



Zwischen Ästhetik und Funktion –

Einblicke in die Bereiche der Wirkung und Funktionen,
des Marketing und der Pädagogik.

Bachelor – Thesis von Nicole Reichenbach

Medien und Informationswesen

Hochschule Offenburg, Sommersemester 2012

Betreuende Dozenten: Prof. Hans-Ulrich Werner, Stefan Römer

Wer über Filmmusik schreibt, muss seinen Lesern und was vielleicht noch schwieriger ist: sich selber, vorweg klarmachen, dass, was er da treibt, mit Wissenschaft nicht viel zu tun hat. Wer über Filmmusik schreibt, stellt eine höchst private Konstruktion zur Schau.

Nicht mehr.

Hansjörg Pauli

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Geschichte der Filmmusik	8
3. Abgrenzungen zwischen Kino und Fernsehen	11
4. Grundlagen	13
4.1. Diegetische Musik	13
4.2. Score	14
4.3. Stille	15
4.4. Songs	16
5. Musikalische Gestaltungsmittel	18
5.1. Musikstil	19
5.2. Musikformen	20
5.3. Dynamik	21
5.4. Harmonik	21
5.5. Melodik	22
5.6. Tempo	23
5.7. Metrum/Takt	23
5.8. Rhythmus	24
5.9. Instrumentation	25
5.10. Sound	26
6. Sound Design	27
7. Kompositionstechniken	28
7.1. Leitmotivtechnik	28
7.2. Mood Technik	30
7.3. Underscoring	31
7.4. Montagetechnik	32
8. Wahrnehmung	33
8.1. Erfahrungen	33
8.2. Akustische Wahrnehmung	34
8.3. Intersensuelle Gestaltung	35

9. Kriterien für gute Filmmusik	36
10. Bedeutung der Filmmusik	37
11. Wirkung	42
12. Funktionen der Filmmusik	43
12.1. Grundfunktionen der Filmmusik	45
12.2. Funktionsanalyse nach Aaron Copland	46
12.3. Systematik nach Zofia Lissa	47
12.4. Modelle nach Hansjörg Pauli	49
12.5. Funktionskatalog nach Enjott Schneider	52
12.6. Strukturalisiertes Modell nach Georg Maas	54
12.7. Wirkungsmodell nach Claudia Bullerjahn	56
12.8. Drei- Dimensionen- Modell nach Anselm C. Kreuzer	58
13. Marketing	61
14. Pädagogik	63
14.1. Lehrmodelle nach Georg Mass und Achim Schudack	63
14.2. Seminar Film- und Medienmusik	66
14.3. Studio Sound Design	68
15. Fazit	70
16. Literaturverzeichnis	72
17. Abbildungsverzeichnis	76
18. Persönliche Erklärung	77
19. Anhang	78

1. Einleitung

In meiner Bachelor - Thesis befasse ich mich mit drei unterschiedliche Aspekte der Filmmusik: ihre Wirkung und Funktionen, ihre Verwendung im Marketing sowie ihre Bedeutung im Bereich der Pädagogik. Dadurch versuche ich, einen umfassenden Einblick in die Filmmusik zu ermöglichen. Den Schwerpunkt dabei bilden die Funktionen der Filmmusik und ihre Bedeutung.

Grundlage der Arbeit waren, neben zahlreicher Literatur, Gespräche mit renommierten Filmkomponisten und Klanggestaltern. Sie halfen mir, einen aktuellen Einblick in das Filmmusikgeschehen zu bekommen und haben diese Arbeit mit ihren eigenen Erfahrungen bereichert. So konnte ich beispielsweise direkt erfahren, wie die momentane Situation in Bereich des Musikmarketing aussieht. Dabei hatte ich das Glück, auf folgende Künstler zu treffen:

Claudius Brüse

Der Komponist und Sound Designer erhielt eine umfassende musikalische Ausbildung, unter anderem in Seattle. Bis heute war er an mehreren Filmprojekten als Komponist und Klanggestalter beteiligt. Dabei reicht sein Repertoire von Spielfilmen, Dokumentationen, Animationsfilmen und Serien bis hin zu Kinderfilmen. Seit einigen Jahren arbeitet er eng mit Hans Zimmer zusammen und gehört zur besten Klasse der Komponisten.

Peter Philip Weiss

Peter Philip Weiss ist ein ausgezeichnete Sound Designer und Komponist aus Basel. Neben der Filmmusik beschäftigen ihn noch unzählige andere musikalische Dinge wie Hörspiele, Dokumentationen oder Werbung. Seit 1994 beschäftigt er sich besonders mit der Idee des Corporate Sound, wofür er eine eigene Firma gegründet hat. Peter Philip Weiss ist immer auf der Suche nach neuen interessanten Klängen und erschafft ganze Klangwelten.

Georg Speckert

Georg Speckert stammt ursprünglich aus Missouri in den USA. Dort studierte er in unterschiedlichen Fächern wie Komposition und Violine. 1976 zog es ihn nach Deutschland, wo er seither an diversen Universitäten und Hochschulen unterrichtet. Durch seine langjährigen Lehrtätigkeiten kennt er sich im Bereich der Pädagogik bestens aus. Dennoch ist er stets als Künstler und Komponist aktiv und schrieb für viele Filme eine ausgezeichnete Musik.

Zusätzlich hatte ich die Gelegenheit, das Seminar Film- und Medienmusik an der Hochschule Offenburg zu besuchen. Dadurch konnte ich die pädagogischen Vorgehensweisen live miterleben und analysieren, wie sinnvoll sie sind. Denn gerade innerhalb der letzten Jahre ist durch das Aufkommen der Multimedialität die Filmmusik auch immer mehr in den Fokus von Schulen gerückt. Filmmusik birgt die Hoffnung, die Schüler wieder vermehrt für Musik zu begeistern. Dies gelingt jedoch nur, wenn sie richtig vermittelt wird.

Abgerundet wird das alles durch eigene Erfahrungen aus dem Studio Sound Design, indem dieses Semester erstmals zwei unterschiedliche Studiengänge aufeinandertrafen: die Studenten des Studienganges medien. gestaltung und produktion, die bereits Erfahrungen mit Filmmusik hatten, sowie die Studenten der Fakultät Medien und Informationswesen, die sich zwar mit Sound Design auskannten, nicht aber speziell mit Filmmusik. Als zusammenführende Komponente fungierte hier der Klanggestalter Peter Philip Weiss, der das Studio fachmännisch betreute.

Zwischen Ästhetik...

Ausgangslage für alle Betrachtungen der Arbeit ist, wie der Name „Film-Musik“ schon selbst vorgibt, die Beziehung zwischen Bild und Musik im Film. Die Vielfalt an möglichen Verwendungen und Kombinationen ist dabei fast unendlich. Man darf nicht vergessen, dass Filmmusik selbst eine Kunstform ist. Und wie in allen künstlerischen Tätigkeiten gibt es keine gestalterischen Grenzen, außer die eigene Kreativität und Phantasie. Natürlich hat sich die Filmmusik wie der Film selbst auch im Laufe der Zeit weiterentwickelt und immer wieder neu erfunden. Ansprüche an Ästhetik, Klangqualität oder Originalität der Kompositionen haben sich ebenso gewandelt wie Schnitt oder Montagetechniken.

... und Funktion

Neben ästhetischen Aspekten muss die Filmmusik aber auch immer bestimmte Aufgaben innerhalb des Films einnehmen. Sie ist also nicht ganz frei, sondern unterliegt zumeist den Vorgaben des Bildes. Unter diesem Aspekt untersuche ich verschiedene Funktions- und Wirkungsmodelle auf ihre Eignung und vergleiche sie miteinander.

Während dem Schreiben dieser Arbeit habe ich mir grundlegende Fragen gestellt, die mich vorangetrieben haben: Gibt es „gute“ Filmmusik? Wenn ja, welche Kriterien muss sie erfüllen? Und wer entscheidet darüber, was gut ist und was nicht?

Meine Thesis behandelt daher alle notwendigen Bereiche der Filmmusik, um am Ende eine möglichst zufriedenstellende Antwort auf diese Fragen geben zu können.

2. Geschichte der Filmmusik

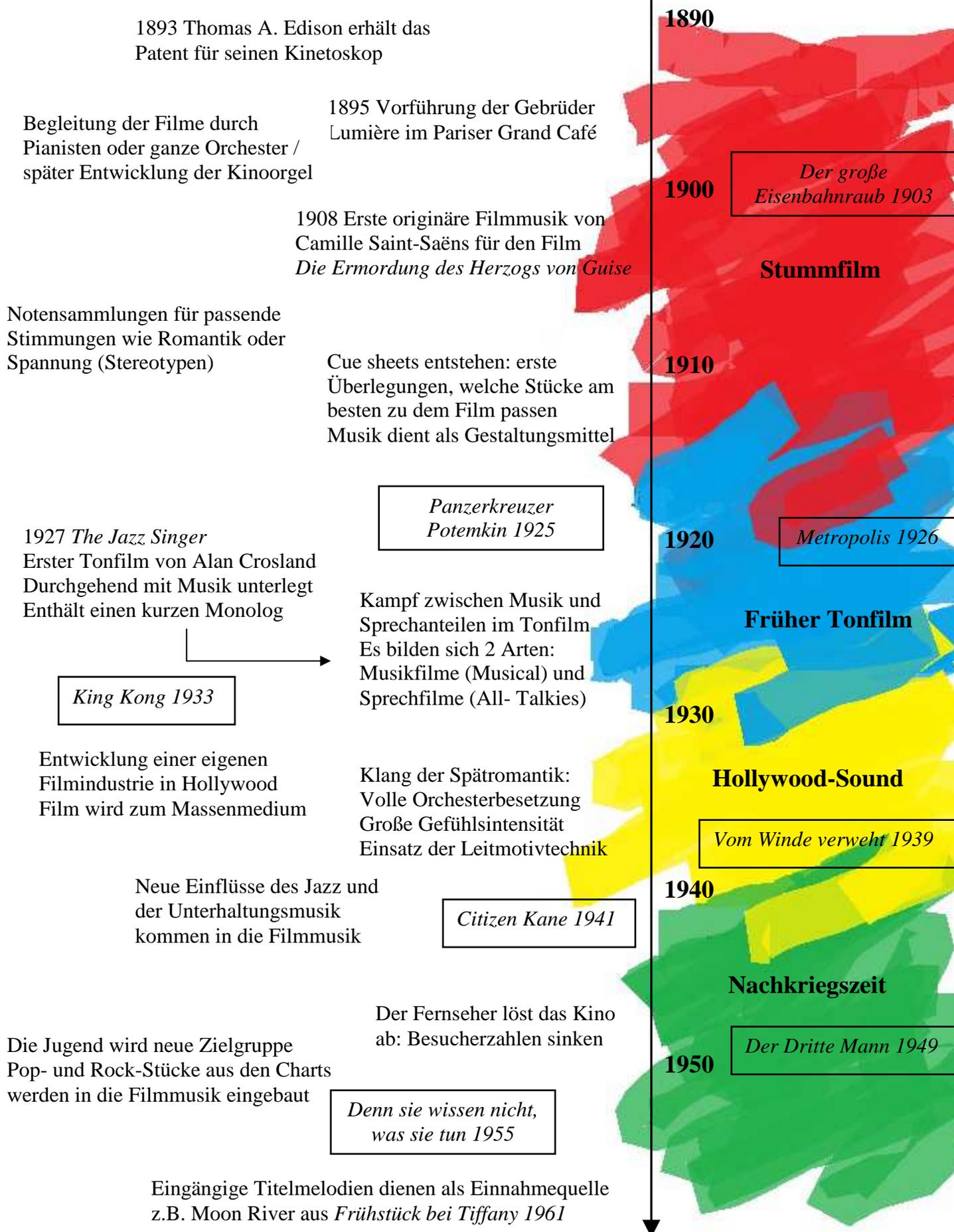
Will man über Filmmusik schreiben, so kommt man nicht umhin, auch über den Film an sich zu schreiben. Denn Musik und Bild sind seit der Entwicklung des Films stets miteinander verbunden. Veränderte sich das Eine, so hatte dies auch Auswirkungen für das Andere.

Entgegen der weit verbreiteten Meinung war der Stummfilm nie wirklich stumm. Schon bei der ersten Vorführung der Gebrüder Lumière im Pariser Grand Café am 28. Dezember 1895 wurden die bewegten Bilder von einem Pianisten musikalisch begleitet. Man darf nicht vergessen, dass die indirekten Vorgänger des Films Theater und Oper sind. So verwundert es auch nicht, dass die ersten Filme meist nur abglichtete Theatervorstellungen waren.

Betrachtet man die Geschichte der Filmmusik, so wird klar, dass sehr viele unterschiedliche Faktoren die Musik beeinflusst haben. Nicht nur Veränderungen im Bereich des Films, sondern auch die zeitgenössische Musik, neue technische Möglichkeiten, politische und wirtschaftliche Entscheidungen sowie der soziale Wandel der Gesellschaft haben die Filmmusik geprägt und zu dem gemacht, was wir heute kennen. Dabei ist es manchmal recht schwer festzustellen, welcher der vielen Faktoren genau zu einer bestimmten Veränderung geführt hat. Wenn wir die Vergangenheit betrachten, so sehen wir immer nur ihr Spiegelbild, nie ihr wahres Gesicht. Wir können also an vielen Stellen nur mutmaßen, wieso sich die Dinge so entwickelt haben, so verworren sind die Zusammenhänge der einzelnen Bereiche. Dennoch ist es sinnvoll, einen geschichtlichen Verlauf festzuhalten. Denn selbst wenn sich uns die Gründe dafür manchmal verschließen, die Veränderungen der Musik sind unüberhörbar. Und sie zeigen uns ebenso ein Abbild der Vergangenheit, wie die Bilder, zu denen sie gehören.¹

¹ Steinmetz, Rüdiger u. a.: Filmmusik. Filme sehen lernen 3. DVD 1.
Kungel, Reinhard: Filmmusik für Filmemacher, S.25ff.

Filmmusik



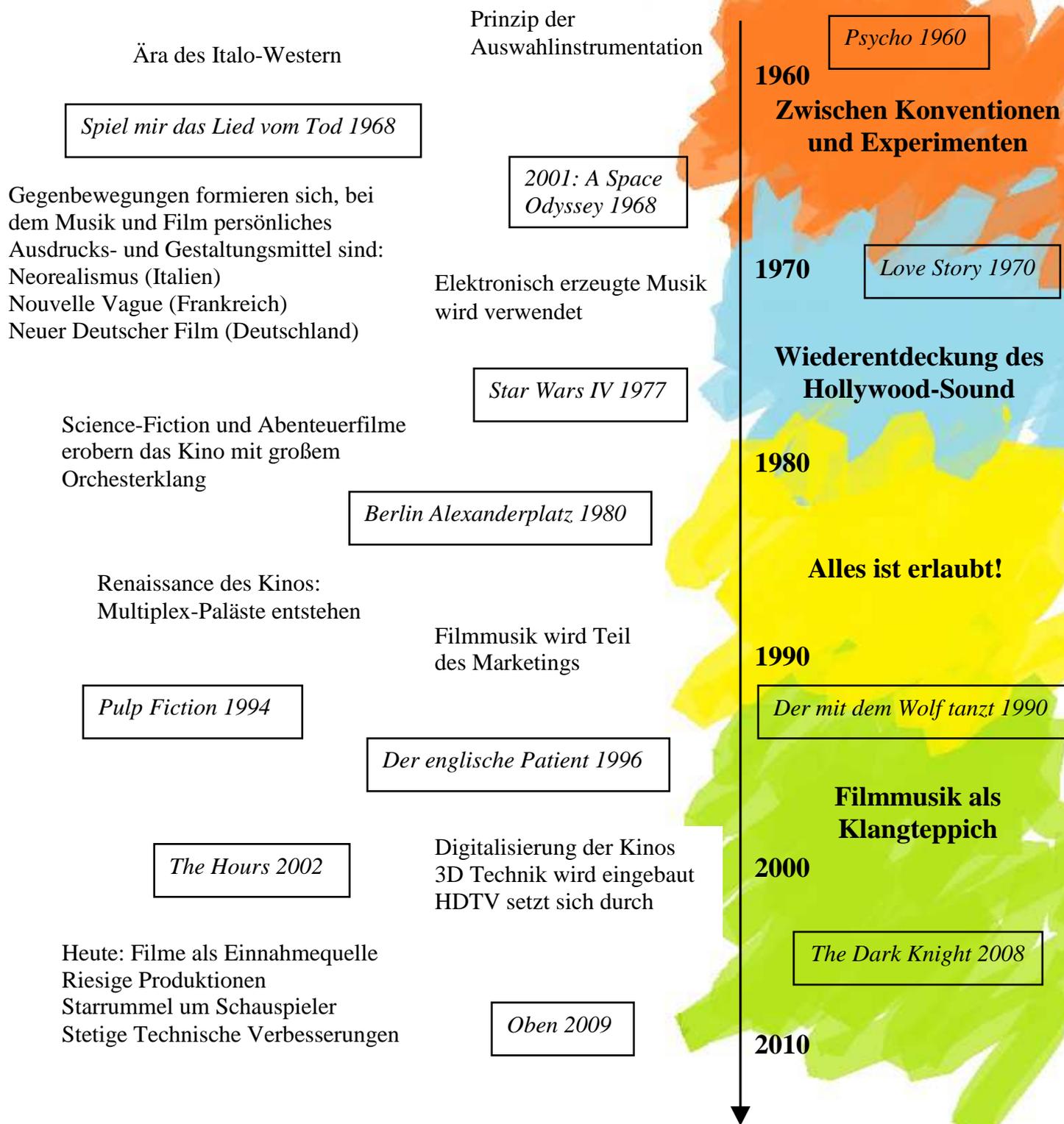


Abbildung 3

3. Abgrenzungen zwischen Kino und Fernsehen

Grundsätzlich bezeichnen wir sämtliche Musik, die man während eines Filmes hören kann, als Filmmusik. Unabhängig davon, ob es sich um einen Spielfilm, eine Dokumentation oder eine Krimiserie handelt. Es ist aber sinnvoll zwischen Kino- und Fernsehproduktionen zu unterscheiden. In beiden Bereichen wird Filmmusik verwendet, jedoch auf sehr unterschiedliche Art und Weise.

Heutige Kinofilme sind vor allem eine gute Einnahmequelle der Produzenten. Daher wird mit immer größerem Budget produziert. Dies kommt natürlich auch der Filmmusik zu Gute. Eigens engagierte Filmmusikkomponisten sollen den Film mit einem unverwechselbaren Sound unterlegen. Natürlich bedeutet dies nicht immer automatisch, dass eine wunderbare Filmmusik dabei entsteht, aber die Voraussetzungen sind wesentlich besser als im Fernsehen. Abgesehen vom Produktionsbudget bietet das Kino jedoch noch weitere Vorteile für die Filmmusikkomponisten. Dazu gehören die tontechnischen Wiedergabemöglichkeiten mit einer Lautstärkedifferenz von bis zu 130 Phon, die überdimensionalen Seitenverhältnisse der Leinwand sowie die uneingeschränkte Aufmerksamkeit des Publikums. Da der Zuschauer Geld für die Vorstellung bezahlt hat, erwartet er automatisch auch etwas qualitativ Höherwertiges als beim Fernsehen. Außerdem kann er während des Films nicht weglaufen oder umschalten. Das Sehen und Hören eines Kinofilmes ist also trotz allem noch immer ein Erlebnis, das lange im Gedächtnis bleibt.

Das Fernsehen ist viel schnelllebiger. Produktionen werden in kürzester Zeit und mit viel geringerem Budget als bei Kinofilmen umgesetzt. Dadurch wird leider oft bei der Musik gespart. Es wird schon existierende Musik benutzt, die meist nur einer klanglichen Untermalung der Stimmung dienen soll. Interessante und kreative Arbeit sieht man wenig. Entschuldigung muss man dazu sagen, dass das Komponieren unter diesen Umständen natürlich auch durchaus schwieriger ist. Die Klangqualität der kleinen Fernsehlautsprecher ist schlecht (Lautstärkeumfang von gerade mal 20 Phon!), der Monitor ist kaum zu sehen und über die Aufmerksamkeit der Zuschauer muss ich erst gar nichts sagen. Fernsehen ist zu einem sekundären Medium geworden, das meist nur noch nebenher genutzt wird.

Daher fallen schnelle Stimmungswechsel und schlechte Übergänge der Musik genauso wenig auf wie Farbsprünge, Unschärfen oder Schnittfehler. Das bedeutet für den Komponisten, dass er nicht so exakt arbeiten muss wie bei einer Kinoproduktion. Und das spart natürlich Zeit und Geld. Anstelle einer eigens komponierten Orchesterstelle hören wir daher meist nur einen kurzen Ausschnitt aus einem fertigen Musikstück. Im Fernsehen ist dies leider Alltag.²

Besonders schlimm ist dieses Phänomen bei Serien und Daily Soaps. Durch den kurzen Produktionszyklus bleibt keine Zeit für aufwändige Klanggestaltung. Es werden also einfach Songs der momentanen Charts genommen und einigermaßen gekürzt, damit sie der Länge der Szene entsprechen. Dabei erfüllt die Musik keine narrativen oder dramaturgischen Funktionen, sondern soll lediglich modern wirken und über Schnitte hinweg verhelfen. Der Einsatz der Musik ist hier fast schon beleidigend gegenüber der Vielfalt der Möglichkeiten, die Filmmusik einnehmen kann.

Natürlich gibt es auch Ausnahmen. Nicht jede Kinoproduktion legt Wert auf eine gute Filmmusik. Geld und Zeit können nicht alleine über die Qualität eines kreativen Prozesses bestimmen. Zum Glück, sonst wären alle Filmmusikkomponisten bereits arbeitslos. Noch schöner ist es jedoch, wenn Fernsehproduktionen mit einem gut durchdachten Konzept aus der Masse herausstechen. Dies ist zum Beispiel bei einigen Tatort-Filmen oder bei den eigens für die ARD produzierten Wallander- Verfilmungen der Fall. Hier wird mit ausgezeichnetem Sound Design und exzellenter Filmmusik gearbeitet. Es ist also möglich, musikalisch hochwertige Filme für das Fernsehen zu realisieren, nur leider sehr selten.³

² Klüppelholz, Werner: Musik im Fernsehen: Klaus Doldiner im Gespräch. S.17f.

³ Schneider, Enjott: Komponieren für Film und Fernsehen, S.55ff.

4. Grundlagen

Prinzipiell gilt alle Musik, die in irgendeiner Weise in einem Film vorkommt, als Filmmusik. Sie ist unabhängig von Musikstil, Epoche, Rhythmus oder Instrumentation. Filmmusik kann sehr minimalistisch sein oder aus einer ganzen Symphonie bestehen - wichtig dabei ist nur, dass sie zu dem Stil des Filmes passt und die gewünschte Wirkung erzielt. Dabei unterscheidet man zwischen diegetischer Musik, die Teil der filmischen Realität ist, und dem Score.

4.1. Diegetische Musik

Die Filmmusik wird hier Teil der Handlung, sie gehört zum raumzeitlichen Kontinuum der fiktionalen Handlung. Dadurch nimmt sie auch Einfluss auf die filmische Erzählung, sie hat also eine narrative Funktion. Weitere Begriffe für diegetische Musik sind Inzidenzmusik oder Source- Musik.

Für den Zuschauer muss dabei immer erkenntlich sein, aus welcher Quelle der Ton stammt und wie er zur Handlung gehört. Tonquelle können dabei Primärmedien wie ein Sänger oder eine Band sein, aber auch Sekundärmedien wie das Autoradio oder ein Fernseher. Ist die Musikquelle dabei im Bild zu sehen spricht man von On- Musik, andernfalls von Musik im Off oder von einem Voice- Over.

Besonders die Filmmusicals, wie sie in den frühen Jahren des Tonfilms bekannt waren, benutzten diegetische Musik und konstruierten mit ihr die Handlung des Films. Dies war damals die einzige akzeptierte Möglichkeit, wie Musik im Film eingesetzt werden konnte. Ein berühmtes Beispiel hierfür ist der erste Tonfilm von 1927 *The Jazz Singer*.⁴

⁴ Gervink, Manuel/ Bückle, Matthias: Lexikon der Filmmusik, S. 123f.

4.2. Score

Der Score, auch nicht- diegetische Musik genannt, ist das, was wir als eigentliche Filmmusik kennen. Er besteht aus für einen konkreten Film komponierter Musik oder wird aus bereits bestehender Musik zusammengesetzt. Im Gegensatz zur Source- Musik ist die Musik des Score nicht mit dem Geschehen im Film verbunden, sondern völlig losgelöst von den Bildern.

Einer der ersten erfolgreichen Einsätze von nicht- diegetischer Musik ist die Filmmusik von Max Steiner zu *King Kong* aus dem Jahr 1933. Die Vorstellung, Filmmusicals wären die einzige sinnvolle Möglichkeit des Musikeinsatzes, wurde durch sie langsam abgelöst. Seit dem werden Score und diegetische Musik als gleichwertig angesehen, wobei der Score eindeutig häufiger eingesetzt wird.⁵

Der Score kann innerhalb des Films nur bestimmte Teile unterlegen oder den kompletten Film von Anfang bis Ende untermalen. Diese Methode ist heute leider schon fast üblich geworden. Denken wir dabei an Filme wie *Der Herr der Ringe* oder *Fluch der Karibik*, wo es kaum noch Stellen ohne Musik gibt. Dabei ist die Pause genauso wichtig wie die Musik selbst. Denn erst durch die Stille erhält der Ton seine Kraft. Der berühmte Komponist Elmer Bernstein sagte einmal darüber:

„Ich glaube an die Bedeutung der Stille in einem Entwurf. Die Filmmusik ist Bestandteil des umfassenden Sound- Design eines Films, und die Passagen, in denen es keine Musik gibt, sind ebenso wichtig wie diejenigen, denen man Musik unterlegt.“⁶

⁵ Gervink, Manuel/ Bückle, Matthias: Lexikon der Filmmusik, S. 124.

⁶ Steinmetz, Rüdiger u. a.: Filmmusik. Filme sehen lernen 3, S.29.

4.3. Stille

Die Verwendung von Stille als Gestaltungsmittel, wie es früher üblich war, gibt es heute kaum mehr. Dies hängt unter anderem auch mit der allgemeinen Gestaltung der Filmmusik zusammen. Zu Beginn des Tonfilms orientierte man sich an Opern und Ballett. Die Filmmusik hatte also Form, Melodie und eindeutigen Stil. In den modernen Tagen der Computertechnik überwiegen vor allem Klangflächen und Soundcollagen. Diese sind mittels Technik leicht zu erstellen. Filmmusik wird also zum Klangteppich, der den gesamten Film „zukomponiert“. In wie fern diese Entwicklung gut ist, sei einmal dahin gestellt.⁷

Dabei kommt der Stille eine große Bedeutung zu, wie Audiodesigner Hannes Raffaseder feststellt:

„Akustische Ereignisse sind somit immer auch Ausdruck von Vitalität und Leben“⁸

Nicht umsonst spricht man von einer „Totenstille“. Dabei gibt es eigentlich keine totale Stille im Film, denn irgendetwas ist immer zu hören. Das Rattern des Projektors, Geräusche des Auditoriums, Popcorngeraschel oder nur eine Fliege. Dieses Symptom der Nicht-Existierenden-Stille hat der Komponist John Cage mit seinem Musikstück 4'33'', das nur aus einer einzelnen Pause besteht, sehr eindrucksvoll dargestellt. Pausen können aber noch mehr: gliedern, irritieren, witzig sein oder schreckhaft verstummen.⁹

In einem Film gibt es mehrere Möglichkeiten, Stille umzusetzen. So kann zum Beispiel gezielt auf Geräusche und Sprache verzichtet werden, wo wir sie erwarten. Die Emotionen der Szene können dann nur über die Filmmusik transportiert werden. Ein Beispiel hierfür finden wir in *Der Herr der Ringe: Die Gefährten* in der Szene, als Gandalf in die Schlucht stürzt. Wir sehen genau, dass alle Protagonisten weinen oder schreien, hören aber gleichzeitig nur die traurige Melodie, ansonsten herrscht Stille.

⁷ Steinmetz, Rüdiger u. a.: Filmmusik. Filme sehen lernen 3, S.29.

⁸ Raffaseder, Hannes: Audiodesign, S.21.

⁹ Moser, Markus: Audio-Analyse und Audio- Design, S.26.

Stille kann auch erschaffen werden, indem auf Filmmusik und Sprache verzichtet wird und man statt dessen nur einzelne Geräusche hört, die so leise sind, dass sie uns normalerweise gar nicht auffallen würden. Diese Form der Stille finden wir beispielsweise in Sergio Leones *Spiel mir das Lied vom Tod* in der Anfangssequenz. Die einzigen Dinge die wir über fast vier Minuten hören sind ein wenig Wind, das Rattern eines Windrads, Wassertropfen und das Summen einer Fliege. Dennoch steigt die Spannung stetig an, obwohl auf visueller Ebene nichts passiert. Mit der Ankunft des Zuges und der berühmten Mundharmonika- Melodie findet die Szene dann einen überragenden Höhepunkt.¹⁰

4.4. Songs

Ein besonders beliebtes Phänomen in der Filmmusik ist die Verwendung von Songs. Dabei gilt es, zwischen speziell komponierten Songs für einen Film und dem Verwenden bereits bestehenden Songs zu unterscheiden. Denn Wirkung und Absicht unterscheiden sich bei beiden Methoden grundlegend.

Neu komponierte Songs bieten einem Film eine große Chance. So verhilft die Musik dem Film zu höherer Bekanntheit und umgekehrt, ganz im Sinne einer Crosspromotion. Beispielsweise sorgte der Song *My Heart Will Go On* von Céline Dion im Film *Titanic* für mehr als 11 Millionen verkaufter Alben. Andererseits kam der Erfolg des Filmes *Die Reifeprüfung* ebenso dem bis dahin eher unbekanntem Popduo Simon & Garfunkel zu Gute, deren Song *Mrs. Robinson* ein Nummer-Eins-Hit wurde.

Der Vorteil von speziell komponierten Songs liegt darin, dass sie perfekt zum Film passen. Nicht nur die Thematik, sondern auch Rhythmus, Dauer und Melodik können optimal angepasst werden. Gleichzeitig lassen sie den Film modern wirken, eine Tatsache, die sich ein paar Jahre später jedoch ins Gegenteil kehren kann, wenn die Musik nicht mehr „angesagt“ ist.¹¹

¹⁰ Sonnenschein, David: Sound Design, S.124f.

¹¹ Gervink, Manuel/ Bückle, Matthias: Lexikon der Filmmusik, S. 469ff.

Ältere Songs haben eine Vergangenheit. Sie wecken bei uns Erinnerungen an die damalige Zeit und das Erlebte. Man spricht hier auch von „episodischen Assoziationen“. Das bedeutet, dass bestimmte Songs manchen Menschen viel bedeuten, weil sie damit zum Beispiel ihren ersten Kuss oder die Fahrt im eigenen Auto verbinden. Diese episodischen Assoziationen sind jedoch schwer vorherzusagen, da sie individuell und sehr verschieden sind. Dies hängt zusätzlich davon ab, ob man den Song aus der eigenen Jugendzeit kennt (und ihn damit richtig erlebt hat) oder erst später gehört hat.¹²

Aus dieser Sicht ist der Einsatz von älteren Songs problematisch, da sich durch die unterschiedlichen Erinnerungen auch ganz unterschiedliche, unvorhersehbare Wirkungen für die Zuhörer ergeben. So kann die filmische Narration gestört werden oder auch an schlechte Erfahrungen erinnert werden, was zu einer Ablehnung der Filmmusik führt.

Ein großer Vorteil von schon existierenden Songs ist jedoch die Tatsache, dass sie uns sofort, ohne viele Worte, an die damalige Zeit erinnern. Sie eignen sich also Prima für Einführungssequenzen, um die richtige Stimmung zu schaffen. Dadurch fühlt man sich förmlich in die Zeit zurückversetzt. So besteht der Soundtrack des Films *Forrest Gump* fast ausschließlich aus Songs der 50er bis 70er von Elvis Presley, den Mamas and Papas oder der Popgruppe Simon & Garfunkel.

Ein Nachteil an der Arbeit mit älteren Songs ist, dass sie meist mit hohen Lizenzen versehen sind und daher viel Kosten, die Wirkung kann sich bei richtigem Einsatz jedoch wirklich lohnen.¹³

¹² Kungel, Reinhard: Filmmusik für Filmemacher, S.100.

¹³ Gervink, Manuel/ Bückle, Matthias: Lexikon der Filmmusik, S. 469ff.

5. Musikalische Gestaltungsmittel

Obwohl sich Filmmusik in vielen Hinsichten von konventioneller Musik unterscheidet, so sind sie in ihren Grundelementen doch gleich. Denn Grundlage für Filmmusik sind wie bei jeder anderen Art der Musik auch die musikalischen Gestaltungsmittel. Auch wenn sie manchmal verzerrt, transformiert oder neu interpretiert werden, so wäre eine Musik ganz ohne musikalische Gestaltung nicht möglich. Selbst die einfachste Form von Musik, ein einzelner Ton oder Schlag, richtet sich nach mindesten zwei der Gestaltungsmittel (nämlich Dynamik und Instrumentation).

Der Komponist und Sound Designer Claudius Brüse antwortete auf die Frage, welche Voraussetzungen ein guter Filmmusikkomponist haben muss, wie folgt:

„Das wichtigste für einen guten Filmmusikkomponisten ist es, ein guter Musiker zu sein. Sonst kann man auch keine gute Musik schreiben.“¹⁴

Wenn man also Filmmusik schreiben will, muss man zuerst einmal die Gestaltungsmittel der Musik kennen und beherrschen. Die sinnvolle Verwendung der einzelnen Mittel innerhalb der Filmmusik stellt dann wiederum die nächste Hürde dar, denn viele musikalische Gestaltungsmittel hängen hier noch mit anderen Faktoren zusammen.

¹⁴ Claudius Brüse im Gespräch, Aufnahme vom 12.06.2012.

5.1. Musikstil

In der Musik gibt es wohl so viele unterschiedliche Stilrichtungen wie es Sprachen auf der Erde gibt. Eine eindeutige Auflistung ist unmöglich, da viele Stile nur in einer kleinen Region verbreitet sind und somit einen geringen Bekanntheitsgrad haben. So hat wahrscheinlich jeder afrikanische Stamm seinen eigenen Musikstil. Natürlich gibt es auch die großen Epochen der Musikgeschichte wie Klassik, Barock oder Expressionismus. Hier sind die einzelnen Stile relativ deutlich zuzuordnen. Hier war es vor allem der Einfluss der Spätromantik, der die Filmmusik anfangs prägte. Der typische Hollywood-Sound der 30er Jahre richtete seinen Stil stark danach aus.

Mit der Zeit entwickelte sich die Filmmusik jedoch weiter und immer neue Stile wurden integriert. Jazz, Rock' n' Roll, Techno, Pop, Volksmusik. Mittlerweile kann man wohl sagen, es gibt nichts, was es noch nicht gegeben hat. Denn prinzipiell ist in der Filmmusik alles erlaubt. Da sie im Vergleich zur E-Musik viel freier gestaltet werden kann, hat sich die Filmmusik schon in alle Bereiche der Musik vorgewagt: ob Schlager, afrikanische Trommeln, jüdischer Klezmer oder Zwölftonmusik. Wichtig dabei ist vor allem, dass die Musik zum Stil des Films passt.

Letzten Endes darf man nicht vergessen, dass Musik keine tote Sprache ist, sondern sich stetig neu erfindet und verändert. So entstehen neue Stile und Musikrichtungen. Man sollte also immer mit offenen Ohren durch die Welt gehen.

5.2. Musikformen

Die Form bestimmt die Struktur eines Musikstückes, indem sie Gestaltungsregeln befolgt. Dadurch bringt sie die Musik in eine geordnete Abfolge und führt sie zu Ende. Es entsteht ein geschlossenes System. Beispiele für Formen sind die Fuge, Sonate, Suite oder die Sinfonie. Dabei birgt die Verwendung von Musikformen innerhalb der Filmmusik auch immer Gefahren. Denn durch das Vorschreiben einer bestimmten Form verliert die Filmmusik ihre Unabhängigkeit und Wandelbarkeit, die sie ja gerade braucht, um sich an das Bild des Films anpassen zu können. Daher arbeiten heute zu Tage viele Komponisten lieber mit Klangflächen und Sounds, da sie schneller anpassungsfähig sind als Formen. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist die minimalistische Musik von Philip Glass zum Film *Koyaanisqatsi* von Regisseur Godfrey Reggio, die nur mit musikalischen Gedanken arbeitet, die immer wiederholt und nur leicht verändert werden.

Ein gezielter Einsatz einer Form kann allerdings auch sehr interessant sein. Wir Menschen sind es gewohnt in Formen zu leben und zu denken. Daher erwarten wir beim Hören einer Musik automatisch auch immer eine bestimmte Form. Wir stellen uns das Musikstück also unterbewusst schon immer einen Schritt weiter vor. Wenn der Verlauf dann wirklich unseren Erwartungen entspricht sind wir zufrieden. Hier liegt wohl der große Erfolg von Popsongs begründet. Können wir aber jede Bewegung der Musik schon im Vorfeld genau vorhersagen, so wirkt die Musik langweilig. Das Durchbrechen der erwarteten Form kann hier einen schönen Effekt erzielen. Die Aufmerksamkeit der Zuhörer wird automatisch gesteigert. Es können sogar Überraschungs- und Schreckmomente auf diese Weise erzeugt werden. Eine abwechslungsreichere Art als immer nur den Paukenschlag einzusetzen. Die Kunst beim Einsatz von Musikformen innerhalb der Filmmusik liegt also in einem Gleichgewicht zwischen dem Erfüllen und Durchbrechen der Erwartungshaltungen der Zuhörer.¹⁵

¹⁵ Kungel, Reinhard: Filmmusik für Filmemacher, S.78ff.

5.3. Dynamik

Die Dynamik beschreibt den Abstand zwischen der leisesten und der lautesten Stelle einer Musik, also den Grad der Tonstärke. Sie reicht üblicherweise von pianissimo bis fortissimo. Vor allem durch den Wechsel zwischen lauten und leisen Passagen kann der Komponist interessante Wirkungen erzielen. Es macht also keinen Sinn, die Musik eines ganzen Filmes in der gleichen Lautstärke wiederzugeben, wie es leider manchmal der Fall ist. Erst die Abwechslung sorgt für Spannung oder einen gut gelungenen Überraschungseffekt.¹⁶

5.4. Harmonik

Die Harmonik kann vereinfacht als Lehre der Harmonie beschrieben werden. Sie beschreibt also den Zusammenklang der musikalischen Verhältnisse. Dabei unterscheidet man zwischen dem Zusammenpassen von einzelnen Tönen als Konsonanz, von Dur- oder Mollklängen als Tonalität und von Tonarten zueinander als Modulation. Wir sprechen von Harmonie, wenn wir etwas als passend oder stimmig empfinden, wobei unser Harmonie- Empfinden auf bloßen Erfahrungen basiert. Das bedeutet, dass wir eine Terz nur als harmonisch empfinden, weil wir es so gewohnt sind.

Filmmusik kann unser Harmoniegefühl ausnutzen, um so eine „harmonische“ oder eine „angespannte“ Stimmung zu erzeugen. Dabei ist es natürlich besonders wichtig, welche Zusammenklänge als harmonisch empfunden werden. Komponiert man zum Beispiel eine Filmmusik zu einem japanischen Film, so können die Klänge dort anders verstanden werden als in Europa. Für die Arbeit mit Harmonien sollte man sein Publikum also möglichst genau kennen.¹⁷

¹⁶ Kungel, Reinhard: Filmmusik für Filmemacher, S.44.

¹⁷ Sauter, Franz: Online-Musiklexikon: Harmonik

5.5. Melodik

Ähnlich wie bei der Harmonik kann die Melodik als Lehre der Melodie verstanden werden. Eine Melodie ist dabei eine Abfolge von Tönen, die in ihrer Tonhöhe und Dauer festgelegt sind. Sie hat immer einen Anfang und ein Ende und ist somit in sich geschlossen. Durch den Vergleich benachbarter Töne innerhalb einer Melodie nach ihrer Tonhöhe erhält man die unterschiedlichen Intervalle.¹⁸

Der Aufbau einer Melodie besteht aus folgenden Elementen: viele Motive ergeben eine Phrase, mehrere Phrasen setzen sich zu einem Thema zusammen und mehrere Themen bilden dann eine Melodie. Wenn also ein Motiv einem Wort entspricht, dann ist eine Melodie ein gesamter Abschnitt. Durch ihren komplexen Aufbau wird auch gewährleistet, dass sie immer Anfang und Ende besitzt. Daher ist ihr Einsatz in der Filmmusik nicht ganz einfach, denn man kann sie nicht einfach beliebig kürzen oder unterbrechen. Eine Melodie ist sehr unflexibel, eine Eigenschaft die in der Filmmusik von größter Wichtigkeit ist. Wieso werden Melodien dann trotzdem häufig in Filmen eingesetzt? Dies liegt in ihrer Stärke begründet: sie gehen uns ins Ohr. Melodien sind einprägsamer als Klangflächen oder Rhythmen.

Denken wir an die berühmte Mundharmonikamelodie aus Sergio Leones *Spiel mir das Lied vom Tod*, die traurige Melodie in *Schindlers Liste* oder die Melodie der *Star Wars* Filme. Sie bleiben uns auch Jahre später noch in Erinnerung. Dabei wirken Melodien am besten bei gefühlsvollen Szenen, weil sie unsere Stimmung aufgreifen und verstärken. Man sollte allerdings aufpassen, dass die Szene durch die Melodie nicht zu kitschig wirkt und in Klischees abrutscht. Zu viel des Ganzen ist auch nicht gut.¹⁹

¹⁸ Sauter, Franz, 2003: Online-Musiklexikon: Melodik

¹⁹ Kungel, Reinhard: Filmmusik für Filmemacher, S.44f.

5.6. Tempo

Das Tempo bezeichnet die Geschwindigkeit der musikalischen Vorgänge, also wie schnell wir ein Musikstück spielen. Durch das Aufkommen der Musikprogramme hat sich die Einheit bpm (beats per minute) mittlerweile erfolgreich durchgesetzt. Die Durchschnittsgeschwindigkeit liegt bei ca. 120 bpm, ein typisches Tempo in Popsongs und Schlagern. Einen schnelleren Takt verbinden wir intuitiv mit Freude, einen langsamerer mit Trauer. Dies liegt zum einen an unseren Erfahrungen. Es gibt aber auch eine physiologische Erklärung dafür. Wenn wir uns freuen reagiert unser Körper mit einem schnelleren Puls darauf, wir wollen hopsen und springen. Bei Trauer hingegen fühlen wir uns kaum im Stande, uns zu bewegen. Entsprechend dieser Erwartungshaltung der Zuhörer werden innerhalb der Filmmusik meist dann Tempowechsel eingesetzt, wenn sich die Gefühlslage der Handlungsperson verändert. Dadurch kann die Musik schnell und präzise einen Gefühlsumschwung verdeutlichen.²⁰

5.7. Metrum/Takt

Der Takt hat seinen Ursprung in der technischen Verbreitung von Tönen. Eine Schwingung entfaltet sich innerhalb einer gewissen Zeit. Das musikalische Taktgefühl wird dabei maßgeblich durch die Vitalfunktionen unseres Körpers beeinflusst: durch den Atem und den Puls. In ausgeruhtem Zustand atmen wir im Schnitt 18 Mal pro Minute und haben einen Herzschlag von 72 Schlägen. Das ergibt ein Verhältnis von eins zu vier, dem physiologischen Normaltakt. Durch ihn wird unser Taktgefühl bestimmt. Einen schnelleren Takt assoziieren wir automatisch mit einem erhöhten Atem und Pulsschlag, wir fühlen uns gestresst und hektisch. Weichen wir vom Normaltakt ab, indem wir langsamer werden, so wird ein Gefühl der Ruhe und Entspannung vermittelt. Das Wissen um diese Verbindung ist schon uralt. So ist es gewiss kein Zufall, dass alle Schlaflieder in einem gleichmäßigen Takt und mit langsamem Rhythmus gesungen werden. Denn während der Takt die Zeit in abgegrenzte Segmente einteilt, so gibt der Rhythmus der Zeit einen individuellen Ausdruck.²¹

²⁰ Kungel, Reinhard: Filmmusik für Filmemacher, S.41f.

²¹ Steinmetz, Rüdiger u. a.: Filmmusik. Filme sehen lernen 3, S.33f.

5.8. Rhythmus

Der Rhythmus ist die zeitliche Gliederung der Musik. Es beschreibt das Verhältnis der einzelnen Töne zueinander und in welchen regelmäßigen (oder unregelmäßigen) Formen sie auftreten. Vereinfacht kann man sagen, der Rhythmus gibt den zeitlichen Verlauf der Tondauer und Pausen eines Musikstückes wieder.

Zusätzlich zum musikalischen Rhythmus gibt es innerhalb von Filmen auch einen speziellen filmischen Rhythmus. Er besteht aus dem Bild, der Montage und der Filmmusik und kann erheblichen Einfluss auf die Dramaturgie des Filmes nehmen. Ein schneller filmischer Rhythmus treibt das Geschehen voran während ein langsamer Rhythmus Ruhe schafft. Beide Rhythmisierungen unterliegen gewissen Regeln, sie sind aber auch frei gestaltbar. Dabei gilt: je mehr Regeln befolgt werden, desto langweiliger, aber auch verständlicher wird das Ergebnis.

Bei starken Abweichungen werden die Rhythmen interessanter und individueller. Sie sind dann allerdings schwieriger nachzuvollziehen. Die Aufgabe eines Filmmusikkomponisten (in Zusammenarbeit mit dem Regisseur und dem Cutter) besteht also darin, eine gute Balance zwischen der Gestaltung des filmischen und des musikalischen Rhythmus zu finden, die sich zwischen Befolgen und Abweichen der Regeln bewegt.²²

²² Steinmetz, Rüdiger u. a.: Filmmusik. Filme sehen lernen 3, S.27f.

5.9. Instrumentation

Die Instrumentation beschäftigt sich mit der Aufgabe, musikalische Vorgänge bestimmten Instrumenten zuzuordnen. Sie legt den Einsatz der Instrumente und ihre Anzahl fest. Damit bestimmt die Instrumentation auch den Charakter eines Musikstücks. Denn je nach Instrument ergibt sich eine andere Klangfarbe, die unser Empfinden und Fühlen beeinflusst.

Dies liegt zum einen an unserer Erfahrung, durch die wir bestimmte Instrumente mit Zeiten, Orten oder Ereignissen verbinden. So bringen uns Dudelsäcke nach Schottland, eine Trompetenfanfare erinnert uns an das Mittelalter und bei Waldhörnern denken wir an eine Jagdszene. Doch nicht nur unsere Erfahrungen sind wichtig, auch der Eigenklang eines Instrumentes spielt eine große Rolle. Jedes Instrument hat eine eigene Klangfarbe, die sich aus der Tonerzeugung ergibt. Wird ein Ton angespielt, so klingen immer auch Obertöne mit. Diese unterscheiden sich je nach Instrument und verleihen ihm so seinen unverwechselbaren Klang.

Wenn wir nun ein Stück hören, so vermischen sich diese beiden Faktoren und ergeben so die Wirkung der Musik. Beispielsweise wirkt der Klang einer Blockflöte meist kindlich und rein. Das liegt daran, dass sie sehr einfach zu spielen ist und viele Kinder ihre ersten musikalischen Schritte darauf versuchen, zudem hat sie sehr wenige Obertöne, also ein „reines“ Klangspektrum.²³

²³ Kungel, Reinhard: Filmmusik für Filmemacher, S.47/52.

5.10. Sound

Unter dem englischen Wort „Sound“, das sich mittlerweile auch international durchgesetzt hat, versteht man die Gesamtheit aller Tonelemente, Tonebenen und Tonkanäle im Film selbst sowie bei seiner Wiedergabe.²⁴ Der Sound beschreibt also den Gesamtklangeindruck eines Films. Dazu zählen Geräusche, atmosphärische Töne (Atmos), Effekte, Special Effects, Sprache und Musik. Das bewusste Inszenieren all dieser Elemente, das so genannte Sound-Design, wird heute immer wichtiger.²⁵

²⁴ Steinmetz, Rüdiger u. a.: Filmmusik. Filme sehen lernen 3, S.31.

²⁵ Gervink, Manuel/Bückle, Matthies: Lexikon der Filmmusik, S.471f

6. Sound Design

„Audiodesign gestaltet akustische Ereignisse, auch Vorgänge und Handlungen, die solche Ereignisse hervorrufen.“²⁶

Viele sehen Filmmusik und Sound Design als Konkurrenten an. Hat man das Eine, wird das Andere nicht benötigt. Dabei ist die Musik neben Geräuschen und Sprache ein Teil des Sound Designs.

Daher sollten Komponist und Sound Designer am besten eng zusammen arbeiten. Denn während der Komponist durch das Komponieren über die Art und Weise der Musik bestimmt, legt der Sound Designer ihre Verwendung und Kombination innerhalb des Films fest. Ist das Konzept des Films gut durchdacht, dann können sich Musik, Geräusche und Sprache perfekt ergänzen.

Beispiele für eine solche gute Zusammenarbeit finden wir in *Apocalypse Now*, einem Meilenstein in der Geschichte des Sound Designs. Hier wird die Musik in einer Szene diegetisch verwendet, als ob sie aus den Lautsprechern eines Hubschraubers dröhnt. Dadurch erreicht sie natürlich eine viel größere Präsenz, als sie es im Score hätte tun können. Diese Wirkung ist aber erst durch das Abstimmen mit allen anderen Elementen der Tonebene möglich.

Ebenfalls schöne Beispiele für Musik und Sound sind die Verfolgungsjagden der James Bond Filme. Denn während sie anfangs meist durch Musik eingeleitet werden, verstummt sie danach, was der Geräuschkulisse zu Gute kommt. Die Spannung der Szenen wird hier also nur über Motorengeratter und quietschende Reifen erzeugt. Dennoch wirken die Szenen phänomenal. Eine zusätzliche Musik würde hier eher stören. Daran zeigt sich, dass es nicht schlimm ist, wenn einer der drei Elemente Musik, Sprache und Geräusche einmal leise wird. Dieses Wechselspiel macht einen Film erst interessant. Aufgabe des Sound Design ist es nun, die richtige individuelle Balance für einen Film zu finden.

²⁶ Raffaseder, Hannes: Audiodesign, S.14f.

7. Kompositionstechniken

Im Laufe der Zeit haben sich bestimmte Techniken entwickelt, wie Filmmusik eingesetzt werden kann. Hierbei unterscheidet man nicht genau nach ihrer Funktion, sondern nach der Art und Weise, wie sie komponiert wurde. Dennoch gibt es auch Aufzählungen, bei denen die Techniken als Funktion der Filmmusik oder Anwendung dargestellt werden.

7.1. Leitmotivtechnik

Bei der Leitmotivtechnik wird bestimmten Personen, Gegenständen oder Orten der Filmhandlung ein eigenes musikalisches Thema zugeordnet. Dieses wird für den ganzen Film beibehalten und tritt immer auf, wenn die Person selbst da ist oder Bezüge zu ihr hergestellt werden sollen. So kann eine Person auch nur an die andere denken und es erklingt passend dazu deren Thema. Besonders häufig wird das Leitmotiv dem Helden der Geschichte zugeordnet, dabei kann es auch diegetisch auftreten, wie zum Beispiel die Mundharmonikamelodie in *Spiel mir das Lied vom Tod*.²⁷

Die Idee der Leitmotivtechnik ist dabei älter als der Film selbst. Der Begriff stammt ursprünglich aus der Opernkomposition. Vor allem die Leitmotive von Richard Wagner waren Vorbilder für die frühen Filmmusikkomponisten. Der Vorteil liegt in ihrer dynamischen Funktion begründet, indem sie, ähnlich der Oper, die Handlung kommentieren können.

Leitmotive sind sehr einprägsam, was auch an ihrer häufigen Wiederholung liegt. Dadurch bleiben sie uns lange im Gedächtnis. Sie bieten dem Komponisten eine vielschichtige Möglichkeit der Verwendung. So kann sich ein Thema je nach Ereignis auch verändern oder über mehrere Filme bestehen bleiben.²⁸

²⁷ Steinmetz, Rüdiger u. a.: Filmmusik. Filme sehen lernen 3, S.19.

²⁸ Gervink, Manuel/ Bückle, Matthias: Lexikon der Filmmusik, S. 301.

Beide Fälle hören wir beispielsweise in der Science- Fiction- Doppeltrilogie Star Wars. Das Darth Vader Thema, wohl eines der berühmtesten Leitmotive überhaupt, beschreibt in allen Filmen den Bösewicht. Dabei hören wir es in Episode 3 schon leicht durchklingen, obwohl die Hauptfigur Anakin noch gar nicht zum Bösewicht geworden ist. Das Leitmotiv verändert sich hier also, es kann somit auch zukünftige Entwicklungen voraussagen.

Die Arbeit mit Leitmotiven ist Geschmackssache. Manche Komponisten wie John Williams verwenden sie unzählige Male, andere kaum. Sie sind zwar flexibel einsetzbar und wandlungsfähig, beschränken den Komponisten jedoch auch durch ihre ständige Wiederholung. Besonders deswegen wurden die Leitmotive von Theodor W. Adorno und Hanns Eisler kritisiert. Sie werfen den Komponisten Einfallslosigkeit und schlechte musikalische Bildung vor:

„Immer noch wird die Kinomusik durch Leitmotive zusammengekleistert. Während ihr Erinnerungswert dem Betrachter handfeste Direktiven gibt, machen sie es zugleich dem Komponisten in der Hast der Produktion leichter: er kann zitieren, wo er sonst erfinden müsste. Die Idee des Leitmotivs ist seit Wagner populär. Sein Massenerfolg hat stets mit der Leitmotivtechnik zusammengehungen: seine Leitmotive fungierten schon als eine Art von trademarks, an denen man Figuren, Gefühle und Symbole hat erkennen können. Sie waren immer das größte Mittel der Verdeutlichung, der »rote Faden« für musikalisch nicht Vorgebildete. Durch hartnäckige und oft kaum veränderte Wiederholungen wurden sie bei Wagner in ähnlicher Weise eingepägt wie heutzutage eine song- Melodie durch plugging oder eine Filmschauspielerin durch ihre Stirnlocke.“²⁹

²⁹ Adorno, Theodor W./ Eisler, Hanns: Komposition für den Film, S.12.

7.2. Mood Technik

Das englische Wort „Mood“ bedeutet auf Deutsch Stimmung. Ziel dieser Technik ist es also, eine gewünschte Atmosphäre zu schaffen. Dabei werden meistens einzelne Klänge an Stelle von Melodien eingesetzt. Diese sollen die Szene mit passenden Stimmungsbildern untermalen. Dies geschieht häufig durch das Verwenden von musikalischen Klischees, Dur = Freude, Dudelsack = Schottland, Ragtime = Western. Diese Technik ist besonders geeignet, um Spannung oder Angst beim Publikum zu erzeugen. Dadurch wissen wir schon anhand der schaurigen Musik, dass gleich etwas Schreckliches im Film passieren wird. Die Musik macht uns also Angst, nicht die Bilder.³⁰

Die Mood Technik kann aber nicht nur Emotionen hervorrufen und in eine bestimmte Richtung lenken, sondern auch Handlungsort und -zeit akustisch vergegenwärtigen. Dabei muss sie nicht immer für sich alleine stehen. Sie kann auch mit der Leitmotivtechnik oder dem Underscoring verbunden werden. Die Musik zu Steven Spielbergs *Jaws* stellt beispielsweise eine Kombination aus Leitmotiv und Mood dar. Es entsteht eine düstere und angsteinflößende Stimmung. Gleichzeitig wissen wir auch, dass der Hai gleich wieder auftauchen wird, da wir sein Thema hören.³¹

Der Vorteil der Mood Technik liegt darin, dass sie das Publikum direkt beeinflusst. Die Musik wird spürbar und erweckt Emotionen. Der berühmte Filmmusikkomponist Howard Shore, ein starker Vertreter der Mood Technik, sagte einmal über seine Musik:

„Obgleich ich mit Papier und Bleistift komponiere und die Beziehungen der Noten schwarz auf weiß sehen muss, kann ich die Musik fühlen und ihr Gewicht hören. Es handelt sich nicht so sehr um einen intellektuellen Vorgang. (...) Es geht nicht so sehr um das Hören von Musik im Kinosaal, während man die Szene sieht, es geht darum, dass man die Musik fühlen kann.“³²

³⁰ Raffaseder, Hannes: Filmmusik, S.12ff.

³¹ Gervink, Manuel/ Bückle, Matthias: Lexikon der Filmmusik, S. 331.

³² Steinmetz, Rüdiger u. a.: Filmmusik. Filme sehen lernen 3, S.22.

7.3. Underscoring

Beim Underscoring, auch deskriptive Technik genannt, werden die Handlungen und Bewegungen des Filmbildes musikalisch untermalt. Die Musik ist also eine Verdopplung des Bildes. Vor allen in den ersten Micky Maus Filmen wurde diese Technik oft angewendet, weshalb sie auch Mickey Mousing genannt wird. Typische Beispiele sind absteigende Tonleitern passend zu einer absteigenden Kletterbewegung oder ein Paukenschlag bei einem Aufprall.³³

Ästhetisch betrachtet, versucht die Musik beim Underscoring das Visuelle mit musikalischen Elementen zu unterstützen. So ertönt beispielsweise eine aufsteigende Melodie in Max Steiners Musik zu *King Kong*, während der Riesenaffe das Empire State Building erklimmt. Heutzutage wirkt dies jedoch meistens recht komisch, wieso das Mickey Mousing fast nur noch in Cartoons und Animes oder Komödien eingesetzt wird. Dabei wurde auch kritisiert, dass das Underscoring keinen Mehrwert liefert und der Zuhörer nicht zur Interaktion mit der Musik aufgefordert wird. Einer dieser Kritiker ist beispielsweise der Komponist Philip Glass:

„»Mickey Mousing«, bei dem es für jedes Bild eine musikalische Entsprechung gibt, ist das Schlimmste überhaupt. Das kann man bei Zeichentrickfilmen sehen, wenn Daffy Duck jemandem auf dem Kopf schlägt und man das »Klong!« hört. Da gibt es keinerlei Raum für den Zuschauer, eigene Seherfahrungen einzubringen. (...) Der andere Weg, im Kontrast dazu, besteht darin, eine bestimmte Distanz zwischen den Bildern und der Musik zu lassen, die dann der Zuschauer psychologisch überbrücken muss. Durch den Akt der Durchquerung dieser Kluft wird die Erfahrung subjektiv. Diesen kognitiven Prozess haben wir alle zu leisten, und die Fähigkeit besteht darin, die Distanz richtig zu bestimmen.“³⁴

³³ Gervink, Manuel/ Bückle, Matthias: Lexikon der Filmmusik, S. 324.

³⁴ Steinmetz, Rüdiger u. a.: Filmmusik. Filme sehen lernen 3, S.21.

7.4. Montage – Technik

Bei der Montage- Technik wird die Musik nach dem Baukastenprinzip zusammengestellt. Sie besteht dabei aus einfachen melodischen, rhythmischen Elementen, die frei kombiniert werden. Dabei entstehen immer neue Gebilde, die sich dennoch sehr ähnlich sind. Die Montage- Technik entspricht damit dem Gedanken der Minimal Music, wie sie auch von Philip Glass angewendet wurde. Dabei entspricht die Musik dem übergreifenden Konzept des Films und spiegelt nicht das momentane Geschehen. Daher wird diese Technik meist nur in Dokumentationen oder Experimentalfilmen verwendet, für den Spielfilm erweist sie sich jedoch als ungeeignet.³⁵

³⁵ Raffaseder, Hannes: Filmmusik, S.18.

8. Wahrnehmung

Wieso nehmen wir die gleiche Musik unterschiedlich auf? Dies hängt mit unserer Wahrnehmung zusammen. Die Wahrnehmung ist subjektiv, sie hängt mit unseren bisherigen Erfahrungen und Erinnerungen zusammen. Wahrnehmung ist also ein Lernprozess, denn wir von Kindesbeinen an praktizieren und der nie aufhört. So lernen wir als Kinder optische Zusammenhänge verstehen, zum Beispiel, dass Gegenstände mit zunehmender Entfernung proportional kleiner werden. Und genau wie unsere Augen werden auch unsere Ohren geschult. Das Erkennen von Dur-Tonleitern als fröhlich und Moll-Tonleitern als traurig ist nicht physiologisch begründet, sondern einfach nur antrainiert. Während wir in der heutigen Harmonik die Intervalle Sekunde, Septime oder None als dissonant bezeichnen, galten früher Terzen als unharmonisch.

8.1. Erfahrungen

Auch unsere Filmmusikwahrnehmung wird von unseren Erfahrungen geprägt. So erkennen wir die schwelgenden Geigen als Liebesthema oder hören das Kommen des Täters schon an den tiefen Basstönen. Diese Wahrnehmungen hängen aber stark von unserem Umfeld ab, welches unser Musikgehör ausbildet. Dadurch verändert sich die Wahrnehmung eines Filmes und natürlich auch seiner Filmmusik, je nachdem, mit welchen (musikalischen) Vorkenntnissen man den Film sieht und hört. Das bedeutet automatisch auch jeder nimmt einen Film in seiner Gesamtheit unterschiedlich wahr.

Die stetigen Veränderungen der Musikgeschichte prägten somit auch die Erfahrungen des Publikums. Je nach dem, welche Musik gerade modern ist, schlägt sich dies auch in der Wahrnehmung nieder. Das bedeutet, dass unsere (Musik-) Wahrnehmung stark von den zeitlichen Gegebenheiten abhängen, in denen wir aufwachsen. Das Kinopublikum der 60er Jahre hörte bei der Filmmusik zu „Spiel mir das Lied vom Tod“ 1968 also ganz automatisch etwas anderes, als wir es heute hören können. Sie hatten ein anderes Hör-Erlebnis.³⁶

³⁶ Maas, Georg/ Schudack, Achim: Musik und Film – Filmmusik., S.31.

Ebenso wie zeitliche gibt es auch regionale Hör-Unterschiede, die sich aus Kultur und Landschaft automatisch ergeben. Jedes Land und seine Bevölkerung haben einen eigenen typischen Klang. Dieser ist meist schon Jahrhunderte alt und wird durch Gesänge und Lieder von Generation zu Generation weitergegeben. Durch diesen Ur-Klang der Region werden wiederum die Hör- Erfahrungen beeinflusst und sind so bis heute verwurzelt. Dadurch klingt Musik aus Schottland völlig anders als japanische Musik oder die Musik der Aborigines. Dies zeigt sich unter anderem auch schon an den typischen Instrumenten, die den jeweiligen Charakter der Region widerspiegeln. Das bedeutet aber auch, dass sich die Wahrnehmung je nach Region unterscheidet. Es macht also einen erheblichen Unterschied, ob ich eine Filmmusik für spanisches oder chinesisches Publikum schreibe.

8.2. Akustische Wahrnehmung

Eine der wichtigsten Eigenschaften unseres Gehörs ist seine Omnipräsenz. Das bedeutet, wir können unsere Ohren nicht einfach ausschalten, selbst wenn wir es wollen. Während uns das „Weg- Sehen“ sehr einfach fällt, indem wir unsere Augen schließen, ist das „Weg- Hören“ fast unmöglich. Unsere Ohren arbeiten nämlich immer auf Hochtouren, auch wenn wir es gar nicht bemerken. Dies wird schön am Cocktailparty-Effekt deutlich. Während wir auf einer Party sind, gilt unsere Aufmerksamkeit (scheinbar) uneingeschränkt unserem Gesprächspartner gegenüber. Die anderen Stimmen nehmen wir nur am Rande als ungeordnetes Gemurmel wahr. Sagt jedoch jemand drei Tische weiter unseren Namen, so merken wir das sofort, wir werden „ganz Ohr“. Wenn wir bei dem Gespräch vorher gar nicht zugehört haben, wie kommt es dann, dass wir unseren Namen sofort gehört haben?

Das liegt daran, dass wir zwar nicht bewusst zugehört haben, unsere Ohren aber alle Gespräche stetig verfolgt haben. So lange die Informationen für uns unwichtig waren, wurden sie gleich ausselektiert. Unser Name weckt aber sofort unsere Aufmerksamkeit, die wir dadurch umschwenken, um dann gezielt dem Gespräch zu lauschen.³⁷

³⁷ Raffaseder, Hannes: Audiodesign, S.19.

Das bedeutet wir hören immer und überall. Schon als Fötus im Mutterleib beginnen wir zu hören (ca. ab dem 5. Monat) und erst mit dem Tod werden wir damit aufhören.

Hannes Raffaseder fasst treffend zusammen:

„In der menschlichen Kommunikation spielen also stets zahlreiche unterschwellige akustische Reize eine wesentliche Rolle, die zwar dem Rezipienten mitunter gar nicht bewusst auffallen, den Gesamteindruck der Wahrnehmung aber trotzdem maßgeblich beeinflussen.“³⁸

8.3. Intersensuelle Gestaltung

Wie nehmen wir etwas wahr? Hier kommen unsere fünf Sinne ins Spiel. Die einzelnen Sinnesorgane sind dabei auf Bereiche spezialisiert: sehen, hören, riechen, fühlen und schmecken. Dabei nehmen wir unsere Umwelt nur in Fragmenten wahr, jeder Sinn liefert in sich geschlossene Reizqualitäten. Werden jedoch mehrere Reizqualitäten gleichzeitig wahrgenommen, so werden diese sofort als Einheit betrachtet, miteinander verglichen und auf Erfahrungen und Erinnerungen geprüft. Es entsteht also eine assoziative Verknüpfung aus zwei Reizen. Dadurch können sie sich gegenseitig ergänzen und somit Wissenslücken füllen. Es entsteht also ein Mehrwert an Informationen als es bei einer reinen Addition beider Reize möglich wäre.³⁹

Im Film sind Bild und Ton fragmentarische Informationen, die meist parallel abgespielt werden. Dadurch werden sie nach dem Prinzip der Intersensuellen Gestaltung als eine Einheit wahrgenommen, es bildet sich eine audiovisuelle Verbindung. Das bedeutet, wir erkennen einen Zusammenhang zwischen Bild und Ton, der über die jeweilige Aussage hinausgehen kann. Wir erhalten also durch das Zusammenspiel beider Komponenten einen größeren Nutzen als bei alleiniger Betrachtung. Dies ist eine wichtige Feststellung und somit zugleich Rechtfertigung für Sound Design und Filmmusik.⁴⁰

³⁸ Raffaseder, Hannes: Audiodesign, S.20.

³⁹ Raffaseder, Hannes: Audiodesign, S.18.

⁴⁰ Gervink, Manuel/ Bückle, Matthias: Lexikon der Filmmusik, S. 78.

9. Kriterien für gute Filmmusik

Gibt es Kriterien für gute Filmmusik? Wenn ja, welche ist dann die beste Filmmusik? Unter diesem Aspekt habe ich unzählige Foren durchgearbeitet und mir etliche Videos auf der Onlineplattform Youtube angesehen. Denn wenn es bestimmte Kriterien gibt, die eine Musik gut machen, dann sollten doch auch alle diese Musik als gut empfinden. Das Ergebnis war, wie erwartet, eine Vielzahl an unterschiedlichen Vorschlägen für die beste Filmmusik. Daraus lassen sich aber wichtige Erkenntnisse bestätigen:

- Unsere Wahrnehmung ist subjektiv. Das bedeutet, was dem Einen gefällt, findet der Andere doof. Hier liegt auch unser unterschiedlicher Geschmack begründet.
- Es gibt leider eindeutig keine Kriterien, die eine Filmmusik automatisch gut machen. Das Komponieren einer guten Musik erfordert neben fachlichem Wissen viel Gefühl und Intuition.
- Dennoch lassen sich Tendenzen feststellen. Es gibt also zwar keine beste Filmmusik, aber es gibt Musik, die viele für gut befinden. Diese entsprechen den allgemeinen Gewohnheiten und befriedigen somit unsere Erwartungen. In diesem Zusammenhang ist es auch verständlich, wieso sich viele Kompositionen ähneln.

Ergebnisse der Untersuchung (bei 16 Personen):

Top Filmmusik: 3x Lord of the Rings, 3x Requiem of a Dream...

Top Five: 8x Star Wars, 6x Lord of the Rings, 6x Requiem of a Dream, 4x Pirates of the Caribbean, 3x Rocky...

Top 20: 11x Star Wars, 10x Lord of the Rings, 10x Requiem of a Dream, 9x Pirates of the Caribbean, 8x Mission Impossible ...

10. Bedeutung der Filmmusik

„Dass Filmmusik »notwendig« sei, ist nirgends ausgemacht, gleichzeitig aber so offensichtlich, dass nicht das Ob, sondern das Wie Gegenstand der Betrachtung sein kann und muss.“⁴¹

Welch eine schöne Hypothese, die Manuel Gervink und Matthias Bückle hier aufstellen: die Bedeutung der Filmmusik ist unumstritten! In Wirklichkeit sieht es leider anders aus. Zu Beginn des Films war die Musik nur Mittel zum Zweck.

Projektorengeräusche übertönen, Angst vertreiben, große Anforderungen hatte sie nicht zu erfüllen. Und als sich die Musik gerade so langsam einen eigenen Platz im Film gesichert hatte, kam der Tonfilm und ihre Bedeutung wurde wieder hinterfragt.

Brauchte man Musik, wenn die Personen im Film doch nun sprechen konnten? Viele Komponisten der frühen 30er Jahre sahen die einzige sinnvolle Verwendung von Musik in der Diegese. Nur was die Protagonisten auch hören konnten wurde gespielt.

Erst Max Steiner mit seiner Filmmusik zu *King Kong* schaffte es 1933 der Musik einen eigenen Stellenwert zu erarbeiten. Mit der Entdeckung des Score änderte sich auch die Bedeutung der Musik. Man merkte langsam, dass Musik viel mehr kann, als nur die Bilder zu schmücken. Spannung erzeugen, Atmosphäre schaffen, Emotionen beim Publikum hervorrufen, Handlungsverläufe unterstützen: die neuen Möglichkeiten der Filmmusik waren und sind bis heute unzählig. Mehrere berühmte Komponisten und Musikwissenschaftler versuchten, ein geeignetes Modell für die Funktionen und Wirkungen von Filmmusik abzubilden. Eine Meisterlösung gibt es jedoch bis heute nicht, wobei das Modell von Anselm C. Kreuzer der Lösung wohl am nächsten ist.⁴²

⁴¹ Gervink, Manuel/ Bückle, Matthias: Lexikon der Filmmusik, S.46f.

⁴² Vergleich Kapitel 2: Die Geschichte der Filmmusik

Warum also brauchen wir Musik im Film? Eine der einfachsten Antworten gibt uns David Sonnenschein: Musik ist Kommunikation. Sie tritt mit uns in Verbindung und kann uns anregen. Sonnenschein beschreibt die Aufgabe der Filmmusik dabei so:

„The essence of all music is communication, whether it is personal expression, spiritual messages, political persuasion, or commercial appeal. (...) And of course, incidental music for film scores is written specifically to help tell the story.“⁴³

Sie hat also die gleiche grundlegende Aufgabe wie der Film selbst, sie erzählt uns eine Geschichte. Dabei nutzt sie natürlich andere Kommunikationswege wie die visuelle Ebene des Films, aber gerade das ist einer ihrer größten Vorteile. Auditive Elemente erreichen uns vollkommen anders als visuelle. Und durch die Ansprache über mehrere Kanäle ist der erfolgreiche Versand einer Botschaft gleich um ein Vielfaches höher. Musik schafft also Aufmerksamkeit und hilft, Botschaften zu verstehen.

Durch die gleichzeitige Wahrnehmung können Töne und Bilder eine Beziehung eingehen und Lücken schließen. Es entstehen audiovisuelle Verbindungen, woraus sich ein Mehrwert an Informationen ergibt. Damit kann Filmmusik also für eine bessere Wahrnehmung sorgen. Sie ist eine wichtige zusätzliche Information, die den Film bereichert. Das bedeutet, Bilder und Musik (bzw. Ton) sind gleichwertige Elemente des Films. Wenn sie eine Symbiose eingehen, können sie sich gegenseitig ergänzen und es entsteht eine neue ästhetische Kunstform. Zofia Lissa schreibt hierzu:

„Wenn das Bild einen konkreten einzelnen Inhalt gibt, so gibt die Musik dessen allgemeinen Untergrund: Das Bild vereinzelt, konkretisiert, die Musik verallgemeinert, gibt allgemeine Ausdrucksqualitäten oder Charakteristiken und dehnt damit den Wirkungsbereich des Bildes aus. Darin besteht dem Wesen nach das ergänzende Zusammenwirken beider.“⁴⁴

⁴³ Sonnenschein, David: Sound Design, S.101.

⁴⁴ Seher, Thomas: Die Funktionen der Filmmusik. S.4.

Die Filmmusik ist mittlerweile also eine feste Größe des Films geworden, auch wenn ihre Wirkungen öfters unterschätzt werden. Sie ist nicht mehr wegzudenken, schon allein auf Grund unserer Gewohnheiten verlangen wir nach einer Filmmusik. Dabei gilt das typische Prinzip: so lange die Musik da ist, merken wir es meist nicht bewusst, fehlt sie aber fällt es uns sofort auf. Sie ist also ein wichtiger Faktor für den Erfolg des Films.

Betrachtet man die Entwicklungen der Filmmusikbranche der letzten 10 Jahre, so hat die Bedeutung der Filmmusik sogar noch mehr zugenommen. Das liegt vor allem an den neuen Marketingstrategien. Filmmusik ist neuerdings auch ein Marketing- Tool und wird immer bewusster als solches inszeniert. Die Vermarktung der Filmmusik über O.S.T. (Original Soundtrack), Klingeltöne oder Noten ist ein momentan stark wachsender Sektor. Genaueres folgt im Kapitel 13 Marketing.⁴⁵

Bei Überlegungen zur Bedeutung einer spezifischen Filmmusik im Film sollte man sich auch genaue Gedanken über den Musikeinsatz machen: in welcher Szene brauchen wir Musik und wie viel? Man sollte nämlich nicht denken, dass eine Filmmusik wichtiger wird, wenn man mehr Szenen mit ihr unterlegt. Es tritt eher das Gegenteil ein. Manuel Gervink und Matthias Bückle erklären dieses Phänomen so:

„In jedem Fall aber ist die Notwendigkeit von Musik kaum bezweifelt und hängt im Übrigen auch nicht von ihrem Anteil am Gesamtprodukt ab. Die Besonderheit etwa sporadisch eingesetzter Filmmusik erweist sich nicht in ihrer sparsamen Verwendung, sondern in der Gesamtkonzeption des Films, der diese aber auch dramaturgisch und ästhetisch rechtfertigen muss. Umgekehrt ist eine Filmmusik, die dem Film ungewöhnlich dicht unterlegt wird (z.B. bei John Williams) der Gefahr ausgesetzt, durch ihre Überpräsenz ihre dramaturgischen wie ästhetischen Qualitäten zu verspielen: Sie wird dann tatsächlich kaum mehr wahrgenommen. Gleichwohl wurde sie vom Regisseur in dieser Massierung als notwendig erachtet.“⁴⁶

⁴⁵ Georg Speckert im Gespräch, Aufnahme vom 22.06.2012.

⁴⁶ Gervink, Manuel/ Bückle, Matthias: Lexikon der Filmmusik, S.46f.

Die Bedeutung der Filmmusik hängt natürlich auch mit der eigenen Auseinandersetzung mit ihr zusammen. Je nachdem in welchem Verhältnis man sich zur Musik befindet, stellt man andere Anforderungen an sie. Hier einige unterschiedliche Ansichten über die Verwendung von Musik im Film.

Michael Gramberg, Journalist:

„ (...) das Kameramikro nimmt nur das auf, was im direkten Umfeld des Bildes ist und eben nicht, wenn sich irgendwo im Hintergrund was bewegt. So wird Musik häufig gewählt, um diese Schwächen zu kaschieren. Das sind keine Schwächen des Bildes, sondern der Ton- Ebene. Und bei dem Mont- Blanc- Film habe ich nicht Musik eingesetzt, weil ich glaubte, dass Zuschauer es nicht ertragen können, sondern weil wir inzwischen so entfremdet worden sind durch das Fernsehen, dass wir kein Bild mehr ertragen ohne Musik.“⁴⁷

Jörg Klaußner, Inhouse- Sound- Designer

„Auf keinen Fall ist sie (die Musik) wegzudenken. Ihre Stärke besteht darin, dem Zuschauer zu erklären. (...) Vieles kann nicht im Dialog erklärt werden, weil der Dieb natürlich nicht sagt: „Hallo ich klau jetzt das und das“, sondern man sieht im Bild nur, der sitzt beispielsweise vor einem Computer und lädt sich eine Datei runter, nimmt diese mit und verliert das Portemonnaie. Das Portemonnaie fällt auf den Boden, und das untermalt das ganz gerne noch mit einem Akzent in der Musik, dass einem klar wird: Hallo, BingBong, da liegt irgendwas, das ist nachher wichtig!“⁴⁸

⁴⁷ Klüppelholz, Werner: Musik im Fernsehen. S.21.

⁴⁸ Klüppelholz, Werner: Musik im Fernsehen. S.45.

Monika Bednarz- Rauschenbach, Cutterin:

„Müssen“ muss Musik überhaupt nichts. Im Gegenteil, es gibt Filme, in denen die Musik mich sehr ablenkt, fast ärgert. Möchte ich im Schnitt eine emotionale Bildebene aufbauen, dann kann eine entsprechende Musik stark unterstützend sein. Musik kann sehr assoziativ sein, plakative Bilder können durch Musik zum Klischee werden. Es gibt aber auch Bilder, die ihre stärkste Wirkung in einer akustischen Stille haben.“⁴⁹

Oliver Kranz, Komponist:

“Sounddesign kann an manchen Stellen durchaus Musik ersetzen. Das macht ja auch Sinn. Das ist kein Konkurrenzgedanke, denn Sounddesign und Musik gehören unzertrennlich zueinander. Sounddesign hat durchaus etwas mit Komposition zu tun. Beides ergänzt sich.“⁵⁰

Margot Löhlein, Cutterin:

„Die Musik hat für mich genau so einen Stellenwert wie ein O-Ton, wie eine Aussage. Die Musik muss ebenfalls etwas aussagen, Musik ist nicht etwa für mich: Schöne Bilder schneiden und irgendeine Musik drunter, das ist für mich Tralala. Musik muss dramaturgisch eingesetzt werden, egal ob Feature, Dokumentation, Spiel oder Kino oder Magazin oder Kinderfilm oder was sonst. Musik ist ein ganz wichtiges Element.“⁵¹

⁴⁹ Klüppelholz, Werner: Musik im Fernsehen. S.7.

⁵⁰ Klüppelholz, Werner: Musik im Fernsehen. S.56.

⁵¹ Klüppelholz, Werner: Musik im Fernsehen. S.77.

11. Wirkung

Seit Beginn des Films gab es immer wieder Versuche, die Funktionen und Wirkungen der Filmmusik zu beschreiben und zu katalogisieren. Dabei sind die einzelnen Modelle für sich meist nachvollziehbar, widersprechen sich jedoch gegenseitig. Eines der größten Probleme dabei ist die Unterscheidung zwischen einer Funktion von Filmmusik und ihrer Wirkung. Durch das Vermischen beider Begriffe kommt es so dann zu Unstimmigkeiten. Der Komponist Anselm C. Kreuzer bietet uns hierzu eine gute Unterscheidung zwischen beidem:

„Funktionen von Filmmusik beziehen sich darauf, wie die Schichten Musik und Bild inhaltlich und strukturell zusammengeführt werden können. (...) Bei den Wirkungen interessiert indes weniger, wie die Schichten des Films zusammengeführt (montiert) sind, mehr, welche Effekte sich für den Rezipienten potenziell ergeben.“⁵²

Funktionen untersuchen also die Beziehung zwischen Bild und Ton, zum Beispiel: gibt es ähnliche Strukturen, was für Aussagen erhalten wir. Wirkungen befinden sich dabei auf Zuschauerseite, sie beziehen den Rezipienten in die Überlegungen mit ein: wird der Film durch Musik intensiver wahrgenommen oder wie wird die Erzählzeit empfunden. Der Rezipient steht hier also im Mittelpunkt, während er bei den Funktionen ausgeklammert wird. Sie versuchen rein sachliche, messbare Faktoren aufzustellen.

Musikwissenschaftlerin Claudia Bullerjahn stellt dabei einen Zusammenhang zwischen Funktion und Wirkung dar: Die Mitwirkenden der Filmproduktion (in der Regel Regisseur, Produzent, Komponist, Cutter und Tonmeister) entscheiden über den Musikeinsatz. Sie definieren Funktionen für die Filmdramaturgie und Vermarktung, mit denen sie eine bestimmte Wirkung beim Rezipienten auslösen wollen. Dabei kommt es allerdings manchmal zu gravierenden Unterschieden zwischen der gewünschten und der tatsächlich eingetretenen Wirkung. Dies hängt mit der subjektiven Wahrnehmung der Rezipienten zusammen.⁵³

⁵² Kreuzer, Anselm C.: Filmmusik in Theorie und Praxis, S.180.

⁵³ Seher, Thomas: Die Funktionen der Filmmusik. S.1f.

12. Funktionen der Filmmusik

Filmmusik gehört zum Bereich der funktionalen Musik. Das bedeutet, dass sie einen außermusikalischen Zweck erfüllen soll und nicht nur um ihrer selbst willen gespielt wird (im Gegensatz zur ernsten oder unterhaltenden Musik). Weitere Vertreter der F-Musik sind beispielsweise Militärmusik, Kirchenmusik oder Bühnenmusik. Der Begriff funktionale Musik gibt schon vor, dass Filmmusik bestimmte Funktionen erfüllen soll. Dabei stellt sich jedoch die Frage, welche Funktionen die Musik genau einnehmen kann oder soll.⁵⁴

Die Frage nach den Funktionen von Filmmusik ist ein ausführlich behandeltes Thema der Filmmusikforschung, das dennoch mehr Fragen als Antworten aufgibt. Gründe hierfür nennen Georg Maas und Achim Schudack in ihrem Lehrbuch „Musik und Film – Filmmusik“:

„Die Frage nach Funktionen der Filmmusik muß drei Aspekte berücksichtigen, die leider nicht immer in dieser Deutlichkeit angesprochen werden:

1. Musik ist ein Gestaltungsbereich des Films und muß in ihrer Funktionalität in Relation zu den verschiedenen filmischen Gestaltungsbereichen (Dramaturgie, Kameraarbeit, Farbgebung usw.) betrachtet werden.
2. Die Bestimmung von Funktionen der Filmmusik muß den Einzelfall als Bezugs- und Ausgangspunkt aller Überlegungen wahren; jede Systematik filmmusikalischer Funktionen, jede Klassifikation hat nur den Sinn, für den einzelnen Film Hinweise darauf zu liefern, warum hier gerade in der Szene die bestimmte Musik eingesetzt ist. Und jeder Film könnte potentiell neue Funktionen der Filmmusik »erfinden«.
3. Die Frage nach der Funktion einer bestimmten Filmmusik für eine bestimmte Filmszene bedeutet einen hypothetischen Interpretationsprozeß. Es kann nur vermutet werden, welchen Zweck Regisseur und Komponist durch die verwendete Musik erreichen wollten. Gewissheit kann es hier kaum geben.“⁵⁵

⁵⁴ Gervink, Manuel/ Bückle, Matthias: Lexikon der Filmmusik, S.179.

⁵⁵ Maas, Georg/ Schudack, Achim: Musik und Film – Filmmusik, S.31.

Das Hauptproblem der Filmmusik ist also, dass sie keine fundierte Wissenschaft ist. Es gibt kein richtig oder falsch, sondern nur viele unterschiedliche Wege etwas umzusetzen. Was dabei gefällt und was nicht ist Geschmackssache, und über Geschmack lässt sich ja bekanntlich nicht streiten.

Das hängt wiederum damit zusammen, dass wir einen Film und seine Musik subjektiv wahrnehmen. Das bedeutet, jeder Rezipient sieht und hört automatisch etwas anderes, da wir es individuell interpretieren. Zudem muss man unterscheiden, mit welchen Intentionen jemand die Musik hört: der Komponist stellt andere Ansprüche an seine Arbeit als der Regisseur, der wiederum andere Absichten verfolgt als der Zuhörer. Unterschiedliche Ansichten über die Qualität einer Filmmusik können also auch damit zusammenhängen, dass verschiedene Aufgaben an sie gestellt werden, je nachdem welche Beziehung derjenige zu der Musik hat.⁵⁶

⁵⁶ Raffaseder, Hannes: Audiodesign, S.19.

12.1. Grundfunktionen der Filmmusik

Prinzipiell kann die Musik innerhalb eines Films viele verschiedene Funktionen haben, wobei sie immer mehrere Funktionen gleichzeitig übernimmt. Eine der wichtigsten Funktionen dabei ist die Charakterisierung von Zeit und Raum.

Musik kann uns in wenigen Sekunden vermitteln, in welcher Gesellschaft, welchem Land oder welcher Zeit wir uns befinden. Durch Auswahl bestimmter Instrumente oder Musikformen werden in unserem Gedächtnis sofort die richtigen Assoziationen gebildet. Filmmusik bestimmt aber nicht nur die Epoche der Handlung, sie nimmt auch Einfluss auf die Erzählzeit. So kann sie die Zeit raffen oder strecken, je nachdem was gerade gewünscht ist. Sie kann einer Szene mehr Geschwindigkeit verleihen, beispielsweise in einer Verfolgungsjagd. Ebenso kann eine langsame Musik dem Bild auch Ruhe geben. Werden verschiedene Szenen in schnellen Zeitsprüngen aneinander geschnitten, so kann eine einheitliche Musik Ordnung und Zusammenhalt schaffen. Die Filmmusik erzeugt also zeitliche Verbindungen, sie manipuliert unser Zeitgefühl ganz nach Lust und Laune. Und ihr ist es letzten Endes auch zu verdanken, dass wir am Ende eines guten Filmes das Gefühl haben, es wären erst 10 Minuten vergangen.⁵⁷

Die Musik beeinflusst zusammen mit dem Bild unser Raumgefühl. Dies geschieht unter anderem durch Orchestrierung, Frequenzspektrum, Dynamik, Modulation der Tonarten und der Art der Komposition. So lassen tiefe Töne einen Raum weiter erscheinen, während hohe ein Gefühl der Enge und Bedrohung verursachen. Nicht aus Zufall spielen die Geigen in Hitchcocks *Psycho* - Duschszene ihre höchste Tonlage. Durch Echoeffekte und den Eigenklang eines Gebäudes trägt die Musik dazu bei, dass ein Raum vom Zuhörer erst als „wahr“- genommen wird. Ein Gospelchor in der Kirche, der nach Studiosound klingt, ist einfach nicht glaubhaft. Das bedeutet, die Musik haucht den Räumen ein eigenes Leben ein, sie beschreibt sie genauer, als die Bilder dies manchmal können. Filmmusik kann darüber hinaus aber auch innere Räume beschreiben, wie beispielsweise psychische Befindlichkeiten. Dabei gilt: je mehr die Musik in den Vordergrund rückt, desto irrealer wirkt eine Szene.⁵⁸

⁵⁷ Steinmetz, Rüdiger u. a.: Filmmusik. Filme sehen lernen 3, S.14f.

⁵⁸ Steinmetz, Rüdiger u. a.: Filmmusik. Filme sehen lernen 3, S.15.

12.2. Funktionsanalyse nach Aaron Copland

Die ersten Versuche, Funktionen der Filmmusik zu kategorisieren, stammen aus dem Jahre 1949. Der amerikanische Komponist Aaron Copland verfasste fünf unterschiedliche Funktionen, die von Roy M. Prendergast wiedergegeben wurden:

- Music can create a more convincing atmosphere of time and place.
- Music can be used to underline or create psychological refinements – the unspoken thoughts of a character or the unseen implications of a situation.
- Music can serve as a kind of neutral background filler.
- Music can help build a sense of continuity in a film.
- Music can provide the underpinning for the theatrical buildup of a scene and then round it off with a sense of finality.⁵⁹

Die Funktionen waren hier vielmehr eine ungefähre Beschreibung dessen, was die Filmmusik leisten kann. Im Vergleich zu späteren, ausführlichen Modellen kann die Funktionsanalyse von Copland natürlich nicht mithalten. Zu seiner Zeit stellte diese Auflistung jedoch einen großen Fortschritt dar. Denn es war der erste Schritt, sich Gedanken über die Verwendung von Filmmusik zu machen. Damit brachte Copland einen Stein ins Rollen.

⁵⁹ Gervink, Manuel/ Bückle, Matthias: Lexikon der Filmmusik, S.180.

12.3. Systematik nach Zofia Lissa

Eine Pionierin auf dem Gebiet der Filmmusikforschung war die polnische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa. Ihre Forschungsergebnisse in dem Werk „Ästhetik der Filmmusik“ aus dem Jahr 1965 waren zu ihrer Zeit einmalig.

Grundsätzlich unterscheidet Lissa zwischen visuellen und auditiven Sphären. Die visuelle Schicht gliedert sich in Ansichten, Gegenstände, Handlungen und imaginative psychische Elemente. Zu den auditiven Schichten zählt sie Stille, Rede, Geräusch und Musik. Die visuellen und auditiven Elemente werden nun jeweils kombiniert und treten in Wechselwirkungen. Dadurch ergeben sich 16 Kombinationsmöglichkeiten sowie diverse Mischformen.

Wenn sich die visuellen und die auditiven Ebenen direkt entsprechen spricht Lissa von Synchronität, bei keiner Übereinstimmung sind die Ebenen zueinander asynchron. Widerspricht die auditive Schicht konkret dem Bild, so entsteht ein Kontrapunkt.⁶⁰

Im Hinblick auf die Funktionen der Filmmusik versuchte Lissa alle nur denkbaren Wechselwirkungen zwischen den visuellen und auditiven Sphären aufzuzählen, auch solche, die bisher in noch keinem Film umgesetzt wurden. Dabei definierte sie folgende Funktionen:

- Musikalische Illustration
- Musik in ihrer natürlichen Rolle
- Musik als Kommentar
- Unterstreichung von Bewegung
- Musikalische Stilisierung von Geräuschen
- Musik als Symbol
- Ausdrucksmittel psychischer Erlebnisse

⁶⁰ Lissa, Zofia: S.105/112.

- Musik als Grundlage der Einfühlung
- Repräsentation von Zeit
- Repräsentation von Raum
- Handlungsinhalte antizipieren
- Musik als formal einender Faktor
- Deformation des Klangmaterials

Ein Nachteil von Lissas Arbeit ist ihre Beschränkung auf die ästhetischen Aspekte der Filmmusik, sonstige Funktionen, wie beispielsweise ökonomische, vernachlässigte sie dabei. Dennoch kann ihr Werk als ein Grundstein der Filmmusikgeschichte betrachtet werden, der bis heute Inspiration und Grundlage für viele Forschungen ist.

12.4. Modelle nach Hansjörg Pauli

Als Antwort auf die komplexe Analyse von Zofia Lissa entwickelte der Musikkritiker Hansjörg Pauli 1974 ein vereinfachtes Modell. Er unterschied lediglich zwischen drei Funktionen, die die Filmmusik einnehmen kann. Dabei steht immer das Wechselspiel zwischen Bild und Ton im Vordergrund.

- **Paraphrasierung**

Bei der Paraphrasierung spiegelt die Musik exakt das Bild wieder. Damit ergibt sich der Charakter der Musik automatisch aus den Bildinhalten. Sie hat also keine eigenständige Aussage, sondern verdoppelt nur das Geschehen.

- **Polarisierung**

Filmmusik ist polarisierend, wenn sie einem neutralen Bild eine bestimmte Richtung gibt. So kann eine Waldfahrt mit fröhlicher Musik wie ein lustiger Sommerausflug wirken oder durch tiefe Töne düster und bedrohlich aussehen. Dabei sind die eigentlichen Bilder ohne eindeutige Wirkung. Das Prinzip der Polarisierung steht in engem Zusammenhang mit der Bildmontage, wo ebenfalls durch die Verbindung von zwei Bildern ein richtungweisender Kontext entsteht.

- **Kontrapunktierung**

Ein Kontrapunkt entsteht wenn sich Bild und Ton widersprechen, also genau Gegensätzliches aussagen. Hierdurch wirkt sie wie ein Kommentar und stellt das Gezeigte in Frage oder setzt es in einen neuen Kontext. Ein Beispiel hierfür ist die Szene aus dem Film *Das Schweigen der Lämmer*, indem der Serienmörder Hannibal Lecter zu der Musik von Bach zwei Polizisten brutal umbringt.⁶¹

⁶¹ Gervink, Manuel/ Bückle, Matthias: Lexikon der Filmmusik, S.181.

In der Kontrapunktierung von Bild und Ton sahen Theodor W. Adorno und Hanns Eisler die einzige autonome Funktion von Filmmusik. In ihrem Werk *Komposition für den Film* kritisierten sie alle anderen Verwendungen von Filmmusik als unangemessen. Auch Sergej Eisenstein war ein starker Verfechter der Kontrapunktierung. Als Begründung für ihre These schreiben Adorno und Eisler:

„ Wenn irgend dem von Eisenstein so emphatisch vertretenen Begriff der Montage sein Recht zukommt, dann in der Beziehung zwischen Bild und Musik. Ihre Einheit ist der ästhetischen Idee nach nicht, oder nur gelegentlich, eine solche der Ähnlichkeit und in der Regel weit mehr eine von Frage und Antwort, von Position und Negation, von Erscheinung und Wesen.“⁶²

Diese Funktionen werden bis heute als geeignete Kriterien der Filmmusikanalyse angesehen, wobei sie natürlich sehr stark vereinfacht sind. Pauli selbst gestand, dass sein Modell zu einfach gehalten sei, um die gesamte Komplexität der Filmmusikwirkung einzufangen.

Erneuerter Modell

Daher verfasste er 1981 ein weiteres Modell, indem er sich weniger auf die Aufgaben der Filmmusik konzentrierte. Stattdessen versuchte er ein System zu entwickeln, das die vielen unterschiedlichen Aspekte der Filmmusik wiedergibt. Dabei strebt er eine klare Trennung der einzelnen Beziehungsebenen an. Hierzu unterscheidet Pauli zwischen vier Kategorien:

⁶² Adorno, Theodor W./ Eisler, Hanns: *Komposition für den Film*, S.64.

- **Ökonomische Metafunktionen**

Die Filmmusik soll den Bekanntheitsgrad und die Beliebtheit des Films beeinflussen, um so für einen höheren Gewinn zu sorgen. Vor allem die Verwendung von Songs in der Filmmusik erfüllt diese Kategorie.

- **Dramaturgische/psychologische/politische Metafunktionen**

Die Filmmusik soll eine Nähe zwischen Film und Publikum erzeugen. Zudem soll sie Sensationen vermitteln, so dass keine systemgefährdende Unlust (Langeweile) entsteht.

- **Vereinheitlichende Funktionen**

Hierzu zählt Pauli alle organisatorischen Aufgaben der Filmmusik. So kann sie beispielsweise über Schnitte hinweg helfen oder zeitliche und/oder örtliche Wechsel verbinden.

- **Illustrierende Funktionen**

Bei einer illustrierenden Funktion verhält sich die Filmmusik in einsichtiger Weise zum Bild. Sie entspricht also den Aspekten der Szene.⁶³

Bemerkenswert ist die Einführung der Metafunktionen, denen zuvor keine Beachtung geschenkt wurde. Insgesamt fehlen jedoch genauere Beschreibungen der einzelnen Funktionen. Dadurch schafft Pauli zwar eine sinnvolle Untergliederung, vergisst dabei jedoch die Einzelheiten.

⁶³ Seher, Thomas: Die Funktionen der Filmmusik. S.16f.

12.5. Funktionskatalog nach Enjott Schneider

Der Filmmusikkomponist Enjott Schneider (auch N.J. Schneider) nahm den Grundgedanken von Zofia Lissa 1986 auf und erweiterte ihn durch seine langjährigen Erfahrungen. Dadurch entstand eine detaillierte Aufzählung von Filmmusikfunktionen. Darin werden insgesamt 20 Funktionen unterschieden:

- Atmosphäre herstellen
- Ausrufezeichen setzen
- Bewegungen illustrieren
- Bilder integrieren
- Emotionen abbilden
- Epische Bezüge herstellen
- Formbildend wirken
- Geräusche stilisieren
- Gesellschaftliche Kontexte vermitteln
- Gruppengefühl erzeugen
- Historische Zeit evozieren
- Irreal machen
- Karikieren und parodieren
- Kommentieren
- Nebensächlichkeiten hervorheben
- Personen dimensionieren
- Physiologisch konditionieren
- Rezeption kollektivieren
- Raumgefühl herstellen
- Zeitempfinden relativieren⁶⁴

⁶⁴ Schneider, N.J.: Handbuch Filmmusik I, S.90.

Diese dramaturgischen Funktionen werden mit anschaulichen Beispielen belegt und erklärt. Die von Schneider dargelegten Funktionen sind also verständlich und einleuchtend. Allerdings beschränkt auch er sich, wie Zofia Lissa, zu sehr auf die ästhetische Wirkung. Funktionen, die über den Film hinausgehen, werden nur unter dem Punkt „Rezeption kollektivieren“ einbezogen.

Ebenso nachteilig ist die Tatsache, dass sein Funktionskatalog sehr detailliert ist, dabei jedoch keinen genauen Zusammenhang darstellt. Es ist vielmehr eine bloße Aufzählung von Möglichkeiten, eine übergeordnete Systematik die dabei Verbindungen knüpft fehlt.

Auch wenn Schneider hier sehr genau arbeitet, müssen wir leider davon ausgehen, dass auch diese Aufzählung nicht komplett ist. Denn er gesteht selbst, dass das Nennen einer Funktion immer auch eine Auswahl darstellt. Eine eindeutige Zuordnung einer Funktion scheint fast unmöglich:

„Musik kann im Film in unterschiedlichen Funktionen eingesetzt werden. Eine systematische Beschreibung gelingt nur schwer. Der Grund (...) liegt in der wesenhaften Vielschichtigkeit von Musik. Jedes Benennen einer Funktion stellt eine Auswahl unter mehreren Funktionen dar: ob einige Takte Musik nun polarisierend oder paraphrasierend, kontrapunktierend oder kommentierend sind, - wer will dafür wirklich die Hand ins Feuer legen?“⁶⁵

⁶⁵ Kreuzer, Anselm C.: Filmmusik in Theorie und Praxis, S.114.

12.6. Strukturalisiertes Modell nach Georg Maas

Der Musikpädagoge Georg Maas verband 1994 die Analysen von Pauli und Schneider und entwickelte daraus ein eigenes Modell. Dabei versucht er, eine Struktur zu schaffen, der er dann die einzelnen, detaillierten Funktionen genau zuordnen kann. Insgesamt unterscheidet Maas vier Funktionen:

- **Tektonische Funktionen**

Die Musik dient der äußeren Gestaltung des Films, sie stellt einen strukturellen Bezug her. Beispiele hierfür sind Titel- oder Abspannmusik, aber auch Musiknummern. Sie führen in neue Szenen ein oder runden sie ab.

- **Syntaktische Funktionen**

Hier hat die Filmmusik einen formalen Bezug. Sie ist Element der Erzählstruktur, indem sie beispielsweise dramatische Akzente setzt oder Traumsequenzen abtrennt. Mit einer musikalischen Klammer können mehrere Einstellungen oder Sequenzen zu Einheiten zusammengefasst werden.

- **Semantische Funktionen**

Eine semantische Funktion hat Filmmusik, wenn sie als Element der inhaltlichen Gestaltung verwendet wird. Damit stellt sie einen inhaltlichen Bezug her. Maas unterscheidet dabei drei Formen der Funktionen:

Konnotativ:

Bewegungsverdopplung (Vgl. Mickey Mousing)

Stimmungsuntermalung

Physiologische Stimulation

Denotativ:

Historische Zuordnung

Geografische Bestimmung

Gesellschaftliche Einordnung

Leitmotive

musikalisches Zitat

Gefühle und Gedanken können vermittelt werden

Reflexiv:

Musik wird selbst Handlungsgegenstand

- **Mediatisierende Funktionen**

Die Musik vermittelt zwischen dem Film und den soziokulturellen Erfahrungen des Publikums. Ihre Erwartungshaltungen werden dabei befriedigt. Dabei hilft eine zielgruppenspezielle Musikauswahl.⁶⁶

Ein großer Vorteil des Modells liegt darin begründet, dass es sehr detailliert ist, aber dennoch eine übergeordnete Systematik vorweist. Es ist also mehr als eine zusammenhanglose Aufzählung, wie es bei Lissa oder Schneider der Fall ist.

Im Vergleich zu den vorhergehenden Analyseansätzen verfasst Georg Maas hier ein ganz passables Modell, mit dem durchaus gearbeitet werden kann. Dennoch weist es auch Unstimmigkeiten auf. So beschreibt Maas die Kompositionstechniken Leitmotiv, Mood und Underscoring als eigene Funktionen der Filmmusik. Ebenso vernachlässigt wird die Tatsache, dass eine Filmmusik gleichzeitig mehrere Funktionen erfüllen kann. Sie kann also in mehreren Kategorien auftreten.⁶⁷

⁶⁶ Böhlke-Weber, Rainer: Die Funktionen der Filmmusik, S.1f.

⁶⁷ Seher, Thomas: Die Funktionen der Filmmusik. S.19f..

12.7. Wirkungsmodell nach Claudia Bullerjahn

Die Musikwissenschaftlerin und Pädagogin Claudia Bullerjahn erstellte 2001 ein multifunktionales Wirkungsmodell. Ihr Hauptanliegen ist es, die Multifunktionalität der Musik mit einzubeziehen. Demnach kann eine Filmmusik gleichzeitig mehrere Funktionen einnehmen. Dabei geht Bullerjahn ähnlich wie Maas vor und gliedert die einzelnen Funktionen in Kategorien, wobei sie zwischen Metafunktionen und vier weiteren Funktionen im engeren Sinne unterscheidet.

- **Metafunktionen**

Metafunktionen gelten nicht für einen speziellen Film, sondern beziehen sich auf eine Rezeptionsform. Das bedeutet, sie sind kultur-, gesellschafts- und zeitgebunden. Bullerjahn unterscheidet zwei Formen von Metafunktionen:

Rezeptionspsychologisch:

Akustische Störfaktoren neutralisieren (v. a. im Stummfilm)

Gemeinschaftsgefühl des Publikums erzeugen

Erhöhte Motivation schaffen

Mehr Räumlichkeit und Tiefendimension

Ökonomische:

Zielgruppengerechte Ansprache

Vermarktung des Soundtracks bzw. der Musiker

- **Dramaturgische Funktionen**

Die Filmmusik übernimmt Aufgaben der gegenwärtigen dramatischen Handlung. Diese sind beispielsweise Verstärkung von Stimmungen, Atmosphäre schaffen, Spannungsbogen nachziehen, Höhepunkte setzen, seelische Vorgänge aufzeigen sowie schauspielerische Schwächen überdecken.

- **Epische Funktionen**

Die Musik nimmt hier einen beschreibenden Charakter ein und steht in direktem Kontext mit der Filmhandlung. Hierzu zählen Kommentare, ironische Stellungnahmen, Kontrapunkt, Darstellen von historischen, geografischen und gesellschaftlichen Aspekten sowie Manipulation der Erzählzeit, Zeitsprünge und Rückblenden.

- **Strukturelle Funktionen**

Die Filmmusik kann helfen, Schnitte zu überdecken oder zu betonen. Ebenso können Einstellungen und Bewegungen akzentuiert werden. Ihre Aufgaben sind die Integration von Bildern, Szenen zusammenschließen und Filminhalte verständlicher machen. Hierzu zählen auch die Titel- und Abspannmusik.

- **Persuasive Funktionen**

Persuasive Funktionen dienen der Emotionalisierung des Films. So können sie Gefühle abbilden, Emotionen wecken, Bilder affektiv aufladen, Aufmerksamkeit wecken und lenken sowie physische Reaktionen verursachen.⁶⁸

Das Modell von Claudia Bullerjahn zeigt einen guten Versuch, der jedoch viele Schwierigkeiten aufweist. So sind manche Zuordnungen fragwürdig, wie zum Beispiel der Punkt „Bewegungen akzentuieren“. Dies ist eine Betonung und lenkt damit die Aufmerksamkeit des Zuschauers, demnach müsste es zu den persuasiven Funktionen zählen, nicht zu den strukturellen. Der Gedanke der Multifunktionalität ist sehr gut, er findet sich nur leider nicht in dem Modell wieder. Daher bietet es im Vergleich zu Maas keinen besonderen Mehrwert, sondern lediglich einige Umbenennungen.

⁶⁸ Seher, Thomas: Die Funktionen der Filmmusik. S.20ff.

12.8. Drei- Dimensionen- Modell nach Anselm C. Kreuzer

Eines der neuesten (2009) und meiner Meinung nach besten Modelle der Funktionswahrnehmung bietet uns Anselm C. Kreuzer in seinem Buch *Filmmusik in Theorie und Praxis*. Dabei gelingt es ihm, die bisherigen Ansätze gekonnt zu verknüpfen und zu erweitern.

Das größte Problem aller vorherigen Systematiken liegt darin begründet, dass sie sich immer nur auf einen kleinen Teil der Filmmusik beschränken und dabei einen anderen vernachlässigen. So treten vor allem zwischen Funktions- und Wirkungsmodellen Uneinigkeiten auf, obwohl die Modelle für sich alleine gestellt logisch erscheinen, sich aber gegenseitig ausschließen. Ebenso gibt es große Diskrepanzen zwischen detaillierten Modellen, die Einzelaspekte hervorheben und den ganzheitlichen Betrachtungsweisen.

Kreuzer unterscheidet nun drei unterschiedliche Dimensionen: die vertikale Dimension, die horizontale Dimension sowie eine zusätzliche Tiefendimension. So entsteht ein virtueller Raum, indem sich die einzelnen Funktionen der Filmmusik beliebig hineinfügen können. Dadurch gelingt es ihm, unterschiedlich Ansichten sinnvoll zu verknüpfen und bestehende Modelle zu integrieren.

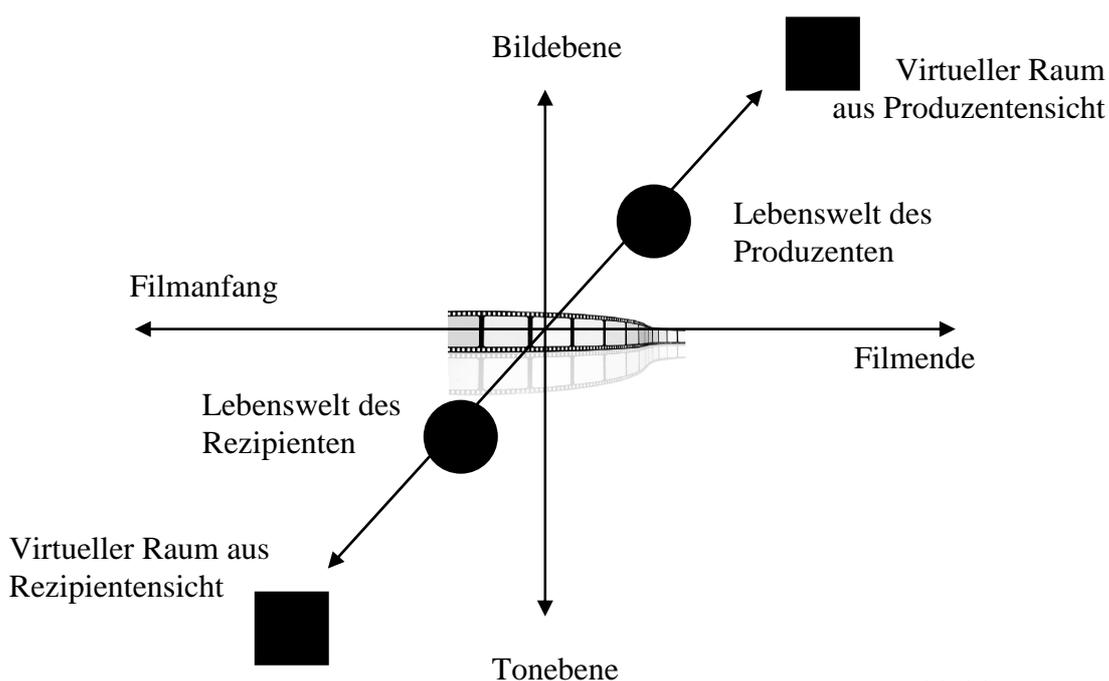


Abbildung 4

- **Vertikale Dimension**

Diese Dimension befasst sich mit der simultane Verknüpfungen zwischen Bildern und Tönen. Dabei werden sie zueinander montiert. Die vertikale Dimension bezieht sich aber auch auf das wahrnehmungsbedingte Resultat des Films. Das bedeutet, dass sowohl Rezipient als auch Produzent nicht Einzelteile des Films wahrnehmen, sondern eine verbindende Ordnung darin erkennen. Es entstehen also audiovisuelle Verbindungen, die einen Mehrwert liefern.

Ähnliche Analysen stellen die Vertikalmontage nach Sergej Eisenstein und die kognitive Theorie der Filmmusik von Klaus- Ernst Behne dar. Die Überlegungen zur Synchronität von Zofia Lissa sowie das erste Modell von Hansjörg Pauli können hier ebenfalls integriert werden.

- **Horizontale Dimension**

Die horizontale Dimension bezieht die zeitliche Komponente des Films als Abfolge von Bildern und Klängen mit ein. Hier werden also die Anordnungen von Bildern und Tönen sowie die kognitive Verknüpfung deren Wahrnehmung. So kann die Wiederholung eines musikalischen Motivs in der Wahrnehmung des Rezipienten und Produzenten eine Analogiebildung verursachen. Horizontale Bezüge lassen sich nicht nur innerhalb eines Filmes knüpfen, sondern auch im Vergleich von Filmen miteinander. Dem zu Grunde liegt der Wunsch nach Vervollständigung, dem alle Dinge, nach Auffassung des Holismus, entgegen streben. Die Wirkung der Leitmotivtechnik, Aspekte der Zeitmanipulation sowie die Strukturierung des Films und seiner Narration werden hier aufgenommen.⁶⁹

⁶⁹ Kreuzer, Anselm C.: Filmmusik in Theorie und Praxis, S.81ff.

- **Tiefendimension**

Die Tiefendimension unterscheidet zwischen den Ebenen Film und Wahrnehmung. Dabei unterscheidet Kreuzer zwischen dem Rezipienten und dem Produzenten, wodurch sich fünf mögliche Bewusstseins Ebenen der Wahrnehmung bilden.

In der Mitte steht die Bewusstseins Ebene des Films. Hier können sich sowohl Rezipient als auch Produzent befinden, wenn sie gezielt über Verbindungen visueller und auditiver Elemente im Film nachdenken, zum Beispiel während einer Filmanalyse.

Auf einer Seite steht nun die Welt des Rezipienten. Hier befinden wir uns zuerst in der Lebenswelt des Rezipienten. Das bedeutet, der Rezipient befindet sich im Bewusstsein seiner bekannten Umwelt, Bilder und Töne werden dabei als Teil dieser Welt wahrgenommen. So wird die Filmmusik im Kino Teil der audiovisuellen Kulisse des Kinosaals. Taucht der Rezipient hingegen völlig in die Filmhandlung ein und vergisst die Umwelt um ihn herum, so spricht Kreuzer von dem virtuellen Raum. Hier werden alle Bilder und Klänge im Sinne der Filmhandlung wahrgenommen.

Folgt man dem Pfeil in die andere Richtung, so gelangt man zur Seite des Produzenten. Auch er befindet sich zuerst auf der Bewusstseins Ebene seiner Lebenswelt, wenn er etwa über Montage oder Schnitt nachdenkt. Gibt er sich hingegen ganz seiner Phantasie hin befindet er sich in seinem virtuellen Raum. Der Film wird dabei erlebt, ohne stetig darüber nachzudenken.

Bestimmte Modelle können nicht einer einzigen Dimension zugeschrieben werden, sondern entsprechen dem Gedanken der aller Dimensionen. Hierzu zählen alle Modelle mit ganzheitlichem Bezug, wie etwa das zweite Modell von Pauli oder die Analysen von Maas oder Bullerjahn.⁷⁰

⁷⁰ Kreuzer, Anselm C.: Filmmusik in Theorie und Praxis, S.164ff.

13. Marketing

Seit der Entwicklung des Films hat sich viel daran verändert. Während er anfangs noch als ästhetisches Ausdrucksmittel fungierte (denken wir nur an Filme wie *Panzerkreuzer Potemkin*) wurde er immer mehr zu einem Massenmedium. Dies führte auch zu einem neuen Verständnis bei seiner Produktion und Vermarktung: Kino wurde beliebt und brachte damit auch gute Verkaufszahlen. Die Filmindustrie wandelte sich von einer künstlerischen Branche mehr und mehr in eine Profitbranche. Denn wer heute Filme dreht, möchte meisten auch etwas damit verdienen. Ausnahmen bestätigen natürlich die Regel.

Das bedeutet, die Wirtschaftlichkeit eines Filmprojektes ist besonders wichtig. Um diese möglichst hoch zu treiben, werden immer neue Absatzwege gesucht. Dies spürt auch die Filmmusik. War sie zu Beginn nur im Film zu hören, so begegnet sie uns heutzutage in mehreren Bereichen.

Filmtitel werden als CD und O.S.T. verkauft, in der Werbebranche eingesetzt, es gibt Klingeltöne, Partituren zum Nachspielen, Konzerte werden veranstaltet und und und. Der Kreativität der Absatzmärkte sind keine Grenzen gesetzt. Dabei ist die Filmmusikvermarktung natürlich nur ein kleiner Anteil des Filmmarketing. Parallel dazu entstehen DVDs, Werbeplakate, Anzeigen, eine Homepage, Videoclips, Trailer, Merchandisingartikel und noch mehr. Um den eigentlichen Film herum entsteht eine eigene kleine Welt. Dabei soll das Publikum durch das Marketing motiviert werden, den Film zu sehen oder andere Absatzkanäle zu nutzen.

Was ist dabei das genaue Ziel der Filmmusikvermarktung? Zum Einen natürlich die Einnahmen aus dem Verkauf der Artikel, ob CD oder Klingelton. Auf der anderen Seite bietet es aber den noch viel größeren Vorteil des Cross- Marketing. Das bedeutet, die Filmmusik bewirbt den Film und der Film wiederum die Musik. Es entsteht ein Synergieeffekt. Dieser ist besonders erfolgreich wenn Stars oder bekannte Lieder für die Filmmusik gewonnen werden konnten.⁷¹

⁷¹ Gervink, Manuel/ Bückle, Matthias: Lexikon der Filmmusik, S.544ff.

Dies wirkt sich natürlich auch auf die Ästhetik der Filmmusik aus. Der Produzent möchte ein zufriedenes Publikum, damit Einschaltquoten und Werbeeinnahmen stimmen. Diese Zufriedenheit erreicht man, indem man die Erwartungen der Zuschauer erfüllt. Dabei gilt unkonventionelle Musik als unpassend, da nicht erwartet. Sie stellt somit ein Risiko für die Werbeeinnahmen dar. Daraus leitet sich leider ab, dass viele Filmmusiken den gleichen Stereotyp befriedigen, neue Ideen und Klänge sind meistens, zumindest auf Produzentenseite, ungern gesehen. Filmmusik wird zum Marketing-Tool.⁷²

Nicht zu Unrecht nörgeln manche Musikkritiker, dass sich die Filmmusiken eines Komponisten zu sehr ähneln. Vergleicht man beispielsweise die Musik von *Gladiator* und *Fluch der Karibik* von Hans Zimmer, so wird man viele gleiche Stellen finden. Ebenso gibt es ähnliche Passagen in den Werken von John Williams oder Howard Shore. Dies liegt natürlich auch daran, dass jeder Komponist seinen eigenen Stil hat, dem er treu bleibt. Aber ganz unberechtigt sind die Forderungen nach neuen, unverbrauchten Klängen nicht.

Die schwierige Aufgabe des Filmmusikkomponisten besteht also darin, eine Balance zwischen Altem und Neuem zu finden. Es muss sich eine Distanz zwischen Bildern und Tönen bilden, um interessant zu sein. Dabei darf die Kluft jedoch auch nicht zu groß werden, da die Zuhörer sonst überfordert werden. Der Komponist Enjott Schneider fasste diese Herausforderung an den Filmkomponisten treffend zusammen:

„Um verständlich zu sein, benutzt er vorhandene Ordnungen. Um wahr zu sein, muss er sie aber gleichzeitig in Frage stellen. Um ästhetischen Lustgewinn zu vermitteln, muss er Erwartungshaltungen und tendenziell eine Vorhersehbarkeit provozieren. Um dem ideologischen Leerlauf eines bloß noch rituellen Vollzugs von Bekanntem zu entgehen, muss er die Vorhersehbarkeit unterlaufen.“⁷³

⁷² Maas, Georg/ Schudack, Achim: Musik und Film – Filmmusik., S.135.

⁷³ Kreuzer, Anselm C.: Filmmusik in Theorie und Praxis, S.19.

14. Pädagogik

Wie kann man Filmmusik begreifbar machen? Besonders im Bereich des Lehrens ist dies eine schwere Frage. Ob Schüler, Studenten oder angehende Komponisten, sie alle müssen zuerst einen Einblick in das Mysterium Filmmusik erhalten. Da die Filmmusik jedoch keine Wissenschaft wie Mathematik oder Physik ist, ist es schwierig, Inhalte zu vermitteln. Durch eigene Erfahrungen und Interviews mit renommierten Komponisten und Sound Designern versuche ich in diesem Kapitel, geeignete Lehrmethoden zu beschreiben.

14.1. Lehrmodelle nach Georg Mass und Achim Schudack

Einen Versuch hierfür starteten Mass und Schudack mit ihrer Lektüre Film und Musik – Filmmusik. In insgesamt 6 Lehrmodellen behandeln sie auf unterschiedliche Art und Weise das Spektrum der Filmmusik. Dabei werden verschiedene Aspekte der Filmmusik thematisiert:

- Historische Aspekte
- Ästhetische Aspekte
- Ökonomische Aspekte
- Rezeptionspsychologische Aspekte
- Aspekte der soziologischen Dimension des Gegenstandes

Diese werden jeweils unter filmischen sowie musikalischen Gesichtspunkten betrachtet. Passend zu ihren Lehrmodellen formulieren Maas und Schudack auch immer Vorgehensweisen und Beispiele, wie der Unterrichtsablauf gestaltet werden kann. Die einzelnen Themen der Modelle versuchen dabei möglichst viele unterschiedliche Aspekte der Filmmusik zu beleuchten. Dadurch sollen die Schüler einen großen und umfassenden Einblick erhalten.

Die sechs Lehrmodelle lauten dabei wie folgt:

1. Zur Frühgeschichte der Filmmusik
2. Funktionen und Wirkungsweisen der Musik im populären Film
3. Filmmusik im Fernsehen am Beispiel amerikanischer Fernsehserien
4. Filmmusik selbstgemacht: Eine Filmszene wird vertont
5. Ästhetische Positionen und Dramaturgie der Filmmusik: Ein Vergleich zwischen Max Steiners Musik zu King Kong und Hanns Eislers Musik zu *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?*
6. Hollywood im Umbruch: Leonard Bernsteins Musik zu Elia Kazans Film *On the Waterfront*⁷⁴

Ein wichtiger Arbeitsprozess bei allen Lehrmodellen ist das direkte Erleben der Filmmusik. Die Schüler sollen durch Beispiele und Experimente eigene Erfahrungen sammeln und selbst feststellen, warum sich manche Dinge so entwickelt haben. Lässt man sie beispielsweise einen Stummfilm im abgedunkelten Raum betrachten, merken sie selbst, wie der Film wirkt und wie sie sich dabei fühlen. Natürlich wird das so gewonnene Wissen danach fachkundig erweitert und mit entsprechenden Begriffen belegt. Eine sehr interessante Vorgehensweise ist dabei die Arbeit mit historischen Texten und Zitaten. Sie sollen den Schülern einen tieferen Einblick in die damalige Zeit ermöglichen.

Weitere empfohlene Methoden von Maas und Schudack sind Vergleiche zwischen Filmmusiken (bezüglich ihrer Wirkung), spezifische Analysen einer Szene, eigenes Komponieren und Musizieren sowie die Arbeit mit Noten und Partituren.

⁷⁴ Maas, Georg/ Schudack, Achim: Musik und Film – Filmmusik., S.5ff.

14.2. Seminar Film- und Medienmusik

Der erfahrene Musiker und Filmmusikkomponist George A. Speckert leitete dieses Semester das Seminar Film- und Medienmusik im Studiengang medien. gestaltung und produktion der Hochschule Offenburg. In insgesamt vier Tagen führte er die Studierenden in die Vielfalt der Filmmusik ein. Dabei gliederte sich das Seminar in zwei unterschiedliche Vorgehensweisen: zum Einen wurden wichtige Methoden und Funktionen der Filmmusik anhand eingängiger Beispiele demonstriert, zum Anderen sammelten die Studenten eigene Erfahrungen in der Filmmusikproduktion.

George A. Speckert sagte selbst, dass es unmöglich sei, in so kurzer Zeit ein guter Filmmusikkomponist zu werden. Es müssen also nicht alle Studenten nach vier Tagen eine ganze Symphonie schreiben können. Das Ziel des Seminars liegt viel mehr darin, ein Gespür für die Wirkung von Filmmusik zu entwickeln. Auch als Regisseur oder Cutter ist es wichtig, sich innerhalb der Filmmusik richtig ausdrücken zu können. Gerade hier kommt es meist zu großen Verständigungsproblemen zwischen den einzelnen Beteiligten einer Filmproduktion.

Wie soll beispielsweise eine Musik der Szene klingen: düster, atmosphärisch, heiter oder fein? Brauchen wir eine Logomusik oder beginnen wir direkt mit der Titelmusik? Wie gestalten wir diesen Übergang musikalisch? Um solche Fragen klären zu können, ist es wichtig, dass man beschreiben kann, was man sich vorstellt. Vage Andeutungen und Vergleiche (so was wie bei Matrix) erzielen dabei meist nicht das gewünschte Resultat.

Dabei ist es auch wichtig alle Komponenten des Sound Designs zu kennen und einsetzen zu können. Denn ein Film lebt nicht allein von einer guten Filmmusik. Das Zusammenspiel von Ton und Bild bestimmt die Ästhetik und Wirkung eines Filmes maßgeblich. Dabei unterteilt sich die auditive Ebene weiter in Musik, Geräusch und Sprache. Dies ist bereits bei der Komposition zu berücksichtigen.⁷⁵

⁷⁵ Beobachtungen des Seminars Film- und Medienmusik, SS12

Wird innerhalb einer Szene beispielsweise viel gesprochen, so ist es besser mit wenigen Instrumenten zu arbeiten, anstatt die Musik leiser zu drehen. Ebenso können Geräusche und visuelle Effekte in der Musik aufgenommen werden. Die Filmmusik muss also mit allen anderen Komponenten der Film zusammen arbeiten und harmonieren, um eine möglichst optimale Wirkung erzielen zu können.

Beurteilung des Seminars

Das Seminar Film- und Medienmusik war wirklich gut konzipiert und durchdacht. Man erkennt sofort, dass George A. Speckert viel Wissen und Erfahrung mit sich bringt. Seine Beispiele geben einen umfassenden Einblick in die Filmmusik.

Ein wesentlicher Unterschied zu Maas und Schudack besteht darin, dass sich Speckert an der modernen Filmproduktion orientiert. So wird nicht mit Partituren gearbeitet, sondern mit der Software Logic Pro. Hier zeigt sich der Wandel der Filmmusikindustrie der letzten Jahre, in der mittlerweile ganze Orchesterklänge durch einen Mausklick entstehen können. Auch thematisch konzentriert sich Speckert vermehrt auf aktuelle Beispiele der letzten 50 Jahre. Sein Schwerpunkt des Seminars liegt eindeutig auf der Ästhetik der Musik. Geschichtliche Hintergründe und Entwicklungen werden nur kurz angesprochen, ökonomische oder psychologische Wirkungen gar nicht behandelt.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Speckert die musikalischen Gestaltungsmittel nicht genauer beleuchtete, wo er selbst der Meinung ist, ein guter Filmmusikkomponist muss diese beherrschen. Das liegt allerdings wahrscheinlich an dem begrenzten Zeitraum des Seminars, während dem die Studierenden zusätzlich selbst kreativ sein müssen und eine eigene Filmmusik für die Bewertung komponieren. Dies kostet natürlich zusätzlich Zeit.

Insgesamt war das Seminar sehr informativ und lehrreich. Speckert knüpft gekonnt an das bisherige Wissen der Studierenden an und schafft in der begrenzten Zeit maximale Ergebnisse.

14.3. Studio Sound Design

Dieses Semester trafen zum ersten Mal die Studenten der Studiengänge Medien, Gestaltung und Produktion und Medien und Informationswesen in einem gemeinsamen Kurs aufeinander. Besonders interessant dabei ist die Tatsache, dass die MGP'ler dabei schon Erfahrungen mit Filmmusik mitbrachten.

Betreut wurde das Studio neben Professor Hans-Ulrich Werner zusätzlich durch den Sound Designer Peter Philipp Weiss. Dabei besuchte er den Kurs in regelmäßigen Abständen von drei bis vier Wochen. So hatte er die Möglichkeit, die einzelnen Projekte von der Konzeption über die Aufnahme bis hin zur Fertigstellung mit zu erleben und zu begleiten.

Beurteilung des Studios

Die Idee, zwei unterschiedliche Studiengänge gemeinsam zu unterrichten, ist innovativ und interessant. Dabei können die Ergebnisse für sich sprechen. Während des ganzen Semesters gab es keine Streitereien oder Konkurrenzdenken, stattdessen konnten beide Seiten voneinander profitieren. Man merkte keinen Unterschied zwischen den Studenten. Ich denke, wichtiger als Vorwissen sind für ein solches Studio vielmehr die eigenen Erfahrungen der Studenten sowie ihre Motivation. Das bedeutet, auch wenn eine Hälfte bereits über Wissen aus dem Gebiet der Filmmusik verfügte, so hatten sie nicht automatisch die besseren Ideen. Filmmusik ist und bleibt eine ästhetische Kunstform und wird als solche hauptsächlich durch uns selbst gestaltet. Man kann also nicht sagen, dass die Medien, Gestaltung und Produktion – Studenten einen Vorteil gehabt hätten. Ich denke gute Ergebnisse gibt es auf beiden Seiten.

Besonders toll fand ich die Betreuung durch einen externen Komponisten und Sound Designer. Durch seinen großen Erfahrungsschatz konnte Peter Philip Weiss immer wieder interessante Aspekte mit einbringen und mit guten Ratschlägen weiterhelfen. Zudem gab das Konzept mit abwechselnden Treffen dem Kurs mehr Dynamik. Eine zusätzliche Betreuung alle drei bis vier Wochen halte ich dabei für optimal. In diesem Sinne bin ich froh, dass auch im nächsten Semester die Studenten wieder die Möglichkeit erhalten, von Peter Philip Weiss zu lernen. Denn das bringt die Studenten der Realität schon ein kleines Stück näher als es normale Vorlesungen können.

15. Fazit

Als Fazit dieser Arbeit lässt sich wohl eines mit Sicherheit sagen: die Welt der Filmmusik ist unendlich groß. An so vielen Stellen gibt es Überschneidungen mit anderen Aspekten des Films wie Schnitt, Montage oder Sound Design. Es ist also extrem schwierig, Filmmusik isoliert zu betrachten. Interdisziplinäre Betrachtungen, die über den Tellerrand hinausreichen (wie beispielsweise das Drei- Dimensionen- Modell von Kreuzer) sind hier besser geeignet als Detailliebe.

In meiner Einleitung habe ich mir selbst Fragen gestellt, die ich unter Einbezug meiner gewonnenen Erkenntnisse nun versuche zu beantworten:

Gibt es „gute“ Filmmusik?

Ja, natürlich gibt es gute Filmmusik. Sie begegnet uns immer wieder im Kino oder Fernsehen. Dabei ist das Wort gut jedoch Interpretation. Was wir als gut oder schlecht empfinden hängt von unseren bisherigen Erfahrungen, Gewohnheiten und unserer Wahrnehmung ab. Daher lässt sich nicht eine Filmmusik als die beste definieren.

Wenn ja, welche Kriterien muss sie erfüllen?

Wie schon erwähnt liegt es an uns, was wir als gut empfinden. Es gibt also keine genauen Kriterien, wie die Musik sein muss, damit sie uns gefällt. Ich finde aber dennoch, dass es bestimmte Regeln gibt, an die sich Filmmusik halten muss, damit sie eine Chance hat.

Das wichtigste dabei ist, dass sie zum Film passen muss. Das bedeutet nicht, dass sie das Bild nur verdoppeln soll, sondern dass sie den gleichen Stil des Films widerspiegelt. Eine seriöse Dokumentation sollte also auch seriöse Musik haben, bei einer frechen Serie darf die Musik ruhig auch einmal frech werden, zum Beispiel, indem sie Mozart mit Pop mischt. Wichtig dabei ist, dass das Gesamtpaket des Films eine Einheit bildet.

Ebenso wichtig finde ich eine gute Zusammenarbeit der Musik innerhalb des Sound Designs. Denn die tollste Musik verärgert nur, wenn man die Dialoge nicht versteht. Oder wenn man plötzlich zu Tode erschreckt, weil die einzelnen Geräusche nicht richtig abgestimmt wurden. Nur wenn sich die Musik optimal in die anderen Ebenen des Sound Designs eingliedert ist sie gut.

Und als letzter Punkt: eine Filmmusik ist dann gut, wenn sie ihre Funktionen erfüllt und dadurch die gewünschte Wirkung eintritt. Dabei ist es natürlich ausschlaggebend, wer die Funktionen aufstellt. So sagte Claudius Brüse im Gespräch seine Musik wäre dann gut, wenn die Auftraggeber damit zufrieden sind. Ich finde wichtig dabei ist, dass am Ende ungefähr das herauskommt, was man wollte. Denn Filmmusik ist nicht nur Ästhetik, sondern eben auch Funktion.

Wer entscheidet darüber, was gut ist und was nicht?

Das entscheiden einzig und alleine wir selbst. Das ist eine sehr wichtige Erkenntnis. Denn es bringt recht wenig, etwas toll zu finden, nur weil es von anderen als solches bewertet wurde. Gerade im emotionalen Bereich der Wahrnehmung gibt es so viele unterschiedliche Faktoren die unsere Meinung beeinflussen. Wir sollten uns hier also nicht erklären lassen, was wir toll finden und was nicht. Es ist immer besser eich eine eigene Meinung über etwas zu bilden, anstatt nur die Meinung Andere wiederzugeben.

Zu guter Letzt möchte ich meine Thesis beenden wie ich sie begonnen habe. Mit den Worten von Hansjörg Pauli. Denn das ist alles nur meine eigene private Konstruktion. Nicht mehr!

Wer über Filmmusik schreibt, muss seinen Lesern und was vielleicht noch schwieriger ist: sich selber, vorweg klarmachen, dass, was er da treibt, mit Wissenschaft nicht viel zu tun hat. Wer über Filmmusik schreibt, stellt eine höchst private Konstruktion zur Schau. Nicht mehr.

Hansjörg Pauli

16. Literaturverzeichnis

Bücher:

Adorno, Theodor W./ Eisler, Hanns, 2006: Komposition für den Film. Der Text geht zurück auf die Edition in Band 15 der Ausgabe der *Gesammelten Schriften* von Theodor W. Adorno. Frankfurt a. M. : Suhrkamp

Gervink, Manuel/ Bückle, Matthias, 2012: Lexikon der Filmmusik. o. O. Laaber-Verlag

Klüppelholz, Werner, 2003: Musik im Fernsehen. In: Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation. Siegen: Universität Siegen, Fachbereich 3: Sprach- Literatur- und Medienwissenschaften

Kreuzer, Anselm C., 2009: Filmmusik in Theorie und Praxis. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH

Kümpel, Philipp, 2008: Filmmusik in der Praxis. Komponieren – Produzieren – Verkaufen. Bergkirchen: PPVMedien GmbH

Kungel, Reinhard, 2008: Filmmusik für Filmemacher. Die richtige Musik zum besseren Film. Heidelberg: dpunkt.verlag/ mediabook Verlag Reil

Lensing, Jörg U., 2009: Sound-Design, Sound-Montage, Soundtrack-Komposition. Über die Gestaltung von Filmtönen. 2. Auflage. Berlin: Fachverlag Schiele & Schön GmbH/ mediabook Verlag Reil

Lissa, Zofia (1965): Ästhetik der Filmmusik. Berlin: Henschelverlag.

Liu Guoyi, 2010: Die Macht der Filmmusik. Zum Verhältnis von musikalischem Ausdruck und Emotionsvermittlung im Film. In: Wissenschaftliche Beiträge aus dem Tectum Verlag. Reihe: Psychologie, Bd. 19. Marburg: Tectum Verlag

Maas, Georg/ Schudack, Achim, 1994: Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis. Mainz: Schott Musik International

Raffaseder, Hannes, 2010: Audiodesign. 2. erweiterte Auflage. München: Carl Hanser Verlag

Schneider, Enjott, 2005: Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch. 3. Auflage. Mainz: Schott Musik International

Schneider, Norbert Jürgen, 1990: Handbuch Filmmusik I: Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film, 2. Auflage. München: Verlag Ölschläger GmbH

Schneider, Norbert Jürgen, 1989: Handbuch Filmmusik II: Musik im dokumentarischen Film. München: Verlag Ölschläger GmbH

Steinmetz, Rüdiger u. a., 2011: Filmmusik – Filme sehen lernen 3. Leipzig: Zweitausendeins

Sonnenschein, David, 2001: Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema. Kalifornien, Vereinigte Staaten von Amerika: Michael Wiese Productions

Werner, Hans-Ulrich/ Lankau, Ralf u.a., 2007: Media Soundscapes II: Didaktik, Design, Dialog. In: Veröffentlichungen zum Forschungsschwerpunkt Massenmedien und Kommunikation. Siegen: Universität Siegen, Fachbereich 3: Sprach- Literatur- und Medienwissenschaften

Sammelbände:

Dickreiter, Michael, 2003: Gestalten mit Musik. S. 516 – 529. In: o. A. :
Ausbildungshandbuch audiovisuelle Medienberufe. Bd. III. 2. erweiterte Auflage.
Heidelberg: Hüthig Verlag

Kelling, Christin, 2009: Kontrollierte Leidenschaft. Stefan Will im Gespräch mit
Christin Kelling. S. 215 – 220. In: Béatrice Ottersbach/ Thomas Schadt: Filmmusik –
Bekenntnisse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. Veröffentlicht in
Zusammenarbeit mit der Filmakademie Baden-Württemberg, Ludwigsburg.

Klimsa, Paul, 2005: Die Technik und Ästhetik des Films. S. 65 – 71. In: Heidi Krönker/
Paul Klimsa: Handbuch Medienproduktion. Produktion von Film, Fernsehen, Hörfunk,
Print, Internet, Mobilfunk und Musik. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/
GWV Fachverlag GmbH

Moser, Markus, 2007: Audio- Analyse und Audio- Design. Ein Point of Audition, S. 18
– 31. In: Hans-Ulrich Werner/ Ralf Lankau u.a.: Media Soundscapes II: Didaktik,
Design, Dialog. Siegen: Universität Siegen, Fachbereich 3: Sprach- Literatur- und
Medienwissenschaften

Schneider, Enjott, 2009: Geschichten erzählen mit Tönen und Bildern. S. 138 – 152. In:
Béatrice Ottersbach/ Thomas Schadt: Filmmusik – Bekenntnisse. Konstanz: UVK
Verlagsgesellschaft mbH

Hefte/Arbeiten:

Reuter, Jasmin, 2007: Wahrnehmung und Wirkung von Musik im Film. Anforderungen
im genrespezifischen Kontext. Diplomarbeit im Studiengang Audiovisuelle Medien,
Fakultät Electronic Media. Stuttgart: Hochschule der Medien

Seher, Thomas, 2007: Die Funktionen der Filmmusik. Dargestellt anhand eigener Filmmusik zum Film „Wölfe in B.“. Diplomarbeit im Studiengang Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis. Hildesheim: Stiftung Universität Hildesheim, Institut für Musik und Musikwissenschaft

Werner, Hans-Ulrich u.a. 2007: 24 fps: 24 film productions of sound. Gemeinsame Arbeit des Wintersemester 06/07 der Hochschule Offenburg/ Medien und Informationswesen. Offenburg: Hochschule Offenburg

Internetquellen:

Böhlke-Weber, Rainer, 2009: Die Funktionen der Filmmusik. Brandenburg: Landesinstitut für Schule und Medien Berlin-Brandenburg

Online im Internet (Stand: 20.06.2012)

URL: http://bildungsserver.berlin-brandenburg.de/fileadmin/bbb/medien/aktive_medienarbeit/pdf/Funktionen_Filmmusik.pdf

Raffaseder, Hannes, 2004: Unterlagen zur Lehrveranstaltung MultiMediaDesign 4, SS04, FH Medientechnik und –design, Hagenberg: Bild-Ton-Beziehungen

Online im Internet (Stand: 22.06.2012)

URL: http://www.raffaseder.com/sounddesign/mmd4/MMD4_Audio4.pdf

Raffaseder, Hannes, 2003: Unterlagen zum Wahlfach Sounddesign/ Interaktive Musik, FH Medientechnik und –design, Hagenberg: Filmmusik

Online im Internet (Stand: 22.06.2012)

URL: <http://www.raffaseder.com/sounddesign/Filmmusik.pdf>

Sauter, Franz, 2003: Online-Musiklexikon. Hamburg: o. V.

Online im Internet (Stand:17.06.2012)

URL: <http://www.tonalemusik.de/lexikon/harmonik.htm>

17. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Filmplakate

Keine Lizenzrechte angegeben

Mitglied ist nicht mehr bei flickr aktiv.

Quelle: <http://mind2screen.de/wp-content/uploads/2007/07/filmplakate.png>

Abbildung 2: Filmmusik

Eigene Grafik, als Vorlage diente



Quelle: <http://www.st-altfried.de/assets/images/notenschluessel.jpg>

Festgestellt am 02.05.2012

Abbildung 3: Geschichte der Filmmusik

Freie Darstellung nach:

Steinmetz, Rüdiger u. a.: Filmmusik. Filme sehen lernen 3. DVD 1.

Kungel, Reinhard: Filmmusik für Filmemacher, S.25ff.

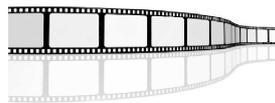
Abbildung 4: Drei- Dimensionen-Modell

Eigene Grafik, frei nach:

Kreuzer, Anselm C.: Filmmusik in Theorie und Praxis, S. 89.

Darin enthalten: Filmstreifen

Überarbeitete Grafik



Quelle: <http://www.shutterstock.com/pic.mhtml?language=de&id=11143261>

Festgestellt am 02.05.2012

18. Persönliche Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Bachelor – Thesis selbständig angefertigt habe. Sämtliche verwendete Quellen sind im Text gekennzeichnet und im Literaturverzeichnis gesondert aufgelistet. Wörtlich oder sinngemäß übernommenes Gedankengut habe ich als solches kenntlich gemacht.

Ort, Datum

Unterschrift

19. Anhang

Ergebnisliste zur Untersuchung der besten Filmmusik

Top Filmmusik	Nennung
Lord of the Rings	3
Requiem for a Dream	3
Last Samurai	1
Aliens	1
The last Airbender	1
Braveheart	1
2001 Space Odyssey	1
Star Wars	1
The Village	1
Rocky	1
Der Soldat James Ryan	1
Last Of The Mohicans	1

Top Five	Nennung
Star Wars	8
Lord of the Rings	6
Requiem for a Dream	6
Pirates of the Caribbean	4
Rocky	3
Braveheart	2
Gladiator	2
The Village	2
Pulp Fiction	2
The Godfather	2
The Last Samurai	2

Top 20	Nennung
Star Wars	11
Lord of the Rings	10
Requiem for a Dream	10
Pirates of the Caribbean	9
Mission Impossible	8
Indiana Jones	8
Gladiator	8

Forrest Gump	7
Rocky	7
The Godfather	6
Braveheart	6
Jurassic Park	6
The Good the Bad and the Ugly	5
Harry Potter	5
Kill Bill	5
The Rock	4
Ghostbusters	4
Titanic	4
Back to the Future	4
Transformers	4
Pulp Fiction	4
James Bond	4
The Pink Panther	4
Pearl Harbor	3
The Last of the Mohicans	3
The Village	3
Matrix	3
Batman	3
The Last Samurai	2
Spiderman	2
Grindhouse	2
Signs	2
The Exorcist	2
The Fountain	2
Terminator	2
X Men 3	2
Cast Away	2
Platoon	2
Die fabelhafte Welt der Amelie	2
The Lion King	2
Narnia	2
Conquest of Paradise	2
Van Helsing	2
Schindlers Liste	2