

Diplomarbeit

im Studiengang

Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis

- Stiftung Universität Hildesheim-

Institut für Musik und Musikwissenschaft

Inhalt:

Praktischer Teil

Komposition der Filmmusik zum Kurzfilm „Wölfe in B.“ (siehe DVD).

Theoretischer Teil

Die Funktionen der Filmmusik.

Dargestellt anhand eigener Filmmusik zum Film „Wölfe in B.“.

Vorgelegt von:

Thomas Seher

Ortelsburger Str.76

31141 Hildesheim

info@thomasseher.eu

Hildesheim im November 2007

Betreuender Gutachter: Dr. Andreas Hoppe

Zweitgutachter: Prof. Dr. Markus Kruse

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

Teil I

1.	Einleitung	Seite	1
2.	Bedeutung der Musik im Kontext filmästhetischer Mittel		4
3.	Funktionen der Filmmusik		7
3.1	Funktionen der Stummfilmmusik		7
3.2	Funktionen der Tonfilmmusik		11
3.2.1	Filmmusik soll nicht bemerkt werden		11
3.3	Systematik nach Zofia Lissa		14
3.4	Modell nach Hansjörg Pauli		16
3.5	Dramaturgische Funktionen nach Norbert Jürgen Schneider		17
3.6	Modell nach Georg Maas		18
3.7	Modell nach Claudia Bullerjahn		20
3.8	Modell nach Wolfgang Löffler und Lars Wittershagen		23
3.9	Versuch eines eigenen Modells		24

Teil II

4.	Zur Analyse der Filmmusik zu „Wölfe in B.“		31
4.1	Vorgehensweise		31
4.2	Analyse		33
5.	Fazit		45
6.	Schlussbetrachtung		47
7.	Literatur- und Quellenachweis		49
8.	Anhang		52

Anhang:

Kurzinformation zum Film „Wölfe in B.“

DVD „Wölfe in B.“

Teil I

1. Einleitung

Die Diplomarbeit entstand im Winter- und Sommersemester 2006/2007 und setzt sich aus einer praktischen Arbeit und einem theoretischen Teil zusammen. Zum besseren Verständnis sollte sich der Kurzfilm „Wölfe in B.“ vor dem Lesen dieser Arbeit angeschaut werden (DVD im Anhang). Der theoretische Teil gliedert sich in zwei Abschnitte: der erste behandelt Modelle aus der Literatur zu den Funktionen der Filmmusik; im zweiten Teil wird die Filmmusik zu „Wölfe in B.“ in Hinblick auf ihre Funktion analysiert.

Da ich seit 2001 Schauspiel- und Filmmusik komponiere, war für mich eine Beschäftigung mit der Theorie der Filmmusik in Bezug auf eigene Werke im Rahmen der Diplomarbeit selbstverständlich. Der daraus resultierende Erkenntnisgewinn ist demnach persönlich, da die Reflexion wiederum in die praktische Arbeit einfließen kann. Gleichwohl gibt die hier dargestellte Theorie der Filmmusik für Interessierte einen Einblick in den wissenschaftlichen Diskurs zu den Funktionen der Filmmusik (Stand 2007).

Die Grundfrage lautet: welche allgemeinen Funktionen übernimmt Filmmusik in Spielfilmen und darauf basierend welche konkreten Funktionen übernimmt sie im Film „Wölfe in B.“?

An dieser Stelle ist es wichtig zwischen Funktionen und Wirkungen zu differenzieren, denn beide Begriffe unterscheiden sich darin, was Filmmusik leisten soll und was sie letztendlich beim Zuschauer auslöst.¹

Mit dem Begriff Funktion werden alle Aufgabenstellungen beschrieben, die im weitesten Sinn der Filmdramaturgie sowie der Filmvermarktung zugeordnet sind. Die Entscheidungen für den Musikeinsatz werden in der Regel vom Regisseur,

¹ In ihrer Dissertation entwickelt Claudia Bullerjahn ein Modell zu den Grundlagen der Wirkungen von Filmmusik. (Bullerjahn, Claudia, „Grundlagen der Wirkung von Filmmusik“, Augsburg 2001).

Produzenten, Komponisten, Cutter und Tonmeister gefällt, die bestimmte Vorstellungen von Wirkungsweisen der Musik verfolgen.² Die Wirkung bezieht sich auf den Zuschauer, der die eigentlichen dramaturgischen und kommerziellen Absichten der Filmmacher nicht kennt und daher die Bild-Ton-Kombination auf subjektive Weise erlebt. Somit können Unterschiede auftreten zwischen den von Filmschaffenden angedachten Funktionen und den tatsächlich erlebten Wirkungen auf den Rezipienten. So hat beispielsweise die Musik von 1930 (z.B. Duke Ellington) heute eine andere Wirkung als auf das damalige Filmpublikum.³ Um verlässliche Aussagen zur Wirkung von Filmmusik zu treffen, sind Datenerhebungen in Form von Besucherbefragungen und Tests notwendig, die Gegenstand der Psychologie sind. Bei meinen Betrachtungen konzentriere ich mich auf die Funktionen der Filmmusik. Das geschieht in folgenden Schritten.

Bei der Darstellung der Modelle wird der Schwerpunkt auf die Musik in Tonfilmen gelegt. Die Funktionen der Stummfilmmusik werden nur der Vollständigkeit halber in einer Übersicht vorgestellt. Darüber hinaus versuche ich ein Modell zu den Funktionen der Filmmusik zu entwerfen, welches eine umfassende Katalogisierung ermöglicht, ohne dabei eine simple Auflistung der Funktionen vorzunehmen, wie es einige Autoren bereits getan haben (z.B. Norbert Jürgen Schneider 1986). Anschließend wird dieses Modell zur Analyse der Filmmusik zum Film „Wölfe in B.“ angewendet.

Es ist bemerkenswert, dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit Filmmusik eine junge Tradition hat. Es liegt eine Menge von Veröffentlichungen vor, die sich um das Wesen der Filmmusik bemüht, doch umfassende systematische Beschreibungen unter dem Aspekt der Funktion sind die Ausnahme (z.B. Zofia Lissa 1965).

Wie bei jedem Versuch, Dinge der gelebten Wirklichkeit (hier das Schaffen des Filmmusikkomponisten) in ein System zu zwängen, fallen vereinzelte Aspekte durch das 'Raster'. Wolfgang Thiel weist zurecht darauf hin, dass jede Systembildung die Gefahr birgt „die innere Dynamik der beschriebenen Objekte

² Vgl. Bullerjahn, Claudia, „Grundlagen der Wirkung von Filmmusik“, Augsburg 2001, S. 11f.

³ Ebenda, S. 59.

aus den Augen zu verlieren.“ So sei eine genrespezifische Differenzierung erforderlich, da in jedem Filmgenre andere Funktionen an Bedeutung gewinnen.⁴ Diese Grundspannung lässt sich auch in dieser Arbeit nicht auflösen.

Neben der Literatur, waren persönliche Gespräche mit dem Regisseur Jonas Projer, dem Schauspiel- und Filmmusiker Biber Gullatz und Prof. Dr. Wolfgang Löffler, im Institut für Musikwissenschaft und Musik der Universität Hildesheim, für mich wertvolle Quellen, da ich genaue Vorstellung von dem bekam, was Musik, aus Sicht der Film- und Musikschaftenden, leisten soll und kann. An sie geht mein Dank.

⁴ Vgl. Thiel, Wolfgang, „Filmmusik in Geschichte und Gegenwart“, Berlin 1981, S. 62.

2. Bedeutung der Musik im Kontext filmästhetischer Mittel

Vorweggenommen werden muss, dass Filmmusik nur eine Gestaltungsebene im Film ist, die sich neben anderen Gestaltungsebenen eingliedert wie beispielsweise Sounddesign, Kameraführung, Farb-, Licht- und Dialogdramaturgie.⁵ Dass Musik physiologische und psychologische Effekte beim Zuschauer erzeugen kann, ist allgemein bekannt, dennoch ist ihr Wirkungsbereich begrenzt: Musik kann z.B. nicht erzählen, dass eine junge Mutter mit schwarzem Haar beim Betrachten ihres Spiegelbildes den Entschluss fasst von ihrer Familie zu flüchten, um in Europa ihr Glück zu suchen. Diese konkrete Situation mit all ihren Details kann erst im Zusammenhang mit Bildern geschehen, da nur sie zur Darstellung des Äußeren des Menschen und seiner Handlungen fähig sind, während Musik sich ergänzend für die Darstellung innerer, allgemeiner psychologischer Vorgänge wie Stimmungen und Gefühle eignet.⁶ Hierzu Zofia Lissa:

„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.“⁷

Andere Autoren⁸ sehen den Film als eine Symbiose, bei der die Vereinigung von Bild und Musik zu beidseitigem Nutzen sei. Lissa jedoch kritisiert, dass durch das Zusammenspiel die einzelnen Künste ihre Autonomie verlieren. Sie bezeichnet den Film als eine synthetische Kunstgattung, bei der eine Gattung dominiert; so ist im Film die Musik der visuellen Ebene unterworfen, während der Film als Ganzes eine Einheit höheren Ranges darstellt.⁹

5 Maas, Georg & Schuhdack, Achim, „Musik und Film- Filmmusik“, Mainz 1994, S. 31.

6 Schneider, Norbert Jürgen „Handbuch Filmmusik“, München 1986, S. 69.

7 Lissa, Zofia „Ästhetik der Filmmusik“, Berlin 1965, S. 20.

8 Dazu gehören z.B. Maas (vgl. Maas, Georg und Schudack, Achim „Musik und Film – Filmmusik“, Mainz 1994, S. 9) und Schneider (vgl. Schneider, Norbert Jürgen 1990, S. 239).

9 Vgl. Lissa (1965), S. 20.

Für Norbert Jürgen Schneider verkörpert der Film, vor allem der Hollywood-Spielfilm, alles das, was Richard Wagner als Gesamtkunstwerk in Form des Musikdramas forderte. In seiner Schrift „Kunstwerk der Zukunft“ schreibt Wagner:

„Das große Gesamtkunstwerk müsse alle Gattungen der Kunst umfassen, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzwecks aller der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur.“¹⁰

Die Ansicht, den Film als Kunstform zu betrachten, war seit seiner Entstehung keineswegs selbstverständlich. Schon in der Frühzeit des Stummfilms war strittig, ob der Film ein einfaches Unterhaltungsmedium oder eine neue Kunstform sei. Fragen nach den Funktionen des Films gehören in den Bereich der Filmtheorie und sind für ein Verständnis des Zusammenhangs von Film und Musik notwendig.

Für James Monaco ist der Film nicht nur eine Kunstform, die sich als begrenzendes Phänomen versteht, sondern ein System, das in die Gesellschaft hineinwirkt:

„Film ist ein expansives und weitreichendes System wechselseitiger Gegensätze: zwischen Filmemacher und Thema, Film und Betrachter, Establishment und Avantgarde, konservativen und progressiven Zielen, Psychologie und Politik, Bild und Ton, Dialog und Musik, Montage und Mis en Scène, Genre und Autor, literarischer Sensibilität und filmischer Sensibilität, Syntagmen und Paradigmen, Bild und Ereignis, Realismus und Expressionismus, Zeichen und Bedeutung, Sinn und Unsinn [...] eine endlose Reihe von Codes und Subcodes, die grundlegende Fragen zum Leben und seiner Beziehung zur Kunst, zur Realität und zur Sprache stellen.“¹¹

Filmmusik hat demnach die Funktion, als ein Teilsystem zu funktionieren und neben anderen Teilsystemen ihr multiples Potential als Kunstform, als Massenmedium und als Wirtschaftszweig zu nutzen.¹² Sie ist somit funktional und

¹⁰ Wagner, Richard „Kunstwerk der Zukunft“, in: „Gesammelte Schriften und Dichtungen Bd. 3, Leipzig 1849, S. 78.

¹¹ Monaco, James, „Film Verstehen“, Reinbeck 2001, S. 454.

unterscheidet sich von der so genannten autonomen Musik¹³ dadurch, dass sie ihrem Wesen nach ein oder mehrere Ziele verfolgt. Sie soll bewusst entschiedene Aufgaben erfüllen.

Nach Lissa verliert Musik, die im Film eingesetzt wird, erstens: ihre geschlossene zeitliche Form, weil sie sich den Gesetzen der visuellen Schicht unterwirft und zweitens: die Mehrdeutigkeit ihres Ausdrucks, da Musik in Verbindung mit konkreten Filmsituationen auftritt.¹⁴

Verfolgt man diesen Gedanken weiter, so wird die in einem Film eingesetzte autonome Musik zu funktionaler Musik umgedeutet, da dem Musikstück im Sinne des Films Bedeutungen und damit Funktionen zugeordnet werden. Deshalb kann im Prinzip jede Musik Filmmusik sein: Richard Wagners Walküre, Fugen von Johann Sebastian Bach, Tibetischer Mönchsgesang, balinesische Gamelanmusik, „No Woman No Cry“ von Bob Marley & the Wailers, „Hey Jude“ von den Beatles, die Sinfonien von Samuel Barber. Alle diese Musikstücke und dazugehörigen Gattungen können unter den Begriff der Filmmusik fallen, sofern sie neben ihrem ursprünglich zgedachten Aufführungskontext in einem Film eingesetzt werden. Doch nicht nur 'herkömmliche' Musik findet ihre Verwendung im Film. Oft beauftragen Regisseur und Filmproduzent einen oder mehrere Komponisten, die unter Berücksichtigung der ästhetischen, dramaturgischen, zeitlichen und wirtschaftlichen Vorgaben einen exklusiven Soundtrack für den Film produzieren.

In der aktuellen Diskussion (Stand 2007) wird deutlich, dass alle akustischen Ereignisse, also Geräusche wie Atmen, Wind, Donner, Schreie usw. unter den

12 Die Begriffe Kunstform, Massenmedium und Wirtschaftszweig werden ursprünglich im Zusammenhang mit den Funktionen des Films verwendet. Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Film> (geprüft am 19.10.2007) Ich übertrage den Begriff hier auf die Musik.

13 Der Begriff „autonome Musik“ wurde seit den 1930ern diskutiert und meint die durch sich selbst begründete künstlerische Produktionsweise, die, nach Albrecht von Massow, „unabhängig und frei“ ist“ (Massow, Albrecht von, „Absolute Musik“ in: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert, Eggebrecht, Heinrich 1995, S. 77). Heinrich Eggebrecht gib jedoch zu bedenken, dass auch autonome Musik (a) musikimmanenten Strukturen folgt sowie (b) soziale, gesellschaftliche Funktionen erfüllt und damit nicht mehr unabhängig sein kann (Ebenda S. 85).

14 Vgl. Lissa (1965), S. 28.

Begriff Filmmusik fallen sollten, da der Einsatz solcher „konkreter“ Klänge genauso kunstvoll gestaltet werden kann, wie Filmmusik im engeren Sinne. Diese Forderung wurde schon von Rudolf Arnheim in den 1930er Jahren angesprochen und scheint heutzutage eine Renaissance zu erleben. So wird der Begriff Soundtrack laut Jörg Uwe Lensing in Zukunft eine größere Bedeutung erhalten, da vor allem Sounddesign und Musik zu einer neuen kreativen Einheit verschmelzen und dem Film neue ästhetische Perspektiven ermöglichen.¹⁵ Mit der vorliegenden Arbeit gehe ich, aufgrund seiner Komplexität, auf den Bereich des Sounddesigns¹⁶ nicht näher ein, sondern beschränke mich auf die Musik.

3. Funktionen der Filmmusik

In diesem Kapitel werden, ausgehend von der Stummfilmzeit, verschiedene Funktionen und Modelle vorgestellt und erläutert. Eine These, die sich in der Literatur häufig findet, geht davon aus, dass Filmmusik vom Rezipienten nicht bemerkt werden soll. Diesem Aspekt widme ich mich kritisch in Punkt 3.2.1.

3.1 Funktionen der Stummfilmmusik.

Filme waren schon immer Tonfilme – auch in der so genannten Stummfilmzeit. Schon für die allerersten Filmvorführungen gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurde eine auditive Ebene in Form von klassischer Musik und Geräuschen zur visuellen Ebene hinzugefügt.

¹⁵ Vgl. Lensing, Jörg Uwe (2006), S. 30.

¹⁶ Mit Sound-Design ist die Tongestaltung im Film gemeint und umfasst die Komposition mit Klängen, Sprache und Geräuschen. Nach Lensing umfasst der englische Begriff „Sound“ zwar alle akustischen Ereignisse im Film - also auch Musik, trotzdem wird unter dem Begriff „Sounddesign“ lediglich die Gestaltung von Geräuschen, Effekten und Atmosphären verstanden (Vgl. Lensing, Jörg Uwe, 2006, S. 25).

„Zur ersten öffentlichen Filmvorführung die die Brüder Lumière am 28. Dezember 1895 im „Salon Indien“ des Pariser „Grand Café“ am Boulevard des Capuciers Nr.14 veranstalteten, spielte nach übereinstimmenden Aussagen ein Pianist.“¹⁷

Bereits zu Beginn der Stummfilmzeit um 1900 übernahm Musik zahlreiche Funktionen, die sich im Laufe der Jahrzehnte weiter entwickelt haben. So tritt z.B. die Funktion der Lärmneutralisierung während der Vorführungen heute in den Hintergrund zugunsten dramaturgischer Funktionen (z.B. Bilder kommentieren). Anfangs wurde keine speziell für den Film komponierte Musik verwendet. Man griff vielmehr auf präexistente Musik zurück wie: Klavier- oder Orchesterstücke von Franz Liszt und Richard Strauss, welche zur Begleitung der bewegten Bilder gespielt wurden. Darüber hinaus wurde versucht, den Filmen Leben einzuhauchen, indem akustische Ereignisse während der Vorführung ergänzt wurden.

„Ein Erzähler wandte sich direkt ans Publikum oder man synchronisierte phonografische Platten mehr oder weniger erfolgreich mit dazugehörigen Bildern, so dass der wohlwollende Zuschauer sich der Illusion wiegen konnte, er höre das Krähen eines Hahns, eine Arie oder sogar Teile eines Gesprächs; und natürlich gab es von Anfang an musikalische Untermalung.“¹⁸

Fest steht, dass Musik schon immer zum Stummfilm gehörte, auch wenn das Gegenteil in seiner Begrifflichkeit angelegt zu sein scheint. Im Folgenden werden Funktionen der Stummfilmmusik zusammengefasst:

(1) Neutralisierung von Lärm:

- Überdeckung von Umweltgeräuschen (Autos, Gespräche, Projektor)¹⁹

17 Pauli, Hansjörg, „Filmmusik: Stummfilm“, Stuttgart 1981, S. 39.

18 Kracauer Siegfried, „Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“, Frankfurt 1985, S. 185.

19 z.B. Pauli, Hansjörg (1981), S. 181.

(2) Erhöhung der Wirkung der stummen Bilder:

- Die realitätsnahe Darstellung in Filmen brauchte Geräusche und Musik, da eine „geräuschlose Realität“ nicht zu unserer realen Umwelt gehört. Durch Inanspruchnahme des Gehörsinns wird ein umfassenderes Bild von der Filmrealität geliefert. Der Zuschauer wird dadurch verstärkt zum Teilnehmer des Filmgeschehens und ist nicht nur Beobachter.²⁰

(3) Aufnahmefähigkeit des Zuschauers anregen:

- „Ein Licht leuchtet heller, wenn gleichzeitig Summen ertönt.“²¹

(4) Erkennen von Strukturen:

- Zerstreute bildliche Gegebenheiten verschmelzen und werden als ein geschlossener Rahmen wahrgenommen.²²

(5) Spannungsgeladene Stille:

- Durch das Auslassen von Musik wird der Moment der Stille zu einem wichtigen dramaturgischen Moment.²³

20 Kracauer, Siegfried (1985) S. 186.

21 Ebenda S.186.

22 Ebenda S.186.

23 Ebenda S.188.

(6) Abgrenzung von Realität:

- Der feierlich-festliche Rahmen beim Besuch des Kinos wird durch Musik unterstützt und grenzt das Kinoerlebnis von der Realität ab.²⁴

(7) Illustration:

- Musik sollte reale Geräusche, die dem Bild zugehören, „ersetzen“ und im Rahmen ihrer Illustrationsmöglichkeiten stilisieren.²⁵

(8) Emotionalisierung:

- Gemeint ist die Veränderung einer Stimmung des Zuschauers, die mit den Handlungen des Films synchronisiert wird.²⁶

(9) Publikum kollektivieren:

- Musik sollte dem Film fehlende Räumlichkeit und Tiefe geben und dadurch ein 'Wir'- Gefühl bei den Zuschauern erreichen.²⁷

(10) Unterhaltungswert steigern:

- Langweilige oder witzige Szenen können durch Musik eine schwächende oder verstärkende Wirkung erhalten.²⁸

24 z.B. Bullerjahn, Claudia (2001), S. 67.

25 Lissa, Zofia (1965), S. 100.

26 Ebenda S. 100.

27 Adorno, Theodor & Eisler, Hans, „Komposition für den Film“, München 1975, S. 42.

28 z.B. Bullerjahn, Claudia (2001), S. 67.

Im Wesentlichen ist erkennbar, dass diese Funktionen wenig mit dramaturgischen Funktionen im heutigen Sinn zu tun haben. Kracauer unterstreicht, dass Filmmusik ursprünglich eher ein Bestandteil der Filmvorführungen als ein Element des Films selber war.²⁹ Erst durch die Entwicklung des Tonfilms gewann die Musik an dramaturgischer und wirtschaftlicher Bedeutung.

3.2 Funktionen der Tonfilmmusik

Die Tonfilmzeit beginnt mit solchen Filmen, bei denen die Tonspur auf der Filmrolle fixiert, dadurch technisch wiederholbar und unabhängig von der Live-Begleitung von Orchestern oder Pianisten ist.³⁰ Die ersten Tonfilme sind in den USA: „The Jazzsinger“ (1927) und in Deutschland: „Der blaue Engel“ (1930).

3.2.1 Filmmusik soll nicht bemerkt werden

Einer der frühen Theoretiker, die sich mit Musik in Ton- sowie Stummfilmen befasst haben, ist Rudolf Arnheim in seinem Buch „Film als Kunst“. Für ihn stellt die Filmmusik eine „schlechte Angewohnheit“ dar, auf die verzichtet werden könne.

„[...] wer öfter Filme ohne Begleitmusik gesehen hat, weiß, dass man sich sehr schnell daran gewöhnte und die Musik keineswegs vermisste.“³¹

Dennoch räumt Arnheim ein, dass Musik die Wirkung der Bilder steigern könne:

²⁹ Kracauer, Siegfried (1985), S. 186.

³⁰ Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Tonfilm> (geprüft am 17.10.2007).

³¹ Arnheim, Rudolf, „Film als Kunst“, Frankfurt am. Main 1974, S. 305.

„Gewiß konnte eine geschickte Begleitung - unbemerkt! - die Wirkung des Filmbildes zuweilen steigern, wie es etwa bei Edmund Meisels Musik zu „Potemkin“ und Symphonie einer Großstadt“ der Fall war, aber die Gefahr, daß sie schadete, war viel größer.“³²

Vor allem vertrat er eine Meinung, die selbst im 21. Jahrhundert von Filmemachern, Musikern und Musikdozenten für wahr gehalten wird.

„Filmmusik war immer nur dann gut, wenn man sie nicht bemerkte, und gute Musik ist zu schade zum Nichtbemerktwerden!“³³

Wie Helga de la Motte dazu aus historisch-kritischer Perspektive ergänzt, stammt Arnheims Anschauung aus der Zeit des Übergangs vom Stummfilm zum Tonfilm.

„Die Wende vom Stumm- zum Tonfilm mochte den Theoretiker [Arnheim] herausgefordert haben an der Gestaltung des Zukünftigen mitzuwirken- auch indem er verdamnte, was sich der Eingliederung in seine Vorstellung vom traditionellem Kanon der Künste nicht fügte.“³⁴

In der Filmmusikbranche gilt die Aussage, dass Filmmusik umso besser ist, wenn man sie nicht bemerke, heute noch als Dogma. Selbst in einem Filmmusikworkshop an der Filmakademie Ludwigsburg 2007 galt diese Auffassung noch als selbstverständlich.

Sofia Lissa schreibt hierzu:

„Obwohl viele Menschen immer noch gern das seichte Paradoxon wiederholen, daß die Filmmusik dann am besten ist, wenn man sie im Film überhaupt nicht hört, ist sie für immer in die Vorstellung des heutigen Filmbesuchers eingezogen.“³⁵

32 Ebenda S. 305.

33 Arnheim, Rudolf (1974), S. 305.

34 De la Motte, Helga, „Filmmusik – Eine systematische Beschreibung“, München 1980, S. 33.

35 Lissa, Zofia (1965), S. 24.

Hans Eisler hält die Meinung, dass man Filmmusik im Film nicht hören sollte für ein weit verbreitetes Vorurteil. Seiner Meinung nach gibt es Situationen im Film, in denen das Medium des Wortes im Vordergrund steht und aufdringliche Musik stören würde, doch diese Unauffälligkeit bedeutet für ihn nichts weiter als „Banalität“.³⁶ Ferner fordert er den planmäßigen Einsatz der Musik beim Verfassen des Drehbuches zu berücksichtigen, weil der bewusste Umgang mit Musik, und die Frage, wann sie denn ins Bewusstsein zu treten habe, zu einem wertvollen Kunstmittel werden kann.³⁷

Eisler und Adorno untersuchen in ihrem Buch „Komposition für den Film“ das Verhältnis von Film und Musik auf der Suche nach technischen und gesellschaftlichen Möglichkeiten und Widersprüchen. Sie kritisieren die Produktion „genormter Filme“, da sie ebenso „genormte Musik“ provoziere und damit die Entwicklung der Filmmusik gehemmt wird.³⁸

Ihrer Meinung nach sollten „Erfahrungsregeln“, die im Laufe der Geschichte der Filmmusik gemacht wurden, überdacht werden. Zu den falschen Erfahrungen zählen sie „falsche Übertragung des Leitmotivgedankens auf den Film“, der Ruf nach „Melodie und Wohlklang“, die Zurichtung der Musik auf „Illustration“ das Vorurteil „Filmmusik soll man nicht hören“.³⁹

Die Durchsetzung Eislers und Adornos Forderungen kann sicherlich nur für einen Randbereich der Filmindustrie, dem Experimentalfilm, geltend gemacht werden, also für Filme, die nicht nach Kriterien eines Spielfilms (die ja abgelehnt wurden) zusammengesetzt sind.

Zurück zu Arnheim: Ausgehend von den dargestellten Kritiken, vertrete ich die Meinung, dass Arnheim aus heutiger Sicht ein verzerrtes Bild der Filmmusik zeichnet. Obwohl er der Musik einige dramaturgische Funktionen zugesteht,

36 Vgl. Eisler, Hans & Adorno, Theodor (1975), S. 26.

37 Ebenda S. 27f.

38 Ebenda S. 19.

39 Ebenda S. 23f.

kritisiert er ihren Einsatz, da sie, durch ihren Bezug zum Film, ihren Kunstanpruch verliert. Für ihn waren Wirkungen, die Musik auf den Film haben konnten, „primitiver, unmusikalischer Art“, denn der Stimmungscharakter einer Szene konnte mit schlechter Musik ebenso gut erreicht werden wie mit guter Musik.⁴⁰ In einer Zeit, in der noch nicht absehbar war, welche Entwicklung der Film nehmen würde, ist diese Meinung nachvollziehbar. Als besonders schwierig erscheint mir seine Aktualität. Wahrscheinlich verlangt der heutige genormte, angepasste Film tatsächlich unauffällige, 'nicht-störende' Musik, da Dialogen und Bildern eine höhere Priorität eingeräumt wird, doch umso mehr erstaunt es, dass an Film- und Musikhochschulen, also an den Orten, an denen neue künstlerische Sichtweisen gelehrt und praktisch versucht werden können, heute noch Maxime wiederholt werden, die sich auf die Stummfilmära Anfang des 20. Jahrhunderts beziehen.

3.3 Systematik nach Zofia Lissa

Die polnische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa stellt 1965 in ihrem Werk „Ästhetik der Filmmusik“ fest, dass Filmmusik eine zunehmend komplexer werdende Entwicklung genommen hat, die neben der einfachen Illustration ganze, selbstständige Handlungsstränge repräsentieren kann.⁴¹ Im Gegensatz zum Stummfilm, in dem die Musik nach Lissa eine aufdringliche und einschränkende Verbindung zum Film hatte, änderte sich im Tonfilm das Verhältnis der auditiven Schicht zur visuellen Schicht grundlegend:

„Erst durch die technische Revolution, bei der Bild und Ton auf das selbe Band aufgezeichnet und somit synchronisiert werden konnten, war das Problem des organischen Zusammenwirkens beider Schichten, ihrer dramaturgischen Verflechtung, ihrer zeitlichen und inhaltlichen Übereinstimmung[...] endgültig gelöst.“⁴²

40 Arnheim, Rudolf (1974), S. 305f.

41 Lissa, Zofia (1965), S. 23.

42 Ebenda S. 103.

Lissa spricht nicht von einem Dienen der Filmmusik, sondern von einem Zusammenwirken von Bild und Ton. Vor diesem Hintergrund stellt sie die erste dreizehn Punkte umfassende Systematik der ästhetischen Funktionen der Filmmusik auf:

- (1) musikalische Illustration
- (2) Musik als Unterstreichung von Bewegung
- (3) musikalische Stilisierung von Geräuschen,
- (4) Musik als Repräsentation des dargestellten Raumes
- (5) Musik als Repräsentation der dargestellten Zeit
- (6) Deformation des Klangmaterials
- (7) Musik als Kommentar im Film
- (8) Musik in ihrer natürlichen Rolle
- (9) Musik als Ausdrucksmittel psychischer Erlebnisse
- (10) Musik als Grundlage der Einfühlung
- (11) Musik als Symbol
- (12) Musik als Mittel zur Antizipierung des Handlungsinhaltes
- (13) Musik als formal einender Faktor

(Zofia Lissa, 1965)

Lissa hat erstmalig den Versuch unternommen, übergreifende Kategorien zur Einordnung verschiedener Funktionen aufzustellen auf die sich weitere Autoren kritisch beziehen.

Thiel bemerkt hierzu, dass Lissa nur ungenügend die Filmmusik im Wechselspiel mit den übrigen künstlerischen Gestaltungsmitteln berücksichtigt.⁴³ Des Weiteren weist Bullerjahn darauf hin, dass die Auflistung von Lissa dramaturgische und strukturelle Funktionen mit stilistischen Fragen vermische. So ordnet Lissa Punkt 6 die „Deformation des Klangmaterials“ zu den Funktionen der Filmmusik und nicht, wie man vermuten könnte, zu den stilistischen Mitteln. Zudem werden von Lissa

⁴³ Thiel, Wolfgang (1981), S. 62.

nur ästhetische Funktionen aufgelistet - auf politische und ökonomische Kriterien der Filmmusik geht sie nicht ein. Aus dieser Kritik, gehen weitere Versuche hervor eine Systematik zu entwerfen.

3.4 Modell nach Hansjörg Pauli

Eine klare Trennung einzelner Beziehungsebenen unternimmt 1981 Hansjörg Pauli, indem er vier Kategorien der Funktionen unterscheidet:

1. Metafunktionen:

- a) ökonomisch: Filmmusik soll den Erfolg der Filme steigern, um möglichst hohen Profit zu erzielen.

- b) dramaturgisch/psychologisch/politisch:
Filmmusik soll erstens: Distanz überbrücken, die sich zwischen dem Film und dem Publikum auftut und zweitens: dem Publikum Sensationen vermitteln, um eventuelle systemgefährdende Unlust abzuführen.

2. Vereinheitlichende Funktionen:

- Filmmusik übernimmt organisatorische Aufgaben, damit der Film überschaubar, leicht verständlich bleibt.

- z.B. über Schnitte hinwegtragen, Fragmentierungen und Sprüngen zwischen Raum und Zeit entgegenwirken.

3. Illustrierende Funktionen:

- Filmmusik soll sich zu den Szenen in „einsichtiger Weise“ verhalten - ihnen insgesamt oder einem „ihrer Aspekte entsprechen.“⁴⁴

(Hansjörg Pauli, 1981)

Pauli hebt erstmalig die Bedeutung der Metafunktionen hervor, eine Ebene, die bei den Autoren zuvor ungeachtet blieb. Dabei gehen seine Betrachtungen kaum auf ästhetische Funktionen der Filmmusik ein. Psychologische und dramaturgische Funktionen werden darauf reduziert, eine Einfühlung des Zuschauers in das Filmgeschehen zu ermöglichen.⁴⁵ Eine detaillierte Beschreibung konkreter Funktionen bleibt er dem Leser jedoch schuldig.

3.5 Dramaturgische Funktionen nach Norbert Jürgen Schneider

Diese Lücke schließt 1986 der Filmmusiker und Musikwissenschaftler Norbert Jürgen Schneider. Im „Handbuch Filmmusik“ beschreibt er zwanzig dramaturgische Funktionen der Filmmusik. Dazu zählen:

- (1) Atmosphären herstellen
- (2) Ausrufezeichen setzen
- (3) Bewegung illustrieren
- (4) Bilder integrieren
- (5) Emotionen abbilden
- (6) Epische Bezüge herstellen
- (7) Formbildend wirken

⁴⁴ Pauli, Hansjörg (1981), S. 201.

⁴⁵ Ebenda S. 198.

- (8) Geräusche illustrieren
- (9) Gesellschaftlichen Kontext vermitteln
- (10) Gruppengefühl erzeugen
- (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

(Norbert Jürgen Schneider, 1980)

Schneiders alphabetische Auflistung ist durch konkrete Filmbeispiele einleuchtend, wenngleich sie nur eine lose Anhäufung verschiedenster Funktionen darstellt, deren Kategorien sich einander keineswegs ausschließen. Dass Filmmusik auch Funktionen erfüllen kann, die über den Film hinaus gehen, wird nur in Punkt 18 „Rezeption kollektivieren“ angesprochen. So detailliert Schneider die Facetten der dramaturgischen Funktionen beschreiben mag, umso wünschenswerter ist eine Systematisierung, die den oben aufgelisteten Funktionen zu Grunde liegt.

3.6 Modell nach Georg Maas

Der Musikpädagoge Georg Maas fasst Schneiders Liste als mehr oder weniger differenzierte Beschreibungen typischer Funktionen zusammen und stellt 1994 ein strukturalistisches Modell vor, das, ähnlich wie Pauli, die Funktionen der Filmmusik auf vier Ebenen beschreibt.

1. Tektonische Funktionen:

- Musik wird als Baustein für die äußere Gestaltung des Films verwendet (großstruktureller Bezug).
– z.B. Titelmusik, Abspannmusik, Musiknummer

2. Syntaktische Funktionen:

- Musik wird als Element der Erzählstruktur verwendet (formaler Bezug).
– z.B. dramatische Akzente, musikalische Klammern, Trennung von Real- und Traumhandlung

3. Semantische Funktionen:

- Musik wird als Element inhaltlicher Gestaltung verwendet (inhaltlicher Bezug).

a) konnotativ

- Bewegungsverdopplung
- Stimmungsuntermalung
- physiologische Stimulation

b) denotativ

- historisch-geografische, gesellschaftliche Deskription

- Leitmotive
- musikalisches Zitat

c) reflexiv

Musik wird selbst Handlungsgegenstand

4. Mediatisierende Funktionen:

- Musik dient zur Vermittlung zwischen soziokulturellen Erfahrungen des Publikums und Film. Erwartungshaltungen werden befriedigt.

(Georg Maas, 1994)

Bullerjahn bemerkt, dass Maas mit seinem Modell ein Instrument geschaffen hat, das sich zur filmmusikalischen Analyse eignet. Dennoch schließen sich, ihrer Meinung nach, die Kategorien nicht aus.

3.7 Modell nach Claudia Bullerjahn

Bullerjahn antwortet darauf mit einem eigenen Modell, das der Multifunktionalität von Filmmusik entspricht und gleichzeitig den meisten Sammelsurien von Funktionskategorien entgegenwirkt.⁴⁶ Dabei unterscheidet sie:

1. Metafunktionen:

Solche Funktionen gelten weniger für den speziellen Film, sondern eher für spezielle Rezeptionsformen der Zuschauer. Sie sind kultur-, gesellschafts- und zeitgebunden.

⁴⁶ Vgl. Bullerjahn, Claudia (2001), S. 64f.

a) rezeptionspsychologische Metafunktionen:

- Filmmusik sollte vor allem in der Stummfilmzeit zur Neutralisierung von akustischen Störfaktoren dienen. Auch heute soll Musik den Unterhaltungscharakter des Films unterstützen und Gemeinschaftsgefühl beim Publikum erzeugen.

b) ökonomische Metafunktionen:

- Durch Verwendung von Rock - und Popmusik werden unterschiedliche Zielgruppen angesprochen, die gleichzeitig für die Vermarktung des Soundtracks auf CD sensibilisiert werden sollen.

2. dramaturgische Funktionen:

Hiermit meint Bullerjahn Aufgaben, die Filmmusik für gegenwärtige dramatische Handlungen übernimmt wie: Kollision polarer Kräfte, Spannungsbogen nachzeichnen, Verstärkung von Stimmungen, Atmosphären schaffen, Höhepunkte herausarbeiten, Aktionen mehr in die Psyche der dargestellten Personen verlagern, schauspielerische Mängel überspielen.

3. Epische Funktionen:

Filmmusik dient der Kontextualisierung des Filmgeschehens. Hierzu gehören: musikalische Kommentare, Kontrapunkt, Informationen zu historischen, geografischen und gesellschaftlichen Aspekten, Manipulation der Erzählzeit und des Erzähltempos um dem Zuschauer eine Interpretation zu erleichtern.

4. Strukturelle Funktionen:

Gemeint sind damit alle Aufgaben zum Verdecken oder Betonen von Schnitten, zur Akzentuierung von Einzeleinstellungen und Bewegungen. Darunter fallen auch: Integration von Bildern, Titel- und Abspannmusik sowie die Hervorhebung von Bewegungsabläufen durch deren Imitation und Stilisierung.

5. Persuasive Funktionen:

Hierzu zählt Bullerjahn hauptsächlich: die emotionalisierende Funktion der Filmmusik, die Minderung der Distanz zum Filmgeschehen und die affektive Aufladung der Bilder. Weitere Aufgaben in dieser Kategorie bestehen darin, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf bestimmte Personen, Gegenstände oder Ereignisse zu lenken.

(Claudia Bullerjahn, 2001)

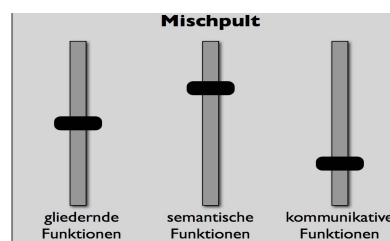
Ihr Modell ist ein neuer Versuch Funktionskategorien klar voneinander abzugrenzen. Doch meiner Meinung nach gelingt ihr es weniger als das Modell von Maas. Vielleicht mag es daran liegen, dass ihr Modell nicht nur auf den Spielfilm, sondern auf den Film im Allgemeinen angewendet werden soll wie: Lehrfilme, Werbespots, Dokumentarfilme, Experimentalfilme, Informationsfilme etc. Angesichts der Vielfalt der Genres und damit verbundenen unterschiedlichen Bedeutung der Filmmusik, stiftet ihr Modell allerdings mehr Verwirrung als Aufklärung:

Beispielsweise werden epische Funktionen mit strukturellen und persuasiven Funktionen vermischt. So ordnet sie die Funktionen des musikalischen Kommentars und Kontrapunkts, die den Zuschauer in seiner Wahrnehmung beeinflussen unter die epischen Funktionen und nicht, wie man vermuten könnte, unter die persuasiven. Die „Hervorhebung von Bewegungsabschnitten durch deren Imitation (...)“ kann, meiner Meinung nach, nicht zu den strukturellen Funktionen

zugeordnet werden, da eine Hervorhebung eher eine Verdeutlichung ist, welche die Aufmerksamkeit auf bestimmte Dinge im Bild lenkt und somit persuasiv ist und nicht strukturierend. Darüber hinaus finden sich bei den persuasiven Funktionen etliche Metafunktionen wieder. Die „Zustimmung des Kunden zum Produkt“ oder „emotionelle Einstimmung der Zuschauer auf den Film“⁴⁷ sollten ihren Platz nicht in den persuasiven Funktionen, sondern in der von ihr aufgestellten Kategorie „rezeptionspsychologische Metafunktionen“ haben, da sie mit den Erwartungen der Zuschauer und den Vermarktungsstrategien der Filmindustrie mehr gemein haben. Zwar weist Bullerjahn darauf hin, dass Filmmusik ein oder mehrere Funktionen gleichzeitig erfüllen kann⁴⁸, doch leider lässt sie diesen Ansatzpunkt nicht in ihr Schema einfließen. Die Tatsache, dass Filmmusik mehrere Funktionen auf verschiedenen Ebenen erfüllt, wurde meiner Meinung nach bei allen hier vorgestellten Modellen vernachlässigt.

3.8 Modell nach Wolfgang Löffler und Lars Wittershagen

Das erste Modell, das der Mehrdimensionalität der Filmmusik entspricht, ist das bis zum Jahr 2007 unveröffentlichte Modell des Schauspielers Lars Wittershagen und Musikwissenschaftlers Wolfgang Löffler. In der Darstellung vergleichen sie die Funktionsebenen der Filmmusik mit den Reglern eines Mischpultes und zeigen damit, dass Filmmusik gleichzeitig mehrere Funktionen in unterschiedlicher Ausprägung erfüllen kann. In ihrem Modell charakterisieren drei Regler wesentliche Funktionen:



(Lars Wittershagen & Wolfgang Löffler, 1996)

⁴⁷ Bullerjahn, Claudia (2001), S. 73.

⁴⁸ Ebenda S. 63.

Der erste Regler bezieht sich auf alle strukturierenden Funktionen, bei denen Musik den Film in verschiedene Abschnitte unterteilt (z.B. Intro, Musiknummern, Abspann). Der zweite Regler kommt dann zum Zug, sobald Musik im Film eine Bedeutung erhält. Dazu zählen: Leitmotive, Stimmungen, Kommentare, Kontrapunkte etc. Regler Drei wird dann verwendet, wenn durch Musik zwischen Film und Publikum vermittelt wird, indem Musik auf Erwartungshaltungen reagiert und nichtmusikalische Aspekte kommuniziert, wie: ironische Inhalte, Querverweise zu Personen, Starkult durch musikalische Einlagen etc. Dieser Regler ist vergleichbar mit den mediatisierenden Funktionen bei Georg Maas.⁴⁹

Wolfgang Löffler weist darauf hin, dass im Laufe eines Films die Regler ihre Pegelstände permanent ändern, sofern sich die Gewichtung der Funktionen verlagert. Doch niemals - so Löffler - sind alle Regler gleichzeitig geschlossen. Mindestens einer der drei Regler lässt ein „Signal“ durch.⁵⁰

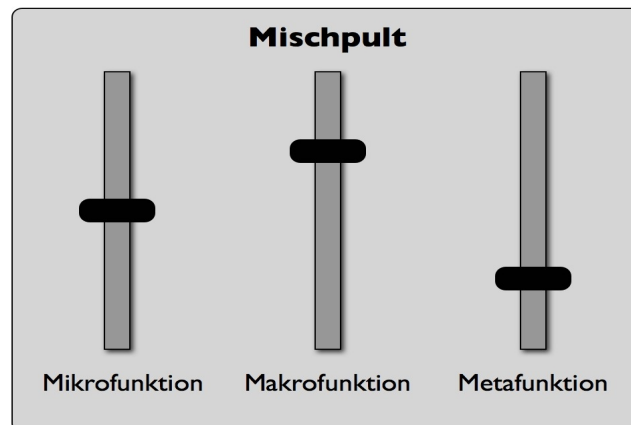
Wittershagen und Löffler haben mit ihrem Modell wesentliche Kriterien der Multifunktionalität verbildlicht und werden damit der inneren Dynamik der Filmmusik gerecht. Bei näherer Betrachtung ergeben sich jedoch Probleme: Hinter dem semantischen Regler versammelt sich eine Masse an Funktionen, während der gliedernde Regler eine klare Funktion aufweist. Als besonders schwammig erweisen sich die kommunikativen Funktionen, da sie, aufgrund fehlender schriftlicher Erläuterungen, nicht eingegrenzt werden können. Ökonomische, sowie rezeptionspsychologische Metafunktionen werden in diesem Modell scheinbar ausgelassen. Hier ist Aufklärung angebracht!

49 Wittershagen, Lars, „Zwei Schauspielmusiken zu Goethes 'Faust', Diplomarbeit, Universität Hildesheim 1998, S. 3.

50 Interview mit Wolfgang Löffler vom 12.07.2007 (unveröffentlicht).

3.9 Versuch eines eigenen Modells

Nachdem ich verschiedene Modelle zur Untersuchung der Funktionen der Filmmusik erläutert habe, unternehme ich den Versuch, ein erweitertes Modell zur Charakterisierung zu entwerfen. Die Neuausrichtung greift auf das Modell von Wittershagen und Löffler zurück, verwendet jedoch Begriffe, die meiner Meinung nach die Komplexität der Funktionen nicht vernachlässigen. Mir geht es weniger um die vollständige Auflistung der Funktionen, sondern um den Aspekt, dass Musik im Film mehrere Funktionen gleichzeitig erfüllt. Das geschieht auf drei verschiedenen Ebenen (Mikro-, Makro-, Metafunktion). Wie beim vorangegangenen Modell sind die Regler der jeweiligen Ebenen, wie bei einem Mischpult, dynamisch, d.h. je nach Szene ändern sich die Pegelstände und damit ihre Wichtigkeit. So können Mikrofunktionen (z.B. mittelalterliche Musik zu Verdeutlichung der historischen Zeit) ebenso wichtig sein wie Makrofunktionen (z.B. inhaltliches Verständnis durch Unterscheidung von Mittelalter und Moderne in 'Zeitreise-Filmen') oder in einer Szene spielt die Metafunktion eine größere Rolle (z.B. zur Vermarktung einer Band durch einen Auftritt in einer Szene).



(Thomas Seher, 2007)

1. Mikroebene:

Mit Funktionen auf der Mikroebene sind solche Absichten gemeint, die Musik zu konkreten, einzelnen Bildinhalten erfüllen soll. Musik und Bild sind die kleinste Sinneinheit und schaffen damit die sachlich-materielle Grundlage des Films. Eine Bewertung, Urteilsbildung und Emotionalisierung im Zuschauer findet auf dieser Ebene noch nicht statt! Die Mikroebene beschreibt die Beziehung von Musik zum Filmbild. Der Zuschauer spielt hier eine untergeordnete Rolle; er soll die gezeigten Bild-Ton-Zuordnungen bewusst oder unbewusst zur Kenntnis nehmen, Strukturen, Orte, und Gegensätzliches wahrnehmen ohne sich emotional oder urteilsbildend zu beteiligen. Psychologische Wahrnehmungsgesetze sind hier von Bedeutung (z.B. Gesetz der Geschlossenheit, Integration in Raum und Zeit, Prägnanzgesetz⁵¹). Diese Ebene soll sozusagen die Voraussetzung schaffen, die vom Regisseur gewünschten Absichten zu erreichen, welche auf der nächsten Ebene eine Rolle spielen.

Filmmusik soll auf der Mikroebene...

- (1) Synchronität/Asynchronität zum Bild herstellen
- (2) Bilder zu einer Sinneinheit zusammenfassen und strukturieren
- (3) Akzente setzen
- (4) Aufmerksamkeit auf bestimmte Bildinhalte lenken
- (5) Zeitempfinden relativieren
- (6) Schnitte kaschieren
- (7) Stimmungen, Emotionen abbilden
- (8) den Bildstimmungen entgegen wirken/Kontrapunkt
- (9) Klischees aufgreifen
- (10) Ort der Handlung charakterisieren
- (11) historische Zeit oder Tageszeit verdeutlichen
- (12) Bildinhalt verdoppeln- Illustration
- (13) dramaturgische, schauspielerische Mängel überspielen

51 Vgl. Zimbardo, Philip G. „Psychologie“, 1988, S.169ff.

(14) mit Gegenständen/Personen assoziiert werden

...

Beispiel: Im Film „Clockwork Orange“⁵² verprügelt der Protagonist auf brutale Weise eine Gruppe von Männern. Dazu hört man die Musik von Ludwig van Beethoven. Hier soll die Musik die Handlung kontrapunktieren. Klischees eines geordneten, gebildeten Bürgertums werden in Form von klassischer Musik gegen die verstörenden Bilder der Prügelei gestellt. Die Gegenüberstellung zweier gegensätzlicher Inhalte durch Bild und Musik werden auf dieser Ebene vom Zuschauer zur Kenntnis genommen – ohne dass eine Meinungsbildung statt findet. Darüber hinaus wird Beethovens 9. Symphonie als 'Markenzeichen' mit dem Hauptdarsteller assoziiert.

2. Makroebene:

Funktionen auf dieser Ebene haben eine Wirkungsabsicht. Sie provozieren beim Zuschauer Reflexion und eine emotionale Reaktion. Sie können in ihrer zeitlichen Dimension über die Länge einer Szene hinaus gehen und einen vom Regisseur gewünschten Erkenntnisprozess beim Zuschauer auslösen. Diese Funktionen sind für das inhaltliche Verständnis der Geschichte und für den Aufbau einer gelungenen Dramaturgie wesentlich. Hier werden subjektive Erlebnisse der Zuschauer verlangt, die meist vom Regisseur so gelenkt werden, so dass - im Idealfall - die Mehrheit des Publikums die gleichen Erfahrungen erlebt. Die Makroebene bezeichnet demzufolge die Beziehung: Musik-Filminhalt-Zuschauer.

Filmmusik soll auf der Makroebene...

- (1) Verständnis der Filmhandlung ermöglichen
- (2) Distanz/Verwirrung/Zustimmung beim Zuschauer provozieren
- (3) Identifikation mit Figuren ermöglichen
- (4) Erkenntnisgewinn ermöglichen

⁵² Kubrick, Stanley, „A Clockwork Orange“ 1971, UK, Warner Brothers Pictures.

- (5) vom Regisseur gewünschte Sichtweisen suggerieren
- (6) reale Stimmungen/Emotionen beim Zuschauer auslösen
- (7) Bezüge zu anderen Szenen herstellen.

...

Beispiel: Durch das Erkennen der Gegensätze von Musik und Bild bei „Clockwork Orange“ soll eine psychische Reaktion beim Zuschauer in Form von Emotionen, Stimmungen und Meinungen hervorgerufen werden. Es kommt auf die Vorbildung des Zuschauers an, ob er mit Ablehnung, Schock oder Verwirrung auf die Szene reagiert. Der Zuschauer reflektiert den 'neuen' Bild-Musik-Zusammenhang und stellt gegebenenfalls ein neues Beurteilungssystem auf; er setzt sich mit der Szene auseinander, indem er bewertet und urteilt. Beethovens Musik zieht sich wie ein roter Faden durch den Film und charakterisiert den Protagonisten und unterstützt dramaturgische Absichten: Erstens: Musik bekommt eine Wirkung, auch wenn der Protagonist nicht im Bild zu sehen ist, denn Beethovens 9. Symphonie ist mit Gefahr konnotiert. Zweitens: Dadurch wird der Zuschauer zu kritischer Distanz gezwungen – eine Reaktion, die vom Regisseur gewünscht ist, da es zur Aussage des Films beiträgt.

3. Metafunktionen:

Jeder Film ist ein Sammelpunkt politischer, ästhetischer, geschichtlicher, sozialer, wirtschaftlicher Faktoren und wirkt wiederum in die Gesellschaft hinein. Deshalb ist jede Szene, jede Kameraeinstellung, jeder Musikeinsatz den Spielregeln dieser Faktoren unterworfen, die wie unsichtbare kinematografische Folien hinter dem Filmkunstwerk zu suchen sind. Metafunktionen beziehen sich auf rezeptionspsychologische sowie auf gesellschaftliche Aspekte. Sie beschreiben die Beziehung von Musik-Film-Gesellschaft.

Filmmusik soll auf der Metaebene....

- (1) Hörgewohnheiten entsprechen/widersprechen
 - (2) musikästhetische Regeln/Konzepten folgen/verweigern
 - (3) Aufnahmefähigkeit des Zuschauers steigern
 - (4) Abgrenzung von der Realität ermöglichen/verhindern
 - (5) Räumlichkeit und Tiefe vermitteln
 - (6) musikalischen Zeitgeist integrieren/verweigern
 - (7) zur Vermarktung des Films und des Soundtracks beitragen
 - (8) zum Gesamtkunstwerk des Films beitragen
 - (9) künstlerischen Wert/Erfolg des Films steigern
 - (11) die Musikalität des Filmkomponisten repräsentieren
- ...

Beispiel: Der Regisseur Stanley Kubrick bricht in „Stockwerk Orange“ Seh- und Hörkonventionen, denn die übliche Illustration (brutale Bilder - brutale Musik) wird zugunsten einer neuen Beziehung aufgelöst (brutale Bilder - wohlklingende Musik). Der Film erhält gerade wegen seiner untypischen Musik-Bild-Zuordnung seinen Wert, da diese die Gesamtaussage des Film enorm unterstreicht. Kubrick ist dafür bekannt auf konventionelle Filmmusik zu verzichten und dafür klassische Musik an deren Stelle zu setzen. Er folgte damit seinem musikästhetischen Konzept und schuf einen Film, der neben anderen Gestaltungsebenen gerade wegen seiner ungewohnten Darstellungsmittel herausragt. Die Tatsache, dass der Ruhm von Beethovens 9. Symphonie zum Gesamtkunstwerk und damit zur Vermarktung des Films und des Soundtracks beitrug, wurde sicherlich von den Produzenten billigend in Kauf genommen.

Anmerkend ist hinzuzufügen, dass Punkt 11 (Musikalität des Komponisten repräsentieren) in der Literatur zuvor nicht behandelt wurde, was nicht wundert, wenn man bedenkt, dass Theorien zur Filmmusik häufig von Wissenschaftlern und

weniger von Musikern verfasst wurden (mit Ausnahme von Norbert Jürgen Schneider). Musiker sind bemüht ihre Leistung, ihr Können, ihr Talent zu präsentieren oder - im Gegenteil - ihre Unfähigkeit zu kaschieren. Zwei wesentliche Faktoren spielen für ihn eine Rolle: Erstens: Erfüllung von künstlerischen Erwartungen des Regisseurs und des Publikums und Zweitens: Eigenwerbung durch die Musik zu betreiben, um Filmemacher und Produzenten auf sich aufmerksam zu machen, um weitere Filmprojekte zu vertonen.

Im nächsten Kapitel werde ich mein Modell an der Filmmusik zu „Wölfe in B.“ anwenden.

Teil II

4. Zur Analyse der Filmmusik zu „Wölfe in B.“

In der Analyse werde ich das eigene Funktionsmodell am Film „Wölfe in B.“ anwenden. Der Diplomfilm wurde vom Studenten Jonas Projer an der Zürcher Hochschule der Künste im Jahr 2007 produziert. Darin geht es um ein Schweizer Dorf, in dem sich die islamische Extremistengruppe „Graue Wölfe“ auszubreiten scheint. Wandschmierereien, Freitagsgebete und vollgeparkte Straßen sind Grund genug für den Grundschullehrer „Remo Famer“ eine Bürgerwehr ins Leben zu rufen, die ein Zeichen gegen die schleichende Islamisierung setzen soll.¹

4.1 Vorgehensweise

In der tabellarischen Darstellung werden nur solche Szenen analysiert, in denen Musik vorkommt. Hier sind es dreizehn Einsätze, die auf der Mikro-, Makro- und Metaebene beschrieben werden. Die Darstellung ist folgendermaßen:

Szenenbild: Schnappschuss der beschriebenen Szene

Szenename: Titel der Szene

Cue in: Beginn des hörbaren Musikeinsatzes

Cue out: Ende des hörbaren Musikeinsatzes

Dauer: Länge der Musik

Mischpult: Gewichtung der Bedeutung auf den drei Ebenen (Schätzwert!)


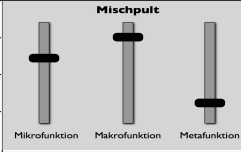
Alle Längenangaben werden wie folgt dargestellt: Stunden: Minuten: Sekunden

¹ Vgl. <http://sfv.zhdk.ch/diplomfilme/index.php?show=125> (geprüft am 31.10.2007).


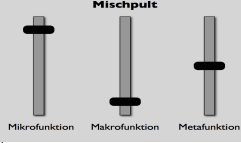
(z.B. 00:08:22). Die konkreten Bezeichnungen der Funktionen werden zusammenfassend hinter die Erläuterungen zu den Musikeinsätzen als Stichworte in Klammern geschrieben.

Es wird darauf hingewiesen, dass aufgrund der Mehrdimensionalität der Filmmusik, nicht jede Funktion beleuchtet werden kann, sondern nur solche, die meiner Meinung nach, in der jeweiligen Szene für den Film relevant sind. Jede Musik ist strukturierend, weil sie einen Anfang und ein Ende hat; und jede Musik bekommt auch eine Bedeutung, sofern sie im Zusammenhang mit Bildern auftritt. Deshalb werden im Sinne der Überschaubarkeit nur prägnante Funktionen dargestellt.

4.2 Analyse

	Szenenname:	Intro	
	Cue In:	00:00:39	
	Cue Out:	00:01:16	
	Dauer:	00:00:37	
Beschreibung:			
<p>Der Hauptdarsteller „Remo“ geht durch die Straßen seines Heimatdorfes und entdeckt ein auf die Wand gesprühtes Motiv der „Grauen Wölfe“. Darauf hin setzt der Muezzingesang und das Hauptmotiv ein. In der nächsten Sequenz sieht man einen Jungen mit Schürfwunden mit seinem Fahrrad die Straße entlang laufen.</p>			
Mikroebene:			
<p>Das Hauptmotiv wird hier das erste Mal vorgestellt. Der Muezzingesang setzt ein, wenn das Graffiti zu sehen ist. Dadurch wird die Aufmerksamkeit auf das Motiv gelenkt (Akzente setzen, Aufmerksamkeit auf bestimmte Bildinhalte lenken). Der Muezzingesang dient außerdem als Übergang von der Sequenz von Remo zur Sequenz mit dem Jungen (Schnitte kaschieren). Die Musik verbindet zudem die beiden Anfangssequenzen (Bilder zu einer Sinneinheit zusammenfassen). Symbole des Islam werden in Form des Muezzingesangs integriert (Klischees aufgreifen), dadurch soll das Setting verdeutlicht werden. Es vermischen sich zwei Kulturen miteinander, nämlich: Christentum mit dem Islam (Ort charakterisieren/historische Zeit verdeutlichen).</p>			
Makroebene:			
<p>Die Anfangssequenzen dienen in erster Linie dazu, den Zuschauer in die düstere, bedrohliche Grundstimmung des Films einzustimmen und die Sensibilität auf das Thema Islam zu lenken (reale Stimmungen/Emotionen auslösen). Zwei Protagonisten werden durch das Intro vorgestellt und durch Musik miteinander in Beziehung gebracht, ohne weitere Details zu erfahren (Erkenntnisgewinn ermöglichen).</p>			
Metaebene:			
<p>Die Verwendung von Leitmotiven ist eine konventionelle Methode, um Personen,</p>			

Szenen, Stimmungen mit Musik zu assoziieren. Damit werden künstlerische Konventionen bestätigt (musikästhetischen Regeln folgen). Außerdem wird durch Musik der Film als Medium zur Abgrenzung vom Alltag unterstrichen (Abgrenzung von der Realität).

	Szenenname:	Restaurant	
	Cue In:	00:01:17	
	Cue Out:	00:01:56	
	Dauer:	00:00:37	

Beschreibung:

Im Restaurant läuft leise im Hintergrund ein Popsong der Gruppe „Noah Finn“.

Mikroebene:


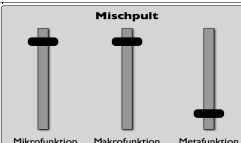
Das Setting einer Kneipe wird durch den Song unterstützt (Verdeutlichung von Ort).

Makroebene:

Durch den Kontrast zwischen der von der Musik unterstützten Fröhlichkeit am Stammtisch und den teils rassistischen Inhalten der Dialoge zwischen den Protagonisten, wird ein Gegensatz erzeugt, der auf den Zuschauer distanzierend wirken soll (gewünschte Sichtweisen des Regisseurs suggerieren, Stimmungen/Emotionen erzeugen).

Metaebene:

Im Falle einer Vermarktung des Filmsoundtracks, würde der Song auf einem Sampler veröffentlicht werden (zur Vermarktung des Soundtracks beitragen, musikalischen Zeitgeist integrieren).

	Szenenname:	Erste Pläne	
	Cue In:	00:01:58	
	Cue Out:	00:02:48	
	Dauer:	00:00:50	

Beschreibung:

Die drei Protagonisten gehen zum islamischen Zentrum im Dorf und beschließen sich gegen die Muslime ihres Dorfes zur Wehr zu setzen.

Mikroebene:


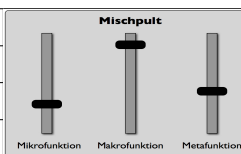
Musik soll die Spannung dieser Szene nachzeichnen (Abbildung von Stimmungen). Sie soll nicht mit den Dialogen konkurrieren, damit diese verständlich bleiben, deshalb wird bei dieser Sequenz auf aufdringliche Melodien verzichtet (Filmmusik soll hier nicht gehört werden!). Durch den Muezzingesang wird der Ort des islamischen Zentrums charakterisiert (Verdeutlichung von Ort). Am Ende sollen synthetische Flächen den Schnitt in die darauf folgende Szene erleichtern (Schnitte kaschieren). Außerdem: Musik hält die gesamte Szene zusammen (Bilder zu einer Sinneinheit zusammenfassen).

Makroebene:

Durch die Wiederholung des Muezzingesangs, soll der Zuschauer das islamische Zentrum mit dem anfangs gezeigten Graffiti in Verbindung setzen (Bezüge zu anderen Szenen herstellen). Die tiefen Töne und das Harfenostinato sollen zudem die düstere Stimmung aufs Publikum übertragen (reale Stimmungen/Emotionen) erzeugen). Der Zuschauer soll hier bereits ahnen, dass etwas Schlimmes passieren wird (Erkenntnisgewinn ermöglichen).

Metaebene:

Musik greift auf bereits vor dem Film erlernte Symbole zurück: z.B. Muezzingesang als Symbol für den Islam. Das gleiche gilt für die Darstellung von Angst durch Dissonanz, schnelle Rhythmik und tiefe Töne (Hörgewohnheiten entsprechen, musikästhetischen Konzepten folgen).

	Szenenname:	Vorbereitung	
	Cue In:	00:03:14	
	Cue Out:	00:03:50	
	Dauer:	00:00:36	

Beschreibung:

Am Stammtisch wird über weitere Graffitis im Dorf diskutiert, woraufhin eine Bürgerwehr ins Leben gerufen wird.

Mikroebene:


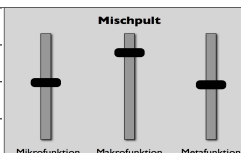
Die Musik gestaltet durch tiefe, vibrierende Töne eine ernste Stimmung (Abbildung von Stimmungen). Durch unauffällige Flächen wird die Aufmerksamkeit auf die Unterhaltung der Protagonisten gelenkt.

Makroebene:

Musikalische Parameter wie unregelmäßiger Rhythmus, tiefe Lage der Töne, Unbestimmtheit der Klangquelle sollen körperliche und emotionale Reaktionen auslösen wie Unbehagen und Misstrauen. (reale Stimmungen/Emotionen erzeugen). Für den weiteren Verlauf der Geschichte, war es dem Regisseur wichtig, die Protagonisten gefährlich wirken zu lassen, so dass Handlungen im Sinne der Dramaturgie hervorgehoben werden können. Aus diesem Grund wurde die Stammtischrunde mit dissonanten Klängen unterlegt (vom Regisseur gewünschte Sichtweisen suggerieren).

Metaebene:

Musik charakterisiert nicht nur die konkrete Gefahr im Film „Wölfe in B.“, sondern auch die Gefahr im Allgemeinen. Sie spielt mit der Vorstellung einer Bedrohung, die der Zuschauer als Voraussetzung benötigt um die Filmhandlung zu verstehen (Hörgewohnheiten entsprechen).

	Szenenname:	Patrouille1	
	Cue In:	00:04:02	
	Cue Out:	00:06:01	
	Dauer:	00:01:59	

Beschreibung:

Die drei Protagonisten brechen zu ihrer ersten Patrouille im Dorf auf.

Mikroebene:

Die Funktion der Patrouillenszene hängt im Wesentlichen von der Funktion der Musik ab. Sie illustriert die Schritte und die innere Einstellung der Protagonisten und hebt dadurch ihren heroischen, selbstbewussten Charakter hervor (Illustration, Stimmungen/Charaktereigenschaften abbilden). Die Patrouille dauert ca. zwei Minuten und enthält verschiedene Kamerafahrten, die von einem Dialog

unterbrochen werden, bevor die drei Protagonisten zur Moschee gehen. Die Musik verbindet die verschiedenen Sequenzen zu einer Sinneinheit. Während des Dialoges hat die Musik die Aufgabe unauffällig zu sein, ohne jedoch die musikalische Klammer aufzulösen.

Makroebene:

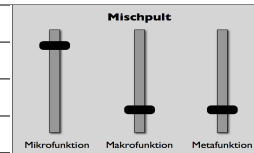
Musik hilft dabei, den drei Protagonisten eine höhere Bedeutung zu geben. Die Charakterisierung der Patrouille durch Musik führt dazu, dass sich der Zuschauer mit den Protagonisten identifiziert oder von ihnen distanziert (Verständnis der Filmhandlung, Identifikation mit Figuren ermöglichen).

Metaebene:

Um ein musikalisches Hauptthema zu etablieren, werden allgemeine musikästhetische Bedingungen eingehalten wie: klar erkennbare Melodie, musikalische Frage und Antwort, Harmonielehre etc. (Hörgewohnheiten entsprechen).



Szenenname:	Familie 1
Cue In:	00:06:21
Cue Out:	00:06:55
Dauer:	00:00:34



Beschreibung:

Remo kehrt zu seiner Familie zurück und begrüßt seine Frau. Erste Spannungen zwischen beiden werden deutlich. Im Hintergrund ist leise die Melodie eines Kinderspielzeugs zu hören.

Mikroebene:

Es wird der familiäre, häusliche Rahmen durch die Spielzeugmelodie charakterisiert. Sie erweitert das Bild durch akustische Details (Verdeutlichung von Orten).


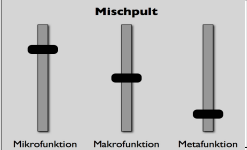
Makroebene:

Der Wechsel von Öffentlichem zum Privatem, von der Patrouille zur Familie wird

durch Musik unterstützt und kann dadurch für den Zuschauer besser nachvollzogen werden. Eine klare Unterscheidung zwischen den Handlungssträngen ist dadurch gewährleistet (Verständnis der Filmhandlung ermöglichen).

Metaebene:

Erwartungen der Zuschauer von Spannung und Entspannung werden erfüllt, indem die gesamte Szene und die Musik eine Zäsur schafft, welche Erholung von den spannungsgeladenen Momenten bietet (Hörgewohnheiten entsprechen).

	Szenenname:	Patrouille 2	
	Cue In:	00:06:56	
	Cue Out:	00:07:36	
	Dauer:	00:00:40	

Beschreibung:

Die Anhängerschaft der Patrouille wächst. Mit Informationsblättern unterrichten die Protagonisten weitere Dorfbewohner, um diese für die Bürgerwehr zu gewinnen.

Mikroebene:

Die Musik setzt in der vorigen Szene ein, um den harten Schnitt zu verdecken (Schnitte kaschieren). Durch einen anschwellenden Streicherakkord am Ende der Szene leitet die Musik die Kampfszene ein (Akzente setzen). Erst als die Männer im Bild zu sehen sind, setzt wiederholt das Hauptthema ein, um ihre selbstbewusste Haltung zu unterstreichen (Illustration, Abbildung von Stimmung).

Makroebene:

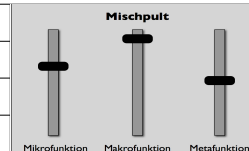
Da diese Szene keine wichtigen Dialoge enthält, hat die Musik Platz zur Emotionalisierung, indem sie die Gefahr hörbar und spürbar macht (reale Stimmungen/Emotionen auslösen). Durch die Wiederholung des Hauptthemas soll ein Bezug zum bekannten Hauptthema der ersten Patrouille hergestellt werden, um einzelne Handlungsstränge (z.B. Patrouillen- und Familienszenen) klar voneinander zu unterscheiden (Verständnis der Filmhandlung ermöglichen, Bezüge zu anderen Szenen herstellen).

Metaebene:

Durch Wiederholung von Melodie und der Instrumentation, wird die Patrouillenmusik als Hauptthema etabliert (musikästhetischen Regeln folgen).



Szenenname:	Kampf
Cue In:	00:06:36
Cue Out:	00:09:19
Dauer:	00:02:43

**Beschreibung:**

In der zweiten Nacht stößt die Patrouille auf zwei albanische Muslime, die aus der Moschee kommen. Nach einem Schlagabtausch kommt es zu Handgreiflichkeiten zwischen beiden Gruppen. Die Musik setzt ein, als einer der Patrouillierenden eine Pistole zieht.

Mikroebene:

Die musikalische Zäsur am Anfang der Szene kontrastiert die spannungsgeladene Musik, welche im Anschluss daran ertönt. Musik unterstützt den schneller werdenden Schnittrhythmus der Szene indem Tempo und Lautstärke der Musik ebenfalls zunehmen (Illustration und Abbildung von Stimmungen/Emotionen). Beim Kameraschwenk zur Waffe erklingt ein Akzent, der die Aufmerksamkeit für einen Moment auf die erhöhte Gefahr hinweisen soll, die von der Patrouille ausgeht (Aufmerksamkeit auf bestimmte Bildinhalte lenken).

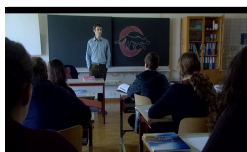
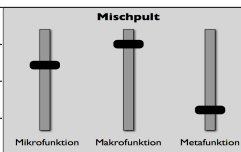
Makroebene:

Durch musikalische Parameter wie Klangfarbe, Rhythmus, Geschwindigkeit, und Lautstärke sollen beim Publikum reale physische und psychische Reaktionen erzeugen wie: erhöhter Pulsschlag, Ausschüttung von Adrenalin, Unbehagen (Erzeugung von realen Gefühlen und Stimmungen). Die Erzeugung von Spannung ist in dieser Szene wichtig, da sie die Gefahr verdeutlicht, die von der Patrouille und von den Muslimen ausgehen kann. Für die Dramaturgie des Films ist diese Szene relevant, da durch die gefährlich wirkenden, streitsüchtigen Albaner, die Gründung der Patrouille dramaturgisch gerechtfertigt wird. Die Musik erzeugt, zusammen mit anderen filmischen Ebenen, das Bild des 'gefährlichen Muslims' – auch wenn sich

dieses Bild am Ende des Films nicht bewahrheitet. Für den Aufbau der Geschichte ist es entscheidend, dass Musik den Zuschauer auf eine 'falsche Fährte' lockt, damit das Ende des Films eine große Überraschung darstellt (Identifikation mit Figuren ermöglichen, vom Regisseur gewünschte Sichtweisen suggerieren, Verständnis der Filmhandlung ermöglichen).

Metaebene:

Der Aufbau von Gefahr, die zunehmende Involvierung des Protagonisten in das Filmgeschehen, sowie das Legen von 'falschen Fährten' sind genrespezifische Indizien für den Thriller, zu dem „Wölfe in B.“ zählt. Die Musik steht im Dienst dieses Genres und erfüllt somit dessen Bedingungen (genrespezifische Konventionen erfüllen).

	Szenenname:	Klassenzimmer	
	Cue In:	00:10:43	
	Cue Out:	00:11:20	
	Dauer:	00:00:37	

Beschreibung:

Remo ärgert sich über das an die Tafel gezeichnete Motiv der „Grauen Wölfe“. Die Musik besteht aus einem dezenten Klangteppich mit tiefen Tönen und einem Harfenostinato.

Mikroebene:

Die Musik bildet eine bedrohliche Stimmung im Klassenzimmer ab. Gleichzeitig verleiht die Musik dem emotionalen Innenleben von Remo Ausdruck (Stimmungen/Emotionen abbilden).

Makroebene:

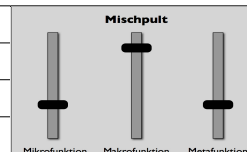
Absicht des Regisseurs ist es, die sich anbahnende Katastrophe (am Ende des Films) durch Musik anzukündigen. Spannung und Unbehagen werden durch tiefe, pulsierende, schrille Sounds dargestellt (reale Stimmungen/Emotionen erzeugen) und sollen die Zuschauer spüren lassen, dass ein tragisches Ende zu erwarten ist (vom Regisseur gewünschte Sichtweisen suggerieren).

Metaebene:

Der Aufbau eines langen Spannungsbogens, wird durch die Musik unterstützt. Damit werden zwei Bedingungen erfüllt: Erstens: der Film wird dadurch interessant, weil er Raum für Spekulationen gibt (künstlerischen Wert/Erfolg des Films steigern) und zweitens werden genrespezifische Konventionen bestätigt.



Szenenname:	Bergpredigt
Cue In:	00:11:31
Cue Out:	00:12:09
Dauer:	00:00:38

**Beschreibung:**

Die familiären Spannungen zwischen Remo und seiner Frau werden bei einem Spaziergang thematisiert. Sie äußert ihre Zweifel gegenüber der Patrouille und bemängelt die fehlende Zuwendung ihres Mannes.

Mikroebene:

Die triste, melancholische Stimmung des Monologs und Ortes wird durch die Harfenbegleitung gedoppelt (Abbildung von Stimmung, Illustration). Während Remos Frau spricht, spiegelt die Musik gleichzeitig ihr emotionales Innenleben, so dass die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sie gerichtet wird (Illustration, Stimmungen/Emotionen abbilden, Aufmerksamkeit auf bestimmte Bildinhalte lenken).

Makroebene:

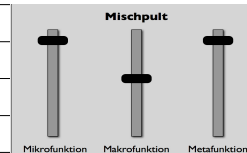
Um eine möglichst effektive Dramaturgie zu gestalten, sind nach Angaben des Regisseurs Jonas Projer zwei polarisierende Aspekte wichtig: Die Spannung zwischen Remos privaten und öffentlichen Leben – von Familie und Patrouille. Deshalb ist es in dieser Szene wichtig, das emotionale Innenleben von Remos Frau musikalisch darzustellen (und nicht Remos), um die Bedeutung der familiären Situation zu verstärken und damit ein Gegengewicht zur Patrouille zu schaffen (Identifikation mit Figuren ermöglichen, verschiedene Handlungsstränge unterscheidbar machen, Bezüge zu anderen Szenen herstellen).

Metaebene:

Die Musik schafft durch die wiederholte Verwendung des Hauptthemas und der Instrumentation (Harfe) eine Einheit, welche für das Verständnis der Geschichte zwar weniger notwendig, aber aus musikästhetischen Gründen Sinn machen (musikästhetische Regeln befolgen, Hörgewohnheiten entsprechen).



Szenenname:	Patrouille 3
Cue In:	00:12:11
Cue Out:	00:14:41
Dauer:	00:02:30



Beschreibung:

Die Arbeit der Patrouille ist auf ihrem Höhepunkt angekommen. Duzende Männer versammeln sich auf dem Kirchplatz, um anschließend durch das Dorf zu marschieren. Remo beginnt seine zunehmenden Zweifel an der Bürgerwehr zu äußern und wird am Ende zurück gelassen.

Mikroebene:

Der Schnitt von der Bergszene zur Patrouillenszene wird durch die „zu früh“ einsetzenden Perkussion geglättet (Schnitt kaschieren). Die gesamte Szene ist in drei Abschnitte unterteilt: (1) Sammeln auf dem Kirchplatz, (2) Marschieren durchs Tor, (3) Remos Zweifel. Diese Unterteilung ist auch in der Musik zu finden (Bilder zu Sinneinheiten zusammenfassen). Als Remo in die Menschenmasse schaut, ändert sich die Musik. Anstatt des Hauptmotivs erklingen Harfen und ein ruhiger Rhythmus, der den Blick des Zuschauers auf den Jungen im Bild „drängt“ (Aufmerksamkeit auf bestimmte Bildinhalte lenken). Das Hauptthema und die Instrumentation unterstützen das Selbstbewusstsein der Patrouille, vor allem in dem Moment, als die Patrouille durch das Stadttor marschiert (Stimmungen/Emotionen abbilden). Hier verdeutlichen Lautstärke, Instrumentation und Melodie den Höhepunkt (Illustration). In dem Moment, als Remo auf der Straße stehen gelassen wird, zeichnet die Musik diesen Zustand durch abklingende Sounds, verringerte Instrumentation und fehlende Melodien nach (Illustration).

Makroebene:

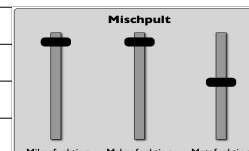
Perkussion, Streicher und Melodien werden zum dritten Mal verwendet. Der Zuschauer kann durch die Wiederholung Bezüge zu bekannten Motiven und Szenen herstellen und somit den Kontext der Patrouille erschließen ohne deren Grundlage, Entstehung, etc. erneut erläutern zu müssen (Verständnis der Filmhandlung, Bezüge zu anderen Szenen herstellen). Für die Entwicklung der Dramaturgie ist die Hervorhebung des Jungen wichtig, da er in der letzten Szene des Films eine entscheidende Rolle spielt. Musik betont den Jungen und gibt ihm mehr Bedeutung. (vom Regisseur gewünschte Sichtweisen suggerieren).

Metaebene:

Anfangs gibt es keine Dialoge, so dass die Szene rein visuell und musikalisch gestaltet werden kann, wodurch der Komponist ermutigt ist, seine künstlerischen Bemühungen für diese Schlüsselszenen zu verwenden, um damit den Wert des Films und des Soundtracks zu steigern. (Musikalität des Komponisten repräsentieren, zum Gesamtkunstwerk des Films beitragen, zur Vermarktung des Films und Soundtracks beitragen).



Szenenname:	Überfall
Cue In:	00:14:41
Cue Out:	00:16:18
Dauer:	00:02:37

**Beschreibung:**

Die Katastrophe ereignet sich in Remos Haus, als nachts zwei Männer in seiner Wohnung das Zeichen der „Grauen Wölfe“ an eine Wand sprühen. Mit einer Waffe überrascht er die Eindringlinge und tötet einen der beiden Männer durch einen Schuss. Am Ende nimmt Remo die Maske des Toten ab und erkennt, dass es sich um einen seiner Schüler handelt.

Mikroebene:

Die Szene kann ebenfalls in drei Abschnitte unterteilt werden: (1) Heimkehr, (2) Spannungssteigerung, (3) Höhepunkt bis zur Lösung. Die Musik gliedert diese Sequenzen durch verschiedene Motive und Klangfarben und fasst sie zu einer

Einheit zusammen (Bilder zu einer Sinneinheit zusammenfassen). Die Heimkehr Remos wird mit einer sanften, harmonischen Harfenmusik untermalt. Der familiäre Kontext soll verstärkt werden und eine friedliche Stimmung erzeugen (Verdeutlichung von Ort, Stimmung/Emotion abbilden). Rhythmus, Tempo und Harmonie verdoppeln den sich steigernden Schnittrhythmus der Bilder (Illustration). Nach dem Schuss fehlen Rhythmus und Melodie, so dass die Spannung allein durch tiefe, dissonante synthetische Sounds gehalten wird. Diese lautlose Situation enthält einen großen Spannungsmoment, da die gesamte Geschichte des Films auf die Lösung dieses Momentes ausgerichtet ist. Somit bildet die musikalische Bewegungslosigkeit einen Kontrast zur Musik vorangegangener Szenen. Die Fassungslosigkeit von Remo nach seiner Bluttat wird durch starre, flächige Sounds wiedergegeben (Stimmungen abbilden, Illustration). Der letzte Schnitt zum 'Black' wird durch einen tiefen Trommelsound verstärkt (Akzente setzen, Illustration).

Makroebene:

Damit die gewünschte überraschende Wirkung am Ende des Film erreicht werden kann, bedarf es einer Spannungssteigerung. Um diese Aufgabe zu erfüllen, ist eine geschickte Verflechtung von Bildausschnitt, Schnitttempo, Licht und Musik erforderlich. Als Remo die zerbrochene Glasscheibe hört, setzt Spannungsmusik ein, die in erster Linie das Aktivitätsniveau von Pulsschlag, Atemfrequenz und Aufmerksamkeit und Spannung stetig erhöhen soll (reale Stimmungen/Emotionen erzeugen).

Metaebene:

Die Bilder und Musik folgen zum Aufbau einer Spannung bestimmten ästhetischen Regeln; so scheint es wirksam zu sein die Lösung möglichst lang hinauszuzögern, um eine größtmögliche Erwartungshaltung beim Zuschauer zu erreichen und damit die Spannung auf die Spitze zu treiben. Die Musik folgt somit Hör- und Sehgewohnheiten (Hörgewohnheiten entsprechen, musikästhetischen Regeln folgen).

Fazit:

Die Analyse ist die erste praktische Anwendung des eigenen Modells an einem Film. Es wurde demonstriert, dass jeder Musikeinsatz gleichzeitig mehrere Funktionen erfüllt und die Bedeutungen der Ebenen dynamisch sind (siehe Mischpult). Ebenfalls hat die praktische Anwendung des Modells gezeigt, dass alle drei Mischpultregler gleichzeitig geöffnet sind, so dass immer drei „Signale“ mit unterschiedlichen Pegelständen gesendet werden. Die Filmmusik zu „Wölfe in B.“ bestätigt weitestgehend die Konventionen bezüglich ihrer Funktionen. Sie dient im wesentlichen zur Abbildung und Erzeugung von Stimmungen und bestätigt musikästhetische Regeln und Hörgewohnheiten. Die Musikstimmungen sind eindeutig und tragen keine neue Inhalte in das Bild hinein – sie verstärken das im Bild bereits Sichtbare. Jedoch hat es der Regisseur verstanden die Musik als effektives Mittel einzusetzen, um eine latente unaufdringliche Gefahr zu erzeugen, um so die Bedrohung durch die Patrouille enorm zu vergrößern, so dass das Filmende überraschend wirkt.

Im Laufe der Analyse wurde deutlich, dass Mikrofunktionen leicht zu benennen und konkret belegbar sind, während Makro- und Metafunktionen schwer zu beschreiben und schwer nachweisbar sind. Vor allem Metafunktionen sind komplexe gesellschaftliche Phänomene (z.B. Hörgewohnheiten, musikalischer Zeitgeist), die weitere Katalogisierungen und Erläuterungen erfordern und im Rahmen dieser Arbeit nicht gewährleistet werden können. Rückblickend hätte unterschieden werden können zwischen solchen Funktionen, welche bewusst von Produzent, Regisseur und Komponist entschieden wurden (z.B. Schnitte kaschieren, Ort der Handlung charakterisieren) und solchen Funktionen, welche musikimmanent sind (z.B. Stimmungen abbilden). Mit Blick auf die drei Ebenen lässt sich ebenfalls feststellen, dass Metafunktionen wie Folien hinter dem Filmkunstwerk liegen, weil sie für die gesamte Dauer des Films eine mehr oder weniger wichtige Rolle spielen (z.B. Abgrenzung von der Realität), während Mikrofunktionen wechselhaft und kurzlebig sind (z.B. Akzente setzen). So entsteht bei der Analyse der Eindruck, dass Metafunktionen von Szene zu Szene genauso wechselhaft sind wie die Mikro- und Makrofunktionen – was jedoch nicht der Fall ist. Metafunktionen lassen sich weniger auf den einzelnen Musikeinsatz anwenden,

sondern gelten eher für die Gesamtheit der Musikeinsätze. Es wurden bei der Analyse lediglich Akzentuierungen vorgenommen.

Einschränkend lässt sich sagen, dass Funktionsmodelle immer nur auf Wirkabsichten verweisen, sie bleiben trotzdem abstrakt, da sie die tatsächlich erlebten Wirkungen außer Acht lassen. Ob die Funktionen tatsächlich von dem Publikum bewusst oder unbewusst wahrgenommen werden, ist Aufgabe der Rezeptionsforschung. Deshalb kann und muss es immer das Ziel sein die Modelle empirisch zu untersuchen, um so die Funktionen zu bestätigen, zu relativieren, zu verwerfen oder sogar zu entdecken.

Schlussbetrachtung:

Mit der Arbeit habe ich aufgezeigt, welche Modelle zur Beschreibung der Funktionen von Filmmusik seit den 1930er Jahren entwickelt wurden. Auf der Grundlage dieser Beschreibungen, habe ich ein eigenes Modell entworfen, das neue Aspekte zur Erläuterung der Funktionen integriert. Die Entwicklung eines neuen Modells war zu Beginn der Konzeption dieser Arbeit nicht vorgesehen, doch im Laufe der Beschäftigung mit Filmmusik wuchs in mir das Bedürfnis ein Schema zu entwickeln, das es erlaubt, die Funktionen in ihrer Mehrdimensionalität zu erfassen und zu beschreiben. Im zweiten Teil habe ich den Versuch unternommen das eigene Modell auf die eigene Filmmusik anzuwenden.

Die Diskussion um die Beschreibung der Funktionen ist keinesfalls abgeschlossen, da mit der weiteren Entwicklung des Films und des Filmsounds auch Veränderungen im Umgang mit Musik stattfinden. Es ist wahrscheinlich, dass Sounddesign, das bei meiner Analyse ausgelassen wurde, in Zukunft als integraler Bestandteil der Filmmusik betrachtet und nicht (wie es heute noch üblich ist) als eigenständiger Bereich des Filmtons behandelt wird (siehe Jörg Uwe Lensing, 2006). Der kreative Umgang mit Geräuschen als dramaturgisches Mittel könnte als Element der Filmmusik eine höhere Bedeutung erfahren, was die Wissenschaft

wiederum zu neuen Methoden und Katalogisierungen herausfordern würde.

Es gibt viele Filme, die das künstlerische Potential von Musik und Geräuschen nutzen konnten wie: „The Matrix“, „Apocalypse Now“, „The Sixth Sense“, „Barton Fink“, „2001 - Odyssee im Weltraum“, „Die Vögel“. Im Verhältnis zur Anzahl produzierter Filme wird jedoch deutlich, dass Filmschaffende dieses Potential leider verkümmern lassen. Das zeigt sich daran, dass Musik in Filmen überproportional oft eingesetzt wird, mit der Hoffnung aus jeder Szene den größtmöglichen Ausdruck raus zu holen. Die Funktion der Musik beschränkt sich dabei oft auf die Illustration, die nichts weiter ist, als die pure Verdopplung der Bilder. Filmmusik 'kleistert' den Film zu und verspielt damit die Chancen die Musik bietet, um neue Inhalte in das Filmbild hinein zu tragen, Bilder akustisch zu ergänzen oder die Möglichkeit die totale Stille als dramaturgisches Mittel zu verwenden.

Die kreativen Möglichkeiten der Musik können und müssen erlernt werden, sofern sie über die Emotionalisierung und Illustration hinausgehen sollen. Aber nicht nur auf der Seite der Filmschaffenden ist musikästhetische Bildung angebracht (vor allem in Deutschland), auch das Publikum braucht gleichermaßen eine filmästhetische Erziehung während der Schul- und Studienzeit, damit differenzierte Bild-Ton-Zuordnungen und deren Funktionen von jedermann erkannt werden können. Der Stellenwert der Filmmusik würde sich bei den Zuschauern und Produzenten ändern wenn erstens: die Möglichkeiten im Umgang mit Musik beim Verfassen des Drehbuches verstärkt einbezogen werden und zweitens: das Publikum durch filmästhetische Bildung in der Lage ist Funktionen und Bedeutungen zu erkennen. Vielleicht wird dann Filmmusik endlich gehört...

7. Literatur- und Quellenverzeichnis:

Bücher:

Adorno, Theodor W., Eisler, Hans (1969). *„Komposition für den Film“*, München: Rogner und Bernhard.

Arnheim, Rudolf (1974). *„Film als Kunst“*, Frankfurt am Main: Hanser Verlag.

Bullerjahn, Claudia (2001): *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner.

De la Motte-Haber, Helga, Emons, Hans (1980). *„Filmmusik, Eine systematische Beschreibung“*, München: Carl Hanser Verlag.

Eisenstein, Sergej (1977). *„Jenseits der Einstellung, Schriften zur Filmtheorie“*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Keller, Matthias (1996). *„Stars und Sound-Filmmusik-Die dritte Kinodimension“*, Kassel: Bärenreiter-Verlag.

Kracauer Siegfried (1985), *„Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, (EA 1963).

Lensing, Jörg Uwe (2006). *„Sound-Design, Sound-Montage, Soundtrack-Komposition-Über die Gestaltung von Filmtönen“*, Stein-Bockenheim: mediabook Verlag.

Lissa, Zofia (1965). *„Ästhetik der Filmmusik“*, Berlin: Henschel Verlag.

Maas, Georg & Schudack, Achim (1994). *„Musik und Film – Filmmusik“*, Mainz:

Schott.

Massow, Albrecht von (1995). „*Absolute Musik*“ in: Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert, Eggebrecht, Heinrich, Stuttgart: Franz Steiner Verlag.

Monaco, James (2000), „*Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films*“, Reinbeck bei Hamburg: Rowolt.

Pauli, Hansjörg (1981). „*Filmmusik: Stummfilm*“, Stuttgart: Klett-Cotta.

Schneider, Norbert Jürgen (1986). „*Handbuch Filmmusik-Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*“, München: Ölschläger Verlag.

Thiel, Wolfgang (1981). „*Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*“, Berlin: Henschel Verlag.

Wagner, Richard (1849). „*Das Kunstwerk der Zukunft*“ in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Bd. 3, Leipzig: J.J. Weber.

Wittershagen, Lars (1998): *Zwei Schauspielmusiken zu Goethes „Faust“*. Die Inszenierungen der Universität Hildesheim (Projektsemester 1996) und des Theater Neumarkt in Zürich (Spielzeit 96/97), Diplomarbeit im Studiengang Kulturpädagogik an der Universität Hildesheim, Hildesheim 1998.

Zimbardo, Philip G (1988), „*Psychologie*“, Hrsg. von Siegfried Hoppe-Graff und Barbara Keller, Berlin: Springer-Verlag.

Internet:

<http://de.wikipedia.org/wiki/Film>. (geprüft am 16.10.2007).

<http://de.wikipedia.org/wiki/Tonfilm> (geprüft am 17.10.2007)

<http://sfv.zhdk.ch/diplomfilme/index.php?show=125> (geprüft am 31.10.2007).

Video:

Kubrik, Stanley, „*A Clockwork Orange*“ 1971, UK, Warner Brothers Pictures.

Projer, Jonas, „*Wölfe in B.*“ 2007, CH, Zürcher Hochschule der Künste.

8. Anhang:

Titel: Wölfe in B.

Genre: Thriller, Drama

Produktionskontext: Diplomfilm des Studenten Jonas Projer (Zürcher Hochschule der Künste)

Buch und Regie: Jonas Projer

Produktionsjahr: 2007

Produktionsort: Schweiz

Dauer: 17 Min 20 Sek

Sprache: Schweizerdeutsch (mit deutschen, englischen und französischen Untertiteln)

Musik: Thomas Seher

Musikanteil: 12 Min. 41 Sek.

Musikanteil: 72%

Veröffentlichung: Schweizer Fernsehen 2007 (SF 1), Medfestival Rom 2007

Information zum Filmkomponisten Thomas Seher:

www.thomasseher.eu

Eideserklärung

Hiermit versichere ich, dass ich diese Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe.

Thomas Seher