

Klang im Film

1 Inhaltsverzeichnis

1	Inhaltsverzeichnis	2
2	Einleitung.....	3
3	Die Geschichte der Filmmusik	3
3.1	Die Vorläufer des Films	3
3.2	Die Geburt des Films und der Filmmusik	3
3.3	Musik im Stummfil	4
3.4	Koppelung von Film und Ton	4
3.5	Die Musik im Tonfilm.....	5
3.6	Exkurs: Propagandafilm.....	5
3.7	Das Pantoffelkino	6
4	Funktionen der Filmmusik.....	6
4.1	Intro	6
4.2	Die Filmmusikanalyse.....	6
4.3	Das Kategoriensystem von Pauli.....	7
4.4	Studie zur Kontrapunktierung	8
4.5	Paralleler und kontrapunktischer Ton	8
4.6	Die Funktionsbeschreibung von Copland & Prendergast	9
4.7	Die Funktionsbeschreibung von Schneider.....	10
4.8	Studie zur Bewegungsillustration.....	11
4.9	Strukturalistisches Modell von Maas & Schudack	12
5	Aspekte der Komposition	15
6	Analysebeispiele	17
6.1	Landschaftsszene.....	17
6.2	Kriminalfilm.....	18
6.3	Generation X – alles ist möglich	18
7	Schlusswort.....	19
8	Literaturverzeichnis	20
9	Filmregister.....	21

2 Einleitung

Für Musik gilt wie für die meisten anderen Künste auch, dass die Interpretation ihrer vermeintlichen Aussage einen grossen Spielraum besitzt. Zum Einsatz der Musik im Film gibt es kaum wissenschaftlich fundierte Studien. Wenn wir uns auf Autoren beziehen, sind das oft Quellen, die Aussagen von Filmschaffenden sowie Komponisten gesammelt haben. Deshalb nehmen wir uns die Freiheit, selbst Analysen vorzunehmen, wohl wissend, dass dies ebenfalls nur eine Möglichkeit von vielen ist, um eine Szene zu interpretieren. Diese Thematik bietet sich also den Psychologen als ein weites, unerforschtes Arbeitsfeld an.

3 Die Geschichte der Filmmusik

Um die Symbiose von Film und Musik in ihrer Vielfalt verstehen zu können, geben wir zuerst einen Einblick in die Filmmusik.

3.1 Die Vorläufer des Films

- Die „Laterna Magica“ ermöglichte es schon im 17. Jahrhundert, farbige Abbildungen gemalter Vorlagen zu projizieren. Sie machte sich die Trägheit des menschlichen Auges zunutze und erzeugte Bewegungssimulation.
- 1829 wurde die Fingerkiste Strob (Stroboskop) bekannt. Sie war eine der ersten Versuche, laufende Filme zu produzieren.
- Berühmt wurden vor allem die technischen Verfeinerungen des Daumenkinos.

3.2 Die Geburt des Films und der Filmmusik

Die Geburt des Films ist mit 2 historischen Daten verknüpft:

- 1893 erhielt Edison ein Patent für das „Kinetoskop“, ein kistenförmiges Gerät, das einen 15 Meter langen Filmstreifen enthielt, der an einem Schlitz ruckartig vorbeigezogen wurde.
- Beim zweiten wichtigen Datum handelt es sich um den 28. Dezember 1895. Die Gebrüder Lumière stellten zu diesem Zeitpunkt den Cinématographen vor. Ihre ersten Filme wurden mit einem Piano untermalt, weshalb dieses Datum auch mit der Geburt der Filmmusik gleichgesetzt werden kann. Die Frage warum die Lumières bereits Filmmusik eingesetzt haben, wurde oft kontrovers diskutiert. Am wahrscheinlichsten erscheint uns, dass die Musik schlicht fehlende Geräusche und Sprache ersetzt hat.

3.3 Musik im Stummfil

In Grosstädten wurden erstmals 1911 prunkvolle Kinopaläste gebaut, welche eine Professionalisierung der Filmmusik mit sich brachten. Mit zunehmender Filmlänge stellte sich den Komponisten die Aufgabe, die musikalische Stimmung zu wechseln, bzw. die dramaturgische Handlung auch auditiv umzusetzen.

Für die Gestaltung ergaben sich 2 Möglichkeiten:

- -Improvisation: Dabei wird ohne Noten gespielt
- -Kompilation: Die Filmbegleitung geschieht durch Aneinanderfügen vorgefertigter Musikstücke

Improvisiert wurde nur noch von Pianisten. Wenn ein ganzes Orchester beteiligt war, musste nach Vorlage gespielt werden.

Es entwickelte sich ein Fundus an Regeln, wie die Filmmusik zu gestalten sei. Die Filmmusik wurde professionalisiert und die Musiker verstanden sich als künstlerischer Berufsstand mit eigenem Berufsethos.

Die Arbeit des Kinomusikdirektors, der ein ganzes Orchester leitete, war demzufolge angesehen und sehr gut bezahlt.

Cue Sheets wurden erstellt, die eine Übersicht über die Filmszenen, sowie Musikvorschläge enthalten. In Deutschland wurden solche Musiklisten von renommierten Kino-Orchesterdirigenten erstellt und verkauft.

Obwohl die ersten Filme vorwiegend in Europa produziert wurden, machte bald die kleine Ortschaft Hollywood auf sich aufmerksam. Dank des sonnigen kalifornischen Wetters zog der Ort viele Filmschaffende an. Ausserdem trug der 2. Weltkrieg dazu bei, dass viele Schauspieler und Regisseure nach Amerika auswanderten, wo sich ein grandioser Siegeszug des Films abzeichnete.

3.4 Koppelung von Film und Ton

Obwohl eine synchrone Koppelung von Film und Ton bereits Anfang der 20er Jahre dank dem Triergonverfahren möglich war, zeigte die Industrie wenig Interesse an der Neuerung.

Die Gebrüder Warner haben früh die Rechte für dieses Verfahren aufgekauft, setzten es aber erst Jahre später ein, als ihnen der Konkurs drohte.

Der Erfolg im Zuschauerraum war überwältigend, als erstmals ein Schauspieler von der Leinwand herab sprach.

Dennoch gab es viele Kritiker des Tonfilms. Darunter auch Charly Chaplin, der die Ansicht vertrat, dass dadurch die „älteste Kunst der Welt, die Kunst der Pantomime zerstört“ (Kinsky-Weinfurter, 1993, S. 37) würde.

René Clair äusserte sich besonders vernichtend: „Der Ton ist der Tod des Films“ (Kinsky-Weinfurter, 1993, S. 38). Seine Aussage hat sich natürlich als komplett falsch herausgestellt.

3.5 Die Musik im Tonfilm

Die Musik hatte zu Beginn des Tonfilms um ihre Anerkennung zu kämpfen. Bald sorgten jedoch herausragende Komponisten dafür, dass die Filmmusik ernst genommen wurde.

Der Wiener Komponist Max Steiner, der u.a. die Filmmusik von *King Kong* (USA 1933), *Vom Winde verweht* (USA 1939), *Casablanca* (USA 1942), *der Malteserfalke* (USA 1942) geschrieben hat, galt als einer der bedeutendsten der Branche.

In Deutschland erlebte der Film zur gleichen Zeit eine traurige Ära: Er wurde zu Propagandazwecken eingesetzt.

3.6 Exkurs: Propagandafilm

Der Propaganda- ,bzw. Kulturfilm kann als idealer Indikator für die gewünschten Normen und Werte der Nazis betrachtet werden. Die Normen waren sehr eng gesteckt. Alles was von den Nazis als typisch deutsch definiert wurde, durfte gesendet werden. Die Bedeutung des Films als Auskunftsmittel über staatlich erwünschte Meinungsbildung wurde zu seiner Zeit jedoch nicht erkannt.

Der Kulturfilm diente laut Kinsky-Weinfurter (1993) dem Zweck, der deutschen Kultur überall in der Welt einen Platz zu sichern. Ausserdem sollte er beim deutschen Volk „Heimatliebe“ und Gefühl für nationale und wirtschaftliche Aufgaben entwickeln und entfalten. Der Kulturfilm definierte sich über die „Natürlichkeit“ realer Aussenaufnahmen und trat den expressionistischen Filmen entgegen, die bedrohliche seelische Innenwelten inszenierten.

Die „schönen“ Heimatfilme gingen erst gegen Ende 1943 zu aggressiven Propagandafilmen über. Zu der Zeit wurden dann auch radikale Kriegserziehungsfilm gedreht.

3.7 Das Pantoffelkino

Mit der Verbreitung des Fernsehers erlitt das Kino zunächst wieder einen Tiefpunkt. Das „Pantoffelkino“ gewann die Gunst des Publikums. Mit dem Kino wechselte auch die Zielgruppe des Films. Nicht die ganze Familie sollte angesprochen werden, sondern nur die Jugendlichen. Die Sujets änderten sich dementsprechend. Filme wie: *Denn sie wissen nicht was sie tun* (USA 1955), in denen das Leben von Jugendlichen dargestellt wird, wurden produziert. Entsprechend der Veränderung der Zielgruppe bzw. des Sujets wechselte auch die Filmmusik. Jazz fand den Einzug ins Kino. Dieser wurde später vor allem von Rock'n Roll Musik abgelöst. Viele Musiker verfolgten wie Elvis Presley Doppelkarrieren, arbeiteten auch als Schauspieler.

4 Funktionen der Filmmusik

4.1 Intro

Filmmusik ist eine funktionale Musik; ihren Sinn bezieht sie nicht aus musikimmanenten Beziehungen, sondern aus der Gestaltung eines Films (Maas und Schudack, 1994). Die Kinomusik war und ist stets darum bemüht, sich auf bestmögliche Weise der Handlung des Filmes anzupassen. Die sinnvollen Entsprechungen zwischen Bild und akustischer Begleitung zu finden und ausserdem die zeitliche Koordination der beiden Aspekte nicht ausser Acht zu lassen, sind die Hauptschwierigkeiten, mit denen ein Filmmusikkomponist konfrontiert wird. Mit den Entsprechungen zwischen Bild und Ton ist nicht nur die „stimmige“ Begleitung der Filmmusik gemeint, sondern auch das bewusste Aufeinanderprallen der beiden Komponenten. Letztere kann als eine Verfremdung oder Kontrapunktierung angesehen werden und ist, wie wir noch sehen werden, eines der Hauptstichworte, wenn es darum geht, dass Musik die Aussage eines Bildes beeinflusst und interpretiert. Nach Maas und Schudack (1994) liegt in der Möglichkeit der künstlerischen Verfremdung sogleich die Möglichkeit der Manipulation der Wirklichkeit. Dabei kann die Musik zum Guten und Bösen manipulieren, besänftigen und anstacheln, verharmlosen und übertreiben sowie eine Situation klären oder verfälschen.

4.2 Die Filmmusikanalyse

Der Filmmusikanalyse werden zwei Sachverhalte unterstellt. Einerseits wird davon ausgegangen, dass der Filmkomponist oder der Regisseur die Zuordnung einer Musik zu einer Szene des Films in einer bestimmten Absicht vorgenommen hat und dass andererseits das Publikum dazu tendiert, in einer bestimmten Art und Weise auf die Musikbegleitung zu reagieren.

Maas und Schudack (1994) betonen drei Aspekte, die es bei der Frage nach der Funktion der Filmmusik zu berücksichtigen gilt.

- Musik ist ein Gestaltungsbereich des Films und muss in ihrer Funktionalität in Relation zu den verschiedenen filmischen Gestaltungsebenen (Dramaturgie, Kameraarbeit, Farbgebung usw.) betrachtet werden.
- 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“.
- Wenn man nach der Funktion einer bestimmten Filmmusik fragt, nimmt man automatisch einen hypothetischen Interpretationsprozess vor. Es kann nur vermutet werden, welchen Zweck Regisseur und Komponist durch die verwendete Musik erreichen wollten. Gewissheit kann es hier kaum geben.

Dem anzuschliessen ist, dass die Wirkung auf verschiedene Menschen niemals die gleiche ist. Allerdings betonen Maas und Schudack (1994), dass Personen dazu tendieren auf gewisse Musik mit der gleichen Stimmung zu reagieren. Denn gewisse Wahrnehmungs- und Verhaltensmuster werden durch kulturelle Lernprozesse geprägt. Beispielsweise kann ein solcher Lernprozess auch durch häufigen Kinobesuch in Gang gesetzt werden. Mit zunehmender Filmerfahrung dürften dissonante, tiefe Töne vermehrt als Vorläufer beängstigender Situationen gedeutet werden. Allerdings ist es schwierig zu sagen, ob diese Wahrnehmung nur durch den kulturellen Lernprozess stattgefunden hat, oder ob tiefe, dissonante Töne auch kulturübergreifend als Angstklänge interpretiert werden, demzufolge also gleiche physiologische Wirkungen wie bei der Entstehung von Angst aufzeigen würden. An diesem Punkt spiegelt sich einmal mehr das breite Feld der Wissenslücken in der Filmmusik wider, die es noch zu erforschen gilt.

4.3 Das Kategoriensystem von Pauli

Die Frage nach der Funktion der Filmmusik ist etwa so alt wie der Film selbst und findet sich in jeglicher Literatur, die sich eingehend mit der Filmmusik beschäftigt. Auf die vielseitigen Funktionen von Musik machte Lissa (1965) durch ihre umfängliche Differenzierung aufmerksam, auf die an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden soll. Im Unterschied zu Zofja Lissa glaubte Hansjörg Pauli die Relationen zwischen Musik und Bild auf lediglich drei Kategorien reduzieren zu können. Die Definitionen von Pauli (1976) werden im Folgenden kurz aufgelistet:

- Paraphrasierung „Als paraphrasierend bezeichne ich eine Musik, deren Charakter sich direkt aus dem Charakter der Bilder aus den Bildinhalten, ableitet.“

- **Polarisierung** „Als polarisierend bezeichne ich eine Musik, die kraft ihres eindeutigen Charakters inhaltlich neutrale oder ambivalente Bilder in eine eindeutige Ausdrucksrichtung schiebt.“
- **Kontrapunktierung** „Als kontrapunktierend bezeichne ich eine Musik, deren eindeutiger Charakter dem ebenfalls eindeutigen Charakter der Bilder, den Bildinhalten, klar widerspricht.“

Paulis Begriffe erscheinen auf den ersten Blick sehr anschaulich. Allerdings erklärte Pauli 1981 seine Kategorien aufgrund definitorischer Notstände als ungültig. Im Sinne eines Näherungswertes sind laut Kinsky –Weinfurter (1993) alle drei Begriffe nach wie vor sinnvoll, umso mehr, als sich sowohl Polarisierung als auch Kontrapunktierung experimentell untermauern lassen. Dies soll im Folgenden anhand einer Studie zur kontrapunktierenden Musik im Spielfilm veranschaulicht werden.

4.4 Studie zur Kontrapunktierung

Die Interpretation von Musik als kontraindiziertes Element, als Fremdkörper, geht nach Kinsky- Weinfurter (1993) von der Überlegung aus, dass sein Charakter dem Bild zuwiderläuft. Da Bilder keine eindeutige musikalische Stilistik erzwingen können, bleiben auch alle Überlegungen hinsichtlich Musik, die gegen das Bild, genauer gegen die Erwartungsklišees agieren, hypothetisch. Kinsky-Weinfurter (1993) argumentiert, dass sich die Annahmen auf einen postulierten Verstoss gegen filmmusikalische Konventionen, gegen einen „common sense“ wie er für den Komponisten, dessen Musik für ein bestimmtes Filmgenre (z.B. Western) eine Tradition verpflichtet ist, zweifellos existiert.

Relevant für diese Thematik sind die experimentellen Ergebnisse von Hans Christian Schmidt. Seine viel beachtete Untersuchung zur der Rezeption und Wertung eines Dokumentarfilmes (das Schicksal des geistig behinderten Kindes „Natalie“), der mit unterschiedlichen Musikbeispielen unterlegt wurde, scheint die Idee des Kontrapunktierens zu belegen: Den deprimierenden dreiminütigen Film über das geistig behinderte Mädchen empfanden die Zuseher interessanterweise dann „belastender“, „ziemlich quälend“ und „ein wenig nervenzerreibend“, wenn „beschwingte Tanzmusik“ offenkundig kontrapunktisch dazu agierte (Schmidt, 1976).

4.5 Paralleler und kontrapunktischer Ton

Kehren wir nun zu der Klassifizierung von Pauli zurück. Fasst man die ersten zwei Kategorien, Paraphrasierung und Polarisierung zusammen und stellt diese der dritten, der Kontrapunktierung gegenüber, so erhält man nach Kinsky- Weinfurter (1993) eine neue Begriffsreihe. Deren Pole sind „paralleler“ Ton und „kontrapunktischer“ Ton. Der parallele Ton ist demnach aktuell (Ton greift Bildgeschehen unmittelbar auf), synchron (Ton hat seine

Quelle im Bild) und mit dem Bild verbunden. Demgegenüber ist der kontrapunktische Ton kommentierend, asynchron (Ton kommt von ausserhalb des Bildes) und dem Bild entgegengesetzt. Ganz gleich, ob es sich um Dialog, Musik oder Geräusche aus dem akustischen Umfeld handelt: Alle drei sind zeitweilig unterschiedlich parallel oder kontrapunktisch, aktuell oder kommentierend, synchron oder asynchron.

Nach Monaco (1998) ist die Unterscheidung von parallelem oder kontrapunktischem Ton sogar einer der wichtigsten Faktoren, wenn es um die Filmmusikanalyse geht. Diese Vorstellung vom Ton als mit oder gegen das Bild arbeitend, liefert die grundlegende ästhetische Dialektik des Tons. Der Hollywood-Tonstil war ausgesprochen parallel. Monaco (1998) veranschaulicht dies anhand der programmatischen Filmmusik in den dreissiger Jahren. Diese deutete an, unterstrich, vertonte, charakterisierte und beeinflusste sogar die einfachsten Szenen. Die langweiligsten wie auch die fesselndsten Bilder waren gründlich durchdrungen von den Gefühlen, die die Komponisten mit dem fast ununterbrochenen Soundtracks dem Film einhauchen wollten. Erich Wolfgang Korngold und Max Steiner waren die beiden bekanntesten Komponisten solcher gefühlsüberladenen Musik.

In den experimentierfreudigen sechziger und siebziger Jahren gab der kontrapunktische Ton dem zeitgenössischen Stil der Filmmusik eine ironische Note. Oft wurde der Soundtrack als dem Bild gleichwertig, aber andersartig angesehen. Marguerite Duras beispielsweise experimentierte, im Spielfilm *India Song* (USA 1975), mit kommentierendem Ton, der völlig vom Bild abgelöst war.

In den achtziger Jahren kehrte Hollywood zu der programmatischen Filmmusik zurück. John Williams, Komponist der Soundtracks vieler Grossproduktionen der späten Siebziger und der Achtziger wie *Star Wars* (USA 1977), hat einer ganzen Generation ihre Leitmelodien gegeben, wie es auch seine ehrenwerten Vorgänger getan haben. Aber zugleich wird Musik immer noch kommentierend verwendet. Der Rock bietet den Filmemachern zum Beispiel einen unmittelbaren Zugang zu modernen Ideen und Empfindungen, wie George Lucas' *American Graffiti* (USA 1973) oder Lawrence Kasdans *The Big Chill* (USA 1983).

4.6 Die Funktionsbeschreibung von Copland & Prendergast

Wenn es im weiteren darum gehen soll, was die Musik im Rahmen einer Filmhandlung zu leisten in der Lage ist, bleibt Pauli mit seinen drei Kategorien zu pauschal.

Wie Maas und Schudack (1994) argumentieren, ist es wohl kein Zufall, dass die überzeugendsten Beschreibungen möglicher Leistungen der Musik im Film von filmerfahrenen Komponisten stammen.

So formulierte Copland (1949) Aussagen über filmmusikalische Funktionen, die Prendergast (1977) in seinen durchdachten Ausführungen zur Ästhetik der Filmmusik wie folgt wiedergab:

- „Musik kann eine überzeugende Atmosphäre von Zeit und Ort (Handlung) schaffen.“
- „Musik kann benutzt werden um psychologische Feinheiten zu begründen oder zu verdeutlichen – unausgesprochene Gedanken einer Person oder die nicht sichtbare Tragweite einer Situation.“
- „Musik kann als eine Art neutraler Hintergrundfüller dienen.“
- „Musik kann helfen, ein Gefühl von Kontinuität im Film aufzubauen.“
- „Musik kann das Fundament liefern für den dramaturgischen Aufbau einer Szene und sie dann durch eine musikalisch Schlusswirkung abrunden.“

(zitiert nach Prendergast 1977, S. 201ff)

Die von Copland vorgeschlagene Systematik ist weder in sich geschlossen noch widerspruchsfrei. Viel mehr widerspiegeln die Aussagen typischen Funktionen der Filmmusik, die auf den Erfahrungen des Praktikers basieren. Vergleicht man allerdings die Thesen mit eigenen Erfahrungen, so zeigt sich, dass mit diesen wenigen Kategorien ein grosses Spektrum des Musikeinsatzes in Filmen erfasst wird. Problematisch erscheint allerdings der dritte Punkt. Kann es Musik als „neutraler Hintergrundfüller“ überhaupt geben? Heisst nicht „neutral“, dass solche Musik keine andere Funktion erfüllt, als quasi unhörbar - unbemerkt- das Publikum zu berieseln? Wäre dem so, dann wäre diese Funktion überflüssig; denn bleibt die Musik neutral- unbemerkbar, dann kann auf sie verlustfrei verzichtet werden. Wirkt sie aber in irgendeiner Art und Weise auf das Publikum ein, so ist sie nicht mehr neutral. Copland (1949) meint jedoch, dass die Musik kaum auffällt und hinter der Handlung zurück steht. Zugleich kann die Filmmusik aber die Stimmung des Publikums beeinflussen.

4.7 Die Funktionsbeschreibung von Schneider

Ohne die Diskussion um Funktionen ausseren zu lassen, möchten wir dennoch dem Beispiel von Maas und Schudack (1994) folgen und auf zwei weitere Funktionsbeschreibungen der Filmmusik zu sprechen kommen. Im Folgenden wird auf den Katalog von Norbert J. Schneider (1986) zurückgegriffen, der die Funktion der Filmmusik wie folgt beschreibt:

Musik kann...

1. Atmosphären herstellen
2. Ausrufezeichen setzen
3. Bewegungen illustrieren
4. Bilder integrieren
5. Emotionen abbilden

6. Epische Bezüge herstellen
7. Formbildend wirken
8. Geräusche stilisieren
9. Gesellschaftlichen Kontext vermitteln
10. Gruppengefühl vermitteln
11. Historische Zeit evozieren
12. Irreal machen
13. Karikieren und Parodieren
14. Kommentieren
15. Nebensächlichkeiten hervorheben
16. Personen dimensionieren
17. Physiologisch konditionieren
18. Rezeption kollektivieren
19. Raumgefühl herstellen
20. Zeitempfindungen relativieren

(N.J. Schneider, 1986)

So treffend die von Norbert J. Schneider zusammengetragenen und z.T. durch Filmbeispiele konkretisierten Funktionen sind, auch sie erfassen die Filmmusik nur teilweise. Die zusammengestellten Funktionen wirken zufällig gruppiert, ja beliebig. Die Liste beinhaltet sich nicht ausschliessende Kategorien was die Überlagerung von Funktionen im folgenden Beispiel verdeutlichen soll. Für den Anfang des Films *Mord im Orient-Express* (GB 1974) wählte Richard Rodney Bennett einen Walzer, der die steigende Bewegungsdynamik der Zugfahrt in sich aufnimmt. Zur Beantwortung der Frage, warum der Komponist gerade diese Musik komponierte und der Sequenz unterlegte, würden nach N.J. Schneider die Aspekte 3, 11 und 18 als plausibel heranzuziehen sein.

4.8 Studie zur Bewegungsillustration

An dieser Stelle möchten wir zur Veranschaulichung von Punkt 4 (Bilder integrieren) einen kleinen Exkurs machen.

Hans Christian Schmidt geht davon aus, dass bezogen auf den informativen dokumentarischen Kurzfilm, „eine im Hintergrund verlaufende Musik (...) dem Film gibt, was

dessen visuelle Ebene nicht hat, die Einheitlichkeit nämlich. Sie überdeckt gleichsam die Schnittpunkte, den diskontinuierlichen Zeitverlauf, indem sie kontinuierlich verläuft, selbst dann, wenn die Musik stellenweise zurückgeblendet wird, um dem Kommentar Platz zu machen“ (zit. n. Schmidt 1982, S.136). Die Ursachen dieser Bindungsfähigkeit sieht Schmidt in dem Umstand, dass Musik einen Teil der intellektuellen Perzeptionsfähigkeit des Zuschauers blockiert.

Für die Annahme, dass heterogenes Bildmaterial dem Zuschauer durch Musik homogenisiert und integriert erscheint, sprechen Ergebnisse der Dissertation von Mag. Evita Stussak. Getestet wurde 109 Personen.

In der Versuchsphase sahen die Versuchspersonen (Vpn) Spielfilmsequenzen, die hinsichtlich bestimmter Merkmale (Personen, Hintergrund und Bewegungsrichtung) und der Vertonung (Musik, Kommentar, Geräusch) variiert wurden. Beim Erkennen eines Schnittes mussten die Testpersonen eine Taste drücken. Diese Versuchsanordnung sollte aus wahrnehmungspsychologischer Sicht die Frage beantworten, wie weit Ton Einfluss auf die Information nimmt, die die bildliche Filmsequenz liefert. Und ob die Musik die einzelnen Sequenzen zu einem einheitlichen Ganzen zu verbinden vermag. Stussak(1988) gelangte zum Schluss, dass die Vertonung der Sequenzen dazu geführt hat, dass sie von allen Versuchspersonen als zusammengehörig erlebt werden.

Entscheidend war dabei, die für das Erkennen eines Schnittes benötigte Reaktionszeit der Vpn. Bei Hinzutreten einer auditiven Ebene (Sprache, Geräusch, Musik) war die für das Erkennen eines Schnittes benötigte Reaktionszeit der Vpn hoch signifikant länger.

Unabhängig von den Fragen, die durch solche Experimente aufgeworfen werden, kann als gesichert angenommen werden, dass die Komponisten Filmmusik als integratives Element konzipiert haben: So formuliert Aron Copland in einem Artikel in „The New York Times“: „Music can help build a sense of continuity in a film“ (6.11.1949, zit. n. Prendergast, 1977) und Roy Prendergast geht damit konform wenn er sagt, „ Music can tie together a visual medium that is, by very nature, continually in danger of falling apart“ (zitiert n. Prendergast, 1977, S.89).

4.9 Strukturalistisches Modell von Maas & Schudack

Nun noch zum letzten Ansatz, den wir in dieser Reihe erwähnen möchten. Dieser erscheint uns sehr interessant, da er sich anders als die vorherigen Beschreibungen von N.J. Schneider, Copland / Prendergast und dem Kategoriengebilde von Pauli, vornehmlich auf die Aussage stützt, dass die Musik ein Bauelement des Spielfilms ist und die Funktionen der Musik auf unterschiedlichen Ebenen der filmischen Dramaturgie (Textur) angesiedelt sind. Dieser Annahme folgend entwarfen Maas und Schudack folgendes strukturalistisches Modell:

- I. Tektonische Funktionen (Musik als Baustein zur äusseren Gestalt des Films; grossstruktureller Bezug):

- a. Titelmusik (main title)
- b. Nachspannmusik (end title)
- c. Musiknummer (als Teil der Handlung)

II. Syntaktische Funktionen (Musik als Element der Erzählstruktur; formaler Bezug)

- a. Akzentuierung von Szenenhöhepunkten (dramatischer Akzent)
- b. Verklammerung von Szenenfolgen (musikalische Klammer)
- c. Verklammerung zeitlich geraffter Vorgänge (Zeitraffer-Klammer)
- d. Trennung von Real und Traumhandlung

III. Semantische Funktion (Musik als Element der inhaltlichen Gestaltung; inhaltlicher Bezug)

- a. konnotativ
 - Stimmungsuntermalung (Mood-Technik)
 - Bewegungsverdoppelung (Mickeymousing)
 - physiologische Stimulation (Sensurround u.a.)
- b. denotativ
 - Leitmotiv
 - Inzidenzmusik (source music)
 - historische / geographische Deskription
 - gesellschaftliche Deskription
 - musikalisches Zitat
 - Denken / Unsichtbares durch Musik ausdrücken
- c. reflexiv (authentisch)
 - Musik als Handlungsgegenstand (verweist auf sich selbst)

IV. Mediatisierende Funktionen

- a. Zielgruppenspezifisch Musikauswahl
- b. Erwartungshaltung des Publikums (Genrespezifik)

(Darstellung Maas und Schudack 1994, S. 35 ff)

Folgende Erklärung fügen Maas und Schudack (1994):ihrem Modell an:

Das strukturalistische Modell unterscheidet verschiedene Ebenen der Filmerzählung, innerhalb derer Musik Funktionen übernehmen und ausfüllen kann. Auf der obersten und am größten strukturierten Ebene kann Musik innerhalb ganzer Abschnitte die Tonspur mehr oder weniger umfassend ausfüllen (tektonische Funktionen). Innerhalb der Konzeption des Filmablaufs kann Musik als Musiknummer ein eigenständiges Glied der Handlungskette darstellen oder aber den neben der eigentlichen Filmhandlung stehenden Vor- bzw. Nachspann begleiten. Ein Beispiel einer eigenständigen Musiknummer wäre, wenn Elvis Presley in seinen Filmen zur Gitarre greift, um einen Ohrwurm zu Gehör zu bringen.

Für die filmische Erzählstruktur kann Musik syntaktische Funktionen übernehmen, indem sie Szenenhöhepunkte akzentuiert, Szenen musikalisch verknüpft und bei Handlungsraffung bewusst ausgesparte Zeiträume überbrückt. Typische Beispiele syntaktischer Funktionen sind auch musikalische Umrahmungen von Trance-, Traum und Halluzinationssequenzen oder Rückblenden.

Der wohl vielfältigste Aufgabenbereich der Musik liegt innerhalb der semantischen Funktionen: Hier nimmt sie Bezug auf den filmischen Inhalt. Möglich ist dies entweder durch begriffslose, im weitesten Sinne stimmungsschaffende Musik (konnotativ) oder durch ausdrückliche, musikalische Kommentare und durch begrifflich fassbare Verweise (denotativ).

Etwas überraschend mag die dritte Untergruppe, reflexive Funktionen, anmuten. Gemeint ist solche Musik, die als Element der Handlung zwar semantisch fungiert, aber nur auf sich selbst als Musik verweist und nicht auf etwas ausserhalb der Musik liegendes. Beispielsweise spielt in dem Film *Verräter* (USA 1935) ein uraufzuführendes Cellokonzert eine zentrale Rolle. Es wird nie zusammenhängend gespielt, sondern ist in verschiedene Etappen der Erarbeitung in die Handlung eingewoben.

Schliesslich die mediatisierenden Funktionen: Sie liefern für den einzelnen Film vergleichsweise wenig Aufklärung. Als mediatisierend werden die Funktionen bezeichnet, weil sie vermittelnd zwischen Film und Publikum wirken.

Bei der Analyse konkreter Fallbeispiele zeigt sich, dass Filmmusik im selben Ausschnitt oft auf mehreren Ebenen zugleich wirkt. Und gerade das zeichnet raffinierte Filmmusik aus: Sie begnügt sich nicht damit, dass sie eine einzige Funktion erfüllt, sondern sie ist mehrschichtig angelegt. Oft ist man durch Filmerfahrung an diese Mehrschichtigkeit so gewöhnt, dass sie

gar nicht mehr auffällt. Beispielsweise wird von einer guten Titelmusik erwartet, dass sie nicht nur als Titelmusik fungiert, sondern zugleich auch konnotativ das Publikum in die Stimmung des Films einführt.

Die hier vorgestellte Systematik ist nach Maas und Schudack (1994) kein perfektes Modell und bildet keinen Endpunkt der Diskussion um Funktionen der Filmmusik. Sie versteht sich viel mehr nur als Versuch, eine Hilfe bzw. ein Instrument für die Untersuchung filmmusikalischer Funktionen bereitzustellen.

5 Aspekte der Komposition

Im Folgenden möchte wir einige Punkte, die teilweise unter Punkt 4 abgehandelt wurden, in die praktische Anwendung der Filmmusikkomposition einfließen lassen und darauf verweisen, welchen Problemen sich der Filmmusikkomponist gegenüber sieht.

Hierzu ein passender Ausspruch von Alfred Newman, den Maas und Schudack (1994) in ihrem Buch „*Musik und Film – Filmmusik*“ veröffentlichten.

„Es versetzt mich jedes Mal in Angst und Schrecken, wenn ich eine neue Filmpartitur in Angriff nehme. Ich sitze da und starre das leere Notenblatt an, während ich über die unergründliche Tiefe meiner versiegten Quelle grübele. Schliesslich, aus purer Verzweiflung, ehe ich fliehen und mich verstecken kann, strecke ich meine Hand aus und werfe eine Viertelnote aufs Papier. Nicht die Not ist die Mutter der Erfindung, sondern eher ist der Selbstzweifel der Vater der Tat.“

Selbstzweifel ist wohl allen Menschen aus eigener Erfahrung wohlbekannt. Welche Gründe gibt es aber für die Filmmusikkomponisten sich in tiefem Selbstzweifel zu wälzen? Wir sind der Meinung, dass der Musikfilmkomponist, der zugleich auch ein Künstler ist, eine ungleich schwere Aufgabe zu bewältigen hat.

Wie Maas und Schudack (1994) treffend formulieren, stellt sich für den Filmkomponisten das Problem, die Musik in einer solchen Art und Weise zu fügen, dass sie ihre Funktion erfüllen kann, dem zeitlich vorgegebenen Ablauf des Films angepasst ist und schliesslich – auch wenn dies häufig nicht beachtet wird – einen inneren Zusammenhang zur musikalischen Gesamtkonzeption aufweist.

In der Literatur werden meist drei Haupttechniken der kompositorischen Zuordnung der Musik zum Film unterschieden, die von Hollywood ausgehend, weltweite Ausbreitung erfuhr. Dies sind:

- Deskriptive Technik

- Leitmotiv-Technik
- Mood-Technik

Diese zu Beginn der Tonfilmära von Hollywoods Filmkomponisten entwickelten typische Verfahren, prägten bis in die 50er Jahre zahlreiche Filmkompositionen. Hinter den sich etablierenden Kompositionstechniken stand vor allem der Wunsch, die Beziehung zwischen Bildebene und Musik sinnvoll und effektiv zu gestalten, aber auch die Notwendigkeit, rationell zu arbeiten.

Unter der deskriptiven Technik versteht man laut Maas und Schudack (1994) das Legen einer Musikspur, die sich der sichtbaren Bildhandlung synchron anpasst. Der Film wird dabei mit einem grossflächigen Musikteppich unterlegt. Unter der deskriptiven Technik fällt auch der Begriff des „Mickeymousing“. Der Name verweist auf die Herkunft aus Disney's Trickfilmmusik und bezeichnet die Abbildung von Bewegungsabläufen in der Musik. Die Analogien zwischen sichtbaren Bewegungsvorgängen und deren Musikalisierung sind weitgehend konventionalisiert: Bewegungen in der Vertikalen (Sprung ins Wasser, das Erklimmen einer Treppe) werden musikalisch im Parameter Tonhöhe umgesetzt (hoch / tief), horizontale Abläufe (fahrende Eisenbahn, Reiter) rhythmisch usw. Geschicktes Mickeymousing verknüpft die Bewegungsdarstellung mit Charakterisierung, lässt die Bewegung heroisch, lächerlich oder tragisch erscheinen, je nach Vorgabe der Handlung. Das Verfahren ist inzwischen fast völlig verschwunden; überlebt hat es in Zeichentrickfilmen und in Komödien, wo es zu parodischen Zwecken eingesetzt wird.

Ein sehr altes, nämlich aus Stummfilmzeiten stammendes Verfahren ist die Arbeit mit „Leitmotiven“. Sie lässt sich als Versuch deuten, die Musik ausdrücklich zu gestalten und sie zugleich völlig an die Semantik des Filmbilds zu koppeln. Darauf kommen wir später mit einem konkreten Beispiel nochmals zurück.

Unter der Mood-Technik versteht man die stimmungsmässige Kolorierung einer Szene durch Musik. Die Mood-Technik fügt den gegenständlichen und begrifflichen Elementen des Bildes eine emotionale Tiefendimension hinzu. Im Gegensatz zur deskriptiven Technik und Leitmotivtechnik wird die Mood-Technik auch heute noch häufig angewandt, wenngleich sich auch das musikalische Material insgesamt merklich von dem der Hollywoodsinfonik unterscheidet.

Umgesetzt werden folgende Überlegungen normalerweise erst, wenn die Dreharbeiten und der Rohschnitt abgeschlossen sind. Die vorläufige Endfassung des Films erlaubt sowohl die genaue Festlegung der mit Musik zu begleitenden Szenen als auch die exakte zeitliche Planung der Musikabschnitte. Von den zu vertonenden Abschnitten werden tabellarisch Inhaltsangaben angefertigt, wobei – je nach Notwendigkeit – die Handlung, Kameraeinstellungen und die Laufzeit jeder Einstellung notiert werden. Diese Notizen werden auch „Cue-Sheets“ genannt und dienen dem Komponisten als Grundlage und erinnern ihn zugleich daran, dass sich die Musik dem Film anzupassen hat und nicht umgekehrt.

Von Ausnahmen abgesehen, hat sich die Musik an die Frequenz der Szene zu halten: schnelle und langsame Schnittfolgen sowie die Kameraführung. Aus dem Puzzle von Einzelteilen muss dann ein musikalisch ausgereiftes Stück entstehen, das auch als eigenes Kunstwerk bestehen kann.

6 Analysebeispiele

Bei den Beispielen unter 8.1 und 8.2 handelt es sich um Filmszenen aus dem Dokumentarfilm *Musik für's Auge* (BRD 1992), in dem die Filmmusik-Komponisten ihr Vorgehen selbst erklärten. Wir haben während des Referats die Filmszenen gezeigt, und die Erklärungen ebenfalls auf Video angehört. Leider bleibt uns in der schriftlichen Arbeit keine andere Möglichkeit, als die Filmszene zu erklären. In unsere schriftliche Arbeit nehmen wir die Beispiel deshalb auf, weil wir den Seminarbesuchern eine Gedankenstütze für den angewandten Teil liefern möchten.

Unter 8.3 haben wir die Diskussion, die nach der Präsentation der Generation- X- Filme entstanden ist, wiederzugeben versucht.

6.1 Landschaftsszene

Bei der ersten Beispielsszene handelte es sich um eine idyllische Landschaftsaufnahme in Irland. Der Komponist nahm im Dialog mit dem Regisseur eine Filmanalyse vor.

Wichtig war für den Komponisten die Eruiierung des Hauptthemas, bzw. des Leitmotivs einer Szene. Er komponierte eine Melodie, die der Stimmung des Hauptthemas entsprach (Leitmotivtechnik). Diese wurde während der ganzen Szene immer wieder eingeführt. Das Thema bzw. die Melodie müssen grundsätzlich laut dem Komponisten einprägsam sein um wiedererkannt zu werden. Dadurch unterstützt bzw. erzeugt die Musik die Kontinuität einer Szene.

Der Komponist setzte sich zum Ziel eine Musik zu komponieren, die den Film nicht erschlägt und zur Landschaft passt. Er entschied sich, anstelle eines Orchesters, nur einen Musiker einzusetzen, der Flöte und Mundharmonika spielte. Diese Instrumente wählte er aus, da sie die Mystik der Landschaft am besten zu widerspiegeln vermochten. Er komponierte eine „geheimnisvolle“ Leitmelodie für die Flöte. Im ersten Durchgang wird das Leitmotiv mit der Flöte aufgenommen, das während des ganzen Films wiederholt wurde. Beim zweiten Durchgang wurde die Mundharmonika eingespielt, deren Melodie sich nicht wiederholte.

6.2 Kriminalfilm

Bei der von uns ausgewählten Krimiszene handelte es sich um eine zweiminütige Verfolgungsjagd.

Der Komponist erklärte, dass er für die Krimimusik die Mehrspurmaschine häufig einsetzte. Mit der Mehrspurmaschine konnten bis zu 24 Bänder zusammen abgemischt werden. Der Komponist entschied sich dafür vier verschiedene Takes (Tonspur) aufzunehmen, die alle dieselbe Länge besaßen und am Schluss zusammen abgespult wurden.

- Das „Take“ 1 enthielt die Musik für die Anfangsszene. Es handelte sich um eine melodiose Bläserkomposition, die recht neutral klang, bzw. kaum Stimmung verursachte.
- Auf dem „Take „ 2 wurde das Angstmotiv des Opfers mit Blasinstrumenten dargestellt. Das Schlagzeug erzeugte einen jagenden Rhythmus.
- Auf „Take“ 3 wurde ein Dauerton aufgenommen, der mit dem Synthesizer erzeugt wurde. Der Synthesizerklang sollte den unheimlichen Charakter der Szene untermalen.
- Auf dem „Take 4“ wurde ein kurzer Flötenton für den letzten Teil der Szene aufgenommen. Das Opfer vermochte nicht mehr zu entkommen, die Flötentöne klangen der Handlung entsprechend schrill bzw. verzweifelt.

Der Tonmeister mischte nun die vier Bänder auf der Mehrspurmaschine zusammen ab. Der Komponist erfuhr erst zu diesem Zeitpunkt, ob seine Rechnung aufging, bzw. ob eine stimmige Melodie entstanden war.

6.3 Generation X – alles ist möglich

Bei der oben vorgestellten Filmmusik handelte es sich um Kompositionen, die für Filme geschrieben wurden. Natürlich wird auch heute noch die Filmmusik speziell für Filme komponiert. Seit den 50er Jahren, als Jazz und Rock'n'roll im Film aufkamen, wurden häufig populäre Songs als Filmmusik verwendet, die Musik also nicht speziell für den Film komponiert.

Dies ist, wie wir im Verlauf dieser Veranstaltung immer wieder gesehen haben, bei vielen Filmen der Fall. Vor allem bei sogenannten Generation x-Filmen, die das Lebensgefühl unserer Generation ausdrücken sollen, wurden meistens Pop-Songs als Filmmusik verwendet. Da diese Filme nicht in der Filmmusikliteratur analysiert wurden, geben wir hier die Resultate unserer eigenen Überlegungen, sowie der Diskussion während des Seminars wieder.

Die Filme *Fear and Loathing in Las Vegas* (USA 1993) und *Trainspotting* (GB 1997) gehen beide von der Ich-Perspektive des Hauptdarstellers aus. Beide Protagonisten befanden sich im Drogendelirium. Entsprechend sind die Bilder oft verschwommen, die Handlung, sofern überhaupt vorhanden, ist wirr.

Die Musik entspricht immer der Stimmung der Hauptdarsteller. Aus der optischen Filmsequenz ist die Stimmung nicht immer zu entnehmen. Dank der Musik aber wird sie deutlich. : Ausserdem erfährt man in *Fear an and Loathing in Las Vegas* (USA 1999) dank der Musik, welche Handlungsströme trotz wechselnden Schauplätzen zusammengehören. Die einzelnen Lieder bestimmen in diesem Film die Dauer der Szene.

Die Musik unterstreicht nicht nur die Gefühle der Hauptdarsteller, sondern fällt auf bzw. wird zu einem eigenständigen Element im Film. Diese Tendenz ist in vielen zeitgenössischen Filmen zu spüren. Laut Monaco (1998) wandelt sich die Filmmusik immer mehr vom minderwertigen zum ebenbürtigen Partner des Bildes.

Im Film *Lola rennt* (Deutschland 1999) wird dies besonders deutlich. Es sind die Songs, die dem Film das Tempo geben und nicht die Szenen. Da die Hauptdarstellerin dauernd rennt, gibt es nur wenige Dialoge. Die Musik schliesst diese Lücke und verbindet zugleich verschiedene Schauplätze.

An dieser Stelle gäbe es noch viele andere Filme zu nennen. Auch unzählige andere Funktionen könnten analysiert werden. Leider können wir unsere Annahmen nicht experimentell untermauern, weshalb wir es bei diesen wenigen Beispielen belassen.

7 Schlusswort

Nach all diesen Ausführungen ist eines zu bedenken: Die Musik selbst ist unschuldig, sie kann sich nicht wehren gegen das, was mit ihr und aus ihr gemacht wird. Sie kann Bilder begleiten, verdeutlichen und steigern, überhöhen, aber auch Hoffnung akustisch zunichte machen und den Sinn des Bildes völlig verändern. Es gibt also genügend Gründe wieso man sich eingehende Gedanken über das Stichwort Filmmusik und ihrer Möglichkeiten machen sollte. Auch die Psychologie könnte mit ihrem spezifischen Fachwissen dabei helfen, die noch so wenig erforschten und teils immer noch verborgenen Geheimnisse der Musik und insbesondere der Filmmusik zu entschlüsseln.

8 Literaturverzeichnis

Balio, Tino (1990): *Hollywood in the Age of Television*. Boston: Unwin Hyman.

Copland, Aron. The New York Times (6.11.1949). zit. n. Roy. M Prendergast. Film Music. A neglected art. *The history and techniques of a new art form, from silent films to the present day*. New York 1977, S. 209.

Deuglin, Günter (1985): *Der Propagandafilm*. Berlin: Springer.

Kinsky-Weinfurter Gottfried (1993): *Filmusik als Instrument staatlicher Propaganda*. München: Oelschläger.

Lissa, Zofia. *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin/DDR 1965.

Maas, Georg & Schudak, Achim (1994): *Musik und Film-Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis*. Mainz: Schott.

Monaco, James (1998): *Film verstehen*. Hamburg: Rohwolt.

Pauli, Hansjörg. " *Filmmusik: ein historisch-kritischer Abriss*," in: Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien. Hrsg. Hans Christian Schmidt. Mainz 1976. S.91-119.

Stussak, Evita Desirée. *Der Filmtton. Experimentalpsychologische Untersuchung seiner Bedeutung für die Wahrnehmung des Films als Ganzheit*, in: Filmkunst. Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft. Jahresband 1998. Thema. Primat des Bildes bei Film und Fernsehen. Hrsg. Österreichische Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung. Wien 1988, S. 85-101.

Schmidt, Hans Christian. *Musik als Einflussgrösse bei der filmischen Wahrnehmung*, in: Musik als Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien. Hrsg. Hans Christian Schmidt. Mainz 1976, S. 126-169.

Schneider, Norbert Jürgen. Handbuch Filmmusik. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film. Kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München. Hrsg. von Karl Friedrich Reimers und Otto B. Roegele. Bd. 13, München 1986.

Grothusmann, Uwe Jürgen. *Musik schafft Bindung*, in: Autorenzeitung. April 1989, S.16.

9 Filmregister

American Graffiti	USA 1973, Regie George Lucas
Casablanca	USA 1942, Regie Michael Curtiz
Denn sie wissen nicht was sie tun	USA 1955, Regie Nicolas -Ray
Goldfinger	GB 1964, Regie Guy Hamilton
Fear and Loathing in Las Vegas	USA 1999, Regie Terry Gilliam
India Song	USA 1975, Regie Marguerite Duras
King Kong	USA 1933, Merian C. Cooper
Lola rennt	D 1999, Regie Tom Tykler
Malteserfalke	USA 1942, Regie Michael Curtiz
Mord im Orient Express	GB 1974, Regie Sidney Lumet
Musik für's Auge	D 1992, Regie P. Grünewald
Star Wars	USA 1977, Regie George Lucas
Spiel mir das Lied vom Tod	I 1968, Regie Sergio Leone
Trainspotting	GB 1997, Regie Dany Boyle
The Big Chill	USA 1983, Regie Lawrence Casdan
Verräter	USA 1935, Regie John Ford
Vom Winde verweht	USA 1939, Regie Viktor Fleming