

Wahrnehmung und Wirkung von Musik im Film

Anforderungen im genrespezifischen Kontext

Vorgelegt von: Jasmin Reuter

Matrikelnummer: 13431

Erster Prüfer: Prof. Oliver Curdt

Zweiter Prüfer: Oliver Heise

Bearbeitungszeitraum: November 2006 – März 07

Eine Diplomarbeit im Studiengang Audiovisuelle Medien

Fakultät Electronic Media

Fachhochschule Stuttgart

Hochschule der Medien

Stuttgart, 23. März 2007

Erklärung

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

Ort, Datum

Unterschrift

Inhaltsverzeichnis

Eidesstattliche Erklärung	I
Inhaltsverzeichnis	II
1. Einleitung	1
2. Grundlagen der Wahrnehmung und Wirkung	3
2.1 Physiologische Aspekte der Wahrnehmung	3
2.1.1 Das Ohr als Vorverstärker und Wandler.....	4
2.1.2 Das Signal in der Körperperipherie.....	5
2.1.3 Die Verarbeitung auditiver Signale im Gehirn.....	8
2.1.4 Die audiovisuelle Wahrnehmung.....	10
2.1.5 Physiologische Reaktionen auf Musik.....	12
2.2 Psychologische Aspekte der Wahrnehmung	13
2.2.1 Gestaltgesetze.....	14
2.2.2 Die Hypothesentheorie.....	15
2.2.3 Die Orientierungsreaktion.....	16
2.3 Demografische und soziale Faktoren der selektiven Wahrnehmung.....	17
2.4 Konsequenzen für die Filmmusikrezeption.....	19
2.4.1 Die Rezeptionssituation Kino.....	19
2.4.2 Bewusstsein und Aufmerksamkeit im Film.....	20
3. Die funktionale Rolle von Musik im Film	21
3.1 Funktionale Musik.....	22
3.1.1 Definition funktionaler Musik.....	22
3.1.2 Funktionale Musik versus autonome Musik.....	23
3.2 Das Verhältnis von Bild und Musik.....	24
3.2.1 Semantische Korrelation.....	25
3.2.2 Kontinuität und formale Korrelation.....	25
3.3 Funktionsmodelle von Musik.....	27
3.3.1 Das Funktionsmodell von Zofia Lissa.....	28
3.3.2 Das Funktionsmodell von Hansjörg Pauli.....	35

3.4 Metafunktionen.....	38
3.5 Musikdramaturgie.....	39
4. Die kompositorischen Arbeitsmittel zur Umsetzung der Funktionen.....	40
4.1 kompositorische Parameter.....	42
4.1.1 Melodik und Intervalle.....	42
4.1.2 Harmonik.....	44
4.1.3 Rhythmik.....	45
4.1.4 Tempo.....	45
4.1.5 Metrik und Takt.....	46
4.1.6 Instrumentierung.....	46
4.2 Filmmusiktechniken.....	49
4.2.1 Die deskriptive Technik.....	49
4.2.2 Die Mood-Technik.....	50
4.2.3 Die Leitmotivtechnik.....	51
4.2.4 Die Baukastentechnik.....	53
4.3 Exkurs: Musik im Tonfilm im entwicklungshistorischen Kontext	54
5. Anforderungen im genrespezifischen Kontext.....	57
5.1 Der Lehrfilm.....	58
5.1.1 Funktionale Anforderungen an den Lehrfilm.....	59
5.1.2 Das Projekt ‚Schwerkraftuhr‘.....	60
5.2 Der Dokumentarfilm.....	62
5.2.1 Funktionale Anforderungen an den Dokumentarfilm.....	63
5.2.2 Das Projekt ‚Maimouna – La vie devant moi‘.....	64
5.3 Der szenische Film.....	66
5.3.1 Funktionale Anforderungen an den szenischen Film.....	67
5.3.2 Das Projekt ‚Aufwärmphase‘.....	68
6. Fazit.....	70
7. Quellenangaben.....	V
7.1 Verzeichnis verwendeter Literatur.....	VI
7.2 Internetquellen.....	VI

7.3 Abbildungsverzeichnis.....	VII
7.4 Filmographie.....	VIII

8. Anhang

8.1 Partiturausschnitt ‚Schwerkraftuhr‘.....	A-1
8.2 Das Drehbuch ‚Aufwämphase‘.....	A-2
8.3 DVD.....	A-3

1. Einleitung

Ein Filmwerk ist ein komplexes Zusammenspiel. Während der langen und aufreibenden Produktion versuchen die Filmemacher Regiearbeit, Schauspiel, Kamera, Schnitt und Musik zu einem stimmigen Endprodukt zusammenzufügen. Tatsächlich gliedert sich allein die bildgestalterische Komponente in zahlreiche Unterressorts, wie zum Beispiel Einstellungsgröße, Farbgestaltung und Licht. Auch die auditive Gestaltung des Films besteht nicht nur aus Musik, sondern auch aus aktivem Sounddesign.

Der einzigartige Charakter eines Films ergibt sich aus der jeweiligen Zusammensetzung aller Parameter. Den einen Film bestimmen schnelle, hektische Bewegungen und Schnitte sowie grelle Farben. Für den anderen sind minutenlange Einstellungen in entsättigten Bildern charakteristisch. Über die sinnvolle Zusammensetzung der gestalterischen Elemente entscheidet der Filmemacher und letztendlich das Genre, das es zu bedienen gilt.

Äußerst umstritten ist der Stellenwert der Musik innerhalb dieses Komplexes. Natürlich verfügt sie wie jedes andere filmische Gestaltungsmittel über eine enorme Bandbreite. Ist sie quantitativ stark vertreten oder eher im Hintergrund gehalten? Klingt sie karg und bescheiden oder pompös, heroisch und groß? Musik selbst verfügt über so viele eigene Möglichkeiten, dass sie nahezu jede visuelle Situation musikalisch gestalten kann. über ihre Wirkung und ihre Funktionen im Film sind sich allerdings Filmemacher, Zuschauer, Komponisten und Wissenschaftler weitgehend uneinig.

Einige Musikwissenschaftler sehen ihre Rolle untergeordnet zum Bild. Der Komponist Norbert Jürgen Schneider schwört auf die Macht unterschwelliger, intuitiver Klänge, während Adorno und Eisler nur bewusst wahrgenommene Filmmusik als gültig betrachten (vgl. Schneider 1997, S.24 und Adorno & Eisler, S.57). Befragte Zuschauer überschätzen den Anteil von Musik im Film um bis zu 50 %, während andere Kinogänger sich oft überhaupt keiner musikalischen Untermalung bewusst sind (vgl. Bullerjahn 2001, S.165f.).

Wie kommt es zu diesen enormen Diskrepanzen in der Wahrnehmung und somit in der Auffassung der Rolle von Musik im Film? Wie viel Potential steckt in Musik und wann ist ihr eine Entfaltung dieses Potentials möglich? Der Schlüssel zum Verständnis liegt sicher in der Perspektive aus der ein Individuum Filmmusik betrachtet und konsumiert. Denn nicht nur der Film, sondern auch die Wahrnehmung des Menschen basiert auf einem komplexen Zusammenspiel. Ob und welche Wirkung Musik auf den Einzelzuschauer hat, kann nicht auf einen einzelnen Sachverhalt zurückgeführt werden. Deswegen ist es von

Bedeutung die wichtigsten Aspekte der Wahrnehmung auf Zuschauerenebene zu durchleuchten. Das Wissen um psychologische und daraus resultierende körperliche Vorgänge könnte offen legen, welche Ursachen hinter den unterschiedlichen Wirkungen von Filmmusik stecken.

Ziel dieser Arbeit ist es Ursachen der Wirkungen von Filmmusik sowie funktionale Zusammenhänge zwischen Musik und Bild herauszuarbeiten, um anhand dieser Betrachtungen genrespezifische Wirkungsunterschiede aufzuzeigen.

In diesem Sinne vernetzt Kapitel 2 der vorliegenden Arbeit Aspekte aus Biologie, Psychologie, Umwelt und individueller Prägung des Rezipienten. Ziel ist es, den abstrakten Begriff ‚Wahrnehmung‘ genauer zu beleuchten und herauszuarbeiten welche Vorgänge bei unserer Wahrnehmung ablaufen. Dabei orientiere ich mich hauptsächlich an den wissenschaftlichen Ausführungen von Claudia Bullerjahn und Horst-Peter Hesse. Claudia Bullerjahn studierte unter anderem Musikwissenschaft, Kalvierpädagogik und Biologie. Aufgrund ihres Hintergrunds erläutern ihre Ausführungen den Zusammenhang zwischen Biologie und Filmmusik besonders deutlich.

Kapitel 3 konzentriert sich direkt auf die Filmmusikebene. Dabei wird auf die funktionalen Aspekte der Musik eingegangen, die klären sollen, welches Potential Musik als Ergänzung zur visuellen Komponente in sich trägt. Dabei zeigte sich die Literatur von Zofia Lissa als ergiebigste Quelle.

In Kapitel 4 stelle ich die unterschiedlichen Techniken vor, die der Komponist einsetzen kann, um dieses Potential voll auszuschöpfen und auf Rezipientenebene die gewünschte Wirkung zu erzielen.

Da die Komponenten des Filmkomplexes in ihrer Zusammensetzung je nach Genre variieren, gelten für unterschiedliche Genres unterschiedliche Funktions- und Wirkungszusammenhänge. Deswegen wird als Abschluss in Kapitel 5 anhand von drei praktischen Beispielen gezeigt, ob und inwiefern sich die gewonnenen theoretischen Kenntnisse genrespezifisch äußern. Die Betrachtung schließt hierbei einen szenischen Film, einen Dokumentarfilm und einen wissenschaftlichen Anschauungsfilm ein.

Die Beispiele für Dokumentarfilm und Anschauungsfilm wurden von mir eigenständig komponiert. Die Betrachtung über den szenische Film erläutere ich anhand eines vorgelegten Filmmusikkonzepts für den Film ‚Aufwärmphase‘, der sich momentan in der Postproduktion befindet.

2. Grundlagen der Wahrnehmung und Wirkung

Um die Wirkung von Filmmusik nachvollziehen zu können, müssen wir die Aspekte der menschlichen Wahrnehmung studieren. Der Wahrnehmungsablauf spielt sich nicht ein-dimensional ab, sondern basiert auf einer komplizierten Beziehung zwischen physiologischer Disposition, psychologischen Einflüssen sowie prägenden Umweltfaktoren. Das macht eine allgemein gültige Erörterung schwierig bis unmöglich, allerdings ist die Kenntnis der Grundlagen von eminenter Bedeutung für das Verständnis. Denn nur mit diesem Wissen erschließen sich Zusammenhänge über die Wirkung von Reizen. Daraus lässt sich ableiten, warum bestimmte Musik an manchen Stellen im Film unentbehrlich scheint beziehungsweise einen erheblichen Einfluss auf die Gesamtwirkung nimmt. Genauso erklärt sich so, warum sie manchmal deplatziert scheint oder sich symbiotisch einfügt und warum nicht jeder Zuschauer dieselben Erfahrungen mit ihr macht.

2.1 Physiologische Aspekte der Wahrnehmung

Die Grundlage unserer auditiven Wahrnehmung stellt unsere biologische Ausstattung dar. Dass Musik in eine erstaunliche Interaktion mit physiologischen Komponenten tritt, kann jeder aus seinem persönlichen Erfahrungsschatz ablesen. In Gegenwart von Musik wippen wir unvermittelt mit dem Fuß oder nicken im Takt. Wir trommeln sogar Rhythmen nach, ohne dass wir uns dessen bewusst wären. Zu laute oder unangenehme Klänge können direktes Schmerzempfinden auslösen. Aber auch indirekt schafft es Musik, uns so stark zu emotionalisieren, dass wir entsprechende körperliche Reaktionen zeigen und das ein oder andere Taschentuch benötigen.

Überraschend ist auch die hohe Anzahl an passiv im Gedächtnis gespeicherten Songs und Songtexten. Aktiv und bewusst können wir nur wenige komplett reproduzieren. Allerdings erkennen wir etliche der im Radio gespielten Melodien innerhalb einer Sekunde wieder und können problemlos mit singen.

Insofern ist es von Interesse nachzuvollziehen, welchen Weg ein Audiosignal auf seinem Weg durch den menschlichen Körper zurücklegen muss und welche Stationen entscheidend für die Verarbeitung und Speicherung von Musik sind.

2.1.1 Das Ohr als Vorverstärker und Wandler

Unser Ohr ist in Außenohr, Mittelohr und Innenohr unterteilt. Für die Übertragung eines eintreffenden Signals spielen besonders das Trommelfell, die Gehörknöchelchen (Hammer, Amboss, Steigbügel) und die Schnecke im Innenohr eine tragende Rolle. Abbildung 1 zeigt den Aufbau unseres Gehörs. Ein über die Ohrmuschel und den Gehörgang eintreffendes Schallereignis versetzt das Trommelfell in Schwingung. Die weitere Fortpflanzung der Schallwelle wird dadurch gewährleistet, dass die angrenzenden Gehörknöchelchen mit dem Trommelfell sowie auch untereinander fest verbunden sind. Wird also durch die Verwachsung mit dem Trommelfell der Hammer ebenfalls in Schwingung versetzt, überträgt sich diese Schwingung automatisch über Amboss und Steigbügel bis zum ovalen Fenster. Das ist eine Membran, die den Zugang zum Innenohr darstellt. Den geschilderten Prozess können wir uns als „Hebelübertragung“ vorstellen, durch die sich der ursprüngliche Druckwert der Trommelfellschwingung erhöht. Dies ist wichtig, da die Luftimpedanz um einiges geringer ist als die Impedanz der Lymphflüssigkeit im Ohr. Durch den höheren Druck kann die Schallwelle sich trotz des höheren Widerstands weiter fortpflanzen. Das Ausgangssignal wird bei diesem Vorgang 22-fach verstärkt.

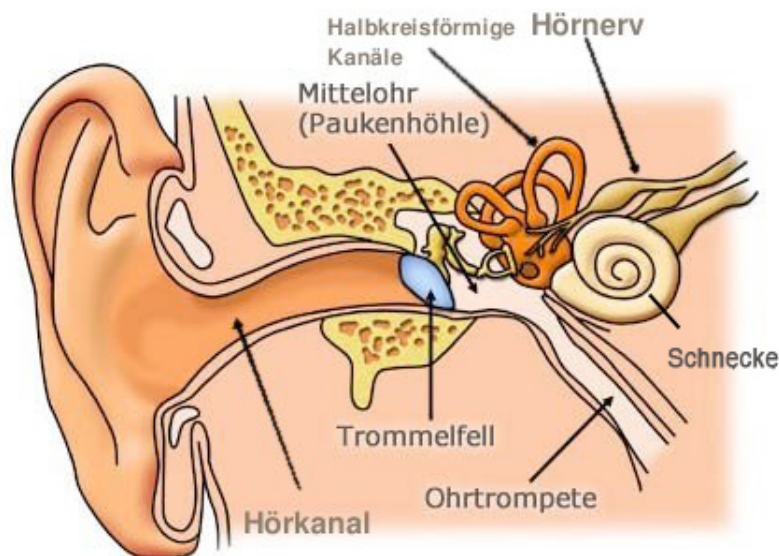


Abb. 1 Der Aufbau unseres Hörorgans (vgl. Internetquelle 1)

Das wichtigste Organ im Innenohr stellt die Schnecke dar, deren Schneckengang aus Reissnerscher Membran und Basilarmembran gebildet wird. Dieser Basilarmembran sitzt das Corti-Organ auf, welches das eigentliche Sinnesorgan ist (siehe Abb. 2). Dort sitzen die entscheidenden Haarzellen und ihre Sinneshärchen (Stereozilien). Die äußeren Härchenspitzen sind mit einer weiteren Membran - der Tektorialmembran - verankert. Trifft

nun eine so genannte Wanderwelle aus dem Mittelohr auf den Schneckengang, wird die Basilarmembran in Schwingung versetzt, wobei die äußeren Sinneshärchen von der Tectorialmembran ‚festgehalten‘ und somit gebogen werden. Die dabei erzeugte Erregung leiten die äußeren Haarzellen an die inneren Haarzellen weiter. Da die Basilarmembran in Höhe und Breite nicht konstant ist, resoniert sie an unterschiedlichen Stellen zu unterschiedlichen Frequenzen. Je nachdem an welcher Stelle der Membran die äußeren Härchen erregt werden, reagieren diese also auf eine andere Frequenz des Klangs und leiten diese spezifische Frequenz an die inneren Härchen weiter. In der Schnecke findet somit eine Zerlegung des Gesamtsignals in seine einzelnen Frequenzen statt. Diese Frequenzen erregen nun die inneren Haarzellen, die eine erstaunliche und entscheidende Leistung für unser Gehör vollbringen. Die ankommenden mechanischen Schwingungen werden mittels Transduktion über Ionenkanäle in elektrische und chemische Signale umgewandelt. Erst diese gewandelte neuronale Erregung kann sich vom Hörnerv über das Stammhirn bis zum Gehörzentrum in den Schläfenlappen fortpflanzen (vgl. de la Motte-Haber 1984, S.26ff.). Metaphorisch vergleichbar ist dieser Vorgang mit einer Analog–Digital-Wandlung in der Tonstudioperiferie.

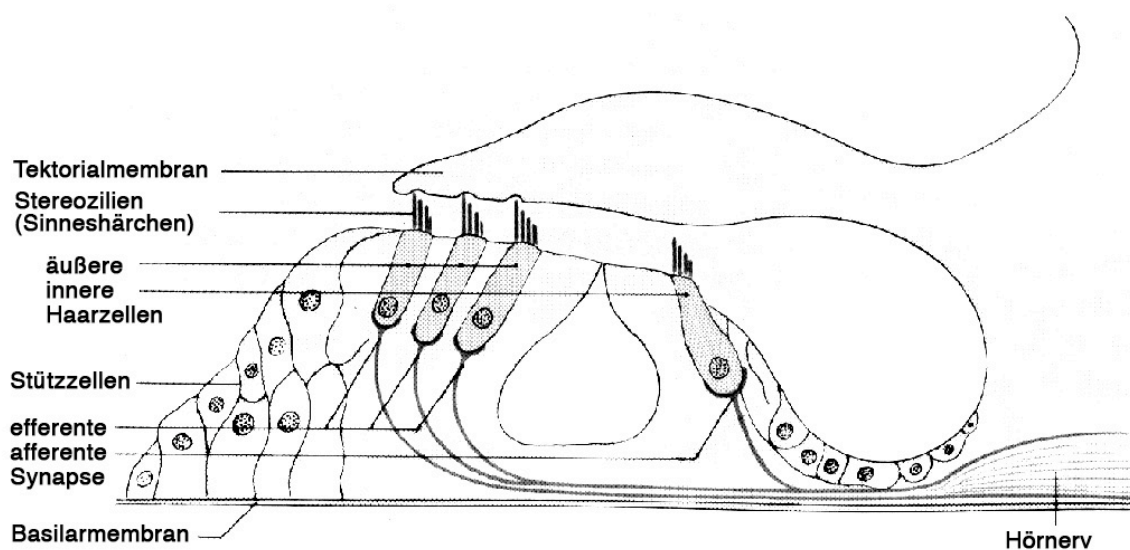


Abb. 2 Das Corti Organ auf der Basilarmembran (vgl. Internetquelle 2)

2.1.2 Das Signal in der Körperperipherie

Das Signal das auf noch recht anschauliche Weise vom Ohr in die Körperperipherie gelangt, bewegt sich über den Hörnerv weiter fort. Die Weiterleitung erfolgt äußerst kompliziert. Bei der Auswertung eines Reizes wird dieser mindestens fünf Mal in Zwischenhirn, Mittelhirn und Hirnstamm verschaltet, bis er endlich in Großhirnareale vordringt. Der Reiz

wird teilweise multiplikativ und gleichzeitig an verschiedenen Neurone gesendet. Dabei kann das Signal parallel unter verschiedenen Aspekten analysiert und weiterverarbeitet werden (vgl. Altenmüller, S. 327). Nach einer ersten Analyse im Großhirn sendet dieses wiederum Befehle zur weiteren Bearbeitung gleichzeitig an verschiedene Organe. Ergebnis ist eine ständige, kommunikative und wechselseitige Interaktion der einzelnen Anlaufstellen. Ein absoluter, konkreter Signalweg existiert also nicht. Das komplexe Zusammenspiel aller involvierten Organe, Nervenbahnen und Hirnareale aufzuzeigen, würde den Rahmen dieser Arbeit bei Weitem sprengen. Deswegen sollen nur die Verarbeitungsstellen erklärt werden, deren Funktionsweise zum Verständnis der Wahrnehmung von Musik beziehungsweise Filmmusik beitragen.

„Gemäß seiner biologischen Bedeutung heißt Wahrnehmen, die von den Sinnesorganen zum Gehirn geleiteten Erregungen nach ihrer Bedeutung zu klassifizieren, um der Bedeutung entsprechend auf sie antworten zu können. In den Prozeß gehen daher grundsätzlich nicht nur die unmittelbaren Sinnesdaten ein, sondern diese gewinnen ihre volle Bedeutung erst durch die Verknüpfung mit vorher Gelerntem.“

(Hesse, S.42)

Hesse spricht hier den besonders wichtigen Vorgang der Reizbewertung und Verknüpfung an. Bevor ein sensorischer Reiz sich seinen Weg in die Großhirnrinde bahnt und somit ins Bewusstsein dringt, muss er das **limbische System** passieren, das sich innerhalb des Großhirns befindet. Es dient als Verbindungsglied zwischen älteren und neueren Gehirnteilen und stellt das Zentrum vegetativer¹ und hormonaler Vorgänge im Körper dar. Da es damit auch der hierarchisch wichtigste Regulator von Emotionen ist, erhält alles, was wir bewusst wahrnehmen, vorab eine affektive Färbung. Diese Färbung ist oft wesentlich für Entscheidungen und Reaktionen des Menschen.

Der **Hippocampus** als eminent wichtiger Bestandteil dieses Systems vergleicht neu eintreffende Informationen mit gespeicherten Erlebnissen, bewertet sie und sortiert sie in bekannte und unbekannte Elemente. Der Hippocampus spielt insofern auch für Lernvorgänge eine Rolle, da hier bereits das Lernen einfacher Assoziationen stattfindet und er an der Übertragung von Informationen aus dem Kurzzeitgedächtnis ins Langzeitgedächtnis beteiligt ist (vgl. Bullerjahn 2001, S.119). Zu beachten ist, dass spätestens hier eine rein mechanische Interpretation unserer Wahrnehmung nach einem Ursache-Wirkungsprinzip nicht mehr greift. Durch den Vergleich neuer Reize mit Erfahrungen

¹ Vegetative Funktionen des Körpers sind unbewusst ablaufende Körperfunktionen

kristallisiert sich eine subjektive Komponente der Wahrnehmung heraus. Der **Mandelkern** des limbischen Systems bewertet ankommende Information hauptsächlich nach emotionalen Aspekten. Angst, Lust und jegliche triebhafte Affekte unterliegen seiner Steuerung. Er ist stark mit dem Hippocampus verbunden (vgl. Krause, S.112).

Der **Hypothalamus** sitzt im Zwischenhirn, das eng mit dem limbischen System verknüpft ist. Er ist der Regulator des vegetativen Nervensystems und passt die Körperfunktionen an die emotionalen Zustände des Menschen an (vgl. Krause, S.112). Im Zusammenhang mit Filmmusik erschließt sich seine Bedeutung in Punkt 2.1.5.

Die höchste Instanz zur Schaltung und Koordination der Signale bildet der **Thalamus** im Zwischenhirn. Er ist direkt in das afferente und das efferente² Nervensystem eingeschaltet ist und vermutlich der Ort, an dem die auditiven und die visuellen Reize zu einem Gesamterlebnis verwoben werden (vgl. Bullerjahn 2001, S.121). Am Thalamus stellt sich letztendlich heraus, welche Informationen aus den Sinnesorganen in die Hirnrinde weitergeleitet werden und welchen nur eine unbewusste Bearbeitung widerfährt. Der Thalamus entscheidet das anhand von Vergleichswerten aus dem Hippocampus und anderer Informationen beteiligter Teile der Körperperipherie.

Wenn sich eine neue Information logisch mit gespeicherten Inhalten verknüpfen lässt und wir daraufhin neue Zusammenhänge erkennen, ist sie für uns interessant und wertvoll. Sie dringt in unser Bewusstsein. Zum Beispiel ist interessant zu erfahren, dass Smetana ‚Die Moldau‘ vollkommen taub geschrieben hat, wenn man diese Musik kennt. Eine Weiterleitung dorthin findet allerdings auch statt, wenn ein neuer Reiz gespeicherten Daten widerspricht und deswegen weiter überprüft werden muss.

Der Thalamus kann widersprüchliche Signale aber auch ablehnen. Diese werden dann meist in unbewussten Regionen weiter verarbeitet, was eine Verdrängung einer Information gleichkommt. In unbewusste Areale werden allerdings auch Reize geleitet, wenn andere Informationen mehr Aufmerksamkeit verlangen. Das erklärt zum Beispiel die meist unbewusste Wahrnehmung von Musik im Film. Der Thalamus räumt bei der Filmrezeption visuellen Reizen eine höhere Priorität ein.

Bekannte und unwichtige Reize lehnt der Thalamus vollständig ab, da aus ihnen kein neues Wissen hervorgeht, es sei denn sie können eine bereits vorhandene Verknüpfung festigen. Das kann passieren, wenn wir ein bekanntes Motiv hören und wir uns daran freuen, dass wir es dem richtigen Stück zuordnen können.

Nach diesen Kriterien bewertet der Hippocampus nun auch Musik. Dass bereits eine Bewertung an dieser Stelle stattfindet, konnte eine Untersuchung von Wieser beweisen.

² Afferente Nerven führen zum Zentralnervensystem hin, efferente davon weg zu den Organen

Der linke Hippocampus zeigt bei dissonanten Klängen andere Reaktion als bei konsonanten (vgl. Bullerjahn 2001, S.119). Da das limbische System außerdem mit dem vegetativen Nervensystem verknüpft ist, werden emotionale Reaktionen des Körpers hier direkt bearbeitet. Stuft der Hippocampus einen Reiz als emotional schmerzhaft ein, wird der Befehl gegeben, Tränen zu produzieren (vgl. Hesse, S.22). Die blitzschnelle Weiterleitung und wechselseitige Verarbeitung gleichzeitig eintreffender Signale kann Folgen haben. Rührt uns eine Filmszene zu Tränen, verbinden wir diese emotionale Reaktion immer mit der Handlung, da wir dieser unsere Aufmerksamkeit widmen. Eine begleitende, emotionale Musik kann im System allerdings ebenso zur Tränenproduktion beitragen. Da der Zuschauer diese allerdings meist nicht bewusst wahrnimmt, merkt er nicht, dass auch die Musik ihn emotionalisiert. Hippocampus und Mandelkern bieten einer der wichtigsten Voraussetzungen für eine Filmrezeption. Der Zuschauer kann aufgrund seiner eigenen Erfahrung empathisch die Gefühle des dargestellten Filmcharakters nachvollziehen.

Die komplexen Filterstationen des Thalamus und Hippocampus stellen unserem Wahrnehmungssystem also enorm wichtige Funktionen zur Verfügung. Interessant ist die Tatsache, dass alle Reize, die in unser rationales Bewusstsein dringen, vorher schon emotional bewertet wurden, wobei der Hörnerv noch enger mit dem limbischen System verknüpft ist, als andere Sinne. Das Gedachte wird also immer gefühlt.

2.1.3 Die Verarbeitung auditiver Signale im Gehirn

Möchten wir die Verarbeitung von Musik im Gehirn verstehen, müssen wir die Teilung des Gehirns in zwei Hälften, die durch einen Balken zusammengehalten werden, berücksichtigen. Den Hälften werden unterschiedliche Aufgaben der Verarbeitung zugeschrieben. Die linke Hemisphäre ist zuständig für logische Denkaufgaben, da diese Daten dort sequenziell, also nacheinander bearbeitet werden. Die rechte Hälfte ist ein Bearbeitungszentrum für parallele Prozesse. Sie arbeitet eher ganzheitlich. Kreativen wird eine besondere Ausprägung von Informationsverarbeitung in der rechten Gehirnhälfte nachgesagt (vgl. Hesse, S.21f).

Beim Musikerleben sind interessanterweise beide Hirnhälften aktiv, wobei unterschiedliche Aspekte der Musik von unterschiedlichen Verarbeitungszentren übernommen werden. Rhythmische Information zeigen klare Aktivitäten in der linken Gehirnhälfte, während Klangfarben, Tonhöhenabstufungen und dynamische Akzente eher in Zentren der rechten Hemisphäre bearbeitet werden (vgl. Bullerjahn 2001, S.117).

Unmittelbar nach der Verarbeitung der Daten wird entschieden, ob eine Speicherung des Materials im Gedächtnis erfolgen soll. Die Grundlage für unsere Gedächtnisstruktur ist dabei das Gehirn. Das Gedächtnis gliedert sich in drei Systeme: das sensorische Gedächtnis, das Arbeitsgedächtnis und das Langzeitgedächtnis.

Auf die Daten des **sensorischen Gedächtnisses** hat unser Bewusstsein keinen Zugriff. Hier treffen die Sinnesreize als erstes ein und werden sozusagen zwischengespeichert, in der Hoffnung noch in die weiteren Gedächtnisareale vorzudringen.

Das **Arbeitsgedächtnis (Kurzzeitgedächtnis)** kann nur wenige Informationen speichern. Es erhält Material aus dem sensorischen Gedächtnis, strukturiert und überdenkt es neu. Mit dem Arbeitsgedächtnis können wir uns im Gegensatz zu den anderen Gedächtnistypen bewusst erinnern. Es ist also die zwingende Voraussetzung für ein Gespräch. Visuelle und auditive Elemente erfahren hier eine unterschiedliche Bearbeitung im Codierungsprozess. Akustische Reize werden zu ‚Chunks‘³ verarbeitet, Visuelles in räumlichen Mustern.

Das **Langzeitgedächtnis** ist der Speicher für alle jemals erlernten Informationen oder interne Gedanken. Feste Verknüpfungen von alten und neuen Informationen beim Speichervorgang schaffen ein besseres Assoziationsnetzwerk und somit ein besseres Erinnerungsvermögen für die beteiligten Inhalte. Auf dessen Inhalten greift der Hippocampus beim Informationsabgleich zu. Von hier aus werden relevante Informationen bei Bedarf wieder abgerufen, allerdings hängt die Möglichkeit der Reproduzierbarkeit einer Information stark von der Qualität der Verknüpfung der Nervenzellen ab. Viele Informationen sind zwar latent vorhanden, lassen sich aufgrund fehlender Verknüpfungen aber nur schwer in Erinnerung bringen. Eine Information kann demnach bewusst, unterbewusst oder unbewusst vorliegen (vgl. Bullerjahn 2001, S.211f).

Beim Speichervorgang werden Informationen oft mit Wünschen und Fantasien angereichert, individuell konstruiert und somit verzerrt. Ein exaktes Abbild der objektiven Information gibt es dagegen selten. Vor allem bei der Reproduktion einer Erinnerung geschehen derartige Verzerrungen. Falsche Verknüpfungen können sogar ein fehlerhaftes Erinnern verursachen. Die Gedächtnisleistung ist also ein aktiver, formender Prozess (vgl. Bullerjahn 2001, S. 210).

Eine permanente Wiederholung einer Musik im Zusammenhang mit einer Sache, kann eine besonders intensive Verknüpfung verursachen. Das sehen wir an bestimmten Werbungen, deren musikalische Kennung untrennbar mit dem Produkt verbunden ist, zum Beispiel der Telekom-Jingle oder der Maggi-Slogan.

³ (engl.: „Klumpen“) ähnliche Informationen werden gruppiert

Außerdem macht der emotionale Bezug zu einem Reiz eine Langzeitspeicherung wahrscheinlicher. Wenn Musik uns in sehr emotionalen Momenten begleitet, wird sie also höchstwahrscheinlich gespeichert. Beim nächsten Erklingen der gleichen Musik, wird uns die damalige Situation vor Augen gehalten. Abzulesen ist diese Tatsache am Phänomen ‚unser Lied‘, das in der Regel ein Pärchen beim Kennenlernen begleitet hat. Musik kann uns natürlich auch direkt emotional berühren und abgespeichert werden.

In diesem Zusammenhang rückt auch der Aspekt der multisensorischen Reizverarbeitung ins Blickfeld. Wird eine Information mit mehreren Sinnesmodalitäten aufgenommen, steigen die Chancen zu Speicherung enorm (vgl. Bullerjahn 2001, S.213). Der Reiz zeigt sich den Verarbeitungskomplexen dann sozusagen aus verschiedenen Perspektiven. Zwischen den beteiligten Reizen entsteht durch die gleichzeitige Bearbeitung eine sehr intensive Verknüpfung. erinnert man sich später an eine Komponente des multisensorischen Reizes, stellt sich der Gesamtkontext sofort wieder her. Hierzu kann ebenso das Beispiel mit dem verliebten Pärchen herangezogen werden. Hört das Mädchen das Lied, erschließen sich ihr sofort die entsprechenden Bilder des Abends. Die zuverlässigere Speicherung multisensorischer Reize ist natürlich ein besonders interessanter Aspekt für die Filmrezeption.

2.1.4 Die audiovisuelle Wahrnehmung

Nun ist ein Film zusammengesetzt aus visuellem und auditivem Material. Hinsichtlich seiner Rezeption ist die Integration und Synthese der visuellen und der auditiven Komponenten zu einem Gesamteindruck entscheidend. Zur audiovisuellen Wahrnehmung sind leider kaum stichhaltige Studien vorhanden. In der Regel konzentrieren sich Studien entweder auf visuelle oder auditive Anteile. Dennoch können einige interessante Vergleichswerte zur Anschauung herangezogen werden.

Das bewegliche und verschließbare Auge ist ein sehr aktives Organ mit dem wir unsere Umwelt vorwiegend rational erschließen. Das Ohr ist im Grunde genommen ein passives Organ, das enger mit dem für Gefühle zuständigen limbischen System verknüpft ist als das Auge. Wir hören im Bereich von 20 – 20 000Hz und können sieben Oktaven unterscheiden. Farben sehen wir zwischen 380 und 760 Billionen Hertz, was allerdings nur dem Umfang einer Oktave entspricht (vgl. Schneider 1997, S. 30f.).

Allerdings ist das Ohr im Vergleich zum Auge mit vergleichsmäßig wenig Sinneszellen ausgestattet. 3500 innere Haarzellen leiten ihre Informationen an 100 Milliarden Neuronen weiter. Das entspricht einem Verhältnis von 1:14 Millionen. Gehirn und Zellen müssen also sehr aufwändig arbeiten, um die geringe Informationsdichte in den Detailreich-

tum zu verwandeln, mit dem wir Musik wahrnehmen. Das Auge nimmt mit einer Millionen Zellen wahr, die von 200 Milliarden Neuronen im Verhältnis von 1:200 000 bearbeitet werden. Ein Blick auf die Zahlenverhältnisse verrät, dass dem Auge sehr viel weniger Nachbearbeitungspotential gegeben ist. Vermutlich aus diesem Grunde ist das Sehen nur eingeschränkt lernfähig und wesentlich unflexibler als das Hören (vgl. Altenmüller, S.329).

Unterschiede sind auch bei der zeitlichen Verarbeitung festzustellen. Versuchsteilnehmer reagieren auf auditive Signale bereits nach 7 ms, auf visuelle Reize erst nach 65 ms. In einem weiteren Versuch von Altenmüller gaben Versuchspersonen an, auf zeitlich organisierte visuelle Blitze erst dann reagiert zu haben, nachdem sie diese im Kopf in einen Rhythmus übersetzt hatten.

Die audiovisuelle Verknüpfung findet vermutlich im Thalamus, auf der Vierhügelplatte des Mittelhirns, in der optische und akustische Reize verarbeitet werden und in Teilen des Großhirns statt (vgl. Altenmüller, S. 329f).

„Das Auge führt den Menschen in die Welt, das Ohr führt die Welt in den Menschen ein.“

(Lorenz Okens, Internetquelle 4)

Lorenz Okens, deutscher Naturforscher und Philosoph des 19.Jhd, definierte den Unterschied zwischen Hören und Sehen auf philosophische Weise. Wenn wir bewusst Sehen, konzentrieren wir uns hauptsächlich auf Aspekte der Außenwelt. Das Hören ist dagegen nach Innen gerichtet und emotionalisiert stärker als das Sehen. Auch die Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa erkannte dieses Phänomen.

Beim Musikhören führt uns der Höreindruck nicht aus uns selbst hinaus, zur außerhalb unserer selbst liegenden Wirklichkeit hin, sondern konzentriert uns eher auf uns selbst, auf unsere eigenen Vorstellungen, unser Erlebnis.

(Lissa, S.67)

Auf wissenschaftlichem Wege konnte die Tatsache, dass Hören ein höheres Potential zur Emotionalisierung bietet als das Sehen, leider noch nicht geklärt werden.

Eindeutig belegt ist allerdings, dass im Gegensatz zu visuellen Reizen, Musik stärkere Auswirkungen auf unseren Körper beziehungsweise auf dessen vegetative Funktionen hat. Hier lässt sich ein Zusammenhang vermuten.

2.1.5 Physiologische Reaktionen auf Musik

Musik hat direkten Einfluss auf unsere vegetativen Körperfunktionen. Das können wir an vielen Körperprozessen wie Atmung, Puls, Muskelkontraktion und Hautreaktionen ablesen. Unser Herzrhythmus zum Beispiel passt sich an das vorgegebene Tempo einer Musik an. Hektische Musik versetzt unser vegetatives System in Aufregung, während langsame Musik beruhigend wirkt (Hesse, S. 91).

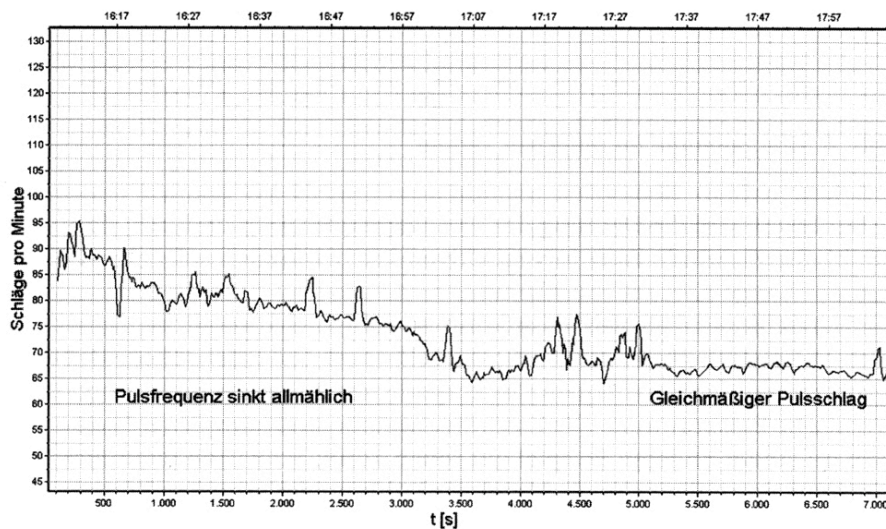


Abb. 3 Pulsfrequenzen einer Testperson im zeitlichen Verlauf, die beruhigende Musik hört. (Hesse, S. 30)

Körperreaktionen werden über die Ausschüttung von Hormonen und Neurotransmittern gesteuert. Dieses System ist an das vegetative Nervensystem gekoppelt, das wiederum mit dem reizbewertenden limbischen System verknüpft ist (vgl. Hesse, S.33).

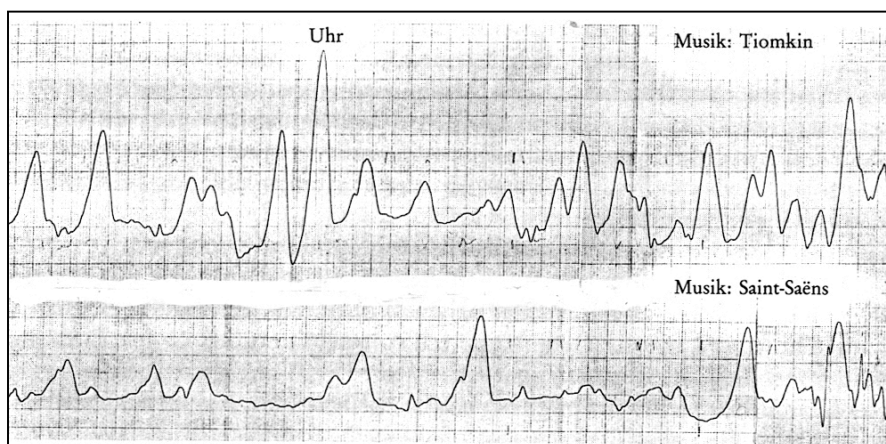


Abb. 4 elektrischer Hautwiderstand zu Versionen des Films ‚Zwölf Uhr Mittags‘ (de la Motte-haber 1985, S. 239)

Filmmusik intensiviert die physiologischen Reaktion des Körpers. De la Motte-Haber zeigt bei einer Messung, dass der Hautwiderstand bei der Filmrezeption sich abhängig von der verwendeten Musik verändert (siehe Abb. 4). Den Film ‚Zwölf Uhr Mittags‘ unterlegte sie einerseits mit der auf das Bild abgestimmten Musik von Tiomkin und andererseits mit Musik von Camille Saint-Saens, deren Spannungsbögen nicht mit dem Filmmaterial übereinstimmen. Die Messung zeigt, dass aufeinander abgestimmte visuelle und auditive Stimuli intensivere Körperreaktionen hervorrufen (vgl. de la Motte-Haber 1985, S.238).

Filmmusik und Sounddesign nutzen diese Erkenntnis, indem sie beispielsweise sehr tiefe, kaum wahrnehmbare Frequenzen einsetzen, um Angstgefühle zu erzeugen (z.B. Howard Shore im ‚Schweigen der Lämmer‘). Ein Extrem stellen die so genannten subsonalen Frequenzen dar. Diese kann der Mensch nicht hören, sie können aber mittels eines Transducers in Bewegungsenergie übersetzt und somit spürbar gemacht werden (z.B. das Rumpeln eines Zuges) (vgl. Internetquelle 3).

Die Daten von Messungen sind zwar ein Indiz für Auswirkungen von Musik, allerdings ist eine eindeutige Interpretation der Werte schwierig. Die Tests messen nur die Körperreaktionen, können aber nicht konkret deren Ursache zeigen. Im Kino sind die körperlichen Reaktionen sicher auf psychologische Vorgänge zurückzuführen, da die Filmbilder und die Musik die einzigen sensorischen Reize sind, die dort auf uns einwirken. Welche psychologischen Vorgänge bei der Rezeption wirksam sind, die dann körperliche Reaktionen und Vorgänge auslösen, werden im Folgenden ausgeführt.

2.2 Psychologische Aspekte der Wahrnehmung

Filmmemacher setzen Musik im Film hauptsächlich als psychologisches Mittel ein. Oft geschieht dies manipulativ und soll unsere Aufmerksamkeit so lenken, dass wir eine Szene auf bestimmte Art und Weise aufnehmen. Allerdings stellt sich die Frage, wie ein sensorischer Reiz unsere Aufmerksamkeit erregen kann? Wie verteilen wir Prioritäten unter der Flut eintreffender Informationen und welche dringen in unser Bewusstsein? Warum hören wir nur manchmal das, was wir hören wollen (Cocktailpartyeffekt) und warum ist dem Durchschnittszuschauer im Kino die Musik, die eine Szene begleitet, oftmals nicht bewusst? Welche Kriterien beeinflussen also die permanenten Schaltvorgänge am Thalamus und Hippocampus?

Die selektive Wahrnehmung stellt die psychologische Grundlage des Wahrnehmungsvorganges dar. Eine Filterung aller ankommenden Informationen ist aufgrund ihrer Masse zwingend notwendig. Nach Treismann müssen wir uns Aufmerksamkeit als selektiven

Filter in graduellen Abstufungen vorstellen. Objekte, auf die wir unsere Aufmerksamkeit fokussieren, werden länger und gründlicher verarbeitet (vgl. Bullerjahn 2001, S. 161). Das erklärt allerdings noch nicht, wie es zu dem Fokus der Aufmerksamkeit kommt. Biologie und Psychologie sind an dieser Stelle kaum trennbar und arbeiten nach denselben Kriterien. Wie in Punkt 2.1.3 beschrieben entscheidet die Relevanz einer Information über ihre weitere Verarbeitung. Ist eine Information interessant und können wir dadurch neue Zusammenhänge erkennen, dringt sie ins Bewusstsein. Auch wenn eine Information sehr emotionsgeladen ist, zieht sie starke Aufmerksamkeit auf sich, da persönliche Einstellungen, Interessen, Bedürfnisse und Wünsche sich darin widerspiegeln können. (vgl. Bullerjahn 2001, S163).

Allerdings entscheiden nicht immer nur interne Prozesse über unsere Wahrnehmung. Aufmerksamkeit kann in gewissem Rahmen von extern willkürlich gelenkt werden. Külpe führte ein Experiment durch, in dem Versuchspersonen die Aufgabe gestellt wurde, die räumliche Anordnung von Buchstaben auf einem Blatt zu erinnern. Gleichzeitig waren die Buchstaben einzeln eingefärbt. In der anschließenden Befragung konnten sich alle Personen gut an die Position der Buchstaben erinnern. Wurden sie nach der Farbe gefragt, mussten sie allerdings kapitulieren. Da mit der Aufgabenstellung die Aufmerksamkeit auf die Position der Buchstaben gelenkt wurde, drang die Farbe als Information nicht ins Bewusstsein (vgl. Internetquelle 5).

Die Psychologie liefert verschiedene hypothetische Ansätze, die das Phänomen der selektiven Wahrnehmung behandeln, auf die ich im folgenden Abschnitt eingehen möchte.

2.2.1 Gestaltgesetze

Christian von Ehrenfels gilt Ende des 19. Jahrhunderts als Begründer der Gestalttheorie, zu der sich in verschiedenen Abweichungen zahlreiche Psychologen des anfänglichen 20. Jahrhundert zählten. Nach von Ehrenfels nehmen wir Anordnungen von Objekten immer in Bezug zu einem Grund bzw. einem Rahmen wahr. Als Äquivalent kann man sich die Leinwand als Grund vorstellen, auf der Figuren in verschiedenen Konstellationen auftauchen. Jedes Filmbild entspricht demnach einem Muster, das gewisse Objekte, Proportionen und Größenverhältnisse im Bezug zur Leinwand zeigt.

Im Menschen sind nun Kategorien bzw. angeborene Grundmuster gespeichert. Mit diesen werden ankommende Reize auf ‚Tauglichkeit‘ geprüft, also inwiefern die wahrgenommenen Muster zu einer vorhandenen Schablone passen. Wird kein ähnliches, gespeichertes Muster gefunden, empfinden wir ein Objekt als chaotisch, im Umkehrfall als harmonisch. Harmonische Objekte lässt unser Filtersystem wahrscheinlicher passieren.

Die Beziehung der einzelnen Figuren auf dem Grund zueinander ist also das Entscheidende für unsere Aufmerksamkeitsverteilung. Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile. Ehrenfels spricht von Übersummativität.

Er erklärt seine These damit, dass die Töne einer Melodie nicht absolut empfunden werden, also nicht jeder Ton für sich isoliert verarbeitet wird, sondern in Relation zueinander. Als Beweis bringt er an, dass Melodien in jede Tonlage transponiert und einfach wieder erkannt werden können. Die Kontur der Melodie ist das, was wir als Information speichern. Die These, dass die Grundmuster angeboren sind, wurde allerdings von zahlreichen Psychologen kritisiert (vgl. De La Motte Haber 1985, S.421).

Zum besseren Verständnis sind hier die einfachsten der Gestaltgesetze aufgeführt, die aus Gründen der Einfachheit zwar visuell dargestellt werden, aber durchaus auch in auditiver Form ihre Gültigkeit haben.

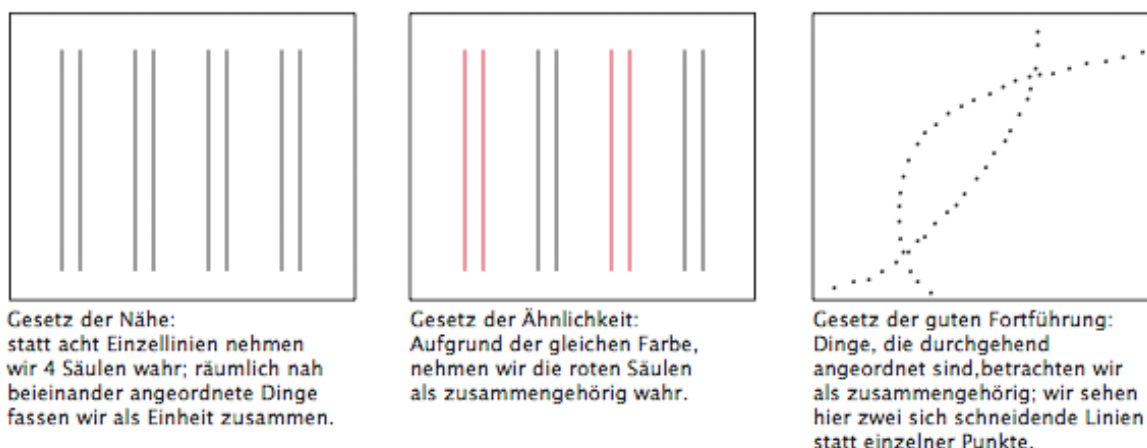


Abb. 5 Einfache Gestaltgesetze: In der Musik nehmen wir nicht jeden Ton einzeln wahr, sondern fassen eine Anzahl zusammengehöriger Töne zu Motivgruppen zusammen (vgl. Internetquelle 6)

Das auditive Äquivalent zu den visuellen Gestaltgesetzen (siehe Abb. 5) ist die subjektive Rhythmisierung nach Meumann. Eine monotone Abfolge gleicher, auditiver Reize wird zu vermeintlichen Zweier- oder Dreiergruppen zusammengefasst (Hesse, S.145). Klopfen wir in zeitlich gleichen Abständen auf den Tisch, denken wir uns im Kopf automatisch die ‚Eins‘ dazu.

2.2.2 Die Hypothesentheorie

Bruner und Postman erweiterten von Ehrenfels Theorie um die erfahrungsbasierte Komponente und begründeten ihre Theorie der sozialen Wahrnehmung (oder Hypothesen-

theorie). Demnach bestimmen Hypothesen des Menschen den Selektionsprozess, also gewisse Grundannahmen oder Ordnungsmuster, die durch Lernen allerdings aktiv geformt werden können.

„Was wahrgenommen wird ist das Ergebnis einer sinnvollen Gestaltung durch die vorhandene kategoriale Struktur, durch die eine Auswahl aus dem Informationsangebot getroffen und Akzentuierung geschaffen wird“

(De La Motte Haber 1985, S.118)

Insofern sind die Schablonen keine starren, angeborenen Mustern, sondern flexible Gebilde, aus denen Erwartungen hervorgehen. Nach einer Schlusswendung mit Dominantseptakkord erwartet ein Hörer aufgrund von vorausgehender Prägung die Tonika. An das Auftreten einer alternativen Hypothese (ein folgender Sextakkord) denkt er aufgrund mangelnder Musterbildung nicht in gleichem Maße. Tritt dennoch der Sextakkord ein ist ein Überraschungsmoment gegeben. Die Enttäuschung einer Erwartung hat stärkere emotionale Reaktionen zur Folge als deren Bestätigung. Diese Tatsache kann sich die Filmmusik sehr zunutze machen, in dem sie Erwartungen beim Zuschauer legt, die dann nicht erfüllt werden (siehe Seite 33).

2.2.3 Die Orientierungsreaktion

Erscheint uns eine Information komplett neu oder – im Extremfall – widerspricht unseren gespeicherten Gedächtnisinhalten und Erwartungen, tritt eine so genannte Orientierungsreaktion auf. Je stärker eine eintreffende Information sich von unseren Erwartungen entfernt, desto intensiver fällt dieser Reflex aus. Unsere Aufmerksamkeit wird zu hohem Maße auf die Problematik gelenkt, damit wir angeregt werden, Lösungen zu finden. Eine Situation, die eine Orientierungsreaktion auslöst, dringt also immer ins Bewusstsein. Erfahren wir allerdings den gleichen Reiz öfter, lässt natürlich der Überraschungsmoment nach, bis irgendwann eine komplette Habituation erfolgt und das Signal als bekannt eingestuft wird. Wir haben uns an die neue Information gewöhnt.

„So wirken mit zunehmender Erfahrung die meisten Ereignisse weniger stimulierend und motivieren dazu, Aufregenderes bzw. Reizvolleres aufzusuchen, um die ursprünglich erreichbare Spannung wieder zu erlangen.“

(Bullerjahn 2001, S.128)

Informationen, die uns stark überfordern können sogar eine Defensivreaktion auslösen. Als treffendes Beispiel dafür lässt sich die Reaktionen des Publikums bei den ersten Filmvorführungen der Brüder Lumière anführen. Die Filmdarbietung eines Zuges, der auf das Publikum zufährt, erschrak einige Besucher derartig, dass sie schreiend von den Stühlen sprangen. Sie hatten zuvor noch keine Gelegenheit, das Medium Film zu begreifen und erwarteten jeden Moment, von dem Zug erfasst zu werden. Wird eine bestimmte Grenze über- bzw. unterschritten sind wir über- bzw. unterfordert. Die Verletzung der Regeln tonaler Musik zum Beispiel wird von der breiten Masse abgelehnt, da sie nicht mit den Regeln neuer Musik vertraut ist. Berlyne beschreibt Wohlgefallen als ‚mittleres Maß an Neuheit‘ (vgl. de la Motte-Haber 1985, S.166). Nur mittelmäßig komplexe Sachverhalte sind für uns positiv interessant und bilden somit eine Größe, die maßgeblich für unser Gefallen ist.

Komplexität ist allerdings relativ: Aufgrund unterschiedlicher Erfahrungswerte liegt dieser Wert individuell, d.h. ein mathematisch begabter Musikwissenschaftler kann seine helle Freude an der stochastischen Musik⁴ von Iannis Xenakis haben, während ein unerfahrener Hörer mit hoher Wahrscheinlichkeit ablehnend reagiert.

„Die Reizschwellen schwanken wesentlich je nach der Einstellung des Menschen zu der Aufgabe, bestimmte Sinnesdaten zu differenzieren. Ein und derselbe Reiz von der gleichen Intensität kann sich als über oder unter der Reizschwelle liegend erweisen und je nachdem, welche Bedeutung er für den Menschen erlangt, wahrgenommen werden oder nicht.“

(Kracauer zit.n. Thiel, S.37)

2.3 Demografische und soziale Faktoren der selektiven Wahrnehmung

„Was Menschen als einfach oder kompliziert empfinden, was ihnen gefällt oder nicht, ist nicht nur abhängig von der Gestaltung des Gesehenen oder Gehörten, sondern auch vom sozialen Kontext, der Vorbildung und dem Insgesamt der Persönlichkeitsstruktur.“

(de la Motte- Haber 1985, S.167)

Helga de la Motte-Haber spricht hier einen entscheidenden Punkt in Bezug auf unsere Wahrnehmung an. Welche Hypothesen wir speichern beziehungsweise auf welche Daten der Hippocampus Zugriff hat unterscheidet sich individuell auf gravierende Weise

⁴ der stochastischen Musik liegt eine mathematisch-kompositorische Herangehensweise zu Grunde

und ist logischerweise stark abhängig von Faktoren wie sozialem Status, Bildung, Medienerfahrung, Alter, etc.

Erstens beeinflusst **Bildung** die Art und Weise, wie wir Musik rezipieren. In Familien mit niedrigem sozialen Status mangelt es häufig an einem adäquaten Reizangebot für Kinder. Ein eventuell zu monotoner Tagesablauf birgt die Gefahr, dass Erfahrungshorizonte des Kindes sich nur gering erweitern. Komplexitätsgrenzen bleiben eng gesteckt und eine schnelle Überforderung des Kindes durch neue, ungewohnte Information ist wahrscheinlich, denn erst „Kontakt schafft Sympathie.“(de la Motte-Haber 1985, S.192). Fehlt es an Interesse und Eigeninitiative den Mangel zu beheben, kann mangelnde Bildung die Wahrnehmung beeinflussen. Die Art der Wahrnehmung hängt schließlich stark davon ab, welche Verknüpfung mit vorhandenen Informationen und Erfahrungen hergestellt werden können. Für die Filmmusikrezeption bedeutet das, dass Anspielungen, Zitate und Techniken eventuell nicht als Stilmittel erkannt, sondern als Fehler gewertet werden.

Das **Alter** spielt insofern eine Rolle, da ein älterer Mensch aufgrund seiner langjährigen Lebenserfahrung fest geprägt von bestimmten Musik- oder Filmstilen ist, die ihn eventuell schon seit seiner Jugend begleiten. Untersuchungen belegen, dass ältere Menschen, die noch Stummfilm miterlebten, Filmmusik als störender empfinden als eine jüngere Klientel (vgl. Bullerjahn 2001, S.168). Jugendliche dagegen tendieren aus Abenteuerlust dazu, Geschmäcker zu entwickeln, die denen der Elterngeneration diametral gegenüberstehen (vgl. de la Motte Haber 1985, S.177).

Ferner konnten Musikpräferenzen bis zu einem gewissen Grad auch **Persönlichkeitsmodellen** zugeordnet werden (vgl. de la Motte Haber 1985, S. 186). Beobachtungen legen nahe, dass stark dogmatische⁵ Persönlichkeiten neue, ungewohnte Musik tendenziell überdurchschnittlich stark ablehnen, da sie nicht in ihr vorhandenes, stringent geordnetes Wertesystem passt. Ängstliche schüchterne Personen gaben als musikalische Vorliebe vorwiegend ruhige Musiken und Interpreten an. Sicher kann von der Präferenz nicht rückwirkend auf die komplette Ausprägung einer Persönlichkeit geschlossen werden, dennoch sind Tendenzen zu Musikstilen doch ein interessanter Aspekt.

Neu aufkeimende **gesellschaftliche Moden** können einzelne Personen so stark prägen, dass ihr Geschmack und Gefallen sich nach der breiten Masse richtet. Die Gruppendynamik ist ein nicht zu vernachlässigender Einflussfaktor, der sich auf unser Wohlgefallen auswirkt.

⁵ Dogmatismus äußert sich graduell als Denken in geschlossenen Systemen, Intoleranz und autoritäres Verhalten

2.4 Konsequenzen für die Filmmusikrezeption

Ob und wie intensiv Filmmusik sich wirkungsvoll entfalten kann, ist also aufgrund der psychologischen, physiologischen und sozialen Faktoren stark abhängig vom Individuum. Ein Musiker wird eintreffende musikalische Reize intensiver verknüpfen können als ein Nichtmusiker, da er dieser Information hohe Priorität einräumt. Seine Ohren sind außerdem geschärft und ihm könnten Missklänge unangenehm auffallen, während der Laie vielleicht gar keinen Fehler wahrnimmt.

Außerdem müssen wir bereits Erfahrungen gesammelt haben, um bestimmte Filmhandlungen auf intensive Weise nachvollziehen zu können. Die emotionale Reaktion eines Zuschauers ist somit am stärksten, wenn er die fiktiven Gefühle des Filmhelden, der gerade seine große Liebe verloren hat, auf eigene Erfahrungen zurückführen kann.

Schon die genetischen Anlagen reduzieren Pauschalwirkungen auf ein Publikum. Auf seinem Weg in das Gehirn muss das Signal Verstärkung, Schwingungsübertragung und eine Analog-Digital-Wandlung durchmachen. Wie in der Tontechnik hängt die Qualität des Ausgangssignals stark von den verwendeten Geräten ab, die den einzigartigen Klang von Tönen ausmachen. Ergebnis ist ein subjektives Hörerlebnis das für keine zweite Person in dieser Form reproduzierbar ist. So wie es also für den Klang einen Unterschied macht, ob ich nun einen Manley Kompressor oder den Waves RCL verwende, klingt Musik für Person A anders als für Person B.

Dass wir allerdings zu gewissem Grade manipulierbar sind, zeigt das Experiment Kältes in Punkt 2.2. Unsere Aufmerksamkeit ist also definitiv lenkbar. Filmmusik kann sich diese Tatsache zunutze machen.

2.4.1 Die Rezeptionssituation im Kino

Die Wahrnehmungssituation im Kino ist eine andere als im Alltag. Der Zuschauer möchte in den nächsten zwei Stunden seine gesamte Aufmerksamkeit dem Film schenken. Inwieweit ihm das allerdings möglich ist, ist auch vom situativen Kontext abhängig. Ebenso stark wie langfristige Prägung machen sich unmittelbare Erfahrungen des Zuschauers bemerkbar, die seine Rezeption, seine Konzentration und seine Aufnahmekapazität beeinflussen. Jeder Tag bringt Erfahrungen, die kurzfristig einwirken, uns beschäftigen und ein mehr oder minder hohes Potential der Ablenkung in sich tragen. Ein anstrengender Arbeitstag kann einen Zuschauer sehr müde gemacht haben und ihm nachhaltig Sorgen bereiten. Ein privates Problem, das nicht loslässt, oder vegetative Bedürfnisse wie Hunger oder Durst können sich in den Vordergrund drängen. Gleichzeitig aber kann unsere

Aufmerksamkeit besonders geschärft sein, wenn wir am Morgen noch etwas themenrelevantes gelesen haben. Auch die Atmosphäre des Kinos und eventuelle Sitznachbarn beeinflussen, ob wir uns wohl fühlen und genug Konzentration für den Film aufbringen können. All diese Aspekte spielen eine Rolle, inwieweit oder ob wir uns überhaupt in einen Film ziehen lassen können.

Wie dann die Aufmerksamkeitsverteilung zwischen Bild und Ton aussieht, ist zum größten Teil schon vorgegeben. Das Bild ist schließlich der Ausgangspunkt eines jeden Filmes. Der Film soll dem Zuschauer eine Geschichte erzählen, die diesen überhaupt dazu veranlasst ins Kino zu gehen. Insofern widmet der Zuschauer aufgrund seiner Prioritätenverteilung der Musik automatisch weniger Aufmerksamkeit.

2.4.2 Bewusstsein und Aufmerksamkeit im Film

Viel zitiert, bekräftigt und kritisiert wurde die Aussage, dass die beste Filmmusik diejenige sei, die man nicht höre (vgl. Bullerjahn 2001, S. 163). Die Richtigkeit der Aussage sei dahingestellt. Eindeutig ist allerdings, dass sie aus einem gewissen Umstand heraus geboren wurde: der Durchschnittszuschauer räumt der Musik im Film relativ wenig bewusste Aufmerksamkeit ein.

Behne zeigt in seinem Modell zur Aufmerksamkeitsverteilung aber sehr anschaulich, dass Aufmerksamkeit kein absoluter Betrag ist und dass ihre Verteilung auf keinen Fall statisch ist. Denn diese Konstellation würde absolute Langeweile bedeuten. Der Mensch braucht Dynamik und empfindet Filme ansprechender, wenn Stimmungen im Film wechseln (vgl. Behne, S. 7).

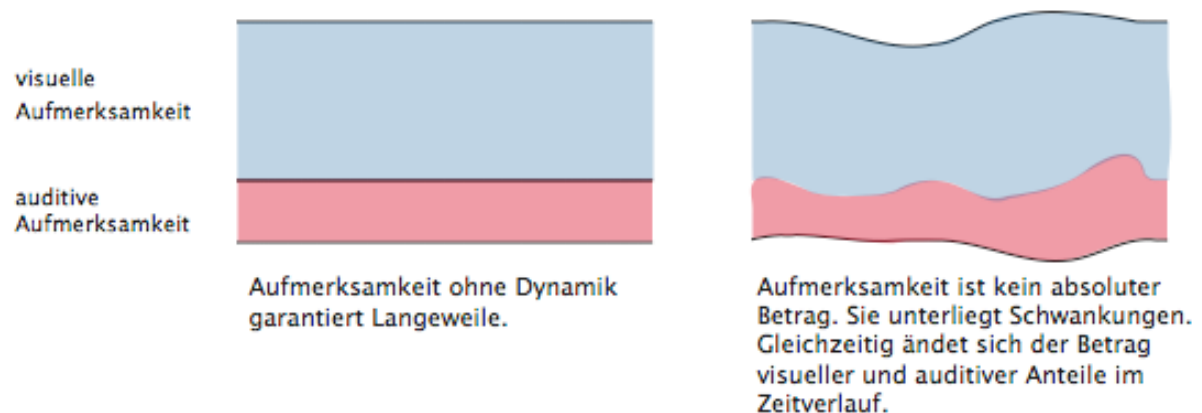


Abb. 6 Aufmerksamkeitsmodell nach Behne (vgl. Behne, S.9f.)

Doch auch wenn Musik die meiste Zeit über nicht bewusst aufgenommen wird, schafft sie im Film Stimmung und Dynamik. Wenn Musik und Bild eine Symbiose bilden, die nicht mehr bewusst und sinnvoll in Einzelteile zerlegt werden kann, entsteht ein über-summativer Effekt. Das intensive Filmerlebnis setzt nach Behne sogar die nicht bewusste Wahrnehmung von Filmmusik voraus (vgl. Behne, S.8). Vergleichbar ist dieser Effekt mit Tonverschmelzungen in der Musik. Die Frequenzen einer weiblichen Stimme und einer Querflöte beispielsweise können derart verschmelzen, dass die Klänge nicht mehr separat wahrzunehmen sind. Wird die Symbiose absichtlich unterbrochen, das heißt wenn Bild und Musik disparat auseinander fallen, tritt vermutlich eine Orientierungsreaktion auf, die dem Gesamtdramaturgischen Konzept des Films auf eindrucksvolle Weise dienen kann (vgl. Bullerjahn 2001, S.169).

Musik im Film spielt ganz besonders mit dieser Wechselwirkung zwischen Prägung, Hypothese, Erwartung und Enttäuschung der Rezipienten. Es wird der Versuch unternommen eine Erwartungshaltung aufzubauen, um diese an bestimmten, prägnanten Filmstellen zu bestätigen oder zu zerstören. Die Aufmerksamkeit des Publikums unterbewusst und subtil lenken ist die Intention jedes Filmkomponisten. Dabei soll die Musik nur an Stellen in den Vordergrund treten, an denen das explizit erwünscht ist, z.B. in meist in sehr emotionalen Szenen.

Zahlreiche Studien (vgl. Lipscomb 1994) belegen, dass Filmmusik, obwohl ihr Erleben stark von individuellen Faktoren abhängt, einen großen Einfluss auf die Gesamtwirkung hat. Interessant ist in diesem Zusammenhang zu hinterfragen, welche Möglichkeiten der Musik zur Einflussnahme auf die Gesamtwirkung überhaupt zur Verfügung stehen. Je nachdem wie Musik platziert ist und wie stark die symbiotische Beziehung mit dem Bild ist, führt sie unterschiedliche Funktionen aus, die die Wirkungsweise beeinträchtigen. Kapitel 3 beschreibt das Potential, das in Filmmusik steckt.

3. Die funktionale Rolle von Musik im Film

Musik leistet einen erheblichen Beitrag zur Gesamtwirkung eines Films. Jeder regelmäßige Kinogänger kann das bestätigen. Wer könnte sich einen Science-Fiction-Action-Film wie ‚Matrix‘ komplett ohne Musik spannend vorstellen? Doch welchen konkreten Einfluss übt die Musik auf das jeweilige Bild aus? Welche Funktionszusammenhänge stecken dahinter? Empirische Untersuchungen, sowie wissenschaftliche Diskurse zur konkreten Erörterung der Wirkungen gibt es seit Entstehung des Tonfilms. Diese sind natürlich besonders für Filmemacher attraktiv. Ein konkretes Wissen über die Funktions-

weisen der Filmmusik würde ihnen letztendlich ermöglichen, die Wirkungen ihres Filmes zu kontrollieren. Wären Pauschalwirkungen auf das Publikum allerdings möglich, dann wäre Wahrnehmung ein rein mechanischer Prozess nach dem Ursache-Wirkungsprinzip. Ob berechnend platzierte Filmmusik funktioniert und ihre Wirkung entfaltet, hängt stark vom Rezipienten und den in Kapitel 1 besprochenen Faktoren ab.

„Jedes Kunstwerk realisiert sich voll erst durch die Berührung des Objekts der Kunst mit dem perzipierenden Subjekt, also dem Publikum, und von dessen Möglichkeiten hängt es letzten Endes ab, wie das Werk funktioniert.“

(Lissa, S.227)

Funktionen von Filmmusik sind somit als intendierte Wirkungen von Filmmusik zu verstehen.

Um uns an die Problematik der Funktionszusammenhänge anzunähern, möchte ich zuerst den funktionale Charakter der Filmmusik erläutern und von herkömmlicher, autonomer Musik abgrenzen. Nach einer Veranschaulichung grundlegender Verhältnisse zwischen Bild und Musik, werde ich die Systematisierungsversuche der bekanntesten Autoren vorstellen und hinterfragen.

3.1 Funktionale Musik

3.1.1 Definition funktionaler Musik

Funktionale Musik bezeichnet Musik, die einen bestimmten Zweck verfolgt. Sie tritt dabei in vielen verschiedenen Varianten auf, zum Beispiel in Form eines Werbejingles, als Radiojingle, als Hintergrundmusik im Kaufhaus oder eben als Filmmusik. Der verfolgte Zweck ist allerdings immer ein anderer. Ein Werbejingle soll Assoziationen zum Produkt hervorrufen, während die Kaufhausmusik den Käufer in locker-entspannter Atmosphäre zum Kauf anregen will. Musik im Film übernimmt eine funktionale Rolle, da Rücksicht auf die Rezeptionssituation des Zuschauers genommen werden muss. Filmmusik steht nicht für sich allein, sondern wird immer zeitgleich mit dem Bild wahrgenommen. Bildinhalte, Bildgestaltung, Farben, Helligkeit, weiterhin Schauspiel, Dialog, Geräusche, Atmos und natürlich Musik stehen in einem komplizierten Korrelationsverhältnis (vgl. Schneider 1997, S.63). Diese Gestaltungsfaktoren müssen untereinander funktionieren, um ein gelungenes Filmwerk zu ergeben.

„Vergessen wir nicht, dass jeder Film als eine organische und einmalige künstlerische Ganzheit seine eigene Ästhetik schafft und dadurch die Art beeinflusst, wie das auditive Element in ihm funktioniert.“

(Lissa, S.114)

Das Wesentliche an der Filmmusik ist also die Beziehung, in der sie zum Rest des Filmwerkes steht. Sie ist immer nur ein Teil eines größeren Ganzen.

3.1.2 Funktionale Musik versus autonome Musik

Der Unterschied zwischen autonomer Musik und Filmmusik ergibt sich allein aus der schwerpunktmäßigen Zuordnung der Funktionalitäten. Heinrich Eggebrecht benennt drei Funktionalitäten, die Musik in sich tragen kann (vgl. Bullerjahn 2001, S. 53):

1. Eine musikimmanente Funktionalität (das Funktionieren musikalischer Strukturen)
2. Funktionalität in Abhängigkeit von intendierter Wirkung
3. Gesellschaftliche, soziale Funktionalität, d.h. das Funktionieren in verschiedenen Rezeptionssituationen

Filmmusik findet ihren Schwerpunkt eindeutig in Punkt zwei. Die intendierte Wirkung ist wichtiger als eine runde, musikalische Form.

Autonome Musik ergibt sich hauptsächlich aus der Forderung einer musikimmanenten Funktionalität. Komponisten autonomer Musik möchten Musikwerke schaffen, die für sich stehen, die allein und unabhängig funktionieren. Das kann nur geschehen, wenn den Kompositionen musikalische Strukturen oder Prinzipien unterliegen. Mozart komponierte kontrastreich, Beethoven steht für Fortentwicklungen, John Cage für ein absichtsloses Zufallsprinzip. Dieses immanente Funktionieren erzeugt ein abgeschlossenes, aber unflexibles Musikwerk. Filmmusik muss beweglich und ungerade sein, da sie als funktionale Musik dem Bild zuarbeitet (vgl. Schneider 1997, S. 151). Eine Komposition basierend auf Sonatenhauptsatzformel mit Haupt- und Seitenthema und traditionellen achttaktigen Perioden wird mit ihren Höhepunkten wohl kaum zufällig die Höhepunkte der zu vertonenden Filmszene treffen. Ein zu regelgetreues Vorgehen kann leicht dazu führen, am Film vorbei zu komponieren.

Filmszenen sind in der Regel außerdem zu kurz, um Themen ausgiebig einzuführen. Im deutschen Film sind musikalische Sequenzen im Durchschnitt nur ca. 70 Sekunden lang und haben deshalb nicht viel Zeit sich zu entfalten (vgl. Schneider 1997, S.66).

Autonome Kompositionen zeichnen sich außerdem durch komplexe Strukturen aus. Der Hörer hat beim bewussten Musikhören auch die Möglichkeit diese Strukturen analytisch zu erschließen. Er kann seine ganze Aufmerksamkeit dem Musikerlebnis widmen. Wir besuchen ein Konzert, um uns Musik anzuhören. Die visuelle Komponente des Orchesters ist dabei zweitrangig. Andersherum ist es im Film. Wir gehen ins Kino, um uns einen Film anzusehen. Hier widmen wir den Großteil unserer Aufmerksamkeit dem visuellen Aspekt und die Musik wird meistens unterschwellig konsumiert. Dadurch wird analytisches Hören im Kino unmöglich. Wir sind nicht offen für komplexe Strukturen und geschickte Wendungen, da uns sonst nach Pauli die Bilder derweil davonliefen (Pauli 1976, S.107). Um im unbewussten Zustand noch Wirkungen erzielen zu können, muss Filmmusik demnach simpel und schlüssig geartet sein. Der Komponist Bernard Herrmann (‚Psycho‘, ‚Die Vögel‘) äußert sich dazu wie folgt:

„The short phrase is easier to follow for audiences, who listen with only half an ear. Don't forget that the best they do is half an ear.“

(zit. n. Bullerjahn 2001, S.169)

Kritiker äußern sich nur zu oft über diese musikalische Unzulänglichkeit von Filmmusik. Sie übersehen allerdings, dass Filmmusik als funktionale Musik nicht mit traditionellen analytischen Mitteln erschließbar ist und schlichtweg einen anderen Zweck verfolgt.

„Während in der autonomen Musik die Vorstellung von der Gesamtform des Werkes der Ausgangspunkt für die Komposition ist, so geht in der Filmmusik der Komponist von der Kalkulation der dramaturgischen Aufgaben der zu schreibenden Musik aus.“

(Lissa, S.259)

Schneider sieht in der Unterschwelligkeit der Musik sogar einen dramaturgischen Vorteil. Durch die zwangsweise unkritische Rezeption werde der Zuschauer ihr hilflos ausgeliefert (vgl. Schneider 1997, S.24). Komplexe Musik eignet sich höchstens in abstraktem Filmen, deren innovativer Charakter neue musikalische Strukturen verlangt. Allerdings wird auch hier im Endeffekt eine Symbiose angestrebt.

3.2 Das Verhältnis von Bild und Musik

Für die Filmmusikwahrnehmung ist vor allem das spezifische Verhältnis von Bild und Musik interessant. Es äußert sich in inhaltlichen und formalen Wechselwirkungen. Auf

diesen beiden grundsätzlichen Korrelationen bauen sämtliche Funktionszusammenhänge zwischen Bild und Musik auf.

3.2.1 Semantische Korrelation

Lissa bezeichnet die Beziehung zwischen Bild und Ton als eine dialektische Einheit. (vgl. Lissa, S.70f).

Mit unserem Auge picken wir aktiv relevante Informationen aus der Umwelt heraus und leiten umgehend eine intellektuelle Kategorisierung ein. Betrachten wir ein Auto können wir über eindeutige Merkmale wie Form, Farbe und Größe schnell auf den Hersteller schließen. Passive und kaum gerichtete, auditive Information können nicht so gezielt verarbeitet werden. Hören wir nur die Hupe des Autos, können wir eine ungefähre Richtung und die auditiven Eigenschaften des Signals beschreiben, allerdings keine konkreteren Aussagen über den Fahrzeugtyp treffen (vgl. Lissa, S.126).

Im übertragenen Sinn kann Musik immer eine gewisse Form von Emotionen darstellen: Freude, Trauer, Wut, etc. Konkrete psychische Erlebnisse kann sie allerdings nicht beschreiben. Eine langsame, traurige Musik könnte als Liebes- oder Abschiedsthema gleichzeitig funktionieren. Bilder vermitteln meist eine eindeutigere Aussage. Ein Liebespaar auf der Leinwand kombiniert mit langsamer Musik lässt auf ein Liebesthema schließen. Gleichzeitig lädt der allgemeine Charakter das Bild affektiv auf, wobei eine Wechselwirkung entsteht, die auf den Inhalt der Szene bezogen ist. Die Wahrnehmung des Zuschauers wird dadurch emotional bereichert (vgl. Schmidt 1976a, S.130f.). Lissa fasst dieses Phänomen folgendermaßen zusammen:

„Wir haben es hier mit einer spezifischen dialektischen Einheit zu tun, die es in der autonomen Musik nicht gibt: Die Musik verallgemeinert das Bild, das Bild konkretisiert die Musik, die Musik erweitert den Inhalt des Bildes, das Bild selbst ist das Zentrum des Vorstellungskomplexes.“

(Lissa, S.124)

3.2.2 Kontinuität und formale Korrelation

Musik ist ihrem Wesen nach kontinuierlich. Ein abgeschlossenes, autonomes Musikwerk ist homogen im Zeitverlauf und hat zwischen Anfang und Ende in der Regel keine längeren Unterbrechungen.

Filmmusik als funktionale Musik erfüllt ihre Aufgaben in Relation zum Bild. In diesem Zusammenhang übernimmt Filmmusik formale Funktionen, die sich auf den Faktor Zeit beziehen. In diesem Verhältnis büßt Musik ihren kontinuierlichen Charakter ein, da sie nur stellenweise, teilweise nur fragmentartig und episodisch zum Einsatz kommt. Im Gesamtzusammenhang wirken die Filmbilder als kontinuierliches Element, weil sie insgesamt eine sinnvolle Handlung ergeben. Da es oft lange Pausen zwischen den Musikeinsätzen gibt, wirkt die Musik im Bezug auf das Filmganze zerstückelt.

Betrachten wir allerdings nur Szenenabschnitte, entpuppt sich das Filmbild als fragmentartig. Schnitte, Zeit- und Ortsprünge prägen eine Szene, die nur im Gesamtkontext der Handlung vollständig Sinn ergibt. In diesen kurzen Abschnitten kann die Musik ihre eigene Kontinuität (Spannungsbögen, Tempo, Verzögerungen, etc.) entwickeln und sogar die Nichtkontinuität der Bilder überdecken (vgl. Schmidt 1976, S. 129). Diese Beziehung ist keine inhaltliche, sondern eine rein formale.

Aus semantischen und formalen Beziehungen zwischen Bild und Ton ergeben sich konsequenterweise semantische und formale Funktionen für die Filmmusik.

Ein semantischer Bezug kann zum Beispiel die Untermalung der Stimmung einer Szene sein, eine Musik, die auf Orte, Räume und Zeiten hinweist oder die Bewegungen des Bildes nachzeichnet.

Daneben (oder auch gleichzeitig) übt Musik formale Funktionen aus, wenn sie Spannungsaufbau und Höhepunkte einer Szene kennzeichnet, also dramaturgisch ‚mitschwingt‘. Sie kann kontinuierliche Zusammenhänge erzeugen oder Handlungsebenen kennzeichnen, um sie stärker voneinander ab zu trennen, etc. (vgl. Maas, S.37).

Musik, die semantischen Bezug auf den Bildinhalt nimmt, kann natürlich auch formalen Charakter haben und umgekehrt. Nach kognitiver Analyse einiger Filme kann man so in Kürze eine beachtliche Liste musikalischer Funktionen zusammen tragen. Musik kann unter anderem:

„ Atmosphäre herstellen, Ausrufezeichen setzen, Bewegung illustrieren, Bilder integrieren, Bildinhalte akustisch abbilden, Emotionen abbilden und verstärken, epische Bezüge herstellen, Form bildend wirken, gesellschaftlichen Kontext vermitteln, Gruppengefühl erzeugen, historische Zeit evolvieren, idyllisieren, inspirieren und anregen, unreal machen, karikieren und parodieren, kommentieren, Nebensächlichkeiten hervorheben, Ortsangaben machen, Personen dimensionieren, physiologisch konditionieren, Rezeption kollektivieren, Raumgefühl herstellen, Textinhalt transferieren, visuelle Aufmerksamkeit modifizieren, Zeitempfinden relativieren.“

(Schneider 1997, S.67)

3.3 Funktionsmodelle von Filmmusik

Die offensichtlich existente Korrelation zwischen Bild und Musik und die dadurch entstehende Masse an Funktionen, regte Wissenschaftler und Komponisten dazu an, Funktionsmodelle zu schaffen. Diese sollen die Wirkung der Musik zum Bild systematisch beschreiben und die zahlreichen Funktionen strukturieren. Die vorgefundene Literatur zur Systematisierung und Kategorisierung von Filmmusik hinsichtlich funktionaler Aspekte entpuppt sich jedoch als ambivalent.

Die Grundlage für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Thematik lieferte 1965 die polnische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa, deren ‚Ästhetik der Filmmusik‘ als Standardwerk gilt. Detailliert zählt sie einzelne Funktionszusammenhänge von Film und Musik auf, die bis heute nicht an Gültigkeit verloren haben. Für ihre Ausführungen erntet sie von anderen Autoren immer wieder Kritik, findet aber auch allgemeinen Zuspruch. Hansjörg Pauli stellt sich gegen die ‚Systematisierungswut‘ Lissas (vgl. Pauli 1981, S.187). Er erkennt zwar ihren Eifer an, versucht sich selbst aber an einem simpleren Modell mit nur drei Grundfunktionen.

Bei der weiteren Lektüre anderer Autoren stellt sich heraus, dass zwar verschiedene Systematisierungsansätze vorhanden sind, diese sich aber nicht eklatant voneinander unterscheiden. Teilweise benennen Autoren eigene Begrifflichkeiten, die allerdings auf ein- und denselben Sachverhalt hinweisen.

Norbert Jürgen Schneider definiert sein Funktionsmodell als bipolares Kontinuum, in dem sich die Musik zwischen den Polen „völlig bild- und handlungsorientiert“ oder „völlig unabhängig von Bild und Handlung“ bewegt (vgl. Schneider 1986, S.90). Dabei lehnt er stark an das Begriffspaar synchron und asynchron an, das bereits Lissa beschreibt.

Wolfgang Thiel mischt in seine Ausführungen Kompositionstechniken ein, die streng genommen nur eine Umsetzung der Funktionen darstellen und keine Funktion selbst. Seine Kategorien Bildillustration und affirmative Bildinterpretation- und Einstimmung sind Äquivalente der deskriptiven und der Mood-Technik (siehe Kapitel 4). Seine Funktionen kontrapunktierende Bildinterpretation und –kommentierung dagegen entsprechen Lissas und Paulis Begriff der Kontrapunktierung.

Denselben Fehler wie Thiel begeht auch Georg Maas in seinem ansonsten recht übersichtlichen Modell. Er weist dem Bild tektonische Funktionen (z.B. Titelmusik), syntaktische (formale) und semantische (inhaltliche) Funktionen zu. Weiterhin erwähnt er eine mediatisierende Funktion, die genrespezifisch und zielgruppentechnisch fungiert (vgl. Maas, S. 35). Der Begriff der mediatisierenden Funktion findet sich in ähnlicher Form bereits bei Pauli als Metafunktionen.

In dieser Arbeit wird deswegen darauf verzichtet auf alle Autoren einzeln einzugehen und ihre Systeme voneinander abzutrennen, da sie größtenteils auf Lissa und Pauli zurückzuführen sind. Die Gegenüberstellung der Modelle von Lissa und Pauli spiegelt außerdem das Bedürfnis aller Autoren wider einerseits ein sehr detailliertes und gleichzeitig ein äußerst schlüssiges und griffiges System zu schaffen. Da Lissa die Thematik ungleich ausführlicher behandelt als Pauli und ihr Katalog den Anstoß für Paulis Modell gab, lege ich den Schwerpunkt der folgenden Ausführungen auf ihren Ansatz.

3.3.1 Das Funktionsmodell von Zofia Lissa

Der Film setzt sich aus einer visuellen und einer auditiven Schicht zusammen. Die visuelle Schicht gliedert sich wiederum in Ansichten, Gegenstände, Handlungen und psychische Elemente, die auditive in Stille, Rede, Geräusch und Musik (vgl. Lissa, S.112).

Die Faktoren der beiden Schichten stehen in einer wechselseitigen Beziehung. Aus dieser Beziehung ergeben sich Beiordnungsmethoden. Wenn die Zuordnung einer auditiven Komponente zu einer visuellen sich direkt aus dem Bild ableitet, spricht Lissa von Synchronität. Asynchron ist eine Beiordnung, wenn das Auditive dem Visuellen nicht entspricht. Wenn es diesem sogar widerspricht, entsteht ein kontrapunktierendes Verhältnis (vgl. Lissa, S. 105).

Lissa unterscheidet zahlreiche Funktionen, von denen jede einer der Beiordnungsmethoden zugeordnet werden kann oder eine Mischform darstellt. Ihr Katalog umfasst 18 Funktionen, von denen ich wichtigsten im Folgenden erläutere.

Die **illustrativen Funktionen** der Musik entsprechen einer synchronen Beiordnung zum Bild, da Bildinhalte unterstrichen werden sollen, zum Beispiel visuell gezeigte Bewegungen. Ein vom Hochhaus fallender Mensch wird dann von einer Abwärtsbewegung in der Melodie begleitet. Hier sei noch mal besonders auf den nicht autonomen Charakter der Filmmusik hingewiesen. Das Bild gibt in dieser Funktion die musikalische Form bereits vor. Im Grunde entsteht dabei die gleiche, aber musikalisch abstrahierte Bewegung. Das Bild wird also pleonastisch⁶ gedoppelt. Der musikalische Ausdruck ist rein äußerlicher Natur und weist nicht über das Bild hinaus. Im Bild dargestellte Gegenstände können außerdem musikalisch stilisiert werden, z.B. Vogelgezwitscher durch Piccoloflöten.

Bei der illustrativen Funktion ist der episodische Fragmentcharakter der Filmmusik besonders ausgeprägt, da schnell wechselnde Bildbewegungen keine Motiventwicklung

⁶ Ein Pleonasmus in der Literatur ist beispielsweise eine ‚pelzerne Pelzkappe‘ oder eine ‚tote Leiche‘

erlauben. Sie passt sich an den fragmentartigen Charakter von Bildern auf kurzen Abschnitten an. Damit ist sie der Gesamtdramaturgie des Gesamtfilmes kaum verbunden (vgl. Lissa, S. 115ff). Allerdings ist die illustrative Methode gut geeignet, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Bildinhalte zu lenken, die momentan dramaturgisch wichtig sind. Wenn in einer Szene beispielsweise eine kleine Maus flugs durch das Bild rennt und ihr Auftreten für den weiteren dramaturgischen Verlauf bedeutend ist, so macht es Sinn, sie musikalisch zu illustrieren. Eventuell würde sie dem Zuschauer sonst aufgrund ihrer geringen Größe entgehen. Musik kann also Prioritäten unter den Bildinhalten verteilen (vgl. Schmidt 1982, S.107).

Musik in ihrer natürlichen Rolle ist Musik, die auf sichtbare, musikalische Quellen im Bild zurückzuführen ist (Source Music). Die herkömmliche Filmmusik, die das Bild aus dem Off unterstützt und den Zuschauer so emotional greifen soll, ist eigentlich eine künstliche Größe. In realen Situationen erklingt beim Liebesgeständnis nicht plötzlich ein Piano, bei Gefahr zittern keine Tremolostreicher. Musik im Bild dagegen ist ein realer, glaubwürdiger Gegenstand, der nicht nur zur emotionalen Suggestion des Zuschauers auftritt, sondern sich selbst repräsentiert. Dabei kann sie handlungsintegriert oder rein hintergründig auftauchen (z.B. laufendes Radio). Source Music unterscheidet sich von den anderen herkömmlichen Filmmusiken insofern, dass sie auch für die Filmcharaktere hörbar ist. Diese können auf sie reagieren und somit entsteht eine vollkommen andere Bild–Musik-Konstellation. Direkt in die fiktionale Geschichte integrierte Musik ist also paradoxerweise authentischer als andere Formen der Filmmusik. Als Teil der Bilddramaturgie kann sie sogar die Handlung entscheidend vorantreiben. Die Schlüsselszene in „About a boy“ zeigt den Schauspieler Hugh Grant, der aus vollem Herzen eine grauenhaft falsche Gesangsdarbietung vor der versammelten Schule abgibt.

Sie vermag authentisch stark antithetische Funktionen einzunehmen, wenn beispielsweise eine Person in der Disko eine schockierende Nachricht erhält. Die gleichgültig weiterlaufende Diskomusik kann so die plötzlich eintretende Einsamkeit und Verlassenheit der Person unterstreichen. Alle anderen tanzen fröhlich weiter, während nur ihr Leben sich grundsätzlich verändert hat.

Der kontinuierliche Charakter von Musik erlaubt interessante Kombinationen. Zum Beispiel kann Musik im Bild in Musik außerhalb des Bildes übergehen, wodurch sich ihre Bedeutung unmittelbar ändern kann (vgl. Lissa, S. 163ff.). Ein Beispiel liefert Baz Luhrmanns Film ‚Romeo und Julia‘. Als sich Romeo und Julia während eines Balls auf der Toilette das erste Mal begegnen, erklingt der Song ‚Kissing You‘ im Hintergrund. Ein

späterer Zwischenschnitt, der die Sängerin live auf der Bühne zeigt, verrät, dass sie auch live auf dem Fest singt.

Die Musik als Kommentar im Film deckt meist ein kritisches und subjektives Verhältnis des Komponisten oder Autors zur Szene auf. In der Regel äußert sich der Kommentar in einem kontrapunktierenden Verhältnis von Bild und Musik. In ‚Bowling for Columbine‘ unterlegt der Regisseur Michael Moore einer Szene, die das Ausmaß der Zerstörung kriegsgerischer Handlungen zeigt, mit dem Titel ‚Wonderful World‘. Der Regisseur kommentiert dadurch das Gezeigte und fällt mit der Musik ein moralisches Urteil. Ein ironischer Unterton schwebt mit, der zu sagen scheint: ‚Schaut alle her! Wirklich schön, wie sich alle die Köpfe einschlagen!‘.

„Die These des Visuellen und die Antithese des Auditiven führen auf dialektische Weise zur Synthese, zum Kommentar. Hier ist also allein die Relation beider Schichten zueinander Träger bestimmter Inhalte.“

(Lissa, S. 106)

Während die illustrierende Funktion keinen tieferen Sinn als das Nachzeichnen von Bewegungen ist, fügt der Kommentar dem Film also eine weitere Dimension hinzu und übersteigt den Zweck einer rein ästhetischen Funktion. Dadurch können wichtige dramaturgische Zusammenhänge erkannt werden. Der Zuschauer wird zum Nachdenken angeregt, warum ausgerechnet diese Musik die gezeigten Bilder begleitet. Aufgrund der eintretenden Orientierungsreaktion tritt die Musik stärker in den Vordergrund als bei der illustrativen Methode und wird in der Regel bewusst wahrgenommen (vgl. Lissa, S.158ff.).

Kommentare können allerdings auch subtil versteckt werden. Wenn Musiker im Bild in adliger Gesellschaft ein Kammerkonzert geben und sich schwerwiegend verspielen, deutet das auf die Dekadenz der Gesellschaft hin.

Musik wirkt als Symbol, wenn sie visuell Gezeigtes charakterisiert. Stil, Klangfarbe und Instrumentierung der Musik sind dabei entscheidende Mittel für eine treffende Charakterisierung. Wenn im Verlauf einer Kriegsszene immer mehr Instrumente wegfallen, symbolisiert das die gefallenen Soldaten. Ein scharfes Messer erscheint im Film noch schärfer, wenn gleichzeitig hohe nervenzerreibende Streicherflageoletts erklingen (vgl. Lissa, S.202ff.). Im Film ‚Das Parfüm‘ symbolisieren Flageoletts und Glissandi den obsessiven Wahnsinn von Jean-Baptiste.

Auch direkte, musikalische Zitate können Symbolfunktion haben. Im ‚Schweigen der Lämmer‘ legte der Massenmörder Hannibal Lecter bei einem seiner Morde Johann Sebastian Bachs Goldbergvariationen gespielt von Glenn Gould auf. Dies deutet darauf hin, dass ein äußerst intelligenter Mann diese Morde begeht.

Musik als Repräsentation von Ort, Zeit und Raum hat das Ziel authentisch Eindrücke von der Umgebung zu vermitteln. Dadurch soll eine Einstimmung des Zuschauers in die eventuell fremde Umwelt erreicht werden. James Horner setzte im Film ‚der Name der Rose‘ geistliche Chöre ein, die sofort Assoziationen zum Mittelalter und Klosterleben wecken.

Orstwechsel oder spezifische Milieus können sehr eindrucksvoll veranschaulicht werden, indem folkloristische Elemente des jeweiligen Landes in die Musik integriert werden. John Williams verarbeitet in der Musik zu ‚München‘ musikalische Elemente aus dem Nahen Osten. Der Film erzählt vom Attentat palästinensischer Terroristen auf israelische Sportler während der olympischen Spiele in München.

Musik kann auf die Umgebung hinweisen, in der sich der Protagonist befindet. Kirchenglocken und Chormusik im Hintergrund deuten an, dass sich in unmittelbarer Nähe eine Kirche befindet, ohne dass diese im Bild gezeigt werden muss (vgl. Lissa, 131ff.).

Musik als Ausdrucksmittel psychischer Erlebnisse vermag jegliche psychischen Zustände des Menschen auszudrücken und kann in diesem Zusammenhang synchron, asynchron, informierend oder bildergänzend funktionieren. Das psychisch imaginative ist das entscheidende Element im Film, denn der Zuschauer muss die Handlungen des Protagonisten nachvollziehen - also seine Psyche verstehen – können. Die Aktionen einer Filmfigur erscheinen dann glaubwürdig, wenn sie in Einklang mit deren Psyche stehen. Erst dann kann der Zuschauer Verständnis für den Film aufbringen.

Lissa unterscheidet zahlreiche Unterfunktionen psychischer Erlebnisse, z.B. Musik als Mittel zum Ausdruck von Gefühlen, von Phantasievorstellungen, zur Repräsentation von Erinnerung, als Zeichen von Wahrnehmung etc.

Durch bloße Änderungen in der laufenden Musik, kann ein Zeichen dafür gesetzt werden, dass die Psyche des Protagonisten sich in diesem Moment verändert hat. Das Bild allein kann in einer stehenden Einstellung kaum psychische Vorgänge vermitteln. Ändert sich während einer Nahaufnahme die Musik, deutet das auf einen inneren Vorgang hin, zum Beispiel eine Erkenntnis.

Die psychische Vermittlung mittels Musik kann allerdings nie auf konkreter Ebene stattfinden, da Musik nur allgemeine emotionale Typen wie Freude, Trauer usw. beschreiben

kann. Sie kann zwar wie bereits erwähnt Hinweise geben, die die visuelle Ebene nur bedingt veranschaulichen kann: "Achtung! In dieser Person passiert gerade etwas!" Die Ursache dafür und die Reaktion auf die Änderung müssen sich aber im Bild äußern, denn Musik allein kann beispielsweise nie den Grund von Trauer übermitteln. Es gibt keine eindeutige „Trauer-weil-sie-hat-Schluss-gemacht-Musik“ oder „Trauer-weil-sie-gestorben-ist-Musik“. Die wechselseitige Wirkung von Musik und Bildinhalten kommt in dieser Funktion besonders deutlich hervor (vgl. Lissa, S. 173).

Musik als Grundlage der Einfühlung ist verwandt mit den Ausdrucksmitteln psychischer Erlebnisse. Sie beschreibt aber eher die empathische Reaktion des Zuschauers auf diese Ausdrucksmittel. Emotionen eines Protagonisten zum Beispiel sind nur fiktiv auf der Leinwand dargestellte Gefühle. Erkennt der Zuschauer, dass eine Person auf der Leinwand leidet, so reagiert er mit eigenen Gefühlen. Er stellt sich die fiktiven Emotionen der Filmfigur vor, die Musik kann ihm bei der Übersetzung in reale Gefühle helfen. Die Summierung von vorgestellten und von Musik ausgelösten Emotionen hat in jedem Fall mehr Emotionen zur Folge⁷.

Die Funktion dient auch dazu allgemeine Stimmungen des Films zu vermitteln. Dadurch kann keine eine Atmosphäre geschaffen werden. Sie kann aufgrund ihres empathischen Charakters Sympathien oder Antipathien für eine Filmfigur beim Zuschauer auslösen (vgl. Lissa, S, 193).

Handlungsinhalte antizipieren ist eine weitere wichtige semantischen Funktionen. Musik kann auf Ereignisse vorgreifen, die erst noch passieren werden. Dieses kann schon beim Einblenden des Main Titles geschehen, um den Zuschauer in die Gesamtstimmung des Films einzuführen. Innerhalb einer Szene kündigt eine düstere musikalische Stimmung dem Zuschauer eine Entwicklung in der Handlung an. Allerdings wird er im Unklaren darüber gelassen, wann das Ereignis eintritt und wird nur allgemein darauf vorbereitet. Diese Situation erhöht die Spannungssituation ungemein (vgl. Lissa, S.209).

Anhand dieses Mittels kann der Filmkomponist nun auch Erwartungen des Zuschauers lenken und ihn auf eine Fährte locken, die sich dann als Finte erweist.⁸ Bei Enttäuschung einer Erwartung reagiert der Zuschauer besonders emotional. Vor allem wenn das als Finte erkannte Ereignis nun plötzlich doch unvermittelt eintritt, ist der Schreckmoment sehr intensiv, da der Zuschauer sich schon kurz erholt hatte und nun sehr überrascht

⁷ Dieser Effekt zeigt sich an den wechselseitigen Schaltungen der Organe im limbischen System (siehe Punkt 2.1.2)

⁸ Dieser Effekt wird auch als ‚Red Herring‘ bezeichnet(vgl. Schneider 1997, S.72)

wird. Beliebte ist dieses Mittel vor allem in Horror Filmen, wenn Musik andeutet, dass das Monstrum direkt um die Ecke steht. Ein Blick um die Ecke, die Musik setzt aus und es zeigt sich, dass der Held sich geirrt hat. Die Musik setzt abrupt wieder ein, wenn die Filmfigur nun plötzlich doch von hinten überfallen wird.

Musik als formal einender Faktor kann Bilder miteinander verbinden kann, um harte Schnitte weicher erscheinen zu lassen. Vor allem in hektischen Actionszenen hilft der kontinuierliche Charakter der Musik die schnellen Schnitte zu überdecken. Allerdings geht die Funktion noch weiter: Wird bei semantisch unterschiedlichen, aber gleichzeitig ablaufenden Handlungssträngen die gleiche Musik untergelegt, stellt sie einen Zusammenhang zwischen den Szenen her. Vielmehr unterstreicht Musik das Verhältnis der beiden aufeinander folgenden Bilder zueinander und kann somit einen Subtext vermitteln. Zum ersten Bild mag die Musik synchron erscheinen, beim nächsten Schnitt kann die kontinuierlich weiterlaufende Musik das Bild scharf kontrastieren (vgl. Lissa, S. 215). Eindrucksvoll verwendet Hans Zimmer dieses Mittel bei einer Parallelmontage im Film ‚Der schmale Grat‘. Ein Soldat robbt angsterfüllt an einen feindlichen Soldatenbunker heran und erinnert sich dabei an liebevolle Situationen mit seiner Frau. Die bedrohlich düstere Musik, die die Angst im Kriegsgebiet stimmungsvoll widerspiegelt, setzt zu den Bildern mit seiner Frau einen Kontrapunkt. Diese negative Stimmung bei den schönen, zärtlichen Bildern ist außerdem ein symbolischer Vorbote dafür, dass die geliebte Frau kurz darauf die Scheidung einreicht. Wie dieses Beispiel zeigt, fungieren hier mehrere Funktionen gleichzeitig.

Dass eine klare Abgrenzung und systematische Einteilung von Funktionen in Kategorien unmöglich ist, kristallisiert sich schnell heraus. Die erwähnten Funktionen können sich überschneiden oder gleichzeitig auftreten. Lissa erkannte dies und bescheinigte der Filmmusik den Charakter der **Mehrfunktionalität**. Musik kann als Ausdruck psychischer Erlebnisse beispielsweise gleichzeitig Gefühle ausdrücken und kommentieren, symbolisch wirken und als Grundlage der Einfühlung dienen. Die Grenzen sind fließend, die Funktionen übergreifend und vor allem je nach Rezipient unterschiedlich interpretierbar.

„Immer kann neben der Funktion, die das handelnde Subjekt seiner Verrichtung oder seinem Produkt zugeordnet hat, irgendeine andere Funktion zum Vorschein kommen; in der Regel aber sind keineswegs nur potentiell, sondern tatsächlich in der Verrichtung oder im Gebilde mehrere Funktionen gegenwärtig, darunter auch solche, an die der handelnde oder Produzierende nicht dachte, oder die er sich nicht einmal wünschte.“

(Mukarvosky zit.n. Bullerjahn 2001, S.58)

Mehrfunktionalität bedeutet gleichzeitig auch Mehrdeutigkeit. Tritt der Fall auf, dass das gleiche Musikstück unter eine andere Szene gelegt wird, erhält dieses jeweils eine andere Funktion beziehungsweise einen anderen Ausdruckscharakter. Das beweist, dass die Bild-Musik-Beziehung zu jedem Zeitpunkt eine symbiotische ist und die spezifische Musik auf das Bild einwirkt und umgekehrt.

Neben der Mehrschichtigkeit fiel Lissa die Polyphonie der Elemente auf, das heißt dass verschiedene Elemente der Filmschichten über den zeitlichen Ablauf in den Vordergrund treten. Zum Beispiel kann zu einer Zeit in der auditiven Schicht die Musik dominieren, zu einem anderen Zeitpunkt das Geräusch. Diese Wechselwirkung der Funktionen innerhalb der einzelnen Schichten ermöglicht weitere Effekte:

Ein recht einfaches Mittel um uns tiefer in die Psyche eines Charakters eindringen zu lassen ist das Wegblenden der Atmo. Auf der auditiven Schicht fehlt nun ein ganzes Element, der Zuschauer muss dieses Fehlen kompensieren. Die suggestive Musik dringt nun stark in sein Bewusstsein und er interpretiert sie sofort als subjektives Erleben der dargestellten Person. Der Zuschauer ist unmittelbar im Kopf des Protagonisten, da die realen Momente ausgelöscht wurden. Dieses Mittel stellt eine extrem hohe Identifikationsmöglichkeit mit der Filmfigur. Im Film ‚Hochzeit zu dritt‘ wird die Atmo während einer Schulaufführung weggeblendet. Grund ist, dass die eine Hauptdarstellerin in ihrem Bedürfnis ihre Sitznachbarin zu küssen, in einen Tagtraum versinkt. Als die Atmo schlagartig wieder einsetzt wird auch der Zuschauer sehr unvermittelt und effektiv in die reale Welt zurückversetzt.

Lissa räumt zwar ein, dass die Musik sich in das gesamte Filmwerk integrieren soll und, dass eine gewisse Kontinuität über den Gesamtfilm mit ausgefeilter Leitmotivtechnik möglich ist (siehe Kapitel 3). Ihr Fazit lautet allerdings, dass ein einheitliches Prinzip der funktionellen Zuordnung den ganzen Film hindurch anzuwenden im Spielfilm unmöglich sei (vgl. Lissa, S. 248).

Im Kern hat Lissa mit dieser Feststellung natürlich Recht. Es ist nicht möglich, ein absolut stringentes, einheitliches Prinzip über die Gesamtdauer des Films zu verfolgen. Aller-

dings gleicht ihr System dadurch einer willkürlichen Liste einzelner Funktionen, denen ein übergeordnetes Dach fehlt. Sie kategorisiert fragmentartig, vernachlässigt dabei allerdings die gesamt-dramaturgische Aufgabe, die Musik erfüllen muss:

„Oberstes Gebot ist die Ganzheit des Konzepts. Ganzheit nicht in einem harmonisierenden Sinne, sondern als kontrollmäßiger Überblick. Im Ausnahmefall kann die Ganzheit des Konzepts auch die Nichtbezogenheit und das Auseinanderfallen aller Filmelemente fordern.“

(Schneider 1984, S. 106)

Der rote Faden, der sich dramaturgisch durch ein Drehbuch ziehen sollte, um es schlüssig wirken zu lassen, sollte äquivalent dazu auch musikalisch verfolgt werden. Die große Idee und das Thema des Films müssen aufgegriffen und mit musikalischen Mitteln abgebildet werden, sonst läuft die Musik Gefahr, sich in einzelnen funktionsschwangeren Fragmenten zu verlieren, die im Gesamtkontext wenig Sinn ergeben.

3.3.3 Das Funktionsmodell von Hansjörg Pauli

Hansjörg Pauli ordnet der Filmmusik drei Grundfunktionen zu. Laut Pauli beeinflusst Musik Bilder, indem sie entweder paraphrasiert, polarisiert oder kontrapunktiert (vgl. Pauli 1976, S.104).

Paraphrasierende Musik bezeichnet Musik, die sich direkt aus dem Bildcharakter ableitet und ist somit vergleichbar mit Lissas synchroner Beiordnungsmethode. Allerdings geht Paulis Definition tiefer als die einer rein äußerlichen Synchronität. Musik kann paraphrasierend sein im Hinblick auf verschiedene Bildinhalte wie zum Beispiel Objekte, Menschen, Handlung, Ort, etc. Paraphrasieren ist dabei vordergründig oder hintergründig möglich. Die Vordergrundparaphrase ist identisch mit der äußerlichen Synchronität. Die Hintergrundparaphrase bezieht sich allerdings auf andere visuelle Komponenten, die zwar im Bild vorhanden, aber nicht in direktem Bezug zur konkreten Handlung stehen. Hans Zimmer entschied sich für den Film ‚der schmale Grat‘ eine Musik zu schreiben, die sich auf die Schönheit und die Natur des Schauplatzes (die Pazifikinsel Guadalcanal) bezieht und nicht auf die grausamen Kriegshandlungen. Während einer Schlacht erklingen also keine heroischen Militärmärsche, sondern zarte Orchesterklänge. Der Zuschauer sieht das Bild nun aus einer anderen Perspektive. Die Wirkung ist ähnlich der eines Kontrapunkts. Einziger Unterschied ist bloß, dass Bild und Musik noch eine Beziehung

haben, allerdings eine, die nicht auf den ersten Blick erkennbar ist (vgl. Pauli 1976, S.105f.).

Die polarisierende Funktion von Musik schiebt neutrale Bilder in eine eindeutige Richtung. Wie wir bereits gesehen haben, konkretisiert das Bild in der Regel die Musik, die nur Typen von Stimmungen repräsentieren kann. Wenn nun allerdings der allgemeine Charakter der Musik immer noch konkreter ist als die Bildaussage, kann in dieser Konstellation die Musik das Bild konkretisieren (vgl. Pauli 1976, S. 104).

„Durch Polarisieren kann eine Tür hoffnungsvoll erscheinen, eine Bergwand gefährlich, eine Wolkenformation heilig-verbrämt.“

(Schneider 1997, S. 24)

In diesem Sinne führten Bullerjahn und Güldenring folgenden Versuch durch (vgl. Bullerjahn 1994, S.99ff.). Eine Szene ohne Dialog wurde mit verschiedenen Musiken unterlegt. Protagonisten sind ein alter Mann auf Reise und ein Pärchen beim Frühstück. Der alte Mann hält abwechselnd ein Klassenfoto und eine Joker-Spielkarte in den Händen. Am Ende klingelt es an der Tür des Pärchens und der alte Mann steht davor. Unterschiedliche Musiken führten nun zu komplett unterschiedlichen Interpretationen bei den Versuchsteilnehmern. Als überraschender Besuch eines Familienmitglieds wurde das Thema des Films bei freundlicher Musik interpretiert. Düstere Musik führte zur Annahme, der alte Mann hat eine Rechnung offen oder ist gar ein Auftragskiller. Je nach Musik wurden auch die Symbole Foto und Karte unterschiedlich interpretiert.

„The Results suggest that each musical soundtrack create its own particular type of film and plot.“

(Bullerjahn 1994, S. 110)

Vergleichen kann man diesen Effekt in seiner Wirkung mit dem Kuleschoweffect in der Montagetechnik, bei dem durch die Änderung der Reihenfolge der Bilder im Schnitt, der Sinn eine komplett andere Richtung erfahren kann. Viel verwendet wird die polarisierende Funktion zum Beispiel bei Titelmusiken, um den Zuschauer auf die Gesamtstimmung des folgenden Films vorzubereiten.

Das **Kontrapunktieren** als dritte Funktion entspricht der Beiordnungsmethode des Kontrapunktierens bei Lissa. Es handelt sich um „[...]Musik deren eindeutiger Charakter dem ebenfalls eindeutigen Charakter der Bilder [...] klar widerspricht.“ (vgl. Pauli 1976,

S.104). Dadurch entsteht eine kritische Haltung zum Medium Film. Kontrapunktierende Musik verursacht beim Betrachter eine Distanz zum Film und fordert aktives Nachdenken über das Gezeigte. Hier dient ebenso ‚Bowling for Columbine‘ als Beispiel, das bereits schon in 3.1.2 erwähnt wurde.

Paraphrasieren sowie Polarisieren dienen zur Einführung des Zuschauers in die Geschichte und zur Identifikation mit Protagonisten, während der Kontrapunkt distanziert. Im Theater ist der Kontrapunkt vergleichbar mit dem Brechtschen V-Effekt⁹.

Den dramaturgisch übergeordneten Zusammenhang vernachlässigt Pauli allerdings ebenfalls. Mehr als das Potential, das eine bestimmte Musik in Relation zum konkreten Einzelbild haben kann, beschreibt Pauli nicht. Der dramaturgische Gesamtzusammenhang der Handlung entscheidet allerdings auch über die Wirkung von Musik. Eine Musik zu einer bestimmten Szene am Anfang eines Films kann den Zuschauer polarisieren, da dieser noch nicht komplett in die Handlung eingeführt wurde. Würde die Szene aber in der Mitte oder gegen Ende des Filmes unverändert auftauchen, ändern sich die funktionalen Zusammenhänge zwischen Bild und Musik, da der Rezipient jetzt Vorwissen besitzt. Eine Liebesszene zu Anfang wirkt anders als eine Liebesszene am Ende und diese Tatsache verändert auch die Wirkung von Musik.

Insgesamt ist es ihm nicht möglich die umfangreichen Funktionszusammenhänge, die Lissa beschreibt, in drei Funktionen zu packen. Das Potential, das der Filmmusik innewohnt wird durch diesen Versuch klar beschnitten. Die formalen Leistungen, die Musik mithilfe ihres kontinuierlichen Charakters leisten kann, vernachlässigt er vollkommen. Ob eine Musik paraphrasiert, polarisiert oder kontrapunktiert, sagt noch nichts über ihre Symbolkraft aus. Die Möglichkeit des Komponisten, Kommentare einzufügen, erwähnt Pauli nicht. Außerdem ist eine klare Abgrenzung der Hintergrundparaphrase zum Kontrapunkt heikel. Die Grenzen sind eher fließend. Zudem können Vorder- und Hintergrundparaphrase durchaus gleichzeitig auftreten.

1981 widerruft Pauli allerdings sein Modell aus diesen Gründen wieder (vgl. Pauli 1981, S.187). Ungeachtet dessen genießt es aufgrund seiner Anschaulichkeit bis heute hohe Popularität und wird häufig zitiert.

⁹ Ziel des V-Effekts ist es, eine Distanz zwischen Publikum und Bühne zu schaffen, damit der Zuschauer das Gezeigte überdenkt. Das wird erreicht durch Unterbrechungen, direktes Ansprechen des Publikums, sparsame Requisite, beliebig austauschbare Schauspieler, etc

3.4 Metafunktionen

Bereits Pauli erwähnt die Existenz von Metafunktionen, die auch von Bullerjahn und Maas wieder aufgegriffen wurden. Metafunktionen beschränken sich nicht auf ein spezifisches Filmwerk, sondern beziehen sich auf einen größeren, epochalen Zusammenhang. Im Grunde unterscheiden die Autoren rezeptionspsychologische und ökonomische Metafunktion, die zwischen Film und Publikum vermitteln sollen.

Die rezeptionspsychologischen Metafunktionen dienen als Vermittler zwischen dem Publikum und dem Medium Film. Musik verleiht dem zweidimensionalen Filmbild ein gewisses Maß an Räumlichkeit und liefert so dem Zuschauer eine möglichst plastische Vorstellung. Schon in den Anfängen des Stummfilms half Musik die stummen Bilder realer erscheinen zu lassen, da dem audiovisuellen Menschen eine tonlose Rezeption fremd erscheint. Der hohe Geräuschpegel der Filmprojektoren konnte auf diese Weise überdeckt werden. Diese Art Funktion beleuchtet also einen rein zweckmäßigen Einsatz von Musik im Film (vgl. Pauli 1981, S. 181).

Die ökonomischen Metafunktionen, die ein Film innehaben kann, dienen der Profitoptimierung. Demnach wird die Musik einer bestimmten Zielgruppe angepasst, um möglichst viele Fans in das Kino zu locken. Zum Beispiel werden auch prominente Musiker eingesetzt, um die Attraktivität des Films zu erhöhen. Erst kürzlich erschien der Film „Dreamgirls“, in dem Beyonce Knowles als Hauptdarstellerin eine zentrale Figur der Motown Ära spielt. Parallel zum Filmstart wird dann der eigens produzierte Soundtrack zum Kauf angeboten (vgl. Bullerjahn 2001, 67).

Die Autoren übersehen bei der Definition ökonomischer Metafunktionen allerdings, dass diese nicht zeitlos ist, sondern sehr wohl vom jeweiligen Film abhängt. Der ökonomische Impuls geht immer von der kompletten Filmproduktion aus. Will der Film eine gewisse Zielgruppe ansprechen, so müssen alle Filmparameter sich an den Wünschen der Zielgruppe orientieren. Könnte sich jemand ‚das Parfüm‘ mit HipHop Musik vorstellen? Sicher würden Bild und Ton auseinander fallen und das Gegenteil würde erreicht. Die Zuschauer würden ablehnend auf den Film reagieren. Nur weil HipHop sich allgemein gut verkauft, kann das kein alleiniges Kriterium für einen Filmmusikeinsatz sein. Verlangt ein gewisses Filmthema allerdings nach HipHop, muss die Musik das natürlich erfüllen. Die Symbiose von Musik und Bild hat immer noch oberste Priorität.

Interessant ist allerdings, dass der zielgruppentechnische Aspekt implizit die Tatsache berücksichtigt, dass kulturelle und soziologische Hintergründe Einfluss auf die Wahrnehmung des Rezipienten haben (siehe Punkt 2.3).

3.5 Musikdramaturgie

Norbert Jürgen Schneider ist Filmkomponist und Professor an der Hochschule für Film und Fernsehen in München. Die Beobachtungen Lissas, Paulis und anderer Autoren erklären eingehend das Bild-Ton-Verhältnis. Für Schneider stellen die einzelnen Funktionen der Filmmusik allerdings nur einen Teilaspekt einer größeren Filmmusikdramaturgie dar. Diese gilt es unbedingt zu beachten, wenn eine optimale Wirkung erzielt werden soll. Die musikalischen Ereignisse müssen zu den anderen filmischen Elementen wie Drehbuch, Licht und Kamera in einer schlüssigen Beziehung stehen. Es sollte also auch so etwas wie ein musikalischer ‚roter Faden‘ existieren. Bei einem spezifischen Filmprojekt gilt es für folgende Parameter Entscheidungen zu treffen, die die Gesamtdramaturgie beeinflussen (vgl. Schneider 1997, S. 62ff):

Zuerst muss bestimmt werden, welcher Person ein Instrument oder ein musikalisches Motiv zugeordnet wird und warum. Dies definiert die emotionale Perspektive des Films. Gibt es zum Beispiel nur eine wichtige Filmfigur kann es sinnvoll sein, nur ihr Musik zu leihen.

Wichtig ist an dieser Stelle natürlich auch, welches Instrument bzw. welchen Klang man den jeweiligen Personen zuordnet. Eignet sich großes Orchester, Kammermusik oder nur ein Soloinstrument?

Auch der satztechnische Stil sollte sich, wenn möglich, im Filmganzen nicht entscheidend ändern. Es sei denn, krasse Sprünge und Widersprüche sind ein Leitthema des Drehbuchs. Eine homogene Filmmusik sollte allerdings in der Regel nicht zwischen Elektro, Wiener Klassik und Cool Jazz hin und her springen. Solch ein Vorgehen würde den episodischen Charakter von Musik im Gesamtfilm betonen.

Filmmacher sollten auch darüber entscheiden, ob der Film insgesamt viel oder eher wenig Musik benötigt. Ein Film mit viel Musik wirkt innenorientierter und psychischer. Der Rezipient dringt einfach in die Innenwelten des Protagonisten ein (z.B. ‚Requiem for a Dream‘). Filme mit spärlichem Musikeinsatz hingegen wirken realistischer, da der Zuschauer eher eine Beobachterrolle einnimmt (z.B. ‚Blair Witch Project‘).

Schneider erwähnt darüber hinaus, dass eine prinzipielle Entscheidung über Anfang und Ende der Musiktakes Auswirkungen auf die Gesamtdynamik eines Films hat. Setzt Musik generell mit dem harten Schnitt ein, wird sie bewusst wahrgenommen. Eher unbewusst bleibt sie, wenn langsam ein- und ausgeblendet wird.

Angesichts der zahlreichen Funktionen von Filmmusik (siehe Punkt 3.2.2) fordert Schneider, sich insgesamt auf eine geringe Anzahl von Funktionen zu beschränken, die

dann allerdings durchgehend Verwendung finden. Dadurch würde ein stringentes Musikkonzept gelingen (vgl. Schneider 1997, S. 68).

Es sollte sich im Vorfeld auch Gedanken gemacht werden, ob ein großformales Gestaltungsprinzip für den Film in Frage kommt, also ein Filmmusikkonzept, das sich auf die Gesamtlänge des Films bezieht. Schneider unterscheidet die Crescendoform, die Bogenform und die Reihungsform. Bei der Crescendoform würde die Musik im Gesamtverlauf eines Films zum Beispiel zunehmend opulenter (vgl. Schneider 1997, S.68).

Im Grunde hat Schneider mit seinem Ansatz Recht, dass jegliche Filmmusik einen übergeordneten Zusammenhang haben sollte. Musikdramaturgische Mittel können den episodischen Charakter von Filmmusik kontinuierlicher wirken lassen.

Im Endeffekt ist es allerdings eine Sache der Perspektive des Komponisten oder des Musikwissenschaftlers. Der Komponist Schneider geht vom Gesamtfilm aus, da er ein besonders schlüssiges Werk schaffen will, während Lissa einfach die Möglichkeiten untersucht, die Musik generell übernehmen kann. Von diesem Standpunkt gesehen sind selbst die großdramaturgischen Mittel den Funktionen Lissas ähnlich. Ordne ich einem Jungen eine Geige zu, um sein Wesen darzustellen, so stellt das Instrument und seine Spielweise im Grunde nichts anderes dar als ein Symbol, das Lissa in ihrer Funktion ‚Musik als Symbol‘ beschreibt.

Beispiele zur Umsetzung musikdramaturgischer Arbeit und funktionaler Aspekte finden sich im folgenden Kapitel 4, das die Kompositionstechniken der Filmmusik zum Gegenstand hat.

4. Die kompositorischen Arbeitsmittel zur Umsetzung der Funktionen

Betrachtet wir die Entwicklung der Musikgeschichte, bestand schon immer das Bedürfnis, Grundformen des musikalischen Ausdrucks zu finden und zu definieren. Bereits im Barock gab es in der Affektenlehre feststehende Ausdrucksformen. Später, um 1827, entwickelte Logier ein Modell, das versucht, Stimmungen in fixen, kompositorischen Formeln festzuhalten (siehe Abb. 7).



Abb. 7: Logiers Anweisungen, um aus einem bestehenden Tonvorrat verschieden Ausdrücke anzufertigen (vgl. Schmidt 1982, S. 80)

Auch in der Filmmusik treffen wir immer wieder auf klischeehafte Ausdrucksformen. Klischees können hilfreich sein, um mit hoher Sicherheit gewünschte Assoziationen beim Zuschauer hervorzurufen.

„Sie [die Filmmusik] spiegelt Stereotype und Standards wider, die im Kopf des Rezipienten existieren und daher mühelos identifiziert werden können. Die Musik meint, was der Zuschauer versteht.“

(de la Motte-Haber 1980, S.204)

Ein Ortswechsel nach Paris wird effektiv durch einen Akkordeon-Walzer eingeleitet. Kommt Israel ins Spiel, fährt die Klarinette auf. Das Geigenmeer untermalt die Liebeszene. Treffen wir auf kämpfende Gladiatoren im alten Rom, werden Fanfare und Blärsersatz bemüht.

Allerdings besteht die Gefahr, dass Klischees sich dermaßen übersättigen, dass sie beim Zuschauer irgendwann auf Desinteresse und Ablehnung treffen. Dann tritt der in Punkt 1.2.3 erklärte Habituationseffekt ein. Dieser deutet darauf hin, dass sich Klischees also aus erlernten Hörgewohnheiten ableiten. Das erklärt wiederum den unterschiedlichen Gebrauch von Filmmusiktechniken (siehe Punkte 4.2 und 4.3) im geschichtlichen Verlauf. Allerdings kann nicht bestritten werden, dass musikalischen Parametern wie zum Beispiel den Intervallen, ein gewisser Grundcharakter innewohnt. Ein harmonisches, physikalisches Schwingungsverhältnis klingt auch in unseren Ohren harmonisch und wird nur schwer einer Horrorszene dienen können.

Kate Hevner untersuchte die Wirkung musikalischer Parameter, indem sie ein und dasselbe Musikstück in geringem Maße veränderte. Sie fand heraus, dass schnelle Tempi

bei den Versuchsteilnehmern fröhlicher wirken. Dur erscheint glücklich, Moll dagegen träumerisch (vgl. de la Motte-Haber 1985, S. 29).

Im Folgenden möchte ich anhand der kompositorischen Parameter Melodik, Harmonik, Tempo, Rhythmik und Metrik beschreiben, welche musikalischen Mittel dem Komponisten bei seiner Arbeit zur Verfügung stehen. Anschließend gehe ich auf die Filmmusiktechniken ein mit denen ganz konkrete Wirkungen beim Zuschauer intendiert beziehungsweise die beschriebenen Funktionen umgesetzt werden. Dabei nenne ich häufig assoziierte und klischeebehaftete Beispiele, um die Wirkungsweise wichtiger Techniken und Parameter effektiv zu veranschaulichen. Diese Beispiele erheben allerdings keinen Anspruch auf Allgemeingültigkeit, da jedes Individuum anders assoziiert. Ein weiterer kurzer Abschnitt umreißt die Verwendung der Filmmusiktechniken im geschichtlichen Kontext.

4.1 kompositorische Parameter

4.1.1 Melodik und Intervalle

Die Melodie setzt sich rein technisch gesehen aus einer Anzahl sequenziell gereihter Intervalle zusammen. Je nach Kombination dieser Intervalle und unter Berücksichtigung anderer musikalischer Parameter wie Rhythmik und Harmonik, entwickelt sich der einzigartige Charakter jeder Melodie. Eine kurze Übersicht über den Grundcharakter der Intervalle liefert Abbildung 5.

Intervall	Charakter	Beispiele
Prim	Depressiver Charakter, v.a. bei monotoner Wiederholung	<i>Chopins Trauermarsch</i>
Kleine Sekunde	Abwärts Trauer und Resignation Aufwärts hoffnungs- ,erwartungsvoll	<i>Hauptthema Forrest Gump (aufwärts)</i>
Große Sekunde	naturhaft	<i>Smetanas Moldau</i>
Kleine Mollterz	Stark emotionaler Charakter	<i>Hauptthema ‚Requiem for a Dream‘ (abwärts)</i>
Große Durterz	Neutraler, leidenschaftsloser als kleine Sekunde	<i>‚Morgenstimmung‘ der ‚Peer Gynt Suite‘ (abwärts)</i>
Reine Quarte	Marschhaft, aktiv Aufwärts extravertiert	<i>Hornthema Jurassic Park (aufwärts)</i>

Reine Quarte	Abwärts introvertierter	
Tritonus	Stark dissonant, gewöhnungsbedürftig, extrovertiert, wirkungsvoll im Zusammenhang	<i>Simpsons Titelmelodie (aufwärts)</i>
Quinte	Erster Ton der Obertonreihe und deswegen sehr harmonisch, natürlich	<i>Hauptthema ‚Schindlers Liste‘ (abwärts)</i>
Kleine Sexte	Sehnsüchtig	<i>Hauptthema ‚Love Story‘</i>
Große Sexte	Lebensbejahend, aktiv	<i>My Bonnie is over the Ocean</i>
Septime	Sehr expressiv	<i>Schlussduett aus ‚Aida‘</i>
Oktave	Erhaben, ganzheitlich	<i>Somewhere over the Rainbow</i>

Abb. 8 Intervalle und ihr Grundcharakter (vgl. Schneider 1997, S. 120 ff.)

Entscheidend für den Gesamtcharakter der Melodie ist allerdings der Melodiebogen und somit der Gesamtzusammenhang in dem die einzelnen Intervalle auftreten. Symmetrische Melodiebögen lassen das Ende des Bogens erwarten, ähnlich wie man das Aufkommen eines Steins direkt nach dem Wurf einschätzen kann. Ein langer Bogen oder kurze Phrasen, sowie die Frage, wo die Melodie ihre Höhepunkte setzt, bestimmen den einzigartigen Charakter der Melodie (vgl. Schneider 1997, S.164).

Die Melodie steht immer im Vordergrund. Für Filmmusik bedeutet das, dass darauf geachtet werden sollte, an welcher Stelle sie eingesetzt wird. Während eines Dialoges birgt eine sehr komplexe Melodie die Gefahr, den Zuschauer zu sehr abzulenken. Insgesamt sollte auf hohe Fasslichkeit geachtet werden, vor allem wenn schon das Bild eine hohe Informationsdichte liefert. Sparsam an entscheidenden Stellen eingesetzt, an denen der Zuschauer der Musik hohe Aufmerksamkeit widmen kann, entfaltet sie sich am besten (vgl. Weidinger, S.68).

Weiterhin entscheidend für den Charakter der Melodie ist die Relation zum Harmoniegeflecht. Wird innerhalb der Melodie auf den Grundton verzichtet, entsteht ein schwebender Zustand. Eine Melodie über einem Pedalton erzeugt permanent Spannung und Entspannung. Auf einem bewegten harmonischen Untergrund steht die Melodie immer in einem spezifischen Spannungsverhältnis zu dieser Harmonik. Darüber hinaus hat die rhythmische Komponente einer Melodie einen großen Einfluss auf ihren Erinnerungswert (vgl. Schneider 1997, 164ff.). Die Beziehung zu den anderen Parametern bestimmt also auch über die Wirkung einer Melodie.

4.1.2 Harmonik

Der harmonische Teppich übt großen Einfluss auf die Gesamtstimmung eines Werkes aus. Die Terz eines Akkordes entscheidet über Dur oder Moll. Allein das Tongeschlecht kann eine gewisse Grundstimmung äußern. Moll tendiert zum Beispiel zu traurigem Charakter. Diese Annahme ist allerdings auch kulturell bedingt, denn andernorts entstehen damit auch sehr fröhliche Kompositionen (z.B. häufig in Lateinamerika).

Akkorde auf dem Grundton erzeugen eine gewisse Grundständigkeit, während Umkehrungen instabiler und offener wirken. Grundtonlose Harmonien haben unverbindlichen und schwebenden Charakter.

Vier kleine Terzen erzeugen den verminderten Septakkord, der klischeeartig im Film angewendet wird, um ein Erschrecken auszulösen. Große Terzen erzeugen einen übermäßigen Dreiklang, der einen offen schwebenden Charakter aufweist. Halbtonakkorde klingen bedrängend, während geschichtete Quinten entspannt aber auch spannungslos wirken (ihnen fehlt die Terz zur Geschlechtsbestimmung). Quartan dagegen sind dissonanter (vgl. Schneider 1997, S.123 ff.). Diese Erkenntnisse konsequent im Film eingesetzt können demnach gewisse Stimmungen erzeugen.

Auch die harmonische Fortschreitung beziehungsweise die Reihenfolge der Akkorde sollte berücksichtigt werden. Schließt ein Harmoniebogen auf der Tonika, gibt es einen Halbschluss oder gar einen Trugschluss in der Kadenz? Fügen sich die Harmonien überhaupt in das Gefüge einer Tonart oder werden freie Harmonien scheinbar zusammenhanglos aneinandergereiht? Das alles hat Einfluss auf die Geschlossenheit eines musikalischen Gefüges und dann wiederum auf die Wirkungsweise. Die Harmonik ist in der Regel auch Ausdruck eines bestimmten Stils. Jazz, Wiener Klassik, Romantik oder Impressionismus funktionieren mit unterschiedlichen Harmonieschemata.

Unter Berücksichtigung unseres Wahrnehmungsapparates und der damit oft verbundenen unbewussten Aufnahme von Filmmusik, wird meistens auf eine simple Harmonik ohne großartige Modulationen zurückgegriffen. Das Material stammt dann oft aus diatonischen Tonleitern. In Actionszenen, Thriller- und Horrorfilmen dagegen finden atonale, dissonante Harmonien sehr wohl breite Verwendung. Die unangenehmen Klänge sollen psychisch und physisch stimulieren, so dass sich der Zuschauer bedrängt fühlt.

4.1.3 Rhythmik

Rhythmus kann man definieren als proportionierte und wiederholte zeitliche Abfolge von Tönen. (vgl. Schneider 1997, S.142) Er tritt in sehr vielfältiger Form auf: gerade, krumm, einfach, komplex, etc.

Der Rhythmus ist eine entscheidende Komponente, die den Charakter eines Stückes ausmacht. Eine veränderte Melodie - mit variierten Intervallen oder transponiert - ist anhand des Rhythmus trotzdem relativ einfach wieder zu erkennen. Wird dieser geändert erschwert das die Identifikation allerdings immens. Wir können annehmen, dass dies etwas mit der getrennten Verarbeitung in den beiden Gehirnhälften zu tun hat (vgl. Kapitel 1.1.5). Besonders gut ins Gedächtnis prägen sich rhythmisch organisierte Strukturen ein. Telefonnummern beispielsweise gliedern wir selbständig. Trägt uns eine Person eine Nummer anders rhythmisiert vor, erkennen wir sie nicht sofort (vgl. Schneider1986, S. 123).

Da Rhythmus ein sehr körperlicher Faktor ist, hilft er durch seine periodische Gliederung Abläufe zu synchronisieren. Tanzen zum Beispiel erfolgt somit automatisiert und ohne bewusste Steuerung (vgl. Horst-Peter Hesse 2003, S.145). Insofern ist der Rhythmus eine Komponente die physiologische Reaktionen unseres Körpers hervorruft (siehe Punkt 2.1.5).

Der Filmkomponist muss bei seiner Arbeit beachten, dass rhythmische Komplexität eine besonders hohe Dichte schafft. Diese eignet sich gut für actiongeladene Verfolgungsszenen, im Dialog sollte allerdings davon abgesehen werden (vgl. Weidinger 2006, S.70). Ein sehr komplexer Rhythmus kann sogar die Tonhöhenwahrnehmung beeinträchtigen (vgl. de la Motte-Haber 1985, S.119).

4.1.4 Tempo

Tempo als Dichte des Rhythmus bestimmt unser Geschwindigkeitsempfinden. Schwankungen im Tempo können in der Filmmusik Stimmungsschwankungen widerspiegeln, plötzliche Tempoänderungen extreme Spannung erzeugen.

Tempo und Rhythmus stehen in enger Beziehung miteinander. Unser Körperrhythmus bestimmt unser Tempo- und somit unser Stimmungsempfinden. Das erwachsene Herz schlägt 70 Mal pro Minute. Kompositionen in diesem Tempo empfinden wir angenehm neutral. Langsamere Tempi können uns traurig stimmen, während schnellere uns erregen können (vgl. Schneider 1997, S.139). Da Kinderherzen schneller schlagen (ca. 90

bpm, Babys sogar 120 bpm), besitzen Kinderlieder im Durchschnitt etwas schnellere Tempi, da Kinder diese Lieder dann besonders positiv aufnehmen.

Ähnlich wie die Beziehung zwischen Herzschlag und Tempo funktionieren Bildinhalt und Tempo zueinander. Die Geschwindigkeit der Filmmusik muss zu den Bildern, der Schnittabfolge, der Gesamtdramaturgie einer Szene passen, damit sie nicht als zu ‚has-tig‘ oder ‚bremsend‘ empfunden wird.

Tempo und Rhythmus sind eng miteinander verwobene Parameter. Bei Allegrostücken richtet sich die Aufmerksamkeit des Rezipienten automatisch stärker auf die rhythmische Komponente. Bei schnellerem Tempo sind die räumlichen Parameter schwerer fassbar und das Gehirn ist in erster Linie damit beschäftigt die sequentiell-zeitliche Information zu verarbeiten. Den Beweis lieferte Helga de la Motte-Haber. Bei der Rezeption eines Adagiostückes, das rhythmisch ebenso versiert war wie ein Allegrostück, verliehen Versuchspersonen der rhythmischen Komponente weniger Gewicht (vgl. de la Motte-Haber 1985, S.161).

4.1.5 Metrik und Takt

Das Metrum bezeichnet das Ordnungsgefüge, in dem sich der Rhythmus abspielt. Metrik definiert den Grundschlag eines Stückes und dessen Taktart und kann zum Beispiel aus 3er, 4er oder 5er Perioden monoton gegliederter Schläge bestehen. Das Metrum schafft Übersichtlichkeit und die Grundlage für symmetrische Bezüge. Der Takt, der sich aus dem Metrum ergibt, ist eine tote, unnatürliche Ordnung. Er bietet Schwerpunkte an: Im 4/4 Takt sind zum Beispiel die 1 und die 3 akzentuiert. Der Rhythmus kann diese nun aufgreifen, dennoch ist er es, der Leben ins vorgegebene Metrum bringt (vgl. Schneider 1997, S.143ff).

4.1.6 Instrumentierung

Offensichtlich entscheidend für die Wirkung einer Melodie oder eines Leitmotivs ist die Art der Instrumentierung. Das gleiche Motiv auf einer Trompete gespielt besitzt einen komplett anderen Charakter als auf einer Piccoloflöte. Der Klangcharakter eines Instruments ergibt sich aus seinen Obertönen, seinem Tonumfang und der Materialbeschaffenheit. Die Klangparameter eines Instruments sind gekennzeichnet durch Einschwing- und Ausklingverhalten (Attack und Release) und wie lange ein Ton gehalten werden kann (Sustain). Dazu muss seine Spielweise berücksichtigt werden, also ob gezupft, ge-

strichen oder geblasen wird, denn dadurch verändern sich wieder Attack, Sustain und Release.

Das mannigfaltige und flexible Spektrum an Klangfarben, das sich dadurch eröffnet, eignet sich ideal für eine konzeptbezogene Anwendung im Film. Häufig nimmt der Komponist eine **Charakterisierung des Protagonisten** durch ein Instrument vor. Die Wahl des Instruments entscheidet letztendlich über die psychische Struktur der Persönlichkeit der Filmfigur. Auch die Wahl des Registers wirft jeweils anderes Licht auf das Innenleben eines Filmhelden (vgl. Weidinger, S.72). Dabei steht das Instrument in synchronem oder asynchronem Verhältnis zum Bild. Das fröhlich unbeschwerte Kind kann äußerlich glaubwürdiger mit einer Piccoloflöte in Verbindung gebracht werden als mit einer Tuba. Diese eignet sich intuitiv eher, einen stark übergewichtigen Mann darzustellen, da sie eine schwerfällige und basslastige Charakteristik aufweist. Geht man über eine rein äußerliche Charakterisierung hinaus - arbeitet man also asynchron -, so kann dem Mann auch eine Flöte zugeordnet werden, sofern dadurch seine ‚zarte Seele‘ verbildlicht werden soll. Das Innenleben des Mannes muss dann allerdings auch filmdramaturgisch dargestellt werden, damit dieser Effekt glaubwürdig wird. Durch die Instrumentierung kann also auf einfache Weise, die Psyche eines Charakters symbolisiert werden. Das Klavierthema in ‚Forrest Gump‘ spiegelt aussagekräftig die Naivität und das kindliche Innenleben des erwachsenen Mannes Forrest wider. Es beginnt in ungewöhnlich hohen Registern des Klaviers (Cis^{'''}). Die Wahl des sehr seriösen und neutralen Instruments deutet dagegen auf Forrests eigentliches Alter hin.

Ein besonders hohes Potential an Symbolkraft entfaltet sich, wenn die Instrumentierung an eine Leitmotivik (siehe Kapitel 3.1.3) gekoppelt ist. Eine unveränderte Stimmführung und ein unvariiertes Motiv können zum Beispiel für den engen Geist oder eine intolerante Sichtweise einer Person stehen (vgl. Schneider 1997, S. 195).

Auch eine **Charakterisierung des Milieus** ist mittels Instrumentierung möglich. Befinden wir uns in der Umgebung einfacher Arbeiter, deren Lebensverhältnisse eng sind und deren Tageslauf monoton ist, ist ein ausladendes großes Orchester wahrscheinlich fehl am Platz. Volkstümliche Instrumente dienen hier, um traditionsverankerte Personen zu beschreiben.

Schon einzelne landestypische Instrumente in westliche Instrumentierung eingeflochten reichen aus, um uns an **den spezifischen Ort** zu versetzen. Niki Reiser zum Beispiel arbeitet in ‚Nirgendwo in Afrika‘ mit einer Kombination aus Streichinstrumenten, Gesangstimme und Trommelrhythmen in teils afrikanischen Harmonien. Durch diese Kombination wirkt das Streichorchester in der Steppe Kenias glaubwürdig.

Auch **Zeitsprünge** kann die Instrumentierung lösen. Das Cembalo führt uns unmittelbar die Zeit des Barock vor Augen.

Die Instrumentierung ist das Mittel, um Leitmotive (siehe Punkt 3.1.3) an jeweilig erforderliche Stimmungen und Atmosphären anzupassen, d.h. um **dessen Ausdruckscharakter zu differenzieren**. Sehr geschickt arbeitet Danny Elfman im Film ‚Sleepy Hollow‘ mit diesem Mittel. Das Hauptthema, das sich durch den gesamten Film zieht klingt an zerbrechlich und melancholisch, wenn Ichabod auf die schöne Katrina trifft. Als Ichabod mit dem kopflosen Reiter konfrontiert wird, verwandelt es sich durch die Änderung in der Instrumentierung und erzeugt eine opulente, düstere Stimmung,.

Auch das Setzen der Instrumente innerhalb der Komposition kann unterschiedliche Wirkungen erzeugen. Ein enges Setzen der Instrumente kann eine Dichte verursachen, die durchaus unangenehm werden kann. Weites Setzen symbolisiert Offenheit und passt mit seinem strahlenden Charakter optimal zu ausladenden Landschaftsbildern oder zur Idee der gerade gewonnenen Freiheit eines Helden. Sogar dissonante Akkorde erscheinen weit gesetzt nicht zu unangenehm.

Zu beachten ist außerdem die unterschiedliche Klangfarbe der Instrumente innerhalb ihrer Register. Ein Instrument kann innerhalb einer Phrase schon seinen Charakter verändern (siehe Abb. 9).

Instrumente	Hohes Register	Mittleres Register	Tiefes Register
<i>Flöte</i>	Breit ausschweifend, szenisch, hell und freundlich	Romantisch, feinfühlig	Geheimnisvoll, unterschwellig
<i>Oboe</i>	Dünn, klagend	Ergreifend, zuversichtlich, humorvoll	Dramatisch, ungewiss
<i>B-Klarinette</i>	Kräftig, bejahend	Melodiös, romantisch	Dunkel, warm
<i>Kontrafagott</i>	Abzuraten!	Geringe Wirkung	Rätselhaft, angstvoll, seltsam, düster
<i>Horn</i>	Zuversichtlich, kraftvoll	Warm, drängend	Spannend- intensiv
<i>Posaune</i>	Melodiös, schwerfällig	Stark, dramatisch	Dunkel, melodramatisch, schwermütig
<i>Violine</i>	Glänzend, melodiös, zurückhaltend	Warm, romantisch, leidenschaftlich	Dunkel, dramatisch, grämlich

<i>Bratsche</i>	Dünn, melodiös	Warm, sanft, sehnsüchtig	Dunkel, dramatisch
-----------------	----------------	--------------------------	--------------------

Abb 9 Musikinstrumente und ihre assoziierten Gefühlsqualitäten (vgl. Skiles nach Bullerjahn 2001, S.88)

4.2 Filmmusiktechniken

Die unterschiedlichen Filmmusiktechniken unterscheiden sich einerseits hinsichtlich ihrer Synchronität zum Bild. Eine synchrone Beziehung kann auch sehr anschaulich als vertikale Beziehung beschrieben werden, da Bildillustrationen immer zeitgleich zum Bild eintreten müssen. Eine horizontale Beziehung zeichnet sich eher durch Zusammenhänge zwischen Bild und Musik im Zeitverlauf aus.

Weiterhin legen die Filmmusiktechniken unterschiedliche Schwerpunkte auf die kompositorischen Parameter.

4.2.1 Die deskriptive Technik

Die deskriptive Technik dient weit gehend als Umsetzungsform der illustrativen Funktion (siehe Punkt 3.3.1). Als ihr virtuosester Vertreter gilt Max Steiner, der unter anderem die Musik für ‚King Kong‘ komponierte. Vergleichbar ist illustrative Musik mit Formen der Programmmusik (vgl. Bullerjahn 2001, S.81). Diese gliedert sich grob in folgende Techniken:

1. Musik, die Klang imitiert
2. Musik die analog zu visuellen Effekten klanglich ausholt (z.B. Licht)
3. Musik, die Inneres ausdrückt

Die deskriptive Technik bezieht sich am stärksten auf den zweiten Punkt. Ziel ist es, der Musik konkrete Inhalte zu verleihen, um Schauplätze, Zeit und Milieu darzustellen. Eisenbahnen nachahmen und das Galoppieren eines Pferdes rhythmisiert darstellen sind klassische Beispiele dieser Arbeitsweise. Da das Visuelle fast eins zu eins gedoppelt wird, muss sich die Methode allerdings dem berechtigten Vorwurf der Tautologie stellen. Im Verlauf der Zeit hat diese Methode deswegen zunehmend an Bedeutung verloren. Filmhandlungen entwickelten sich in eine Richtung, in der tiefer in die Psyche dargestellter Personen eingedrungen wird, wofür die illustrative Technik kaum geeignet ist. Heutzutage findet sie sich fast nur noch in Comicfilmen in Form des ‚Mickey Mousing‘ wider, einer Extremform der deskriptiven Methode. Dabei wird fast jede Bewegung auf den Bruchteil der Sekunde genau lautmalerisch übersetzt. Außerdem wird diese Technik

noch in wissenschaftlichen und abstrakten Filmen verwendet, um fehlende (menschliche) Protagonisten und Emotionen zu kompensieren. Maßgeblich bei der deskriptiven Methode ist eine vertikale Beziehung zwischen Bild und Ton, da eine Bewegungsillustration zeitgleich zum Bild erfolgen muss.

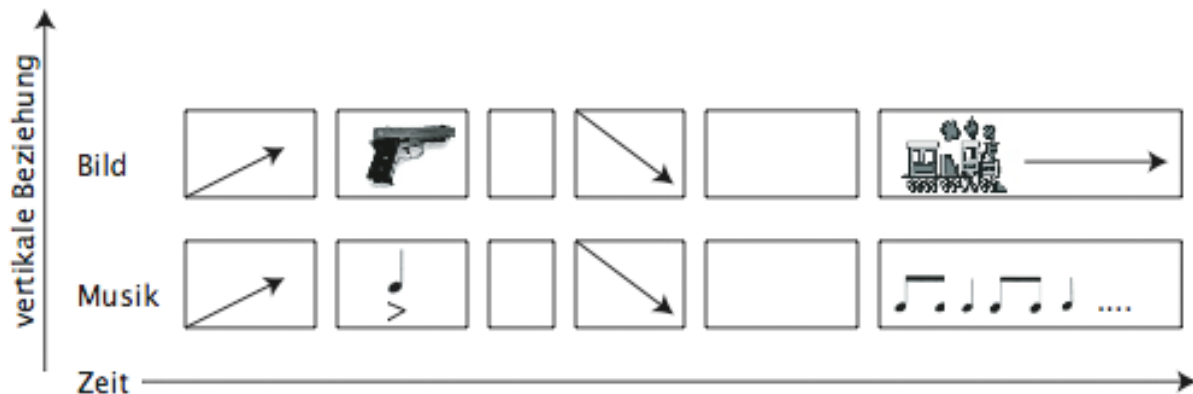


Abb 10 Deskriptive Technik (vgl Bullerjahn 2001, S.80)

4.2.2 Die Mood-Technik

Die Moodtechnik beruft sich eher auf eine Darstellung der gezeigten Stimmungen und möchte Gefühlsausdrücke und nicht sichtbare Gefühle der Filmgestalten vermitteln. Grundsätzlich wird unterschieden zwischen expressiver Mood-Technik und sensorischer Mood-Technik.

In der expressiven Mood-Technik entscheidet sich je nach starker oder geringer Anspannung des Helden die Wahl einer dramatischen oder eher lyrischen Begleitung(vgl. Bullerjahn 2001, S. 85).

Die sensorische Filmmusik richtet sich schon direkt an die Physiologie des Rezipienten (vgl. Maas, S. 44). Bernard Herrman verwendete diese Methode äußerst häufig, beispielsweise im Film ‚Psycho‘. Bekannt ist das messerscharfe, stakkatoartige und Nerven zerreibende Streicherthema beim Mord in der Dusche. Besonders die Instrumentierung und Harmonien sind musikalische Parameter, die für diese Technik verwendet werden. Düstere Stimmung wird zum Beispiel sehr einfach durch bassige Instrumente (Kontrabass, Cello, Bassklarinetten, etc.) und dissonantere Klänge erreicht (kleine Sekunde, Tritonus etc.).

Der Technik kann schon ansatzweise eine kleinformatige horizontale Beziehung mit dem Bild nachgesagt werden, da sich die Stimmungen über mehrere Bilder und Szenen

erstrecken. Die Musik kann außerdem Vorbote für das Bild sein. Die Mood-Technik ist also das beste Mittel um die Funktion zur ‚Antizipation des Handlungsinhaltes‘ umzusetzen.

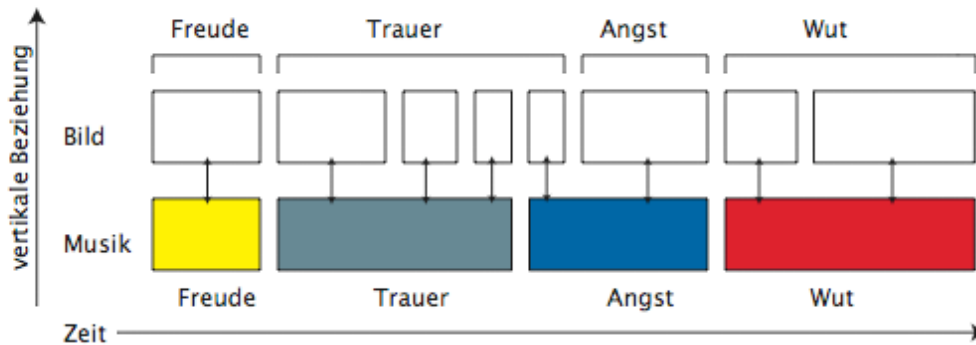


Abb 11 Mood Technik (vgl Bullerjahn 2001, S.87)

4.2.3 Die Leitmotivtechnik

Wird ein musikalischer Einfall fest mit einer Person, einer Situation oder einer Idee verknüpft, spricht man von einem Leitmotiv. In der Regel taucht dieses Motiv dann immer im Zusammenhang mit der Filmgestalt auf. Das kann in der realen Handlung der Fall sein oder auch in Situationen, in denen der Held nur in Gedanken anderer auftritt. Er klingt ein Leitmotiv, ohne dass die ihm zugehörige Person physikalisch anwesend ist, zeigt das dem Zuschauer, dass das Geschehen im Bild unmittelbar mit der abwesenden Person zusammenhängt.

Der besondere Klang eines spezifischen Instrumentes kann zum Leitmotiv selbst avancieren, indem er untrennbar der zu charakterisierenden Person zugeordnet wird. Bekanntestes Beispiel hierfür ist wohl die Mundharmonika, die den Fremden in ‚Spiel mir das Lied vom Tod‘ begleitet.

Von konkreten Personen losgelöst kann auch eine Idee ein musikalisches Leitmotiv verliehen bekommen. Es wird somit zum Leitthema, das sehr gut geeignet ist, um dem Film ein spezifisches Klima zu verleihen. Im Film ‚Requiem for a dream‘ setzt Clint Mansell das sehr suggestive Leitthema äußerst gekonnt ein. Es erscheint jedes Mal in Zusammenhang mit dramatischen Änderungen im Leben der Protagonisten. Die Änderungen treten für alle Personen meist zeitgleich auf und werden visuell durch Parallelmontage gestaltet. Dadurch erhält das Leitmotiv eine besonders übergreifende Rolle.

Ein Leitmotiv kann illustrativ oder kontrapunktisch sein. Illustrativ wäre es, dem Hardrock ein Metal-Riff unterzulegen. Man hört, was man sieht. Soll seine von außen allerdings nicht sichtbare Genialität hervorgehoben werden, würde ein virtuoses Soloviolinethema besser dienen. Mittels Kontrapunkt wirkt die Person meist interessanter, da sie auf dem ersten Blick inkohärent scheint und den Zuschauer zum Nachdenken über das Missverhältnis anregt.

Ihren Höhepunkt hatte die Leitmotivtechnik bereits bei Richard Wagner. Es gibt drei Kategorien von Leitmotiven, die sowohl in der Oper als auch im Film Verwendung fanden (vgl. Bullerjahn 2001, S.89):

1. Motivzitat

Es tritt unverändert an verschiedenen Stellen des Films auf (Weber).

2. Idee fixe

Das Motiv wird je nach der im Bild gezeigten Stimmung variiert (Berlioz).

3. Voll entwickelte Leitmotivtechnik

Ein musikalisches Geflecht, das fast den gesamten musikalischen Satz bestimmt (Wagner).

Heftige Kritik an dieser Technik äußerten Adorno und Eisler, die den Komponisten Erfindungsfaulheit vorwarfen (vgl. Adorno&Eisler, S.20ff). Eine voll entwickelte Leitmotivik sei aufgrund der kurzen Musikeinsätze und daraus resultierendem Mangel an Entwicklungsmöglichkeiten im Film nicht umsetzbar.

Auch bei Wagner stand diese Technik schon in der Kritik und wurde mal als „Gardero-bennummer“ (Strawinsky), mal als „Adressbuch“ (Debussy) bezeichnet (vgl. Internetquelle 7) Dabei blenden die Kritiker die folgenden Vorteile der Leitmotivtechnik – vor allem im Film – aus.

Wie schon besprochen leidet Musik im Film im Bezug auf das Ganze an chronischer Inkontinuität. Die Leitmotivtechnik ist die einzige Technik, die über die vertikale Bild-Ton-Beziehung hinaus einen Zusammenhang über die horizontale Zeit-Achse herstellen kann. Außerdem binden Wiederholungen des Leitmotivs beim Zuschauer Assoziationen. Darüber hinaus eignet es sich hervorragend Hauptkonflikte im dramaturgischen Verlauf aufzuzeigen, was mit keiner anderen Technik so einfach und schlüssig durchzuführen wäre.

In Bezug auf Film ist eine Kritik insofern also unhaltbar, da das im Verlauf wiederholte Motiv – selbst wenn es nicht variiert wird – in Kombination zu neuem Bildmaterial einen neuen semantischen Bezug erhält:

„Jedes erneute Erscheinen eines Leitmotivs bewirkt eine Veränderung desselben im Filmverlauf, selbst wenn es hinsichtlich seiner musikalischen Struktur unangetastet bleibt, denn jede Beziehung mit frischen Bildinhalten erhöht den konnotativen Gehalt dieses Motivs, d.h. es wird um eine neue Assoziation ergänzt.“

(Bullerjahn 2001, S.92)

Allerdings darf nicht willkürlich vom Leitmotiv Gebrauch gemacht werden. Die gesamte Handlung muss bereits Personenverbindungen spürbar machen. Diese können dann vom Motiv gestützt und unterstrichen werden. Es kann künstlich keine Beziehung durch Leitmotive hergestellt werden, die aus dem dramaturgischen Kontext nicht selbst hervorgeht. Weiterhin dürfen nicht zu viele Personen mit einem Leitmotiv bedacht werden, da das die Aufnahmekapazität des Zuschauers übersteigt.

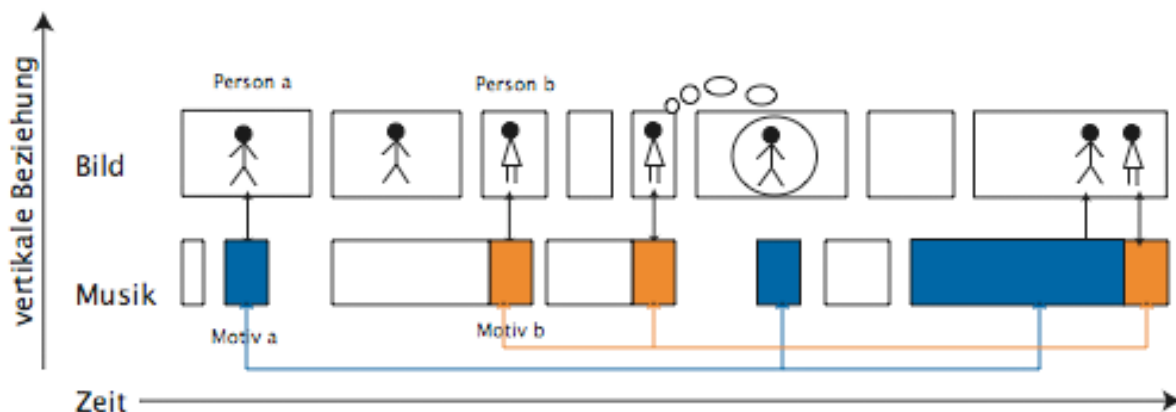


Abb. 12 Leitmotivtechnik (vgl. Bullerjahn 2001, S.92)

4.2.4 Die Baukastentechnik

Die Baukastentechnik ist der jüngste Stil filmmusikalischer Komposition.

Mittels Wiederholung werden eintaktige, harmonische Zellen zu 4er oder 8er Taktgruppen zusammengefasst. Dieses größere Muster wird nun wieder mit anderen Mikrogruppen zur vollen Komposition kombiniert. Die entstandenen Patterns können in der Vertikalen wiederum schichtweise zusammengebaut werden, so dass neu kombinierte Gesamtklänge entstehen. Eine traditionelle, musikalische Entwicklung existiert innerhalb des Bausatzes nicht. Aufgrund der Patterns ähnelt die Komposition in sich kreisenden Konstrukten. Das Verfahren ähnelt dem der ‚Minimal Music‘. Der Komponist versucht damit die übergreifende Idee des Films musikalisch darzustellen. Eine Illustration des jeweiligen Bildes, Charakterisierung der Figuren und Erzeugung von Emotionen beim

Zuschauer werden nicht intendiert. Zur Begleitung eines herkömmlichen Spielfilms eignet sie sich daher nicht besonders. Deswegen stößt man auch sehr selten auf Filme, die musikalisch auf diese Weise konzipiert wurden. Philip Glass ging so in seiner Musik zum Film ‚Koyaanisqatsi‘ vor. Er ist auch ein autonomer Vertreter der ‚Minimal Music‘ (vgl Bullerjahn 2001, S. 97ff).

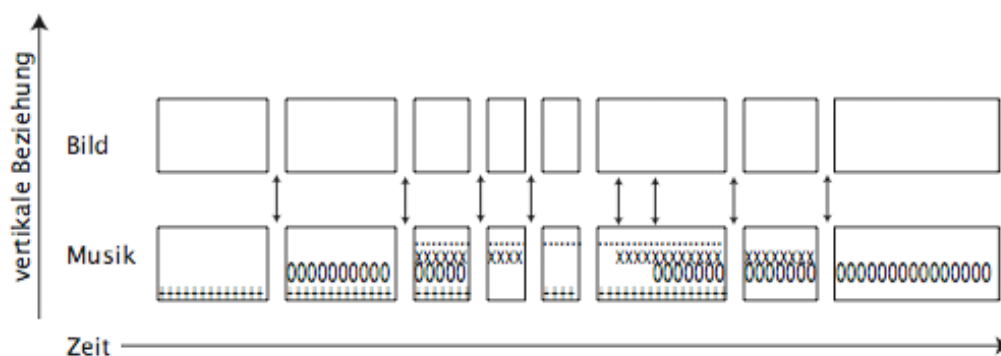


Abb 13 Baukastentechnik (vgl Bullerjahn 2001, s.94)

4.3 Exkurs: Die Musik im Tonfilm im entwicklungshistorischen Kontext

„Eine partikulare Betrachtung von bloßen Funktionszusammenhängen – bei Vernachlässigung der geschichtlichen Dynamik des Gegenstandes im Ganzen- wird kaum über ein lückenhaftes Aufzählen von Phänomenen hinausgelangen, die ein halbwegs aufmerksamer Beobachter auch ohne spezialisierte wissenschaftliche Anstrengung ohnehin erkennt.“

(Rügner zit. n. Bullerjahn 2001, S.59)

Im Stummfilm begann bereits alles mit dem Pianisten, der den Film mit willkürlich nach Stimmungen kategorisierten Stücken begleitete. Eine feste Tonbildzuordnung gab es zu diesem Zeitpunkt also nicht, da je nach Pianist eine andere Musik zum Film ausgewählt wurde. Auch als die ersten Live-Orchester eingesetzt wurden, änderte sich wenig an dem Zustand einer relativen Beliebigkeit.

Als der Tonfilm um 1927 entwickelt wurde, änderte sich die Zuordnung zum Bild und es entstand eine feste Beziehung zwischen den beiden Schichten. Diese Ton-Musik-Kopplung erlaubte jetzt eine Genauigkeit die all die Jahre zuvor nicht zu erreichen war. Zu Anfängen des Tonfilms konnte das allerdings noch nicht voll ausgenutzt werden. Grund dafür war unter anderem, dass die damalige Mikrofontechnik vor allem Streicher nur qualitativ minderwertig abbilden konnte (vgl. Thiel, S. 148). Neue Techniken verhalfen allerdings bald zu einer wahren Blütephase der Sinfonik zwischen 1935 und 1950. Gegen 1933 komponierte Max Steiner zum Film ‚King Kong‘ eine äußerst erfolgreiche

Musik. Schwerpunktmäßig verwendete er illustrative Techniken mit denen diese Genauigkeit der Bild-Musik-Kopplung ausgereizt werden konnte.

Die frühen Filmmusikjahre waren von der Romantik (Melodie, Ausdruck, Harmonik) und der Oper (Leitmotivik) geprägt (vgl. Thiel, 150). Der Klangkörper des großen Orchesters wurde vollkommen ausgeschöpft, um große Gefühle ausdrücken zu können. In der Oberstimme singt eine Melodie, Portamenti bestimmten das Ausdrucksbild. Teilweise pausenlos zog sich Musik durch den Film und auch über Dialoge, damit jede Gefühlsregung illustriert werden konnte (Underscoring). Das Schauspiel im Film war noch stark vom Theater und von den Gestiken des Stummfilms geprägt. Das hatte natürlich auch Auswirkungen auf die damalige Musik. Das ist allerdings ganz natürlich bei der Erschließung neuer Techniken. Diese werden erst einmal bis an ihre Grenzen ausgenutzt. Auch Komponisten reizten alle Filmmusiktechniken bis aufs Äußerste aus. Das extreme ‚Mickey Mousing‘ entstand, das heute nur noch zu karikativen eingesetzt werden kann. Die Leitmotivtechnik überstieg mit zahllosen Hauptthemen zu sehr die Aufnahmekapazität des Menschen. Max Steiner arbeitete in ‚Vom Winde verweht‘ zum Beispiel 12 Hauptthemen aus (vgl. Maas, S. 43).

Auf der Suche nach neuen Ausdrucksmitteln und einer jüngeren Zielgruppe wurde die Sinfonik in den 50er Jahren zunehmend von Rock´n´Roll und Tanzmusik abgelöst. Das lag sicher daran, dass die Rezipienten der großen Sinfonik überdrüssig wurden (Habituationseffekt). Der Rocksong im Film löste einen förmlichen Boom aus. Dieser Aspekt illustriert die Korrelation, die zwischen jeglichen Trends und dem Medienangebot auftreten. Ein sich entwickelnder Trend wird von den Medien aufgegriffen, von der Gesellschaft akzeptiert und aktiv ausgeübt - mit der Konsequenz dass sich die Medien, die sich nach den Bedürfnissen des Publikums richten wollen, trendgerecht artikulieren.

In den 70er Jahren schaffte es die Sinfonik allerdings wieder, in den Kinos akzeptiert zu werden. Verantwortlich war unter anderem John Williams Musik zu ‚Star Wars‘.

Im Vergleich zu damals haben sich heute eklatante Veränderungen vollzogen. Aus Rücksicht auf den Zuschauer reduziert sich die Leitmotivik darauf, einige wenige klar voneinander abgetrennte Motive zu verwenden. Die deskriptive Technik ist heute fast komplett von der Leinwand verschwunden, da für eine rein äußerliche Illustration kein Bedürfnis besteht. Das geht allerdings auch auf die allgemeine Entwicklung der Filmdramaturgie zurück, die insgesamt sehr viel innenorientierter arbeitet als zu den Anfängen des Films. Dafür eignet sich die Mood-Technik viel besser, die noch heute in den Kinos stark vertreten ist. Insgesamt findet sich heute keine einheitliche filmmusikalische Richtung. Sinfonik ist nach wie vor gängig in großen Kinoepen wie ‚Herr der Ringe‘ oder ‚Gladiator‘. Actionfilme sind gern effektlastig mit Synthesizern und elektronischen Klän-

gen versehen. Independent Filme schmücken sich mit Underground Bands. Die klassische Filmmusik kann sich somit neben moderneren Formen behaupten, wobei der Trend zu einfachen Harmonien im Gegensatz zu den romantischen Anfängen zu beachten ist. Insgesamt zeichnet sich eine Tendenz zum Klang im Gegensatz zu ausgefeilten Melodiebögen ab (siehe ‚Das Parfüm‘).

Interessant ist, dass die von Lissa genannten Funktionen bis heute auch nicht an Gültigkeit verloren haben. Nur der Schwerpunkt der Funktionen hat sich verlagert. Direkt illustrative Musik wird nur noch selten verwendet. Als filmübergreifendes Konzept ist es ziemlich ausgestorben. Der Kontrapunkt ist gängig geworden. Zuschauer reagieren bei deren Auftreten sicher noch verwirrt, die Überraschungsmomente sind in ihrer intensiven Wirkung allerdings nicht mehr so prägnant. Der Zuschauer hat sich durch das Ansehen anderer Filme mit ähnlichen Effekten daran gewöhnt. Die Orientierungsreaktion fällt dadurch deutlich schwächer aus.

Allerdings ist zu beobachten, dass bei gleich bleibender intendierter Wirkung sich schlichtweg die Umsetzung verändert hat. Wie sich also eine Funktion äußert, ist ein geschichtlicher Prozess. Die Wahrnehmung des Zuschauers, sein Verlangen nach Neues und der Erfindungsreichtum der Filmemacher stehen dabei in einer Wechselwirkung. Dass der Zuschauer gefordert werden möchte, erkannte schon Zofia Lissa.

„Kunstwerke, die mit bereits sehr abgegriffenen Mitteln realisiert werden, verlieren für das Publikum ihren Wert.“

(Lissa, S. 127)

Musik stellt immer noch ein Ausdrucksmittel psychischer Erlebnisse dar. Allerdings wird heutzutage Liebe als Emotion nicht mehr durch das Geigenheer romantischer Orchester dargestellt, sondern durch ein sparsam eingesetztes, minimalistisches Klavier. Die Funktionen sind dieselben, nur die filmmusikalische Sprache hat sich verändert.

Insgesamt aber hat sich der Trend in den Kinos sehr auf die technische Wiedergabe spezialisiert (Dolby Surround, THX-Standard, etc.). Diese technische Dominanz hat zur Folge, dass in den Kinos hauptsächlich laut wiedergegeben wird. Ähnlich der sensorischen Technik soll sich die Mischung auf die Physiologie des Menschen auswirken. Die hervorragenden Techniken werden oft dazu ausgenutzt, filmdramaturgische Mängel zu überdecken.

Funktionen verändern ihren Einsatz und ihre Umsetzung nicht nur im geschichtlichen Kontext. Auch zwischen den Genres sind Unterschiede zu beobachten, die im folgenden Kapitel beschrieben werden.

5. Anforderungen im genrespezifischen Kontext

Im Grunde sind die bisher erläuterten Funktionszusammenhänge in jedem filmischen Kontext relevant, nur die Schwerpunkte der Funktionen verändern sich je nach Genre. Wir rezipieren jedes Genre auf andere Art und Weise. Es macht durchaus einen Unterschied, ob wir uns gerade mit einem Spielfilm, einem wissenschaftlichen Film oder einem Dokumentarfilm auseinandersetzen. Das liegt zu einem gewissen Grad sicher an unserer Grunddisposition beziehungsweise der Erwartungshaltung mit der wir uns einen Film ansehen. Dadurch entscheiden wir im Voraus, welche filmischen Aspekte unsere Aufmerksamkeit verdienen und auf welche Art und Weise wir uns einem Film widmen. Vom Spielfilm lassen wir uns in eine fiktive Welt ziehen, die Dokumentation betrachten wir eher interessiert und kritisch, da wir aus ihr relevante Information ziehen möchten. Wodurch kommt es aber zu diesen Differenzen in der Wahrnehmung?

Der grundlegende Unterschied besteht in der Erzählweise der verschiedenen Genres. Dokumentationen haben in erster Linie das Ziel zu informieren, Interesse zu wecken oder Missstände aufzudecken. Ein szenischer Film möchte hauptsächlich unterhalten. Natürlich kann auch im narrativen Film die Aufdeckung von Missverhältnissen Thema sein, allerdings wird dieses Genre dies in anderer Weise tun als der Dokumentarfilm. In beiden Genres steht allerdings eine Geschichte im Vordergrund, die den Zuschauer mehr oder weniger unterhält und emotionalisiert. Sie ist nur auf andere Weise dargestellt.

In wissenschaftlichen Lehrfilmen geht es explizit um die Weitergabe von konkreten Informationen. Für Emotionen ist hier keinerlei Platz. Dadurch grenzt sie sich von anderen filmischen Formen ab.

Wie flexibel kann sich aber die Arbeit des Komponisten gestalten, wenn doch der Komplex ‚Wahrnehmung – Funktion – Wirkung‘ allgemeingültig für eine Bild-Ton-Beziehung ist? Entscheidend ist hier der Schwerpunkt, der innerhalb der musikalischen Funktionsmöglichkeiten gesetzt wird. Wenn Lissa bereits die Polyphonie der Elemente erwähnt (siehe S. 34), kann äquivalent von Polyphonie der Funktionen gesprochen werden. Je nach Filmgenre rücken andere Funktionen in den Vordergrund, um eine filmgenretypische Wirkung zu garantieren.

In diesem Sinne werden nun die wichtigsten Spezifika des Lehrfilms, des Dokumentarfilm und des szenischen Films vorgestellt, sowie die bezeichnenden Funktionszusammenhänge für jedes Genre aufgezeigt. Anhand eigener Kompositionen wird geklärt, inwiefern die Funktionszusammenhänge für die praktische Arbeit relevant sind.

Auf der beiliegenden DVD (siehe 8.3) befinden sich der Lehrfilm ‚Schwerkraftuhr‘ sowie die Expositionsszene zum Dokumentarfilm ‚Maimouna – La vie devant moi‘. Ein Konzept des laufenden Projekts ‚Aufwärmphase‘ stellt das Beispiel für den szenischen Film. Das Konzept soll zeigen, welche funktionalen Vorüberlegungen einem solchen Projekt vorangehen. Das Drehbuch zu Aufwärmphase findet sich im Anhang (siehe 8.2).

5.1 Der Lehrfilm

Das ausschließliche Ziel eines jeden Lehrfilmes ist es dem Zuschauer Informationsinhalte zu vermitteln. Nach Thiel lassen rein kognitive Filme keine Musik zu, die von Natur aus emotional ist.

„Wissenschaftliche Dokumentationen hingegen, wie zum Beispiel die Aufzeichnung einer medizinischen Operation oder einer chemischen Versuchsanordnung, entfernen sich vom Sujet so weit vom Geiste der Musik, dass außer einem vagen Unterhaltungswert das Resultat nur Beziehungslosigkeit zwischen visueller und musikalischer Ebene sein kann.“

(Thiel, S.381)

Die Verwendung von Musik in wissenschaftlichen Anschauungsfilmern ist wirklich sehr brisant. Kritiker wie Thiel betonen hierbei, dass die relativ hohe Informationsdichte keinen Platz zur Aufnahme von Musik lässt.

Die Einkanaltheorie scheint diese Aussage zu unterstützen. Nach ihr behindern sich auditive und visuelle Eindrücke, wenn sie zeitgleich eintreffen.

Bei der Theorie der selektiven Interferenz ist das Problem anders gelagert. Ankommende Informationen, die über das gleiche Sinnesorgan aufgenommen werden, behindern sich bei der Verarbeitung, während die Eindrücke zweier unterschiedlicher Sinnesmodalitäten sich gegenseitig bereichern können. In diesem Fall könnten gesprochener Text und Musik sich also teilweise auslöschen, auditive und visuelle Reize sich wechselseitig fördern (vgl. Bullerjahn 2001, S.209).

Ähnlich lautet die Hypothese von Helga de la Motte-Haber, die vermutet, dass bei der Übertragung einer Information auf beiden Sinneskanälen gleichzeitig (auditiv und visuell) die Kanalkapazität vergrößert wird, so dass also im Endeffekt mehr von der Botschaft ankommt (vgl. de la Motte-Haber 1980, S.204).

Die selektive Interferenz bestätigt eine Studie Boeckmanns, in der der Einfluss von Hintergrundmusik auf die Lernleistung festgestellt wurde. Dabei wirkte sich die Behaltens-

leistung visueller Informationen mit Musik positiv aus, Verbales dagegen wurde schlechter behalten.

In einem Versuch von Boltz, Schulkind & Kantra kamen die Tester auf das Ergebnis, dass explizite Gedächtnisleistungen von der Platzierung der Musik und deren emotionalen Bezug zur jeweiligen Szene abhängt (vgl. Bullerjahn 2001, S.223). Dieses Ergebnis weist auf die Existenz des so genannten affektiven Gedächtnisses hin. Die enge Verknüpfung des Ohrs mit dem limbischen System verursacht demnach eine emotionale Kopplung. Eine starke, neuronale Verknüpfung der Information mittels Musik wird wahrscheinlicher.

Die meisten Versuchsanordnungen von Wissenschaftlern hatten allerdings weder eine negative noch eine positive Auswirkung von Musik im Lehrfilm feststellen können (vgl. Bullerjahn 2001, S.223ff).

5.1.1 Funktionale Anforderungen an den Lehrfilm

Obwohl die Wirkung von Musik im Lehrfilm umstritten ist, werden einige Funktionen erläutert, die bei bedachtem Einsatz einen positiven Effekt haben können.

Das Genre des wissenschaftlichen Lehrfilms ist eines der wenigen filmischen Formen, für die eine **illustrative Verwendung von Musik** heutzutage noch von Bedeutung ist. Da wissenschaftliche Zusammenhänge meistens visuell abstrakt dargestellt werden, helfen illustrative Funktionen grafisch dargestellte Objekte zu strukturieren und zu betonen. Setzt die Musik einen Akzent während einer wichtigen Information, hebt sich diese Information positiv von den anderen ab und wird demnach vom Rezipienten als wichtig erkannt und gespeichert (vgl. Bullerjahn 2001, S. 220f).

Musik in wissenschaftlichen Filmen kann außerdem versuchen **Assoziationen** beim Zuschauer zu hervorzurufen. Durch Assoziationsbildung werden neue Informationen wesentlich besser und effektiver verknüpft (siehe Punkt 2.1.3). Werden historische Tatsachen erklärt, kann das musikalisch unterstrichen werden. Ist uns die verwendete Musik dann geläufig, wird eine Speicherung der Informationen wahrscheinlich. Schon Zofia Lissa liefert hierfür einen Ansatz, nach dem der Vertrautheitsgrad einer Musik ein Werturteil beeinflussen kann. Ein positives Werturteil wiederum bedeutet eine emotionale Kopplung zum Sujet und hilft im Sinne des affektiven Gedächtnisses eventuell beim Speichervorgang.

„Unverständlich ist uns eine Musik, zu der wir keine Modelle der Erwartungen in der eigenen Vorstellung besitzen (...). Der Hörer, der die Konvention einer Musik kennt, ist bereit, das Werk positiv zu beurteilen, und zwar schon deshalb, weil sein Stil ihm verständlich ist.

(Lissa zit. n. Schmidt 1976b, S. 265)

Da die Bewusstheit für Musik im Film im Allgemeinen allerdings sehr vage ist, kann auch keine zuverlässige Aussage über die Wirkung von Musik in wissenschaftlichen Filmen getroffen werden (vgl. Bullerjahn 2001, S.222). Es sollte aber insgesamt stärker auf Komplexität verzichtet werden als in anderen Filmgenres.

Am praktischen Beispiel wird versucht die Wirkung eines Lehrfilms mit Musik zu beschreiben.

5.1.2 Das Projekt ‚Schwerkraftuhr‘

Die animierte Schwerkraftuhr war ein Projekt der Studioproduktion ‚Computeranimation‘ im Sommersemester 06. Dazu wurde eine per Stop-Motion abfotografierte Uhr animatorisch in ihre Bauteile zerlegt, um ihre Funktionsweise zu erklären. Die Computeranimation entstand für das Landesmuseum Stuttgart.

Tatsächlich eignete sich die prachtvolle Erscheinung der Uhr dafür, sie musikalisch in einen historischen Kontext zu stellen. Kompositorisch hatte ich die Vorgabe klassische Elemente zu verwenden (Mozart, Beethoven) und auf einige wichtige Synchronpunkte hin Spannung aufzubauen.

Ich entschied mich für eine Orchesterbesetzung in deutscher Sitzweise, da diese mehr einem mozartschen Charakter entsprechen würden. Programmiert wurde das Orchester mit Instrumenten der Vienna Symphonic Library des Samplers Kontakt2.

Das Gesamtkonzept sollte dem Konzept des Films folgen. Zu Beginn sieht man die geschlossene Uhr eine Schräge zu einem opulenten Streicher und Doppelbläsersatz hinabrollen. Wenn die Uhr sich dann öffnet, reduziert sich das Orchester in der Instrumentierung und baut sich – wie die Uhr – erst wieder im Verlauf des Films zum Tutti auf. Als am Ende die Uhr wieder geschlossen die Schräge weiterrollt, sollte das Anfangsmotiv sich hier wiederholen.

Kompositorisch verwendete ich illustrative Techniken, da wichtige Vorgänge wie kleine Zahnradbewegungen im inneren der Uhr damit am besten kenntlich gemacht werden können. Die vom Streichersatz zu Anfang gespielte d-Moll Figur nimmt vier Mal Anlauf,

bis die fallenden Sekundschnitte der Staccatostreicher das Herunterrollen der Uhr von der schiefen Bahn illustrieren. Hierfür passte ich Tempo und Rhythmik gut wie möglich an die Bewegung an. Hinab geht es nun solange bis das Ritardando die Sequenz in eine atmende Legatoform überleitet. Beim späteren Einsatz eines kleinen Zahnrades beginnt eine neue Sequenz mit triolischen Nebenfiguren (siehe Anhang 8.1).

Ich verwendete allerdings auch Stimmungsänderungen um Synchronpunkte zu betonen. Wenn die fiktive Kamera das erste Mal das Innenleben der Uhr zeigt, wechselt die majestätische Stimmung in eine eher getragen-mystische, um das faszinierende Innere widerzuspiegeln.

Um einen Assoziationen beim Zuschauer zu einem klassischen Stil zu wecken, arbeitete ich stellenweise nach Sonatenhauptsatzformel. Dabei wird der sprunghafte Vordersatz von einem ruhigeren Nachsatz kontrastiert.

Während und nach der Fertigstellung des Projekts, kam es zu Komplikationen, die ein optimales Endergebnis allerdings verhinderten.

Ich komponierte zu der Uhr ohne Sprecher und orientierte mich allein an den vorgegeben Synchronpunkten. Im fertigen Film wurde leider genau an diesen Stellen durchgehend gesprochen. Anstatt positive Ausrufezeichen zu setzen stört die komplexe Musik meiner Meinung nach an dieser Stelle. An anderen sprecherlosen Stellen gab es keine Synchronpunkte zu illustrieren und die Musik plätschert langweilig vor sich hin.

Insgesamt war eine Komposition mit Mitteln autonomer Musik äußerst schwierig auf den Schnitt anzupassen. Erschwert wurde dies zusätzlich dadurch, dass nach Fertigstellung einer Endversion mit festen musikalischen Phrasen Schnittänderungen an mehreren Stellen von mehreren Sekunden durchgeführt wurden. Einige Synchronpunkte passten nun nicht mehr zusammen. Bei festen Phrasen willkürliche Einschübe von zwei Sekunden zu machen, ist schwer möglich. Gelöst werden musste dies durch Tempoänderungen, die meiner Meinung nach leider das Gesamtbild stören. Die Musik ist zum langsamen Bildablauf nun teilweise zu schnell.

Weiterhin problematisch war, dass die Leistung meines Rechners bald nicht mehr ausreichend war, um ein komplettes Orchester zu verwenden. So musste ich Holzbläser einsetzen minimieren und Instrumente weglassen.

Interessant war zu beobachten, dass nach dem Hinzufügen des Sprechers meine Erstmischung aufgrund zu hoher Dynamik unbrauchbar wurde. In Kombination mit dem Sprecher musste ich die Dynamik immens eindämmen, um allzu große nun plötzlich nicht mehr spannende, sondern störende Schwankungen zu vermeiden.

Weiterhin musste ich leider noch eine weitere erschreckende Feststellung machen.

Dass die Vorgabe, klassische Musik zu komponieren, eine unüberlegte Redewendung war, stellte sich heraus, als ich das erste Mal dem Film mit Sprecher sah, der von einer Uhr spricht, die nun plötzlich dem barocken Zeitalter (17Jhd) entsprang.

Da eine Änderung aus zeitlichen Gründen allerdings nicht mehr möglich war und die klassischen Elemente eigentlich gut zum Charakter der Uhr passten, wurden keine Änderungen vorgenommen. Barock-figuratives hätte leicht zu kitschig werden können.

5.2 Der Dokumentarfilm

Die dokumentarische Arbeit stützt sich immer auf real stattfindende Ereignisse. Dadurch verlangt der Aspekt der Realität eine besondere Beachtung in diesem Genre. Naturalistische Stilistik und Kameraführung sollen dem Zuschauer sofort vermitteln, dass das, was er sieht, echt ist. Der Dokumentarfilm nimmt selbst eine Beobachterrolle ein, um Ereignisse darzustellen. Ähnlich wie der Kinozuschauer, sitzt der Filmemacher im Sessel, beobachtet, was sich ihm bietet und filmt es. Ein Drehbuch existiert meist nur in sehr loser Form.

Allerdings gibt es seit Entstehung des Dokumentarfilms unterschiedliche Auffassungen von Realität und es entwickelten sich Grundtendenzen. Den einen Verfechtern geht es um eine möglichst naturalistische Darstellung der Ereignisse, die anderen gestalteten mit filmischen Mitteln die Realität neu und wurden teilweise heftig für ihre Herangehensweise kritisiert. Sie rechtfertigten sich mit dem Argument, dass objektive Realität schlichtweg nicht existiert, da sie mindestens durch die Wahrnehmung des Filmautors schon eine subjektive Perspektive erfährt (vgl. Schneider 1989, S. 22f.).

„Die These vom angeblich wertungsfreien, tatsachenregistrierenden und darum möglichst der Musik entratenden Dokumentarfilm ist somit eine Fiktion, die die Manipulation fotografischer Aussagen verschleiern hilft.“

(Thiel 1981, S.345)

Eine schematische Darstellung des Begriffs Realität im Film kann dessen problematische Polarität durchleuchten.

Wir sprechen von ‚äußerer Realität‘, wenn die visuellen Komponente des Kamerabildes mit der Sehperspektive des Menschen möglichst übereinstimmt, wobei kaum filmgestalterische Mittel eingesetzt werden und die Einheiten Zeit und Raum eingehalten werden. Das heißt, dass in einer Szene beispielsweise nicht durch Schnitte unterbrochen wird oder dass keine extremen Nahaufnahmen gefilmt werden. Akustische „äußere Realität“ meint eine Hörperspektive, die mit dem Bild übereinstimmt Das schließt immer den O-

Ton und Musik ein, die vor Ort zeitgleich mit der Kamera aufgezeichnet wird. ‚Innere Realität‘ bezeichnet eine Realität, die aufgrund filmischer Gestaltungsmittel verändert oder verfremdet wird und die nicht mit den normalen Seh- und Hörgewohnheiten übereinstimmen, z.B. durch Zoom, Kamerafahrten, etc. Alle zum Bild zusätzlich angelegten Geräusche und Musik gehören zur ‚äußeren Realität‘ (vgl. Schneider 1989, S. 23).

Schneider setzt gleichzeitig innere Realität mit psychologischer Realität gleich und definiert Musik seit jeher als psychologische Größe (vgl. Schneider 1989, S.26). Dass sein Schema keine absolute Geltung hat wird an der simplen Tatsache deutlich, dass vor Ort zeitgleich zum Bild aufgenommene Musik – seiner Definition nach also zur äußeren Realität gehörend – auch psychologische Wirkung auf den Zuschauer haben kann. Dennoch scheint es dazu geeignet, das Realitätsproblem in seinen Grundzügen darzustellen.

Absolut objektive Darstellung ist nicht möglich. Es gibt außerdem wohl keine Filmbeispiele, die konsequent nur zur äußeren oder zur inneren Realität zu zählen sind. Es entstehen immer nur Mischformen mit Tendenzen. Dadurch wird die **Authentizität** zum endgültigen Schlüsselbegriff für den Dokumentarfilm. Authentizität ist nicht gleichzustellen mit Objektivität und bedeutet in diesem Zusammenhang schlichtweg, dass die gefilmte Thematik glaubhaft, schlüssig und ehrlich wiedergegeben wird. Schneider definiert Authentizität als dramaturgische Stimmigkeit, die sich aus dem Gesamtkonzept des jeweiligen Films ergibt (vgl. Schneider 1989, S. 98). Authentizität kann sich somit ambivalent auf Aspekte der äußeren und der inneren Realität beziehen.

„Werden Realismus und Naturalismus begrifflich vermengt, so wird oft die äußerliche Erscheinung einer Sache mit ihrem inneren Wesen verwechselt.“

(Thiel 1981, S.345)

5.2.1 Funktionale Anforderungen an den Dokumentarfilm

Bei der Verwendung von Musik im Dokumentarfilm sollten Filmemacher und Komponist klären, welche Funktion diese erfüllen soll. Es seien hier einige Funktionen erwähnt, von denen im Dokumentarfilm vornehmlich Gebrauch gemacht wird, um eine authentische Atmosphäre zu schaffen.

Zeit und Ort darzustellen nimmt im Dokumentarfilm natürlich eine ungleich wichtigere Funktion ein als im Spielfilm. Oft sind Ort oder Zeit der eigentliche Hauptgegenstand eines Dokumentarfilms. In einem historischen Dokumentarfilm hilft zeitgenössische Musik dem Rezipienten sich die Zustände vergangener Zeit in allen Lebensbereichen vorzu-

stellen. Der Schwerpunkt liegt auf der Information, wobei unkonventionelle Musik schnell verwirren würde. Im historische Spielfilm hingegen, bei dem die zeitliche oder örtliche Komponente nicht im Vordergrund steht, sondern die Handlung, muss nicht zwingend auf authentische Musik geachtet werden. Wichtiger ist dort, dass sie dramaturgisch ins Konzept passt, deswegen konnte auch die E-Gitarre im Western ‚Spiel mir das Lied vom Tod‘ funktionieren.

Genauso verhält es sich in der Regel mit Reise- oder Expeditionsfilmern. Einheimische Musik kann dem Zuschauer eine umfassende Vorstellung der gesamten ansässigen Kultur vermitteln. Interessant sind hierbei wieder Sonderfälle. Wenn zum Beispiel in bestimmten Kulturen kaum Musik vorkommt, ist es ratsam, sie komplett wegzulassen, um Authentizität zu schaffen (Seit dem Völkermord in Ruanda konnte sich dort keine Flächen deckende neue Musikszene etablieren).

Einen **Gesellschaftskontext zu vermitteln** kann gerade im Dokumentarfilm von immenser Wichtigkeit sein. Im Regelfall ist es ungünstig eine ärmliche Bauernfamilie mit einem opulenten Sinfonieorchester zu porträtieren. Auch das trägt zur Authentizität eines Films bei, wenn ein zum Objekt passender Musikstil gewählt wird. Der Zuschauer kann sich unbewusst in diese Welt versetzen.

Große Landschaften wirken durch breite Musik noch breiter, enge Räume durch ein stumpfes einzelnes Instrument noch dumpfer (vgl. Schneider 1986, S.104). Da der Dokumentarfilm oftmals Landschaften oder Lebensverhältnisse vermittelt, kann das **Herstellen von Raumgefühl** eine wichtige Funktion darstellen. In gleichem Maße gilt das für die **Charakterisierung einer Person** im dokumentarischen Porträtfilm.

Bei Dokumentationen sind aufgrund der Drehbedingungen die Bilder und Einstellungsgrößen einer Szene nicht so akkurat vorgegeben wie im Drehbuch des Spielfilms. Die Verbindung der Bilder durch Musik und die Überdeckung des Schnitts schafft die **formale Funktion** der Musik.

5.2.2 Das Projekt ‚Maimouna – La vie devant moi‘

‚Maimouna – La vie devant moi‘ ist ein Portrait der jungen Maimouna, die in Burkina Faso gegen die immer noch existente, traditionelle Praxis der Frauenbeschneidung kämpft. Der Film stellt sie und ihre Arbeit in den Mittelpunkt, ist also kein Aufklärungsfilm im klassischen Sinne. Im Folgenden möchte ich die kompositorischen Kriterien vorstellen.

Aufgrund der Konzentration auf eine Person musste die Komposition Maimouna ebenfalls in den Mittelpunkt stellen und sie ganz klar charakterisieren. Gleichzeitig war aber wichtig, dass der Zuschauer die auditive Verbindung zu Afrika erahnen kann.

Um ein musikalisches Äquivalent zu schaffen, ist es wichtig, die Persönlichkeit von Maimouna zu verstehen. Nach kurzer Materialsichtung kristallisierte sich heraus, dass es sich bei Maimouna gleichzeitig um eine sehr starke und eine sehr sanfte Frau handelt. Maimouna ist voller Hoffnung, allerdings auch übersät mit seelischen und körperlichen Narben, weil auch sie die Beschneidung über sich ergehen lassen musste und mit den Folgen bis heute zu kämpfen hat. Maimouna besitzt eine sehr tiefe, umfassende und vielschichtige Persönlichkeit, die es in Noten zu fassen gilt.

Meine Entscheidung fiel somit auf ein Soloinstrument, das ebenfalls die Aspekte ‚zart‘ und ‚stark‘ vereinigt. Auf diese Kriterien passte eindeutig die Kora, eine traditionelle Kürbisharfe von einzigartigem Klang, die in Burkina Faso traditionell gespielt wird. Da leider kein Budget und somit kein Musiker zur Verfügung stand, musste von dieser Idee leider wieder Abstand genommen werden. Als Ersatz diente eine (MIDI)Konzertgitarre. Dieses Instrument allein eignete sich allerdings nicht dazu, Maimouna vollständig zu erfassen. Die Idee war dann mehrere Instrumente des gleichen Typs zu verwenden. Diese schichtweise übereinander gelegt würden Maimounas Vielseitigkeit symbolisieren können. Die letztendliche Entscheidung fiel dann auf zwei Konzertgitarren und eine Harfe. Der ähnliche Klang der Instrumente bildete so eine Einheit innerhalb der Vielschichtigkeit. Aus rein ästhetischen Gründen fügte ich stellenweise dezent ein Balafon dazu, dass noch etwas mehr die afrikanische Komponenten des Stückes hervor zu heben.

Um den Gedanken von Maimounas vielseitigem Charakter fort zu spinnen, entstand die Idee, polymetrisch zu arbeiten. Dieser Einfall passte genau ins Konzept, denn Polymetrik ist in Afrika verbreitetes Phänomen. Um dem afrikanischem Prinzip treu zu bleiben, wurden die ersten kompositorischen Ideen völlig frei zum Bild eingespielt und heraus kam eine fließende, passende aber ungerade Rhythmik. Die erste Gitarre beginnt vier Mal mit einem 3/4 Takt, dann folgen zwei Takte 4/4. Nach der Wiederholung dieser Periode setzt die zweite Gitarre ein, allerdings im 4/4 Takt. Die Harfe spielt freie Verzierungen, bis bei der vierten Wiederholung der Periode auch sie im 4x4 Motiv der zweiten Gitarre einsetzt. Die rhythmische Komponente sollte den weichen, fast melancholischen Klängen außerdem eine positive Stimmung verleihen. Wäre der Rhythmus nicht so tänzerisch im 3er Metrum und das Tempo langsamer gewesen, wäre die Wirkung eine andere gewesen.

Harmonisch bewegte ich mich auf sehr einfachem Gebiet, um die Sache nicht zu komplex werden zu lassen. Alle Gitarren spielen Arpeggios aus dem Tonvorrat von a-Moll und d-Moll. Sehr oft werden kurze Patterns mit nur zwei oder drei Intervallen wiederholt, was auch sehr typisch für die afrikanische Musizierweise ist.

Insgesamt benötigte der Film sehr wenig Musik, da er sehr stark für sich selber spricht. In einer Marktszene bot es sich an die vor Ort aufgenommene traditionelle Trommelmusik zu verwenden, um dem Zuschauer eine umfassende Vorstellung der gesamten Kultur zu liefern. Für ethnische Filme ist es immer ratsam, Musiker vor Ort aufzunehmen, da dies eine vollkommene Authentizität gewährleistet. Einheimische Traditionen von westlichen Musikern nachkomponieren zu lassen, wird zwangsläufig an Authentizität einbüßen. Komponierte Musik bei ethnischen Filmen ist allerdings möglich, wenn der Komponist westliche und kulturell fremdartige Einflüsse mischt, so dass die Musik als Hybridform erkannt werden kann.

Bei den Überlegungen zur Entstehung der Musik sollten einige klischeeartige Assoziationen beim Zuschauer vermieden werden. Reine Trommelmusik kam nicht in Frage und auch sehr fröhliche, anstachelnde Musik sollte vermieden werden. Dieses hätte die Assoziation hervorgerufen, dass die armen Menschen eine natürliche Fröhlichkeit in sich tragen. Solch eine Beobachtung war aber nicht Gegenstand des Films. Langsame, traurige Musik, die eventuell die schlimmen Folgen der Beschneidung hätten symbolisieren können, hätte auch falsche Assoziationen wecken können. Nämlich die, der in unseren Augen kargen und armen Lebensverhältnisse. Die entstandene Musik hatte die Absicht, eine positive Melancholie zu schaffen und damit folgende Botschaft zu vermitteln:

Das ist Maimouna, eine sehr starke und nachdenkliche Frau, die viel in ihren jungen Jahren erlebt hat, aber dennoch optimistisch in die Zukunft blickt.

5.3 Der szenische Film

„Das Medium Film vermittelt den Eindruck, Wirklichkeit abzubilden.[...] Der scheinbaren Realität der Bilder steht jedoch die Künstlichkeit der Filmgestaltung entgegen. Dies gilt vor allem für den (narrativen) Spielfilm.“

(Schudack in Maas & Schudack 1994, S.52)

Der szenische Film ist also ein irrealer Komplex, der realistisch, greifbar und zusammenhängend erscheinen soll. Die Fiktion ist die Basis des szenischen Films. Selbst wenn er auf einem real stattgefundenen Ereignis basiert, ist die Handlung im Film nachgestellt und somit fiktiv. Das Drehbuch muss in der Umsetzung homogen und ergreifend sein. Obwohl es Fiktion ist, herrscht das Prinzip der Glaubwürdigkeit. Auch ein Science-Fiction-Film muss mit all seinen fantastischen Komponenten schlüssig erscheinen, um zu gefallen. Umso innenorientierter ein Film sich abspielt, desto mehr stehen die darge-

stellten Konflikte auf einer psychischen Eben. Die Psyche der dargestellten Personen ist dabei der Schlüssel zum Verständnis für den Zuschauer. Können wir deren Gedanken nachvollziehen, verstehen wir den Hauptkonflikt und die Handlungen der Person erscheinen uns glaubwürdig.

5.3.1 Funktionale Anforderungen an den szenischen Film

Aufgrund der ihm immanenten „inneren Realität“ steht die Funktion „**Musik als Ausdrucksmittel psychischer Erlebnisse**“ an ganz wichtiger Position für die Gestaltung eines szenischen Films. Die Musik vermag in diesem Zusammenhang Erinnerungen, Träume, Phantasien, Halluzinationen, Gefühlen und Willensakten einer Person die benötigte Intensität zu verleihen. Durch Hervorheben psychischer Komponente findet ein hoher Grad an Emotionalisierung statt, die dem Zuschauer die Handlung noch näher bringt und ihm Möglichkeit zur Identifikation mit der Filmfigur bietet. Wie in keinem anderen Filmgenre sind im szenischen Film die handelnden Figuren von grundlegender Bedeutung. Deren Charakterisierung mittels Musik macht eine Erschließung der Innenwelt der Personen möglich und schafft es den Zuschauer zu emotionalisieren. Ein schlüssiges, filmdramaturgisches Konzept ist aber die Grundvoraussetzung dafür, dass diese Wirkungen beim Zuschauer überhaupt eintreten können. Der Zusammenhang zwischen der Innenorientiertheit eines Films und dem Auftreten von Filmmusik lässt sich an folgenden interessanten Fakten ablesen:

Je nach Art des szenischen Films, also ob es sich um einen auf Fakten basierenden Politthriller handelt oder um einen Science-Fiction Film, ändert sich die Quantität der verwendeten Musik. Filme mit vielen phantastischen Elementen enthalten in der Regel auch mehr Musik. Ein Film enthält zwischen 25 % und 50 % Filmmusik, wobei Filme wie ‚Alien‘ (58 %) und ‚Star Trek‘ (66 %) in der Quantität stark vor Epen liegen wie ‚Out of Africa‘ (29 %) (vgl. Schneider 1997, S. 66). Filme ohne Musik wirken realistischer, da sie unserer ‚normalen‘ und ‚alltäglichen‘ audiovisuellen Rezeptionserfahrung entsprechen.

In diesem Zusammenhang rückt auch die Funktion als **Grundlage der Einfühlung** in den Vordergrund. Als empathische Funktion hilft sie reale Emotionen beim Zuschauer auszulösen oder die Distanz diesem und dem Bild zu wahren. Eine allgemeine musikalische Atmosphäre zu vermitteln ist erforderlich, um den Zuschauer in eine Grundstimmung zu versetzen.

Da in keinem anderen Filmgenre die Handlung dermaßen im Vordergrund steht wie im szenischen Film, ist handlungsorientierte Musik natürlich von großer Wichtigkeit.

Damit der Zuschauer den gesamten roten Faden und die Vorgänge innerhalb einer Szene verfolgen kann, ist die **Antizipation einer Handlung** als musikalische Funktion sehr hilfreich.

Für den Erzählfluss der Spielfilmhandlung spielt die dargestellte Zeitspanne eine große Rolle. Geschichten, die einen relativ langen Zeitraum umfassen (z.B. Brokeback Mountain) müssen genauso stringent erscheinen, wie Geschichten, die sich auf kurze Zeitspannen beziehen. In dieser Hinsicht helfen **großformale Funktionen** der Musik Kontinuität zu schaffen. Ein Zeitrasterbild kann von Musik in Echtzeit unterstützt werden. Mit der Leitmotivtechnik vermag der Zuschauer über Jahre gealterte Personen sofort zu identifizieren.

Fazit: Im Spielfilm kommt es in erster Linie darauf an zu emotionalisieren und ein schlüssiges fiktives oder auf Fakten basierendes Drehbuch in eine homogene Handlung zu übersetzen, die glaubwürdig ist.

5.3.2 Das Projekt ‚Aufwärmphase‘

Der Kurzfilm Aufwärmphase von Timo Becker befindet sich seit kurzem in der Postproduktionsphase. Der Film handelt von der Obdachloseneinrichtung ‚Gulliver‘, die aufgrund staatlicher Sparmaßnahmen Gefahr läuft, geschlossen zu werden. Die Gäste der Einrichtung, allesamt sehr sonderbare und eigenwillige Charaktere mit sehr individuellem Hintergrund, entschließen sich dem entgegen zu wirken. Sie möchten einen Imagefilm zu drehen, der alternative Geldgeber gewinnen soll. Zwischen dem seriösen Herr G. und dem psychisch kranken Wolle entwickelt sich trotz aller Gegensätze eine labile Freundschaft. Obwohl der Andrang zur Filmvorführung ausbleibt, schiebt die Stadt die Streichung der Gelder auf. Die Freude wird allerdings von Wolles Kältetod überschattet.

„Tragikomisch erzählt der Film von Vertrauen, Stolz und dem Missverhältnis zwischen Einzelschicksalen und bürokratischem Zahlenspiel. Eine Geschichte über kleine Lebensinhalte und den Kampf ums Überleben am Rand und außerhalb unserer Gesellschaft.“

(Timo Becker, Internetquelle 8)

Da der Film momentan in die Postproduktionsphase geht, stelle ich hier ein theoretisches, musikalisches Konzept vor. ‚Aufwärmphase‘ ist ein Film über die Einzelschicksale obdachloser Personen. Jede Figur hat einen sehr eigenen Tick. Herr G. achtet trotz jahrelangem Leben auf der Straße so gut wie möglich auf Seriosität und sein äußeres Erscheinungsbild. Wolle wurde durch das lange Leben auf der Straße geprägt, ist psy-

chisch erkrankt und nunmehr kaum zu sozialen Kontakten fähig. In sich gekehrt verflucht er ununterbrochen jeden und alles. Andere Gäste des ‚Gullivers‘ sind der gebildete Ex-Professor Sokrates, der eine Situation immer mit einem weisen Vers quittiert. Golem ist ein alter hutzeliger Greis, der nur „heiße Bräute“ im Kopf hat. Fils und der stotternde Ferdi spielen ununterbrochen Skat. Das ‚Gulliver‘ bietet für Fils, Ferdi, Golem und Sokrates einen Heimatersatz. Wolles Welt ist sein Biwakierverschlag in einer kleinen Gasse und sein eigens gefundener 8mm Projektor. Herrn G.’s Hoffnung liegt darin, das ‚Gulliver‘ hinter sich zu lassen und irgendwie noch an seine Rente zu kommen.

Diese große Vielfalt an psychischen Welten und die übergeordnete Idee des Skurrilen sollen in der Komposition aufgegriffen werden. Geplant ist allerdings nicht ein bedingungsloses Eindringen in die einzelnen emotionalen Welten der Personen. Da das Drehbuch auch nicht tief in die Filmfigur eindringt, sondern hauptsächlich die ungewöhnliche Situation und Personenkonstellation beobachtet, darf die Musik nur stellenweise emotionalisieren. Sie hat in diesem Film eher die Aufgabe, den Zuschauer zum Nachdenken zu bringen und sogar teilweise eine Distanz zu schaffen.

Jedem Darsteller soll ein eigenes Instrument zugewiesen werden, das Tendenzen zum Komischen aufweist. Da Fils, Ferdi, Sokrates und Golem meistens gemeinsam auftreten, sollen ihre Instrumente ein kleines, skurriles Ensemble bilden. Jedes zugewiesene Instrument, soll oberflächlich und fast schon illustrativ auf die Eigenschaft der jeweiligen Person hinweisen. Das gebildete Ensemble besteht in diesem Sinne aus Instrumenten, die im klassischen Sinn eigentlich nicht zueinander passen. Es soll willkürlich zusammengewürfelt klingen, aber dennoch eine eigenartige klangliche Symbiose bilden und somit die Idee des Skurrilen musikalisch transportieren. Dem Ensemble fällt also eine paradoxe Aufgabe zu. In diesem Sinne wird es wahrscheinlich aus einer Auswahl aus Violine, Blockflöte, Fagott, Kinderxylophon, Mundharmonika und evtl. Maultrommel bestehen.

Der verschrobenste Einzelgänger Wolle wird durch das Akkordeon dargestellt. Das Akkordeon ist eigentlich ein sehr volkstümliches und bodenständiges Instrument. Der raue Klang soll aber den auf den ersten Blick widerborstigen und unzugänglichen Charakter darstellen. In einigen der wenigen klaren Momente Wolles kann das flexible Akkordeon allerdings auch seinen weichen Kern zeigen.

Der Hauptdarsteller Herr G. wird durch das Klavier charakterisiert. Dieses sehr neutrale und bürgerliche Instrument kann sich seriös vom restlichen skurrilen Klangbild abheben. Dadurch wird Herrn G.s Beziehung zu den anderen Obdachlosen veranschaulicht. Er ist derjenige, der sich mit seiner Situation nicht abfinden und durch sein seriöses Auftreten

vom Rest der Gruppe Abstand nehmen möchte. Er pflegt nur die nötigsten Kontakte zu den anderen Personen.

Im Verlauf des Films etabliert sich dennoch allmählich eine freundschaftliche Beziehung zwischen den beiden gegensätzlichen Charakteren Wolle und Herr G. Deswegen wird für beide Personen jeweils ein Hauptmotiv entwickelt. Diese können allein oder zusammen erklingen.

Das Hauptthema des Films, in dem idealerweise alle Instrumente vorkommen sollen, ist in einem beschwingten 3/4 Takt geplant. Diese tänzerische Charakteristik soll die starren und unverständlichen Mühlen der Bürokratie skurril kommentieren.

Aufgrund der bereits ungewöhnlichen Instrumentierung wird die Harmonik nicht zu komplex gestaltet, um eine Ablenkung des Zuschauers zu vermeiden. Dissonante Einstreuer sind an dazu passenden Stellen allerdings geplant.

6. Fazit

Nach eingehender Recherche des menschlichen Wahrnehmungskomplexes, erkannte ich, dass zahlreiche Alltagsphänomene bisher noch nicht wissenschaftlich geklärt werden konnten. Überrascht war ich vor allem von der Tatsache, dass gerade das Zusammenspiel der audiovisuellen Wahrnehmung noch große Rätsel aufgibt. Der Wahrnehmungsvorgang ist mit all seinen physiologischen, psychologischen und zahlreichen anderen Faktoren so komplex, dass dieses wechselseitige Zusammenspiel schwer nachzuvollziehen ist. Erschwert wird das Ergründen der Wahrnehmung von Filmmusik durch die Tatsache, dass die Rezeption oft unbewusst erfolgt. Vorgänge in unbewussten Regionen erklären sich wissenschaftlich noch schwieriger.

Die Folge daraus ist, dass ein bedingungsloses Ursache-Wirkungs-Prinzip in Bezug auf Musik im Film nicht existieren kann. Zwar sind häufig ähnliche Wirkungen unter den Zuschauer zu beobachten, die auf die bisher gesammelten Erkenntnisse der Wahrnehmungstheorie zurückzuführen sind. Allerdings kann es keine Sicherheit darüber geben, ob und wie Filmmusik beim einzelnen Zuschauer wirkt. Dazu ist die Wahrnehmung der Musik eine zu subjektive Sache. Diese Erfahrung habe ich selber schon machen können. Eine von mir komponierte und als geheimnisvoll eingestufte Musik fand der Regisseur eines Films melancholisch und traurig.

Insofern stellt sich die Frage, ob eine Definition von Funktionen der Filmmusik überhaupt sinnvoll ist, wenn nicht sicher sein kann, ob dadurch beim Rezipienten bestimmte Wirkungen eintreten?

Meiner Meinung nach haben theoretische Modelle dennoch eine Daseinsberechtigung. Wirkungen zu intendieren, egal ob sie beim Zuschauer im Endeffekt eintreten oder nicht, ist die Voraussetzung für die Erstellung eines sinnvollen Konzepts durch den Komponisten. Auch wenn kein allgemeingültiges ‚Funktionsrezept‘ existiert, können Komponisten aus der Kenntnis der Funktionsmöglichkeiten einen Vorteil ziehen. Bei theoretischen Vorüberlegungen zu Filmprojekten kann der Komponist alle Funktionen und Techniken heranziehen, um ein schlüssiges, theoretisches Konzept für den Film zu erstellen. Dieses ist nötig, um mit dem Regisseur zu kommunizieren. Am Beispiel der ‚Schwerkraftuhr‘ konnte ich zeigen, dass funktionales Konzept und Praxis sich aber nicht immer vereinbaren lassen. So kann es passieren, dass der Komponist mit den selbst gesetzten Regeln seines Konzepts stellenweise brechen muss, wenn es dem Film dient. Denn im Endeffekt kommt es mehr auf die praktische Symbiose zwischen Bild und Musik an als auf theoretische Konstrukte. Auch ich werde erst bei der Kompositionsarbeit zu ‚Aufwärmphase‘ sehen, ob das Akkordeon wirklich das richtige Instrument für Wolle ist.

Für mich selber habe ich festgestellt, dass der eigentliche Kompositionsvorgang sehr intuitiv ist. Wie sich dem Komponisten gute Ideen offenbaren steht in keinem Lehrbuch. Daher können die Funktionen nur bedingte Hilfsmittel bleiben. Da jeder nicht nur anders wahrnimmt, sondern auch anders komponierte sind viele sehr gute Lösungen für ein- und denselben Film möglich. Jede Lösung verleiht dem Film eine andere Charakteristik und hat wieder unterschiedliche Wirkungen zur Folge.

Dass in unterschiedlichen Genres unterschiedliche Funktionen im Vordergrund stehen ist ebenso wenig pauschalisierbar. Aufgrund der Unterschiede in der Erzählweise lassen sich zwar gewisse Tendenzen erkennen. Die Bandbreite innerhalb eines Genres ist allerdings enorm. Innerhalb eines Genres gibt es genau so wenig Einheitlichkeit wie zwischen den Genres. Ein äußerst emotionales, dokumentarisches Portrait kann von der Filmmusik verlangen, die psychische Tiefe dieser Person zu erfassen. Ein fiktionaler Film kann ebenso realer und authentischer erscheinen als so mancher Dokumentarfilm (z.B. ‚Blairwitch Project‘). Nur in Bezug auf wissenschaftliche Filme bin ich der Meinung, dass die Rahmenbedingungen für das Komponieren eng gesteckt sind. Hier denke ich, dass Bild und Sprache die musikalischen Komponenten in ihrer Form deutlich bestimmen. Die Musik dient größtenteils illustrativen Zwecken. Der Komponist kann versuchen eine allgemeine, angenehme Stimmung zu schaffen, die trockene Thematiken etwas

kompensiert. Er kann Akzente setzen und hoffen, dass dies der Informationsspeicherung dient. Da die Interferenzen zwischen Sprache und Musik allerdings noch nicht geklärt sind, sollte er die Musik im Zweifel sehr dezent setzen.

Konkrete Ursachen für die Wirkung von Filmmusik konnte ich nicht finden. Welche Wirkungen zu welchem Zeitpunkt bei wem eintreten konnte ich nicht definieren. Dennoch erfahre ich an mir selbst bei jedem Kinobesuch, DASS die Filmmusik enorme Wirkungen und Effekte auf mich hat. So spricht Pauli ganz in meinem Sinne, als er beim Widerruf seines Funktionsmodells erklärt:

„Die Wirkungen sind mir wichtiger geworden als die Ursachen.“

(Pauli 1981, S. 190)

7. Quellenangeben

7.1 Verzeichnis verwendeter Literatur

Adorno, Theodor W. und Eisler, Hanns (1969): *Komposition für den Film*, München: Rogner&Bernhard

Altenmüller, Eckart (2005): Was hört das Auge, was sieht das Ohr? Das multisensorisch vernetzte Gehirn in der Musikpädagogik, in : *Hören und Sehen – Musik audiovisuell*, S.326 - 333

Behne, Klaus-Ernst Behne (1987) : *Zur besonderen Situation des filmischen Erlebens*, in Klaus-Ernst Behne (Hrsg.) *Film – Musik – Video oder die Konkurrenz von Auge und Ohr*, Regensburg: Bosse, S. 7-11

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

Bullerjahn, Claudia und Güldenring, Markus (1994): An empirical investigation of effects of film music using qualitative content analysis, in *Psychomusicology*, Bd. 13, S. 99-118

De la Motte-Haber, Helga und Emons, Hans (1980): *Filmmusik – eine systematische Beschreibung*, Passau: Hanser Verlag

De la Motte-Haber, Helga (1985) : *Handbuch der Musikpsychologie*, Laaber: Laaber Verlag

De la Motte-Haber, Helga (1984) : *Musikpsychologie*, Regensburg: Laaber

Hesse, Horst-Peter (2003): *Musik und Emotionen – wissenschaftliche Grundlagen des Musik-Erlebens*, Wien: Springer WienNewYork

Krause, Peter (2001) : Neurophysiologische Grundlagen der intermodalen Wahrnehmung und ihre Bedeutung für ‚audiovisuelle Musik‘, in Jan Neubauer und Silke Wenzel (Hrsg.) *Nebensache Musik*, Hamburg: von Bockel, S.105-129

Libscomp, Scott D. (1994) : Perceptual judgement of the relationship between musical and visual components in film, in *Psychomusicology*, Bd. 13, S.60-98

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

Maas, Georg und Schudack, Achim (1994) : *Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modell für die Unterrichtspraxis*, Mainz: Schott

Pauli, Hansjörg (1981) : *Filmmusik: Stummfilm*, Stuttgart: Klett

Pauli, Hansjörg (1976) : Filmmusik: ein historischer Abriss, in: Hans-Christian Schmidt (Hrsg.) *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*, Mainz:Schott, S.91 – 119

Schmidt, Hans- Christian (1976a) : Musik als Einflussgröße bei der filmischen Wahrnehmung, in: Hans-Christian Schmidt (Hrsg.) *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*, Mainz:Schott, S. 126 – 169

Schmidt, Hans- Christian (1976b) : Wesensmerkmale und dramaturgische Funktion der Musik in Roman Polanskis Film ‚Rosemaries Baby‘ (1968), in: Hans-Christian Schmidt (Hrsg.) *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*, Mainz:Schott, S. 250 – 275

Schmidt, Hans-Christian (1982) : *Filmmusik. Musik aktuell – Analysen, Beispiele, Kommentare*, Kassel: Bärenreiter

Schneider, Norbert Jürgen (1986) : *Handbuch Filmmusik – Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film*, München: Ölschläger

Schneider, Norbert Jürgen (1989) : *Handbuch Filmmusik II – Musik im dokumentarischen Film*, München: Ölschläger

Schneider, Norbert Jürgen (1997) : *Komponieren für Film und Fernsehen – Ein Handbuch*, Mainz: Schott

Thiel, Wolfgang (1981) : *Filmmusik in Geschichte und Gegenwart*, Berlin: Henschelverlag

Weidinger Andreas (2006) : *Filmmusik*, Konstanz: UVK Verlags GmbH

7.2. Internetquellen

Quelle 1, <http://www.hoerservice.ch/> [19.03.07 1:30]

Quelle 2 <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/hirschfelder-anke-2000-05-05/HTML/chapter1.html>
[19.03.07 1:30]

Quelle 3: <http://www.die-filmfreaks.de/thread.php?threadid=382> [19.03.2007, 1:55]

Quelle 4: <http://www.head-acoustics.de/1head/H-phil-d.htm> [19.03.2007, 1:55]

Quelle 5: <https://wiki.medien.ifi.lmu.de/pub/Main/UebungSmartGraphicsWS0506/blatt1.pdf>
[19.03.2007, 1:59]

Quelle 6: <http://www.kommdesign.de/texte/gestaltpsychologie1.htm> [19.03.07 1:55]

Quelle 7: <http://gak-speyer.gky01.punkt.de/352.html> [02.03.07 1:31]

Quelle 8: <http://www.alternativevision.de/> [22.03.07 16:33]

7. 3 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Der Aufbau unseres Hörorgans.....	4
Abb. 2: Das Corti-Organ auf der Basilarmembran.....	5
Abb. 3: Pulsfrequenzen einer Testperson im zeitlichen Verlauf.....	12
Abb. 4: Elektrischer Hautwiderstand zu Versionen des Films ‚Zwölf Uhr Mittags‘.....	12
Abb. 5: Einfache Gestaltgesetze.....	15
Abb. 6:Aufmerksamkeitsmodell nach Behne.....	20
Abb. 7: Anweisungen nach Logier.....	41
Abb. 8: Intervalle und ihr Grundcharakter.....	42
Abb. 9 : Musikinstrumente und ihre assoziierten Gefühlsqualitäten.....	48
Abb. 10: Deskriptive Methode.....	50
Abb. 11: Mood-Technik.....	51
Abb. 12: Leitmotivtechnik.....	53
Abb. 13: Baukastentechnik.....	54

7.4 Filmographie

Blair Witch Project (1999), USA

Regie: Danile Myrick/ Eduardo Sanchez, Musik: Tony Cora

Bowling for Columbine (2002), Canada/USA/Germany

Regie Michael Moore

Das Parfüm (2006), Germany/France/Spain

Regie: Tom Tykwer, Musik: Reinhold Heil, Johnny Klimek, Tom Tykwer

Der Name der Rose (1986), France/Italy/Germany

Regie: Jean-Jacques Annaud, Musik: James Horner

Der schmale Grat (1998), Canada/USA

Regie: Terrence Malick, Musik: Hans Zimmer

Dreamgirls (2006), USA

Regie: Bill Condon

Forrest Gump (1994), USA

Regie: Robert Zemeckis, Musik: Alan Silvestri

Hochzeit zu Dritt (2005), USA/UK/Germany

Regie: Ol Parker, Musik: Alex Heffes

King Kong (1933), USA

Regie: Merian C. Cooper/ Ernest B. Schoedsack, Musik: Max Steiner

Koyaanisqaatsi (1982), USA

Regie: Godfrey Reggio, Musik: Philip Glass

München (2005), USA

Regie: Steven Spielberg, Musik: John Williams

Nirgendwo in Afrika (2001), Germany

Regie: Caroline Link, Musik: Niki Reiser

Psycho (1960), USA, Regie

Alfred Hitchcock, Musik: Bernard Herrmann

Requiem for a dream (2000) , USA

Regie: Darren Aronofsky, Musik : Clint Mansell

Sleepy Hollow (1999), USA/Germany

Regie Tim Burton, Musik Danny Elfman

Spiel mir das Lied vom Tod (1968), Italy/USA

Regie: Sergio Leone, Musik: Ennio Morricone

Star Wars (1977), USA

Regie. George Lucas, Musik: John Williams

8. Anhang

8.1. Partiturausschnitt ‚Schwerkraftuhr‘

This musical score is for the piece 'Schwerkraftuhr' and covers measures 3, 4, and 5. The score is written for a chamber ensemble consisting of Violine 1, Violine 2, Viola, Cello, KB (Kontrabaß), Trompete (Trumpet), Horn, Tromb (Trombone), and Fagott (Bassoon). The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated for the string and woodwind parts. The Violine 1 part has rests in measures 3 and 4, followed by a melodic line in measure 5. Violine 2, Viola, Cello, and KB all play a rhythmic eighth-note pattern throughout the three measures. Trompete, Horn, and Tromb play sustained notes, while Fagott plays a single note in each measure. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, and dynamic markings.

Musical score for measures 6, 7, and 8. The score is written for ten staves. The first three staves (1-3) contain melodic lines in treble and bass clefs. The fourth and fifth staves (4-5) contain rhythmic patterns in bass clef. The sixth and seventh staves (6-7) contain chords in treble clef. The eighth and ninth staves (8-9) contain chords in bass clef. The tenth staff (10) is empty. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

Measure	Staff 1	Staff 2	Staff 3	Staff 4	Staff 5	Staff 6	Staff 7	Staff 8	Staff 9	Staff 10
6	Melody	Melody	Melody	Melody	Melody	Chord	Chord	Chord	Chord	
7	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest	Chord	Chord	Chord	Chord	
8	Rest	Rest	Rest	Rest	Rest	Chord	Chord	Chord	Chord	

9 10 11

The musical score is organized into three measures, labeled 9, 10, and 11. Each measure contains several staves of music. The first two staves in each measure are treble clefs, each starting with a *sf* dynamic marking. The third staff in each measure is a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff in each measure is a bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff in each measure is a bass clef with a whole note. The sixth and seventh staves in each measure are treble clefs, each starting with a *sf* dynamic marking. The eighth staff in each measure is a bass clef with a whole note. The ninth staff in each measure is a bass clef with a whole note. The tenth staff in each measure is a bass clef with a whole note. The eleventh staff in each measure is a bass clef with a whole note. The score concludes with a treble clef on the right side of the final measure.

12 13 14 15 1

sf *sf* *mp* *mp*
sf *sf* *mp* *mp*
mp *mp*
sf *sf*
sf *sf* *mp* *mp*
sf *sf* *mp* *mp*

8.2 Drehbuch ‚Aufwärmphase‘

Aufwärmphase (AT)

By Timo Becker

Version 3.1 Stand 11.01.2006

1A. EXT. GASSE -- NIGHT

Eine verdreckte Seitengasse. Zwischen Müllcontainern und Schrott entpuppt sich ein Lumpenhaufen als WOLLE und sein „Habe“. Ein batteriebetriebener Super8-Projektor projiziert alte Aufnahmen von glücklichen Menschen bei einer Gartenfeier auf eine dreckige Ziegelmauer. WOLLE's Lippen umspielt ein infantiles Lächeln.

WOLLE

(wirr)

... hab's immer gesagt, hab
ich's. Hamse nich glauben
wolln, hamse nich...

2. INT. U-BAHNHOF -- NIGHT

HERR G., im Anzug, dicker Mantel, gepflegtes Erscheinungsbild, kommt zielstrebig, als ginge er von der Arbeit nach Hause, die Rolltreppe von den Gleisen hoch. Ein TROTTWARVERKÄUFER verkauft in der Unterführung seine Straßenzeitung.

TROTTWARVERKÄUFER

(ironisch, unterwürfig)

Entschuldigen sie. Darf ich
ihnen den neuen Trottwar
anbieten?

HERR G.

(unwirsch)

Quatsch mich nicht an!

HERR G. geht zügig ab ins OFF. Der TROTTWARVERKÄUFER grinst ihm nach.

1B. EXT. GASSE -- NIGHT

HERR G. biegt in die Gasse ein. WOLLE brabbelt vor sich hin. HERR G. verzieht angewidert sein Gesicht, legt einen Zahn zu und verschwindet ins OFF.

WOLLE
(schreit)
ARSCHLECKEN! ALLES HUNDE!!

WOLLE hustet röchelnd.

A. INT. "DAS SPIEL" (TITLES)-- DAY

Ein überstrahlter Schreibtisch. Mehrere Ablagen mit Titeln wie „genehmigt“, „abgelehnt“, „zur Überprüfung“, etc. sind vollgepackt mit Akten um ein Stempelkarussell angeordnet, das über einen obskuren Mechanismus mit einem Buzzer verbunden ist. Das Karussell wirkt wie eine Mischung aus einem Glücksrad und einer Jahrmarktsattraktion. Eine sehr rhythmische Collage: Akten werden genommen, auf die Arbeitsfläche gelegt, der Buzzer gedrückt, das Karussell(Glücksrad) dreht sich, stoppt, der vorderste Stempel wird genommen, die Akte gestempelt und in die entsprechende Ablage gelegt. Der Ablauf wiederholt sich monoton, nur die Akten und die Stempel ändern sich. Auf den Akten stehen u.a. die Credits.

Eine Akte mit der Betitelung „Obdachlosen asyl Gulliver“ bekommt den Stempel „zur Überprüfung“.

3. INT. GULLIVER (AUFENTHALTSRAUM) -- NIGHT

HERR G. betritt das Gulliver. Er reibt sich die kalten Hände. ANDREA steht hinter der Theke bei einem Faxgerät. In einer Ecke sitzen GOLEM, ein verhutzelter, zahnloser Greis, FILS und FERDI und spielen Skat.

ANDREA
Guten Abend Herr Gerbert. Gute Nachricht - die sechs Wochen gehen in Ordnung.

HERR G.
Gut. Diese Verbrecher von der Wohnungshilfe wollen ja nur Leute, die für einen Euro die Stunde einen auf Hausmeister machen und keine eigene Meinung haben.

HERR G. geht auf eine Tür im Hintergrund zu. GOLEM lacht, wie über einen lautlosen Witz.

FAX 1 INT. GULLIVER (AUFENTHALTSRAUM) TITLE

ECU eines Faxdisplays "AUFWÄRMPHASE" - "eingehendes Fax". Der Bildausschnitt wandert mit dem Ausdruck, auf dem steht, dass mit einer Streichung der Zuschüsse zu rechnen ist. ANDREA nimmt das Fax.

4. INT. GULLIVER (WASCHRAUM) -- NIGHT

Der Waschraum des Gulliver. Die Waschbecken sind notdürftig sauber gehalten, aber verkrustet und teilweise mit abgeplatzter Lackierung, die Spiegel stumpf. HERR G. putzt sich die Zähne, benutzt Zahnseide.

5. INT. GULLIVER (SCHLAFRAUM) -- NIGHT

Im Raum befindet sich neben einem kasernenartigen Hochbett nur ein mit Schlössern versehener Metallschrank. HERR G. in Unterwäsche legt seine Kleidung penibel zusammen.

SOKRATES

Verleiht mir schön zu sein im
Innern, und dass, was ich
Äußeres habe, dem Inneren
befreundet sei.

SOKRATES betritt den Raum, als HERR G. gerade ins Bett steigt. HERR G. wirft einen kurzen abschätzigen Blick nach unten, bevor er sich die Decke über den Kopf zieht.

I. INT. IMAGESCHNIPSEL SOKRATES (CAFÉ) - DAY

(BRANDBILD)Eine handgeschriebene Tafel, wackelig aus der Hand gefilmt. „Name: Sokrates, auf der Platte: 5 Jahre, Qualifikation: Doktor der Philosophie, Besonderheiten: verkauft Rätsel in Cafés.“

Brandbild (man merkt, dass die Szenen am Stück gedreht und nicht weiter bearbeitet wurden).

Eine wackelige, miserabel kadrierte 8mm-Aufnahme von SOKRATES, wie er in einem Café den Gästen Rätsel in schleifengebundenen Papierröllchen verkaufen will. Die Gäste und die Angestellten wirken irritiert und schauen teilweise auch Richtung Kamera. (BRANDBILD)

I.A INT. IMAGESCHNIPSEL SOKRATES (GULLIVER) - DAY

SOKRATES sitzt offensichtlich inszeniert über einem Zettel und schreibt. Er schaut in die Kamera und lächelt gekünstelt. (BRANDBILD)

6. INT. GULLIVER (AUFENTHALTSRAUM) -- MORNING

Der nächste Morgen. An der Frühstückstafel treffen HERR G., SOKRATES, GOLEM, WOLLE, FILS und FERDI zusammen. Neben dem Tisch steht ein alter Einkaufswagen mit WOLLE's "Habe". Der Projektor und eine 8mm-Kamera sind zu erahnen. WOLLE brabbelt vor sich hin und hustet ab und zu. HERR G. hat sich an einen eigenen Tisch zurückgezogen, obwohl genug Platz in der Gemeinschaftsrunde wäre. SOKRATES isst, während GOLEM, FILS und FERDI Skat spielen. ANDREA kommt dazu, sie hält das Fax in der Hand. GOLEM verneigt sich.

GOLEM

Schöne Frau...

ANDREA

(ernst)

Hört mal. Es gibt Neuigkeiten. Gestern hab ich von meinem Chef erfahren, dass die Stadt auf Sparkurs ist...

FILS

Mal ganz was Neues.

FERDI

Mm- m-üssen wahrscheinlich ihre eigene Gg-g-ehaltserhöhung wieder reinkriegen.

Die Beiden lachen. FILS macht den Stich.

FILS

ZACK!

FERDI

Ach Sch-scheiße!

GOLEM lacht.

ANDREA

Jetzt hört doch mal zu. Meine Stelle könnte wegfallen und...
(sie stockt)
...damit auch das Gulliver. Wird in ner Woche entschieden. Dann kann das allerdings sehr schnell gehen.

ANDREA schaut weg. Es vergeht ein kleiner Moment, dann breitet sich in der Runde sich Ratlosigkeit aus. GOLEM nutzt die Ablenkung, um seine gerade eben gelegte Karte noch einmal auszutauschen.

WOLLE

(laut)

HUNDE! ARSCHLECKEN!

ANDREA

(profession

eller

Reflex)

Wolle, bitte! Ich will dich nicht auch noch tagsüber rausschmeißen müssen.

WOLLE

(leise)

Immer hab ich's gesagt.
Glauben tunses nich, tunse
nich...

SOKRATES

Das heißt dann wohl umsatteln.

FILS

Montag bis Freitag hat die
Z.O.N.E. offen, aber da hängt
das ganze Gesocks rum...

FERDI

(weinerlich

)

Ich kann in der Z-z-z.O.N.E.
nicht mehr aufkreuzen. Pest-
O...

(er zeigt

auf seinen

Hund)

...hat Conan m-mmarkiert.

ANDREA

(unsicher)

Ist ja noch nicht sicher.
Vielleicht reicht ja das
Jahresbudget noch.

SOKRATES

Unwahrscheinlich. Ne, Homo
homini lupus est. Da muss
schon jemand anderes in die
Tasche greifen.

FILS legt seine Karte, bemerkt dann, dass die vorherige Karte ausgetauscht wurde.

FILS

He! Du Drecksau...

GOLEM

(ernst)

Liegt liegt!

GOLEM starrt FILS mit bohrendem Blick an. HERR G. hat die ganze Szenerie wie versteinert beobachtet. Er erwacht aus seiner Starre, steht auf und echauffiert sich. Alle Blicke richten sich auf ihn.

HERR G.

Glauben die im ernst, ich habe mich 8 Jahre so gehalten, damit ich 6 Wochen bevor ich meine Rente krieg noch mal Platte mache? Ich lass mir das jetzt nicht mehr nehmen!

FILS

Hört, hört. Der Yuppi kann sprechen.

HERR G.

Man muss protestieren dagegen.

SOKRATES

Unrecht hat er nicht. Aber was soll man tun?

WOLLE

ARSCHLECKEN!

FERDI

(ironisch)

V-vielleicht Wolle vorschicken.

ANDREA

Scherzkeks.

HERR G.

Man muss eine Aufmerksamkeit herstellen. Ihr braucht Öffentlichkeit.

SOKRATES

Wie sollen wir denn Öffentlichkeit bekommen. Demonstrieren? Wir sind doch jetzt schon jeden Tag auf

der Straße und werden
ignoriert.

FILS

Aber mit was können wir
denn Aufmerksamkeit
erlangen?

Alle denken nach. Ihre Blicke wandern suchend durch den
Raum. Sie sehen ein Radio, eine Zeitung, auf deren Titel
eine Schlagzeile über einen Amoklauf prangt, eine
Zeitschrift mit einer nackten Frau, Wolle's Einkaufswagen.
Wolle's Einkaufswagen. Eine Kamera. Die Kamera!

HERR G.

Wir brauchen einen Imagefilm!

Keiner reagiert. Langsam sickert das Gesagte durch - nach
und nach drehen sich alle zu WOLLE um. WOLLE ist erst
irritiert, dann realisiert er, schnappt seine Kamera,
umklammert sie und weicht zurück.

WOLLE

ALLES HUNDE!

WOLLE schnappt seinen Einkaufswagen und flieht.

GOLEM nimmt den Stich.

GOLEM

Unser Stich!

Er lacht.

II. EXT. IMAGESCHNIPSEL GOLEM (IMBISS) - DAY

(BRANDBILD) Eine handgeschriebene Tafel, wackelig aus der
Hand gefilmt. „Name: Golem, auf der Platte: 20 Jahre,
Qualifikation: ehem. Archivar bei einem Sender,
Besonderheiten: nicht kaputt zu kriegen.“
Brandbild (man merkt, dass die Szenen am Stück gedreht
und nicht weiter bearbeitet wurden).
Eine wackelige, miserabel kadrierte 8mm-Aufnahme von
GOLEM, wie er an einem Imbiss eine Currywurst isst.
(BRANDBILD)

II.A INT. IMAGESCHNIPSEL GOLEM (GULLIVER) - DAY

FILS zeigt GOLEM gerade noch wo er hinschauen soll und
hechtet dann aus dem Bild. GOLEM schaut in die Kamera und
lacht zahnlos. (BRANDBILD)

7. EXT. GASSE -- DAY

WOLLE bastelt an seinem Projektor herum.

WOLLE
(brabbelt)
Nie glaubenses, habs ihnen
immer gesagt.

HERR G. kommt dazu. Er ist sichtlich bemüht freundlich zu sein.

HERR G.
Hey, Wolle.

WOLLE
ARSCHLECKEN!

HERR G.
Ich borg mir die Kamera doch
nur aus. Und glaub mir ich
pass drauf auf. Den
verkommenen Gestalten da drin
trau ich auch nicht über den
Weg.

(PAUSE)
Ist doch verdammt kalt.
(MORE)

HERR G. setzt an WOLLE kollegial auf die Schulter zu klopfen, zieht die Hand aber im letzten Moment wieder zurück. WOLLE macht keine Anstalten auf ihn zu reagieren und fummelt weiter am Projektor rum. WOLLE hustet.

HERR G. (CONT'D)

(verschwöre
risch)
Was hältst du davon, wenn ich
Andrea sag, dass ich kein
Problem hab, wenn du ein paar
Tage bei mir im Zimmer pennst?
Dieser gescheiterte Dr. Phil.
Geht mir mit seinen Zitaten
sowieso auf die Nerven.

WOLLE zeigt immer noch keine erkennbare Reaktion.

WOLLE
(scheinbar
ohne Bezug)
Klauen tun se auch. Habs ihnen
gesagt. ARSCHLECKEN!

WOLLE reibt sich die kalten Finger. Er hustet exzessiv.

HERR G.
Pass mal auf. Ich hab keinen
Grund dich zu beklauen. In

sechs Wochen krieg ich meine
Rente - 15hundert hab ich
Anspruch - dann besorg ich dir
ne ordentliche Penntüte...

WOLLE

(leise)

Alles Hunde. Immer hab ichs
gesagt...

HERR G.

...vielleicht auch ein Tarp.
Dann schneist du über nacht
nicht ein, beim Biwakieren.

HERR G. schweigt. Er hat offensichtlich jetzt schon mehr
Eingeständnisse gemacht, als in seiner Natur liegt. WOLLE
bastelt unbeeindruckt am Projektor herum, dann greift er
wie nebenbei nach seiner Kamera. Als er sie HERR G.
reicht scheint sein Blick komplett klar zu sein.

WOLLE

Wie hältst DU deine Situation
eigentlich aus?

B. INT. "DAS SPIEL" (RELOADED) -- DAY

Eine sehr rhythmische Collage: Die Akte „Gulliver“ wird
genommen, auf die Arbeitsfläche gelegt, der Buzzer
gedrückt, das Karussell (Glücksrad) dreht sich, stoppt,
der vorderste Stempel wird genommen, die Akte mit
„weiterleiten“ gestempelt und in die entsprechende Ablage
gelegt.

8. INT. GULLIVER (AUFENTHALTSRAUM) -- DAY

SOKRATES

Wir brauchen Emotionen!

Die Besucher (inkl. HERR G. und WOLLE) sitzen um einen
Tisch. HERR G. steht am Kopfende.

HERR G.

So läuft das in der Wirtschaft
nicht. Da braucht man Fakten.
Was ist das Produkt das
angeboten wird, Was ist die
spezielle Qualität, Kosten /
Nutzen, Effektivität,
Standortfaktoren... darauf
müsst ihr euch konzentrieren.

WOLLE hustet. Die anderen schauen HERR G. verständnislos
an.

HERR G.

Schaut euch doch an! Ihr seid auf Mitleid angewiesen, weil ihr keinen Selbstrespekt habt! Ihr seid ganz unten. Aber ich zieh da nicht mit. Entweder professionell oder ohne mich.

FILS

Wir brauchen einen Star!

ANDREA kommt rein. GOLEM grinst sie an.

GOLEM

Wir brauchen heiße Bräute! Sex sells!

SOKRATES

Mitnichten. Unsere Bedürftigkeit wurzelt in unserem Leid. Der Fokus muss hier liegen.

HERR G. schtelt den Kopf und setzt sich hin. ANDREA legt GOLEM und SOKRATES die Hände auf die Schulter.

ANDREA

Ihr verrennt euch glaub ich sowieso. Keiner von euch hat jemals was mit Filmen zu tun gehabt, außer vielleicht Golem, aber ich bezweifel, dass das hilft. Erspart euch die Enttäuschung.

SOKRATES

Im Ernst - uns geht's dreckig, also muss genau das überkommen. Dabei hilft es doch nur, wenn das ganze billig aussieht.

WOLLE

ALLES HUNDE! ARSCHLECKEN!

HERR G.

(leise,
synchron)

Arschlecken!

Der Schatten eines Lächelns huscht über HERR G.'s Gesicht. Er wirft einen Blick zu WOLLE.

III. EXT. IMAGESCHNIPSEL WOLLE (STRASSE) - DAY

(BRANDBILD) Eine handgeschriebene Tafel, wackelig aus der Hand gefilmt. „Name: Wolle, auf der Platte: mind. 25 Jahre, Qualifikation: Elektriker, Besonderheiten: Darf nur tagsüber ins Gulliver.“

Brandbild (man merkt, dass die Szenen am Stück gedreht und nicht weiter bearbeitet wurden).

Eine wackelige, miserabel kadrierte 8mm-Aufnahme von WOLLE, wie er mit seinem Einkaufswagen durch die Strassen läuft und dabei schräge Blicke erntet. (BRANDBILD)

III.A INT. IMAGESCHNIPSEL WOLLE (GULLIVER / KLO) - DAY

WOLLE ist auf dem Klo und wechselt nebenher Socken. Er schaut auf und man kann von den Lippe „Arschlecken“ ablesen... (BRANDBILD)

9. EXT. GASSE -- AFTERNOON

Man sieht dieselbe alte Projektion der Gartenfeier. Ein struppiger Straßenkötter kommt ins Bild und pinkelt an die Wand. WOLLE isst Dosenwurst und ein trockenes Brötchen. Er beobachtet den Hund und hält ihm dann ein bisschen Wurst hin. Der Hund kommt vorsichtig näher und schaut Wolle prüfend an. WOLLE legt das Fleisch langsam vor sich und lehnt sich zurück. Der Hund fängt hastig an zu fressen und geht wieder auf Abstand.

WOLLE

Die wolln dich nur loswerden.
Habs immer gesagt. Die hat ja
dauernd nur gelacht.
Aber da gabs nichts zu lachen.
Man kann nicht immer nur
zuschauen.

WOLLE hält dem Hund noch ein Stück Wurst hin.

WOLLE

Ist zu deinem besten hamse
gesagt.

WOLLE und der Hund starren sich an.

PAUSE.

WOLLE

Ich geh da nicht zurück! Hamse
nicht glauben wollen, nie
glaubenses. ALLES IRRE!

Der Hund schnappt sich die Wurst und trollt sich. WOLLE schleckt sich die Finger ab und beißt in das Brötchen.

WOLLE
(mit vollem Mund)
ARSCHLECKEN!

10. INT. GULLIVER (TELEFON) -- AFTERNOON

Ein abgetrennter Bereich des Aufenthaltsraumes. HERR G. telefoniert.

HERR G.

Ja, wird noch ein paar Wochen dauern, [...] ne. Naja weißt ja wie die Amis sind, harte Verhandlungen, aber die krieg ich auch noch weich. [...] jaja, hire and fire - hat ja auch sein gutes. Naja spätestens in sechs Wochen ist der Spuk vorbei, dann werd ich sowieso pensioniert. [...] Flug ist schon gebucht.

SOKRATES und GOLEM tauchen hinter HERR G. auf. SOKRATES klopft HERR G. auf die Schulter. HERR G. wehrt ab

HERR G. (CONT'D)

[...] Ja ich freu mich auch, sind ja jetzt doch acht Jahre. Ja ich meld mich. Tschüss.

Er fährt herum und sieht SOKRATES mit der Kamera in der Hand.

SOKRATES

So bedenke denn Guter, ob auch dich dasselbe bedünkt wie mich.

Herr G. schaut auf die Kamera, realisiert und weicht zurück.

SOKRATES

Du bist das Sinnbild des Pflegeangebots des Gulliver.

GOLEM

(grinst
zahnlos)
Unsere heiße Braut.

SOKRATES bringt die Kamera in Anschlag.

SOKRATES

Wenn aber all dieses nichts
ist, so wäre dann auch diese
Rede vergeblich gesprochen.

SOKRATES und GOLEM rücken immer näher an HERR G. heran.
HERR G. versucht auszuweichen.

HERR G.

Ich habe das Projekt
angeleiert. Ohne mich hättet
ihr niemals mehr als einen Tag
in die Zukunft denken können.
Ihr wollt auf Mitleid machen.
Aber MICH zieht ihr da nicht
rein. Macht was ihr wollt.

HERR G. flieht.

C. INT. "DAS SPIEL" (RE-RELOADED)-- DAY

Eine sehr rhythmische Collage: Die Akte Gulliver wird
genommen, auf die Arbeitsfläche gelegt, der Buzzer
gedrückt, dass Karussell (Glücksrad) dreht sich, stoppt,
der vorderste Stempel wird genommen, die Akte wird mit
„fraglicher Posten“ gestempelt und in die entsprechende
Ablage gelegt.

11. EXT. GASSE -- NIGHT

Der Projektor projiziert wieder dieselbe alte Gartenparty
an die Wand. WOLLE schaut mit seinem infantilen Lächeln
den Film an. Er trinkt Wein aus einem Tetrapak. HERR G.
kommt dazu und kauert sich daneben.

WOLLE

(leise)

Alles Hunde.

HERR G. nickt unmerklich. WOLLE hält ihm den Wein hin,
nach kurzem Zögern nimmt HERR G. einen großen Schluck.

WOLLE

Das Leben nehmse einem. Aber
ich hab ein fremdes gefunden.
Dir nehmenses, dann schmeißen
sie ihres Weg.

WOLLE ist nur auf den Film fixiert und lässt nicht
erkennen, ob er HERR G. überhaupt adressiert. HERR G.
schaut auf den Projektor.

HERR G.

Für meins gibt's keinen
Ersatz.

HERR G. schaut verbittert auf die Projektion. Er schaut zu WOLLE. Dieser zeigt keine Reaktion. HERR G. nimmt noch einen Schluck.

HERR G.

Lief alles super. Und dann - ZACK!!! Meine Frau und meine Tochter weg. 'n LKW. Reifen geplatzt oder so. Gab nicht mal ein Verfahren. Da hab ich angefangen zu trinken. Und dann hab ich mir gedacht- Trinken ist schwach. Da hab ichs gelassen. Man muss zu seinen Werten stehen. Darwin - nur die Starken überleben.

WOLLE hustet röchelnd. HERR G. zögert. Diese Erinnerung hat er acht Jahre verdrängt. Er fängt sich wieder.

HERR G. (CONT'D)

Aber in sechs Wochen, da zieh ich mich selber wieder raus. Da leb ich wieder meinen alten Standard. Die ganzen verdammten Ämter wollen doch nur helfen, wenn sie im Gegenzug an meine Rente kommen. Eine Mafia sag ich dir.

HERR G. nimmt noch einen Schluck. WOLLE hustet.

HERR G. (CONT'D)

Aber ich sag dir - 8 Jahre hab ichs geschafft. Und alle Kontakte gehalten. Und in sechs Wochen zurück ins Leben, als wär nichts gewesen.

HERR G. schaut WOLLE verschwörerisch an

HERR G. (CONT'D)

SO, hab ich meine Situation ausgehalten!

WOLLE scheint Krämpfe zu haben.

IV. INT. IMAGESCHNIPSEL HERR G. (HEIMLICH GEFILMT) - DAY

(BRANDBILD) Eine handgeschriebene Tafel, wackelig aus der Hand gefilmt. „Name: Herr G, auf der Platte: 8 Jahre, Qualifikation: ehem. Bezirkswart für Shell, Besonderheiten: in 6 Wochen Rente.“
Brandbild (man merkt, dass die Szenen am Stück gedreht und nicht weiter bearbeitet wurden).

Eine wackelige, miserabel kadrierte 8mm-Aufnahme von HERR G..

Durch den Spalt der Tür sieht man HERR G. im Bad, wie er sich penibel die Krawatte knotet und sich die Haare kämmt. Als er ansetzt Richtung Tür zu gehen wird die Kamera hektisch ausgemacht. (BRANDBILD)

12. INT. GULLIVER (AUFENTHALTSRAUM) -- DAY

Optimistische Hektik. Andauernd laufen Leute rein und raus, tragen Tische und Stühle raus. In einer Ecke üben zwei Obdachlose mit ihren Blockflöten. SOKRATES legt einen kleinen Rest dürftiger, offensichtlich unbeholfen selbstgestalteter Flyer auf einen Tisch.

SOKRATES

So! finis coronat opum. Das
Ende krönt das Werk. Das wird
heute ein riesen Ding!

WOLLE sitzt abseits auf einem Stuhl, den er sich gesichert hat.

WOLLE

ARSCH..
(er hustet)
...LECKEN

FILS

Apropos, lass uns mal den
Projektor aufbauen.

WOLLE springt auf und stellt sich schützend vor seinen Einkaufswagen. HERR G. kommt dazu und legt kollegial eine Hand auf WOLLE's Schulter.

HERR G.

Keine Sorge Wolle - ist doch
nur für ein paar Stunden. Ich
bring ihn dir direkt im
Anschluss. Brauchst keine
Nacht ohne deinen Schatz
verbringen.

SOKRATES

Es dünkt mir wohl zu sprechen,
dass deine Abwesenheit unserer
Sache helfen wird.

HERR G.

Glaub mir, ist besser so.

WOLLE gibt hustend den Weg frei.

HERR G. (CONT'D)
Und ich vergess auch nicht die
Penntüte und das Tarp.
Ausserdem brauchst du das
Gulliver ja auch.

V. EXT. IMAGESCHNIPSEL GULLIVER - DAY

(BRANDBILD) Eine handgeschriebene Tafel, wackelig aus der Hand gefilmt. „Das Gulliver, seit 6 Jahren Hilfe zum Überleben, Schlafen, Waschen und Hoffen“ (BRANDBILD) (man merkt, dass die Szenen am Stück gedreht und nicht weiter bearbeitet wurden).
Eine wackelige, miserabel kadrierte 8mm-Aussenaufnahme vom Gulliver.

13. EXT. VOR DEM GULLIVER -- AFTERNOON

Der Ausschnitt öffnet sich. Sokrates steht neben der Wand, auf die der Film projiziert wird. Zwei Obdachlose spielen mehr schlecht als recht die Internationale auf zwei alten Blockflöten.

SOKRATES

(melodramatisch)

‘Mag er nur das seinige tun und sich anschicken, mir auch zweimal zu geben, und wenn es nötig wäre auch dreimal. Ich aber stelle, meine ich, einen hinreichenden Zeugen für die Wahrheit meiner Aussage, meine Armut.’ So sprach Sokrates, der Weise, und mir gedünkt dies aufzugreifen eine wohl wichtige Sache. Denn bedenket, dass dieses unser Gulliver, welches wohl über die Jahre uns vor dem gänzlichen Absturz bewahrt, nun der Gelder gekürzt werden soll. Ein paar Impressionen...

Der Bildausschnitt hat sich inzwischen soweit geöffnet, dass das wahre Ausmaß der Besucherzahlen offenbar wird 6 Leute. Andrea, die die bedrückende Atmosphäre nicht ertragen kann geht ins Gulliver.

14. INT. GULLIVER (AUFENTHALTSRAUM) -- AFTERNOON

ANDREA kommt innen an. HERR G. sitzt versteckt in einer Ecke und wartet ab. Sie tauschen Blicke aus, dann geht ANDREA in den Bürobereich.

D. INT. "DAS SPIEL" (MASTERLOAD)-- AFTERNOON

Eine sehr rhythmische Collage: Die Akte „Gulliver“ wird genommen, auf die Arbeitsfläche gelegt, der Buzzer gedrückt, das Karussell (Glücksrad) dreht sich, stoppt, der vorderste Stempel wird genommen, die Akte wird mit „unter Vorbehalt genehmigt“ gestempelt und in die entsprechende Ablage gelegt.

FAX 2 INT. GULLIVER (AUFENTHALTSRAUM) -- AFTERNOON

ECU eines Faxdisplays "Aufwärmphase" - "eingehendes Fax". Der Bildausschnitt wandert mit dem Ausdruck, auf dem steht, dass die Zuschüsse "unter Vorbehalt" gewährleistet sind.

15. EXT. GULLIVER (FRONT) -- AFTERNOON

ANDREA kommt mit dem Fax nach draußen gestürmt. Sie redet auf die anderen ein, die daraufhin in Jubel ausbrechen.

FILS

WIR HABEN ES GESCHAFFT!!!

SOKRATES und FERDI fallen sich übergücklich in die Arme, während GOLEM wie ein Flummi lachend durch die Gegend hüpfet.

GOLEM

Hurrah! Hurrah! Bringt mir die heißen Bräute!

Im Vordergrund steht ein EHEPAAR mittleren Alters, während der immer noch laufende "Imagefilm" die heimlich gefilmten Aufnahmen von HERR G. zeigt. Die FRAU dreht sich zur Projektion.

FRAU

Sag mal, ist das da nicht Herr Gerbert?

Der MANN dreht sich um.

MANN

Unmöglich! Der ist doch in Amerika...

Er schaut genauer hin.

BLACK

ABSPANN (KERNTEAM)

Tafeln unterschritten mit Bildern der feiernden
Obdachlosen.

16. EXT. GASSE -- MORNING

Der nächste Morgen. HERR G. kommt an WOLLE's Pennplatz
vorbei.

HERR G.
He Wolle, s gibt Frühstück...
haste dir verdient.

WOLLE regt sich kein bisschen. Der Film im Projektor ist
durchgelaufen und projiziert ein weißes flackerndes Licht
auf der Wand.

ROLLTITEL

THE END

8.3 DVD