema Orchestras, 1910–1958«, in: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, hg. von David Neumeyer, New York 2014, S. 620–638.
- Portes, Alejandro (Hg.): *The Economic Sociology of Immigration. Essays on Networks, Ethnicity, and Entrepreneurship*, New York 1995.
- Powell, Larson: »USA«, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hgg. von Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Berlin 2019, S. 597–601.
- Prendergast, Roy: *Film Music. A Neglected Art*, New York 1992.
- Prieberg, Fred K.: *Handbuch Deutsche Musiker, 1933–1945*, CD-Rom, 2004.
- Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen 2002.
- Rathert, Wolfgang; Ostendorf, Berndt: *Musik der USA. Kultur- und musikgeschichtliche Streifzüge*, Hofheim 2018.
- Rathkolb, Oliver: *Führertreu und Gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991.
- Reichard, Tobias: *Musik für die »Achse«. Deutsch-italienische Musikbeziehungen unter Hitler und Mussolini bis 1943* (= Musik und Diktatur 3), Münster 2020.

- Reinsch, Paul N.; Westrup, Laurel: »Introduction. Listening to Media«, in: *The Soundtrack Album. Listening to Media*, hg. von denselb., u. a. New York 2020, S. 1–18.
- Reis, Claire R.: *Composers in America. Biographical Sketches of Contemporary Composers with a Record of their Works*, New York 1947.
- Reitmeyer, Morten; Marx, Christian: »Netzwerkansätze in der Geschichtswissenschaft«, in: *Handbuch Netzwerkforschung*, hg. von Christian Stegbauer und Roger Häußling, Wiesbaden 2010, S. 869–880.
- Reupke, Daniel: »Ein Leben fürs Theater. Biografisches Erzählen zwischen Geschichtswissenschaft und Theaterwissenschaft«, in: *Hitler. Macht. Oper: Propaganda und Musiktheater in Nürnberg 1920–1950* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 40), hg. von Silvia Bier, Tobias Reichard, Daniel Reupke und Anno Mungen, Würzburg 2020, S. 237–274.
- Richmond, Yale: *Cultural Exchange and the Cold War. Raising the Iron Curtain*, University Park 2003.
- Riethmüller, Albrecht: »Deutsche Leitkultur und neues Leitbild USA in der frühen deutschen Bundesrepublik«, in: *Modernisierung als Amerikanisierung? Entwicklungslinien der westdeutschen Kultur 1945–1960*, hg. von Lars Koch, Bielefeld 2007, S. 215–232.
- Rippl, Gabriele: »Introduction«, in: *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*, hg. von ders., u. a. Berlin 2015, S. 1–34.
- Robinson, Harlow: *The Last Impresario. The Life, Times, and Legacy of Sol Hurok*, New York 1994.
- Röder, Thomas: Art. »Partitur, Funktionen der Partitur; abhängige Partitur-Formen, Partitur und Werk«, in: *MGGonline*, veröffentlicht Mai 2018, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/370002>.
- Rosar, William H.: »Bernard Herrmann. The Beethoven of Film Music?«, in: *The Journal of Film Music* 1 (2003), S. 121–150.
- Rothkamm, Jörg: Art. »Lela Simone«, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hg. von Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen und Sophie Fetthauer, Universität Hamburg 2019, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00007272.
- Rotthaler, Viktor: »Die Musikalisierung des Kinos. Die Komponisten der Pommer-Produktion«, in: *Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922–1937*, hg. von Katja Uhlenbrok, München 1998, S. 123–134.
- Rózsa, Miklós: *Double Life. The Autobiography of Miklós Rózsa*, New York 1982.
- Sanjek, Russell: *American Popular Music and Its Business. The First Four Hundred Years*, Vol. 3, New York 1988.
- Sapiro, Ian; Cooper, David: »Spotting, Scoring, Soundtrack. The Evolution of Trevor Jones's Score for *Sea of Love*«, in: *CineMusic? Constructing the Film Score*, hg. von David Cooper, Christopher Fox und Ian Sapiro, Newcastle 2008, S. 17–32.
- Sarlo, Dario: *The Performance Style of Jascha Heifetz*, New York 2015.
- Schmierer, Elisabeth: *Geschichte der Programmmusik. Eine Einführung* (= Gattungen der Musik 14), Lilienthal 2023.
- Schonberg, Harold C.: *The Lives of the Great Composers*, New York 1970.
- Schüller, Dietrich; Elste, Martin: Art. »Tonträger und Tondokumente, Geschichtlicher Abriss,

- Repertoiregeschichte«, in: *MGGonline*, veröffentlicht November 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50738>.
- Schwartz, Manuela; Weber, Horst: »Einleitung«/»Introduction«, in: *Quellen zur Geschichte emigrierter Musiker/Sources Relating to the History of Emigré Musicians: 1933–1950*, Bd. 1: Kalifornien/California, hg. von denselb., München 2003, S. XV–XXXI/XXXIII–XLVIII.
- Segal, Rachel: *Franz Waxman. The Composer as »Auteur« in Golden Era Hollywood*, Diss. masch., Newcastle University 2010.
- Seidel, Wilhelm: *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte*, Darmstadt 1987.
- Sheppard, Anthony W.: *Extreme Exoticism. Japan in the American Musical Imagination*, Oxford 2019.
- Shuker, Roy (Hg.): *Popular Music. The Key Concepts*, New York 2017.
- Smith, Jeff: »The Tunes they are A-Changing«. Moments of Historical Rupture and Reconfiguration in the Production and Commerce of Music in Film«, in: *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, hg. von David Neumeyer, Oxford 2014, S. 270–290.
- Smith, Jeff: *The Sounds of Commerce. Marketing Popular Film Music*, New York 1998.
- Smith, Steven C.: *A Heart at Fire's Center. The Life and Music of Bernard Herrmann*, Berkeley 1991.
- Smith, William Ander: *The Mystery of Leopold Stokowski*, u. a. London 1990.
- Snedden, N. William: »Hollywood's »No Man« Leonid V. Raab (1900–1968)«, in: *Journal of Film Music* 10/1 (2021), <https://doi.org/10.1558/jfm.17524>.
- Spiker, Jürgen: *Film und Kapital. Der Weg der deutschen Filmwirtschaft zum nationalsozialistischen Einheitskonzern* (= Zur politischen Ökonomie des NS-Films 2), Berlin 1975.
- Steinhart, Daniel: *Runaway Hollywood. Internationalizing Postwar Production and Location Shooting*, Oakland 2019.
- Sterne, Jonathan: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, u. a. Durham 2003.
- Stoppe, Sebastian (Hg.): *Film in Concert. Film Scores in Relation to Classical Concert Music*, Glückstadt 2014.
- Strohm, Reinhard: »Werk–Performanz–Konsum. Der musikalische Werk-Diskurs«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michele Caella und Nikolaus Urbanek, u. a. Stuttgart 2013, S. 341–355.
- Taruskin, Richard: *On Russian Music*, Berkeley 2009.
- Teachout, Terry: »Jazz and Classical Music. To the Third Stream and Beyond«, in: *The Oxford Companion to Jazz*, hg. von Bill Kirchner, Oxford 2000, S. 343–356.
- Torre, Robert: »Friedrich Hollaender and the Dialectics of a Musical Exile«, in: *Music Research Forum* 21 (2006), S. 1–27.
- Trautwein, Wolfgang: *Werner Richard Heymann. Berlin, Hollywood, and No Going Back* (= Jüdische Miniaturen 113A), Berlin 2019.
- Unsel, Melanie: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie* (= Biographik. Geschichte – Kritik – Praxis 3), u. a. Wien 2014.
- Vaché Sr, Warren; Kernfeld, Barry; Kennedy, Gary W.: Art. »Nash family«, in: *Grove Music*

- Online*, online veröffentlicht 2003, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J649700>.
- Van der Lek, Robbert; Swithinbank, Mick: »Concert Music as Reused Film Music. E.-W. Korngold's Self-Arrangements«, in: *Acta Musicologica* 66/2 (1994), S. 78–112.
- Weber, Heinrich: *Die Geschichte des Lebrergesangsvereins Nürnberg, 1878–2003. Festschrift zum 125-jährigen Jubiläum*, Nürnberg 2003.
- Wedel, Michael: »Der Pi-Pa-Po-Regisseur. Musik und Operette bei Richard Eichberg«, in: *Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928–1938*, hgg. von Malte Hagener und Jan Hans, München 1999, S. 121–137.
- Wegner, Gesine: »Hitchcock's Brunettes. Visualizing Queerness in the 1940s and 1950s«, in: *Reassessing the Hitchcock Touch. Industry, Collaboration, and Filmmaking*, hg. von Wieland Schwanebeck, Cham 2017, S. 77–96.
- Wescott, Steven D.: Art. »Rózsa, Miklós«, in: *Grove Music Online*, veröffentlicht 31. Januar 2020, <https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.3000000215>.
- Wescott, Steven D.: *Miklós Rózsa. A Portrait of the Composer as seen through an Analysis of his Early Works for Feature Film and the Concert Stage*, Diss. masch., University of Michigan 1990.
- White, Harrison: *Identity and Control. A Structural Theory*, Princeton 1992.
- Whitesell, Lloyd: »Concerto macabre«, in: *The Musical Quarterly* 88/2 (2005), S. 167–203.
- Wicke, Peter: »Der Tonträger als Medium der Musik«, in: *Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik*, hg. von Holger Schramm, Wiesbaden 2019, S. 3–40.
- Wierzbicki, James (Hg.): *Double Lives. Film Composers in the Concert Hall* (= Routledge Research in Music 12), u. a. London 2019.
- Wierzbicki, James; Platte Nathan; Colin Roust (Hgg.), *The Routledge Film Music Sourcebook*, u. a. New York 2012.
- Wierzbicki, James: »Introduction«, in: *Double Lives. Film Composers in the Concert Hall*, hg. von demselb., New York 2019, S. 1–7.
- Wierzbicki, James: *Film Music. A History*, New York 2009.
- Wilfing, Alexander: *Re-Reading Hanslick's Aesthetics. Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen* (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 49), Wien 2019.
- Winters, Ben: *Erich Wolfgang Korngold's 'The Adventures of Robin Hood'. A Film Score Guide* (= Scarecrow Film Score Guides 6), Lanham 2007.
- Winters, Ben: *Music, Performance, and the Realities of Film. Shared Concert Experiences in Screen Fiction* (= Routledge Research in Music 9), u. a. New York 2014.
- Wiora, Walter: *Das musikalische Kunstwerk*, Tutzing 1983.
- Wlodorski, Amy Lynn: »Musical Memories of Terezin in a Transnational Perspective«, in: *Dislocated Memories. Jews, Music, and Postwar German Culture*, hgg. von Tina Frühauf und Lily E. Hirsch, Oxford 2007, S. 57–72.
- Wolf, Werner: »Musicalized Fiction and Intermediality. Theoretical Aspects of Word and Music

- Studies«, in: *Word and Music Studies. Defining the Field*, hg. von Walter Bernhart, Steven Scher und Werner Wolf, unter anderem Amsterdam 1999, S. 37–58.
- Wünschel, Ulrich: »Filmmusik jenseits des Films. Konzerte, Tonträger, musikalische Sozialisation«, in: *Filmmusik. Ein alternatives Kompendium*, hg. von Frank Hentschel und Peter Moormann, Wiesbaden 2018, S. 319–332.
- Zechner, Ingeborg: »Hollywoods Filmmusik und ihr Weg zur Populärkultur. Kontexte – Historiographie – Medialität in den 1940er- und 1950er-Jahren«, in: *Acta Musicologica* 95/1 (2023), S. 75–95.
- Zechner, Ingeborg: »Looking for Mr. Hyde. Franz Waxman's Musical Activities Beyond Film«, in: *Double Lives. Film Composers in the Concert Hall*, hg. von James Wierzbicki, New York 2019, S. 30–46.
- Zechner, Ingeborg: »Migration als Perspektive in der Karriere des Komponisten Franz Waxman«, in: *Musik und Migration* (= Musik und Migration 1), hg. von Nils Grosch und Wolfgang Gratzer, Münster 2018, S. 245–254.
- Zechner, Ingeborg: »Mocking Sound. ›Das Kabinett des Dr. Larifari‹ as a Parody of Early German Sound Film«, in: *Palgrave Handbook of Music in Comedy Cinema*, hg. von Emilio Audissino und Emile Wennekes, Basingstoke 2023, S. 309–326.
- Zechner, Ingeborg: »Multiple-Music Versions? A German Sound Film-Operetta and its Versions for France and Italy«, in: *Music Sound, and the Moving Image* 15/2 (2021), S. 133–165.
- Zechner, Ingeborg: »Unheard, Unseen, Underappreciated? Die Verhandlung filmmusikalischer Werkhaftigkeit im Hollywood-Film der 1940er-Jahre«, in: *Musik – Politik – Gesellschaft. Michael Walter zum 65. Geburtstag*, hg. von Kordula Knaus und Susanne Kogler, Stuttgart 2023, S. 265–300.

Historische Periodika

Allentown Times
Aufbau
Beverly Hills Times
Bildtelegraph
B'nai B'rith Messenger
California Freie Presse
California News
Christian Science Monitor
Ciné-Comoedia
Cinémonde
Citizen News
Cue. Weekly Magazine of New York Life
Daily Herald

Daily Mail
Daily News
Daily Variety
Dallas Times Herald
Das Organ
Der Abend
Der Film
Der Standard
Die Stunde
Die Welt
Down Beat
Film and TV-Music
Film Music Notes
Film und Ton. Wochenbeiblatt der Lichtbild-Bühne
Films in Review
Financial Times
Griffith Park News
Hollywood Citizen News
Hollywood Quarterly
Illustrierter Film-Kurier
Inglewood Daily News
La revue de l'écran
Le Ménestrel
Le Temps
Lichtbild-Bühne
Life
Los Angeles Examiner
Los Angeles Herald Examiner
Los Angeles Herald Express
Los Angeles Independent
Los Angeles Times
Manchester Guardian Weekly
Miami Beach Daily
Music Clubs Magazine
Music Journal
Music Publishers Journal
Music Views
Musica
Musical Courier
Musical Digest
Musik-Echo

Monthly Film Bulletin
Neue Mannheimer Zeitung
New York Herald Tribune
New York Herald Tribune (European Edition)
New York Times
News Press
Newsweek
Opera and Concert
Quarterly of Film Radio and Television
Österreichische Filmzeitung
Ric et Rac
Saarbrücker Abendblatt
San Bernardino Sun
St. Louis Globe-Democrat
St. Louis Post-Dispatch
Star News
Süddeutsche Zeitung
The Billboard
The California Jewish Voice
The Cincinnati Enquirer
The Composer and Conductor
The New Daily
The Saturday Review
The Times
The World of Music
TV Mirror
Yedioth Hayom

Archivalien

Archiv der Akademie der Künste Berlin, Werner-Richard-Heymann-Archiv, Paul-Hühn-Archiv, Weintraubs-Syncopators-Archiv, Bernd-Alois-Zimmermann-Archiv.
 [Copyright Office, The Library of Congress], *Catalogue of Copyright Entries*, Jul-Dec., Washington 1954.
 British Library, Music Collections [VOC/1954/WAXMAN].
 Deutsches Bundesarchiv, Berlin Lichterfelde [R 109-I/5128].
 Deutsche Kinemathek, Personenarchiv, Nachlass Pommer.
 Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten Berlin, Entschädigungsakte Franz Waxman, Reg.Nr. 271.490.

Leo Baeck Institute, Evelyn Pearl Family Collection.
 Library of Congress, Music Division, Leonard Bernstein Collection, Louis Kaufman Collection, Danny Kaye und Sylvie Fine Collection, Erich Wolfgang Korngold Collection.
 Library of Congress, Motion Picture, Broadcasting and Recorded Sound Division [RBA 11200-11201].
 National Archives Washington D.C., *Passenger and Crew Lists of Vessels Arriving at New York, 1897–1957, Year 1934*.
 New York Public Library for the Performing Arts, Music Division, The Bruno Walter Papers.
 SWR, Historisches Archiv, Baden-Baden [P 6324, P6232, P5969, P5904].
 Syracuse University, Bird Library, Special Collections Research Center, Franz Waxman Papers.
 University of Texas at Austin, Harry Ransom Center, David O. Selznick Collection.
 Washington State University Libraries, Manuscript, Archives and Special Collections, Pullman, WA, Hans Rosbaud Papers.

Online-Ressourcen

Carnegie Hall, »Performance History Search«-Aufführungsdatenbank, https://www.carnegie-hall.org/About/History/Performance-History-Search?q=&dex=prod_PHS, letzter Zugriff am 12. Jan. 2024.
 New York Philharmonic Shelby White & Leon Levy Digital Archives, <https://archives.nyphil.org/index.php>, 22. Jan. 2024.
 Film Scripts Online: *The Paradine Case (1947): Shooting script. Written by Selznick, David Oliver 1902–1965; Adapted by Bridie James, 1888–1951; Reville, Alma, 1899–1982*, Electronic Edition by Alexander Street Press.

Musikalien

[Anon.]: *Souvenir Album. Classic Piano Gems from the Republic Picture »I've Always Loved You«*, New York: Leeds Music Corporation, 1946.
 Copland, Aaron: *Our Town: Three Piano Excerpts from the Film Score*, New York: Boosey & Hawkes, 1944.
 Copland, Aaron: *The Red Pony. Suite*, u. a. New York: Boosey & Hawkes, 1948.
 Rózsa, Miklós: *Musical Highlights from the Score of »Quo vadis«*, u. a. New York: Robbins, [1951].
 Rózsa, Miklós: *Spellbound Concerto, Piano Solo composed by Miklos Rozsa from the Academy Award Winning Score of the Selznick International Picture »Spellbound« directed by Alfred Hitchcock produced by David O. Selznick*, New York: Chappell & Co., Inc., 1946.
 Waxman, Franz: *A Place in the Sun*, sheet music, words by Jay Livingston and Ray Evans; music by Franz Waxman, New York: Paramount Music Corp., 1951.

- Waxman, Franz: *Sinfonietta for Strings and Timpani*, u. a. New York: Boosey & Hawkes, 1956.
- Waxman, Franz: *Theme, Variations and Fugato for Jazz Orchestra (1956)*, Los Angeles: Fidelio Music Company, 1956.
- Waxman, Franz: *Tonight My Love*, sheet music, words by Jay Livingston and Ray Evans; music by Franz Waxman, New York: Paramount Music Corp., 1954.

18. Personenregister

- Adams, Stanley 116
Adorno, Theodor W. 153, 168–169, 174, 266, 345, 347, 378
Amfiteatrof, Daniele 314–316, 325, 395–396, 399
Ämirov, Fikret 99, 117
Antheil, George 54, 116, 156, 158, 160, 199, 404
Arbo, Alessandro 246–247, 251–252
Arnold, Edward 90
Auric, Georges 157, 185
- Babbit, Milton 348
Bach, Johann Christian 245
Bach, Johann Sebastian 90, 98, 123, 138, 141, 211, 230–231, 234–235, 245–246, 249, 309–310, 353, 405–406
Barber, Samuel 131–132, 134–135, 144, 406–408
Barger, Heinz 40–41
Barrett, Herbert 377
Bartók, Béla 249, 405
Beecham, Thomas 166, 245
Beethoven, Ludwig van 97, 142, 145, 166–167, 176, 199, 212, 215, 230–231, 302–304, 306, 345, 348, 353, 404–406, 408
Bellamy, Ralph 351
Benny, Jack 256, 326
Bergmann, Ingrid 269, 300
Berner, Raymond 51–53
Bernstein, Elmer 118, 184, 325
Bernstein, Leonard 106, 130, 137–139, 164, 190, 199, 229, 335, 347, 365, 425
Bezrodny, Igor' 131, 407
Birger-Blomdahl, Karl 119
Bischoff, Friedrich 242
Bizet, George 240, 403
Blacher, Boris 249
Black, Ralph 101, 121
Blake, Robert 116
Böhm, Karl 56
Börner, Wolfgang 33–37
Boulez, Pierre 88, 348
Bour, Ernest 243
Bourdieu, Pierre 23, 235
- Bowen, Paul 217
Brahms, Johannes 131–132, 134, 166, 199–200, 210–212, 234–235, 259, 403, 405, 407–408
Brandt, Willy 147
Brasselle, Keefe 312
Brecht, Bertolt 43
Brinkmann, Reinhold 38
Britten, Benjamin 104, 107, 145
Bruch, Max 245, 248
Bruckner, Anton 145, 166
Burlingame, Jon 343
Byrns, Harold [Bernstein, Hans] 86, 398
- Cage, John 348
Carroll, Brendan 31, 40
Castro, Juan José 101–102
Chačaturjan, Aram 116, 124, 225, 403
Chace, Burton W. 119–120
Chopin, Frédéric 212, 290, 303
Chrennikov, Tichon 99, 102, 117, 119, 121–124, 131, 407
Chruschtschow, Nikita 109
Cliburn, Van 130
Cliff, Montgomery 312
Cocteau, Jean 90–91
Coenen, Werner 35–37
Cohen, Gustav 212
Compinsky, Alec 283–284
Cook, Nicholas 349
Copland, Aaron 21, 109, 128, 130, 134–138, 148, 153, 157–158, 161, 163–164, 167, 178, 185–186, 188, 192, 199–200, 206, 215, 229–230, 232, 236, 257, 262, 266, 279, 309, 314, 317, 335, 337, 347, 355, 370, 403, 406
Cordell, Helen Philips 98, 114
Corwin, Norman 91–92
Courage, Alexander 326, 401
Craft, Robert 92
Crawford, Dorothy Lamb 37–38, 194, 226
Crawford, Joan 241, 356
Creston, Paul 132
Cromwell, John 90, 258–259
Crosby, Bing 315

- Cross, Larry 318
 Crowther, Bosley 168
 Culshaw, John 347
 Cummings, Bob 378
 Curtis, Tony 364
 Cutner, Sid 398–400
- Danilov, Nikolai 118
 Dankewitsch, Konstantin 117
 Davidoff, Vladimir 209
 Davis, Bette 276, 303
 Debbs, Ernest 104–105
 Debussy, Claude 90, 96, 97, 107
 Dent, Edward 113
 Derra de Moroda, Friderica 57
 Deutsch, Adolph 325, 397
 Dieterle, William 113, 191, 398
 Dietrich, Marlene 48, 63, 300
 Djagilev, Sergej 167
 Dolan, Robert 325
 Dreiser, Theodor 210, 312, 321, 324
 Ducloux, Walter 92, 105, 106, 108
 Duke, Vernon 189–190
 Dupré, Marcel 55
 Dvořák, Antonín 258, 409
 Dykstra, Clarence 90
- Edwards, John S. 227
 Egk, Werner 92, 107, 113, 119–121, 140, 142, 365
 Einem, Gottfried von 102, 104, 113, 140, 249, 366
 Eisenhower, Dwight 109–110, 116
 Eisler, Hanns 21, 43, 48, 153, 168–169, 174, 390
 Ender, Stefan 386
 Esway, Alexander [Tolnay, Ákos] 57, 391
 Evans, Ray 268, 318, 320, 321–322, 325, 338
- Faith, Percy 326
 Falla, Manuel de 167
 Fassett, James 87, 132–133, 136
 Feiler, Morton 98, 100
 Feyder, Jacques 57
 Finch, Peter 374
 Finston, Nathaniel 158
 Forbstein, Leo 277
 Ford, John Anson 98
 Forkel, Johann Nikolaus 309
 Forsyth, James 16, 223
- Fortner, Wolfgang 249
 Foss, Lukas 107, 119, 122, 130, 227, 236
 Fournier, Lyda 127
 Fournier, Pierre 16, 126–127
 Franklin, Peter 18, 260–262, 381–382
 Freed, Arthur 93
 Frith, Simon 349
 Fuchs, Jörn Florian 31
- Galindo, Blas 102, 119, 121, 123
 Gannon, Kim 277
 Garbo, Greta 300
 Garfield, John 241, 356
 Gay, Peter 38
 Gershunoff, Maxim 99, 127–128
 Gershwin, George 131, 134
 Gienow-Hecht, Jessica 111
 Gimpel, Jakob 143
 Ginastera, Alberto 101
 Goebbels, Joseph 63
 Gold, Ernest 225
 Goldberg, Albert 87, 92, 125
 Goldman, Ralph I. 347
 Goldring, Irwin D. 36, 89
 Goldsmith, Jerry 192, 385–386
 Goodman, Nelson 265
 Gorbman, Claudia 257, 272
 Gouk, Yuri 116–117
 Gould, Morton 273, 403
 Goulding, Edmund 159, 191, 258
 Gounod, Charles 247
 Grabner, Hermann 55
 Graham, Martha 167
 Granovetter, Mark 67
 Granowsky, Alexis 42–44, 390
 Green, Johnny 93, 99, 315, 325, 327–328
 Greene, Patterson 135–136
 Grevesmuehl, Melsine 142
 Grieg, Edvard 51, 179, 407
 Griffin, Wayne 105–106
 Groen, John te 100–101, 104, 119, 121, 212
- Hageman, Richard 190
 Hale, Richard 91
 Halusa, Karl 236
 Hamilton, Iain 107, 119, 123
 Hanke, Willi 144

- Hansen, Konrad 142, 408
Hansen, Max 48
Hanslick, Eduard 213–215, 219, 234
Harford, Margaret 115
Harris, Roy 102, 104, 107, 119, 122–123, 128,
130, 146–147
Hartmann, Karl Amadeus 102, 249
Harvey, Lilian 63
Hawkins, Margaret 298
Hearst, Randolph 105
Heifetz, Jascha 84, 199, 206, 245–246, 259, 327
Heldt, Guido 19–20
Henreid, Paul 303
Hepburn, Audrey 374–375
Herrala, Meri Elisabeth 126
Herrmann, Bernard 21, 118, 160, 164–166,
168–169, 172, 174, 177, 178, 180, 186, 191, 225,
257–259, 267–268, 270, 277–278, 325, 327,
383
Hersholt, Jean 90
Hertz, Richard 141
Heyman, Edward 325
Heymann, Werner Richard 36, 54, 62, 64, 71
Hichens, Robert 288, 298
Hickman, C. Sharpless 179–180, 182
Hindemith, Paul 145, 250
Hinrichsen, Hans-Joachim 22–23
Hitchcock, Alfred 28, 54, 90, 164, 239, 259,
269, 282–283, 287, 293, 297–299, 302, 305,
308–309, 319, 376
Hitler, Adolf 32, 37–38, 56, 62, 79
Hollaender, Friedrich 26, 31, 35, 39–40, 42–45,
47–48, 52, 61–65, 67, 71, 75, 79–80, 116, 160,
223, 273, 389–390
Holton, Robert 101, 105, 127, 228–229, 347
Honegger, Arthur 56, 90–91, 94, 98, 106–107,
138, 157, 199, 365, 404, 406
Hopkins, Miriam 277
Horwitz, Frederic 196–198, 200–201
Hovhanness, Alan 132, 233
Hühn, Paul 50
Humperdinck, Engelbert 233, 408
Hurok, Sol 116–117, 126, 128, 196
Hutcheon, Linda 272
Huttenback, Dorothy 98–100, 353
Huxley, Aldous 91–92
Ibert, Jacques 225
Inglez, Roberto 318
Jackson, Cornwell 105
Jackson, Mahalia 326
Jacobshagen, Arnold 31
Jannings, Emil 70
Joachim, Joseph 212
Johnson, Theodate 130
Johnson, Thor 278
Jöken, Carl 48
Jourdan, Louis 90–91, 96, 282, 299
Jouvet, Louis 200
Judson, Arthur 195, 226–227
Jünger, David 72–73
Jurmman, Walter 36, 43, 393
Kabalewski, Dmitrij 99, 117
Kagen, Sergius 233
Kahgan, Philip 205–206
Kaper, Bronisław 36, 42–43, 77, 99, 355, 393, 395
Kaplan, Abbott 105
Kaplan, Sol 396
Karajan, Herbert von 92
Kaufman, Annette 99
Kaufman, Louis 95, 99
Kaufmann, Christine 364
Kay, Ulysses 123
Kaye, Danny 91
Kelly, Gene 93
Kennedy, John F. 111, 128, 129, 143, 145–146
Kennedy, Robert 147
Kerr, Harrison 161
Klemperer, Otto 85, 97, 227
Klitzsch, Ludwig 71, 74
Kloss, Erich 352
Knight, Arthur 288–289
Knipper, Leo 273, 403
Kodály, Zoltán 119
Kolpé, Max 304
Korda, Alexander 57–60, 67, 78, 80
Korngold, Erich Wolfgang 21, 36, 38, 60, 64,
78, 116, 159, 160, 191, 199, 201, 223, 225, 231,
234, 258–259, 263, 267–268, 270, 278, 280,
303–304, 309, 404
Krekeler, Heinz 144
Kreutz, Arthur 233

- Kritz, Karl 227
 Kubik, Gail 233
- Lang, Fritz 47, 51, 96, 113, 238, 293, 391–392
 Langenbruch, Anna 73
 Larrieu, Gaby 51
 Last, Richard 218
 Lavsky, Hagit 76
 Lehman, Frank 276, 287, 330
 Lehmann, Lotte 86
 Leinsdorf, Ericn 166–168, 175, 178
 L noir, Jean [Neuberger, Jean Bernard Daniel] 48, 51, 53, 391
 Levant, Oscar 118, 241, 356
 Liebermann, Rolf 92, 107, 140–141, 145, 242, 245, 249, 353, 370
 Lincoln, Abraham 200, 203
 Livingston, Jay 268, 320–322, 325, 338
 Loder, John 276
 London, Kurt 44, 47, 265–266
 Long, Michael 248–249, 258, 262, 275
 Longstreet, Ethel 100
 Loy, Max 143–146
 Luckman, Charles 102–106, 125
 Luft, Herbert G. 49, 51
 Luther, Martin 273–275
 Lütteken, Laurenz 263, 266
 Lytton, Bart 99–102, 117–118, 121–122
- MacLaine, Shirley 378
 Mahler-Werfel, Alma 90, 139
 Mahler, Gustav 106–107, 137–140, 145, 190, 193, 365, 404
 Mamedov, Tamara 130
 Mancini, Henry 325
 Marks, J. 372
 Martini, Giovanni 314
 Marx, Harpo 99
 Mason, Colin 121
 McCarthy, Joseph 116
 McClellan, H.C. 105
 Melnitz, William 105–106
 Mennin, Peter 108, 123, 130, 233
 Menotti, Gian Carlo 233
 Meyer, Stephen 222, 269
 Meyerbeer, Giacomo 176
 Michel, John 100, 103, 105–106
- Milhaud, Darius 119, 123
 Moffat, Ivan 314–317
 Molnár, Ferenc 49, 96, 195, 208
 Montand, Yves 378, 380
 Montemezzi, Italo 90
 Morell, Barry 378, 380
 Morgan, Paul 48
 Moross, Jerome 273, 397, 403
 Morton, Lawrence 88, 92, 96, 114, 116, 120, 169–170, 234–235, 267, 289–290, 292, 297, 317, 337
 Mozart, Wolfgang Amadeus 167, 176, 231, 245, 353, 385, 403, 405
 M nch, Charles 58
 Murphy, Franklin D. 103–106
- Nash, Ted 313, 326, 338
 Nebenzahl, Seymour 48, 75
 Neumeyer, David 25
 Newman, Alfred 182, 349, 355
 Nicholls, Charlotte 142–143
 Nono, Luigi 88
 North, Alex 118, 225, 325, 335–336, 350
- Orff, Carl 107, 113, 140, 249, 365
 Ormandy, Eugene 101, 226–227
 Oswald, Richard 113
- Paech, Joachim 272
 Paine, John 36, 79
 Pal, George 187
 Parrish, George 329, 398–399
 Pauley, Bobbi 105
 Payne, Franklin S. 105
 Peck, Gregory 269, 282, 290
 Pfitzner, Hans 143
 Phillips, Alastair 73–74
 Piatigorsky, Gregor 127
 Piston, Walter 107, 123
 Platte, Nathan 268, 282, 298–299, 309
 Pleis, Jack 318
 Pommer, Erich 32, 42–43, 47–50, 53–54, 59, 63, 67, 70–72, 74–75, 78, 80
 Poulenc, Francis 225
 Pratley, Gerald 180
 Pressler, Menahem 198, 200–201
 Previn, André 15, 24, 118–119, 131

- Price, Vincent 90
 Prokof'ev, Sergej 107, 114–115, 124, 157, 180,
 185, 200, 204, 225, 237, 273, 403, 405, 407
 Puccini, Giacomo 231, 377, 379–380
- Qarayev, Qara 102, 119, 122, 124, 131, 407
- Raab, Leonid 285–286, 315–316, 329, 393–402
 Rabinoff, Max 196–198, 201
 Rabwin, Marcella 105,
 Rabwin, Marcus 106
 Rachmaninov, Sergej 190, 303
 Rains, Claude 303
 Rajewsky, Irina 271
 Raksin, David 21, 116, 118, 171–173, 180, 184,
 257, 325, 355
 Ravel, Maurice 97, 132, 134, 167, 205, 404,
 406–407
 Rebner, Adolf 283
 Rebner, Edward 283–284, 297
 Reese, Henry 381
 Reinsch, Paul 343–344
 Reis, Claire 161, 389
 Reisfeld, Bert 93–96
 Remick-Warren, Elinor 102, 119, 123
 Respighi, Ottorino 131–132, 134, 225, 406–407
 Ricci, Ruggiero 206, 406–407
 Riddle, Nelson 325
 Robin, Harry 140
 Robinson, Earl 273, 403
 Robinson, Edward G. 378
 Rodgers, Richard 133
 Roemheld, Heinz 223, 319, 391–393
 Roland-Manuel [Levy, Roland Alexis Manuel] 57
 Romberg, Sigmund 36, 79, 190
 Romero, Manuel 121
 Rosbaud, Hans 243, 353
 Rose, David 161
 Rostropovič, Mstislav 127
 Rózsa, Miklós 187, 228
 Rubinstein, Artur 116, 258, 302, 403
- Salinger, Pierre 129
 Schildkraut, Joseph 139–140
 Schneider, Eduard 113
 Schoenberg, Arnold 38, 102, 107, 158, 234, 284,
 406
- Schonberg, Harold 104–106, 171, 175–178,
 184–186, 212–219, 233
 Schulhof, Andrew 117
 Schumann, Robert 176, 199, 201, 210–211, 245,
 258, 340, 403–405
 Schuster, Joseph 245, 248
 Schwarz, Hanns 46, 49, 389–390
 Scriabin, Aleksandr 190
 Selznick, David O. 54–55, 80–81, 90, 175, 191,
 239, 268–269, 282–283, 285–287, 290, 293,
 297–301, 307–310
 Sessions, Roger 123, 130
 Sheets, Millard 90
 Shuken, Leo 329, 398–400
 Sibelius, Jean 97
 Sickafus, Ruth 119, 121, 128, 131
 Siodmak, Robert 49, 51–52, 75, 390–391
 Slezak, Leo 139
 Slezak, Walter 139
 Smith, Jeff 348–349, 351
 Smith, Paul 179
 Sopkin, Henry 278
 Šostakovič, Dmitrij 99, 107, 117–118, 124–125,
 132–133, 136, 333, 406
 Spaeth, Sigmund 161
 Spoliansky, Mischa 35
 Sproul, Robert Gordon 90
 Stafford, Jo 277
 Stein, Arthur 35
 Stein, Leonard 120
 Steinberg, William 217, 227
 Steiner, Max 81, 159–160, 182, 205, 223, 234, 325,
 397–398
 Steinert, Alexander 106, 190
 Stern, Isaac 84, 89, 199, 240, 258, 356
 Sternberg, Josef von 33, 49, 61, 389
 Sterne, Jonathan 162, 253
 Stevens, George 28, 210, 281, 311–312, 314, 317,
 321, 337
 Stevens, Leith 130, 258
 Stewart French, Mary 129
 Stewart, Mike 366, 367
 Stock, Friedrich [Frederick] August 56
 Stockhausen, Karlheinz 88
 Stokowski, Leopold 117, 130, 132, 136, 163, 181,
 205, 218, 278, 345
 Stoloff, Morris 90

- Stothard, Herbert 325
 Stransky, Otto 190
 Strauss, Richard 104, 143, 190, 193, 223, 230-231, 273, 275, 287, 347, 349, 403
 Stravinskij, Igor' 58, 90, 92, 97, 101-102, 106-107, 119, 124, 157-158, 167, 171-176, 190, 205-206, 209, 213, 229, 232-233, 245, 406
 Strobel, Heinrich 92, 114, 120, 227, 242-245, 347
 Sunahara, Michiko 378, 380
 Swarowsky, Heinz 56
- Taneev, Sergej 247
 Tansman, Alexandre 126, 405
 Taylor, Elizabeth 312
 Tetzl, Joan 306
 Thomson, Virgil 156, 158, 185, 262
 Tiomkin, Dimitri 99, 166, 171, 175-177, 182-183, 283, 325, 355, 385
 Todd, Ann 282, 290, 299
 Trilling, Steve 375
 Trimble, Lester 233
 Tschaiĥowsky, Pëtr Il'ič 103, 107, 131-132, 134, 204, 206-209, 211-212, 217-218, 232, 247-248, 262, 330, 349, 403, 406-408
- Valli, Alida 282, 290, 300-301
 Van Cleave, Nathan 314, 316, 329, 399, 400
 Verdi, Giuseppe 144-146, 231, 381, 403, 406, 408
 Verret-Carter, Shirley 131
 Vidor, Charles 90
 Vincent, John 99, 101-107, 117, 121, 123, 125, 205, 209, 212
 Vincent, Ruth 105-106
- Wagner, Oscar 161
 Wagner, Richard 97, 125, 157, 166, 176-177, 191, 223, 230-231, 233, 347, 349, 403
 Wagner, Roger 94-95, 98, 404-405
 Wald, Jerry 90, 128, 233, 340, 360, 375-377
 Wallenstein, Alfred 115
- Walter, Bruno 56, 85, 104, 118, 136, 138, 226
 Walton, William 91, 102, 106-107, 157, 225
 Warner, Jack 375
 Waxman, Lella 127-128, 136, 142
 Webb, Roy 259, 399-401
 Weber, Carl Maria von 237, 405-408
 Webster, Paul Francis 360, 362
 Weill, Kurt 43, 157, 223, 403
 Weisgall, Hugo 233
 Wellesz, Egon 113
 Wescott, Steven 56
 Weston, Paul 277
 Westrup, Laurel 343
 Whale, James 54, 76, 238, 293, 391, 393
 White, Harrison 68, 154
 Wick, Ted 283-285, 289
 Wienawsky, Henry 327
 Wierzbicki, James 17, 185
 Wilder, Billy 51, 53, 89-90, 104, 197, 201, 270, 303, 376, 391-392, 399-401
 Williams, John 20, 279, 386
 Williams, Ralph Vaughan 102, 225
 Winters, Ben 249, 257, 262, 270
 Winters, Shelley 312
 Wolff, Kurt 98, 100
 Wyck, Wilfrid van 217-218
 Wyler, William 314, 324
 Wyman, Eugene 103-104
- Yarustowski, Boris 117, 121
 Yates, Peter 87-88, 96, 284
 Yorty, Elizabeth 105
 Youmans, Vincent 133
 Young, Victor 116, 165, 181, 257, 314-315, 319, 325, 396, 399
- Zador, Eugene 226, 395
 Zielke, Ernst 142
 Zimmermann, Bernd Alois 242-243, 406
 Zinnemann, Fred 224, 242, 374, 375