

Frank Hentschel
Peter Moormann *Hrsg.*

Filmmusik

Ein alternatives Kompendium

Filmmusik

Frank Hentschel · Peter Moormann
(Hrsg.)

Filmmusik

Ein alternatives Kompendium

Herausgeber
Frank Hentschel
Universität zu Köln
Köln, Deutschland

Peter Moormann
Universität zu Köln
Köln, Deutschland

ISBN 978-3-658-11236-3 ISBN 978-3-658-11237-0 (eBook)
<https://doi.org/10.1007/978-3-658-11237-0>

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

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH, ein Teil von Springer Nature 2018

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Verantwortlich im Verlag: Barbara Emig-Roller

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH und ist ein Teil von Springer Nature

Die Anschrift der Gesellschaft ist: Abraham-Lincoln-Str. 46, 65189 Wiesbaden, Germany

Inhalt

Vorwort	VII
Technische Verfahren in der Filmmusik	1
<i>Tom Schneller</i>	
Akteure und Einflussfaktoren bei der Realisierung von Filmmusik. Beobachtungen zur aktuellen Arbeitspraxis	15
<i>Hansjörg Kohli</i>	
Filmmusik und die multimedialen Künste des 19. Jahrhunderts	33
<i>Anno Mungen</i>	
Zur Rekonstruktion von Stummfilm-Musik: Quellen, Probleme, Möglichkeiten	45
<i>Martin M. Marks</i>	
Musik und Zwischentitel im Stummfilm. Eine Annäherung	87
<i>Ole Pflüger</i>	
Die Filmmusikouvertüre	101
<i>Christoph Henzel</i>	
Was uns die Töne erzählen: Narratologie und Filmmusik	123
<i>Guido Heldt</i>	
Besonderheiten der Musik von US-Fernsehserien. Ein Überblick über die geschichtliche Entwicklung und die spezifischen Funktionen	147
<i>Tarek Krohn und Willem Strank</i>	
Psychologie der Filmmusik	181
<i>Claudia Bullerjahn</i>	

Filmstimme	231
<i>Oksana Bulgakowa</i>	
Sound Design	247
<i>Jean Martin und Frieder Butzmann</i>	
Flüchtigkeit und Kontingenz. Die audiovisuelle Gestaltung digitaler Spiele in Relation zum Film	277
<i>Marcus Erbe</i>	
Musik, Soundscapes und Soundmix in afrikanischen Filmen	303
<i>Claudia Böhme</i>	
Filmmusik jenseits des Films: Konzerte, Tonträger, musikalische Sozialisation	319
<i>Ulrich Wünschel</i>	
Filmmusik-Recherche im Internet	333
<i>Irene Kletschke</i>	
Autorinnen und Autoren	353

Vorwort

In den vergangenen 20 bis 30 Jahren ist die Filmmusikforschung stark angewachsen und hat zahlreiche Aspekte ihres Gegenstandes eingehend beleuchtet. Entsprechend wurden bereits einige Handbücher vorgelegt, die einschlägige Themen der Filmmusik auf dem Stand der Forschung darstellen. Allerdings wird rasch erkennbar, dass diese Bände ein relativ begrenztes Korpus immer wiederkehrender Themenfelder abdecken (Geschichte, Terminologie, Typen von Filmmusik, Funktionalität, Musik und Genre usw.), eine Reihe anderer, nicht minder relevanter Gesichtspunkte hingegen unberücksichtigt lassen. Daher schien es sinnvoll, gerade solche Gesichtspunkte in einem komplementären Kompendium einmal gezielt aufzugreifen – etwa die Einflussfaktoren auf die Produktion von Filmmusik, musikalische Film-Ouvertüren, Musik zu Zwischentiteln, die Psychologie der Filmmusik, die Konzertpraxis außerhalb der Kinos, Filmmusik jenseits des amerikanischen und europäischen Kinos (hier zumindest schlaglichtartig am Beispiel Afrikas vorgestellt) etc. Natürlich sind zum einen nicht alle im vorliegenden Buch behandelten Aspekte in anderen Überblickswerken gleichermaßen unterbeleuchtet geblieben, und zum anderen konnten auch nicht alle vernachlässigten Themen integriert werden (z. B. Kanonisierung von Filmmusik, Filmmusik und Gender, Neue Musik im Film oder Musik im Dokumentarfilm).

Die Gliederung des vorliegenden Kompendiums folgt keiner sonst üblichen chronologischen oder eindeutigen systematischen Reihung. Aufgrund der beabsichtigten Betonung bisher weniger berücksichtigter Aspekte stehen die Aufsätze vielmehr für sich und sind nach dem Grad ihrer thematischen Nähe gruppiert. Dem Kompendium liegt ein weiter Filmbegriff zugrunde: Scheinbare Randphänomene wie die Stimme, der Zusammenhang von Film- und Computerspielmusik und Sound Design werden ebenso behandelt wie die Musik in Fernsehserien.

Bei der Auswahl der Autoren und Autorinnen (im Folgenden beschränken wir uns der Einfachheit halber auf die männliche Form, die wir als neutral begreifen) war es ein Anliegen, sowohl die Perspektive der Wissenschaft als auch diejenige der Praxis einzubeziehen. Daraus erklärt sich auch eine gewisse Vielfalt der Schreibstile, die bald mehr in Richtung eines akademischen Forschungsberichts, bald mehr in Richtung eines persönlicheren Essays tendieren.

Frank Hentschel und Peter Moormann, Köln im Januar 2018



Technische Verfahren in der Filmmusik

Tom Schneller

Die Musik im Film ist einer Vielzahl von technischen Erfordernissen unterworfen, die sowohl den Kompositionsprozess als auch das künstlerische Ergebnis entscheidend bestimmen. Diese Erfordernisse erwachsen unmittelbar aus der mechanischen (inzwischen weitgehend digitalen) Natur des Mediums. Ein Verständnis technischer Verfahren ist somit unabdingbar für eine adäquate Bewertung und Analyse von Filmmusik. In diesem Kapitel werde ich den typischen Arbeitsprozess eines Filmkomponisten skizzieren sowie einige der Methoden, durch welche seit Anfang des Tonfilms Musik und Bild miteinander synchronisiert werden.

Vorab sind einige Grundbegriffe zu erläutern: Musik im Tonfilm fällt in zwei Kategorien: Source Music und Underscore, oder diegetische und extradiegetische (auch non-diegetische) Musik. Diegetische Musik existiert in der ‚Welt‘ des Films und ist unmittelbar im dramatischen Geschehen verankert (der Protagonist singt oder hört Radio). Extradiegetische Musik existiert außerhalb der Welt des Films, und dient als Kommentar oder emotionelles Manipulationsmittel (das Streichorchester, das den Duschmord in Hitchcocks *Psycho* [USA 1960] begleitet). Die Unterscheidung zwischen diegetischer und nichtdiegetischer Musik ist nicht nur von ästhetischer und dramaturgischer Bedeutung; sie ist auch entscheidend für die Komponisten, da die Musik je nach Kategorie an jeweils unterschiedlichen Stufen des Filmproduktionsprozesses eingefordert wird. Dieser Prozess besteht aus Pre-Production, Production, und Post-Production. Während der Pre-Production wird das Drehbuch geschrieben, werden die Schauspieler verpflichtet, Kostüme und Kulissen gebaut usw. Die Production besteht aus den eigentlichen Dreharbeiten. In der Post-Production wird der Film geschnitten, Spezialeffekte eingefügt und Geräusche und Musik aufgenommen und gemischt. Jede dieser Stufen stellt unterschiedliche Anforderungen an den Komponisten.

1 Musik in der Pre-Production

Sofern diegetische Musik Teil der Handlung ist, wird sie oft bereits im Drehbuch erwähnt. Für Gesangs- und Tanznummern, oder wenn ein Schauspieler ein Instrument spielen soll, ist es normalerweise notwendig, die Musik schon im Laufe der Pre-Production zu schreiben

und aufzuzeichnen. Während der Dreharbeiten kann diese sogenannte Prescore gespielt werden, so dass die Schauspieler nur synchron zur Aufnahme ihre Lippen bewegen müssen. Die meisten Musicals werden auf diese Weise gefilmt, was es möglich macht, stimmlich unbegabte Schauspieler für musikalisch anspruchsvolle Rollen zu verwenden. Natalie Woods Stimmpartie in *West Side Story* (USA 1961, R: Robert Wise) wurde zum Beispiel von der Sängerin Marni Nixon gesungen (Nixon 2006, S. 1).

Die Situation wird komplizierter, wenn diegetische Musik für eine Szene nicht während der Pre-Production festgelegt wurde, es aber notwendig ist, die Bewegungen der Darsteller in einer Szene mit der Musik zu koordinieren. Dies war der Fall in der berühmten Kantinenszene aus *Star Wars: A New Hope* (USA 1977, R: George Lucas), wie John Williams in einem Interview erklärt:

[George Lucas] shot the scene blind, that is to say, with no sound, and he had his little monkey characters playing these little saxophone-like instruments... jiggling up and down to a tempo. To that tempo, I built a click track, which is an electronic pulse which gives you the beat, so that I could follow the tempo of these little creatures, and fed that beat into the headset for the musicians (Burden 2015).

2 Musik in der Post-Production

Im Gegensatz zu Musicals und anderen Filmen, in denen diegetische Musik im Vordergrund steht, werden bei den meisten Filmen die Komponisten erst in der Post-Production eingeschaltet. Der erste Schritt des Kompositionsprozesses besteht normalerweise aus der Spotting Session: Komponist und Regisseur sehen sich gemeinsam einen Rohschnitt des Films an und besprechen an welchen Stellen Musik benötigt wird, was für einen Charakter die musikalische Untermalung haben sollte, usw. Bei diesem Treffen ist oft auch der Music Editor dabei. Dieser spielte schon in der vor-digitalen Ära eine essentielle Rolle als Assistent der Komponisten, da er unter anderem dafür verantwortlich war, eine bis auf den Sekundenbruchteil genaue Beschreibung jeder Szene herzustellen, für die Musik gebraucht wurde. Mithilfe dieser sogenannten Timing Notes konnten die Komponisten dann ausrechnen, wie viele Takte in welchem Tempo und Zeitmaß nötig waren, um von einem Hitpoint (Synchronisationspunkt) zum nächsten zu gelangen. Auf der Basis dieser Berechnungen wurde vom Music Editor ein Click Track konstruiert, der bei der Aufnahme dem Dirigenten die Synchronisierung von Musik und Bild vereinfacht (mehr zu diesem Thema im letzten Abschnitt dieses Kapitels). Im heutigen Kontext, in dem die Komponisten die Musik mit Hilfe von Computerprogrammen wie ‚ProTools‘, ‚Logic‘ oder ‚Digital Performer‘ direkt zum Video schreiben, sind Hilfsmittel wie Timing Notes weitgehend obsolet geworden.

Nach der Spotting Session können die Komponisten mit der Arbeit beginnen. Auch hier besteht ein Kontrast in der Arbeitsmethode zwischen heutigen Filmkomponisten und

ihren Vorgängern. In der Studioära (1930er bis 50er-Jahre) war es üblich, die Musik zu einem Locked Edit zu komponieren – d. h., die Schnittversion der Szenen, für die Musik gebraucht wurde, war mehr oder weniger bereits eine endgültige Fassung, so dass die Komponisten mit Hilfe der Timing Notes die Musik genau dem zeitlichen Verlauf des Films anpassen konnten. Die typische Frist, die Komponisten in Hollywood gewährt wurde, lag zwischen drei und acht Wochen (Karlin 1994, S. 25). In dieser Zeit wurde die Musik skizziert, orchestriert, kopiert und schließlich mit einem Studio-Orchester aufgenommen. Während dieses aufwendigen Fließbandprozesses wurden die Komponisten vom Leiter der Musikabteilung des jeweiligen Studios beaufsichtigt. Der Regisseur hatte im Vergleich zur Gegenwart relativ wenig Gelegenheit, während der Kompositionsphase das musikalische Endprodukt zu beeinflussen, und musste sich bis zum Aufnahmetermin gedulden, um die Musik in ihrer endgültigen orchestralen Fassung zu hören. Sowohl aus zeitlichen wie aus finanziellen Gründen standen Regisseure unter Druck, die Musik zu akzeptieren, selbst wenn sie ihnen nicht gefiel (obwohl es natürlich in manchen Fällen dazu kam, dass nur Fragmente einer Komposition verwendet oder ein anderer Komponist angeheuert wurde, um neue Musik zu schreiben). Hinzu kam, dass die meisten Regisseure (damals wie heute) über keine musikalische Ausbildung verfügten, was die Kommunikation mit Komponisten erschwerte. Die Musik war also im Gegensatz zu jedem anderen Aspekt der Filmproduktion ein Bereich, den die Regisseure in der vor-digitalen Ära nur begrenzt kontrollieren konnten. Dies konnte zu Frustration von Seiten des Regisseurs führen, wie man dem folgenden Zitat von Alfred Hitchcock entnehmen kann:

I've always found with musicians you're in their hands anyway. What can you do? So very often I've been asked [by the composer]... 'Come down, I want to know what you think of this.' You go down and you say, 'I don't care for it.' [And they say,] 'Well you can't change it; it's all scored.' So the next time you take care and you say, 'Can you play me some and let me hear some before you go to the expense of an orchestra?' [And they say,] 'Oh no, no. You can't play it on a piano. It's not possible.' So there is no way to find out. So you are in the hands of a musician (Markle 1964).

Ein ähnliches Gefühl der Hilflosigkeit des Regisseurs vis-à-vis seinem Komponisten spricht auch aus John Badhams Erinnerungen an seine Zusammenarbeit mit John Williams für *Dracula* (USA 1979, R: John Badham):

I had to wait for weeks while John worked over his piano. Reams of puzzling little notes on paper began to emerge daily on a trip to the orchestrator and thence to the copyist. Finally seeing a desperate director hovering at his door John took pity and played the haunting *Dracula* theme he had composed. There I could hear the piano's imitation of what would eventually be a fully orchestrated, fully glorious piece of music (Badham 1979).

3 Mock-Ups und Temp Tracks

Die Autonomie des Schaffensprozesses, während dessen die Komponisten (nach anfänglichen Gesprächen mit den Regisseuren) die Musik bis zur Aufnahme relativ ungestört komponieren konnten, gehört inzwischen längst der Vergangenheit an. Dank der digitalen Technologie, mit der Orchesterklänge zunehmend real klingend imitiert werden können (wodurch sich Musik und Bild sofort miteinander kombinieren lassen), ist es inzwischen Gang und Gäbe, dass die Komponisten den Regisseuren oder Produzenten die Musik für jede Szene sofort vorspielen. Mit Hilfe von Mock-Ups (digitalen Versionen eines Cues) können die Filmemacher auf diese Weise lange vor dem Aufnahmetermin mit live-Musikern die Musik kommentieren und ggf. auf der Stelle revidieren lassen. So wird durch die Computertechnologie eine Zusammenarbeit zwischen Komponist und Filmemacher ermöglicht, die vor dem späten 20. Jahrhundert in dieser Form nicht denkbar gewesen wäre. Robert Geiger vergleicht die Rolle des zeitgenössischen Filmkomponisten mit der des Schnittmeisters:

Increasingly the use of music technology has allowed the director to influence the music creation process and if a composer is open to the idea, a director is able to assist a composer at a DAW [Digital Audio Workstation] in a similar way to how a director works with a film editor at their DVW [Digital Video Workstation] (Geiger 2007, S. 44).

Den Komponisten kann also heute praktisch bei jedem Schritt der Komposition über die Schulter geschaut werden. Dieses – für die Regisseure zweifellos erfreuliche – Maß an Kontrolle über den Arbeitsprozess der Komponisten führt allerdings auch dazu, dass musikalisch ungebildete und wenig experimentierfreudige Filmemacher das musikalische Produkt bis ins kleinste Detail mikromanagen und dadurch praktisch zu Mitkomponisten werden – was nicht immer zu Gunsten der ästhetischen oder dramaturgischen Qualität der Musik ausfällt. Die künstlerische Autonomie der Komponisten wird weiterhin eingeschränkt durch den inzwischen allgemein verbreiteten Gebrauch von Temp Tracks – schon bestehende Aufnahmen, welche einer Szene im Schnitt unterlegt werden. Temp Tracks werden häufig verwendet, um Investoren oder einem Testpublikum eine Rohfassung des Films zeigen zu können; sie dienen auch dazu, den Komponisten eine klare Vorstellung der Musik zu geben, die die Regisseur sich erwünschen. Die Konsequenz ist oft, dass die Regisseure sich an den Temp Tracks gewöhnen, so dass sie von den Komponisten eine kaum verhüllte Stilkopie erwarten. Den Komponisten wird dadurch eine persönliche Reaktion auf den Film erschwert, wie der Komponist Bruce Broughton erläutert:

Since the world has become digital, it's very easy to find any piece of music and be able to cut it down to fit almost any scene. You see these films now that have not an original score, but only a temp track, a temporary score [...] that's going in for marketing, to get audience previews, to get impressions as to how the film will play. But the music, to an unsophisticated ear, sounds as though it's finished. It sounds like a score because it's so technically perfect in terms of editing. But it's actually a Frankenstein, a piece from this, a piece from that. As

this temporary score remains in the film, everybody gets used to it. The director likes it; the studio likes it. Even when they don't like it, they get used to it. And when it's gone, they miss it [...]. Some composers [...] will write a piece that's very similar to [the temp track], enough that they won't get sued. Or they'll use it as a jumping off point for an original score. But it's harder and harder to come up with really original material when the temp tracks are so heavily in the film and there is a lot of pressure not to change that (Hoover 2009, S. 102).

Der Einsatz der immer gleichen, bewährten Stücke als Temp Track ist ein wesentlicher Faktor in der Tendenz vieler Filmmusik zur stilistischen Gleichförmigkeit und klischeehaften Formel und illustriert, wie stark der Prozess der Filmproduktion das Endprodukt beeinflussen kann. Dies ist z. B. bei den diversen Inkarnationen von Carl Orffs *Carmina Burana* zu beobachten, ein Stück, das sich in Hollywood als Temp Track für Historienfilme und bombastische Kampfszenen besonderer Beliebtheit erfreut. Das Schema ‚rhythmisch prägnantes Orchestertableau mit Chor, der in Latein oder Sanskrit singt‘, kann man in der Musik zu *Glory* (USA 1989, R: Edward Zwick), *Star Wars I: The Phantom Menace* (USA 1999, R: George Lucas), *Mission Impossible II* (USA 2000, R: John Woo) und zahllosen anderen Scores hören. Es ist nicht überraschend, dass viele Filmkomponisten den Temp Track als Übel empfinden. John Williams beschreibt ihn sogar als „creatively hurtful“:

The score of *Jaws* [...] wouldn't have existed if there [had been] a temp track [...] I was looking at that film, thinking 'God, what can I do with this? What will work?' [The shark motif] wouldn't have been found in a temp track, it had to be conceived [...] for that particular use (Williams 2006).

4 Teamkomposition und Orchestrierung

Ein weiteres Beispiel für die Auswirkung des Produktionsprozesses auf die Musik ist das Modell der Komposition als Arbeit eines Kollektivs. Wie im vorigen Abschnitt schon erwähnt, werden die meisten Filmmusiken in Hollywood durch eine Art Fließbandmethode erstellt, welche in ihrer stromlinienförmigen Effizienz eine gewisse Ähnlichkeit mit der industriellen Praxis aufweist. Während in der Konzertmusik nur eine Person für die Komposition, Orchestrierung und Reinschrift der Partitur verantwortlich ist, werden diese Arbeitsbereiche in der Filmmusik in der Regel auf mehrere Mitarbeiter aufgeteilt. Dieses System ist vor allem ein Ergebnis des intensiven Zeitdrucks, unter dem Filmkomponisten stehen.

Das wohl typischste Kollaborationsmodell besteht aus einem Komponisten, der mit einem oder mehreren Orchestratoren zusammenarbeitet. Das Spektrum von Arbeitsmethoden in Hollywood ist breit und von Komponist zu Komponist verschieden. John Williams liefert dem Orchesterator ein detailliertes Particell auf acht Systemen, in dem praktisch jede Nuance der Orchestration festgelegt ist. Laut Angela Morley, die Williams u. a. mit den Partituren für *Star Wars: A New Hope* (USA 1977, R: George Lucas), *E.T.: The*

Extra-Terrestrial, (USA 1982, R: Steven Spielberg) und *Schindler's List* (USA 1993, R: Steven Spielberg) assistierte, dient der Orchestrator Williams als eine Art Kopist: „His sketches are very complete with a lot of detail. The articulations and dynamics are all there, so are indications about mutes, double stops, and harmonics [...] This work should not be called orchestration – it should be called score preparation.“¹

Ähnlich präzise Skizzen wurden von Hugo Friedhofer, Jerry Goldsmith, David Raksin und anderen hergestellt, während Komponisten wie Franz Waxman oder Alfred Newman dem Orchestrator mehr Freiraum ließen. Im digitalen Kontext, in dem die Komponisten, wie oben beschrieben, den Regisseuren mithilfe von Mock-Ups ein genaues Bild der Musik vermitteln, hat sich die Rolle der Orchestratoren gewandelt. Die zeitgenössischen Orchestratoren nehmen den Komponisten die zeitaufwendige Arbeit ab, ein naturgetreues Mock-Up zu produzieren, müssen also nicht nur über traditionelles Handwerkszeug verfügen, sondern auch mit Sample Libraries und Sequenzer-Programmen umgehen können; sie sind auch dafür verantwortlich, die von den Komponisten gelieferten MIDI Files aus dem Sequenzer-Programm, die oft keine Phrasierung oder dynamischen Zeichen haben, in eine lesbare und spielbare Partitur in Notationsprogrammen wie ‚Finale‘ oder ‚Sibelius‘ zu verwandeln, und dienen bei der Aufnahme oft als Dirigent.

Während der Studioära war es nicht selten, dass eine ganze Phalanx von Komponisten, Orchestratoren, Music Editors und Kopisten an einer Filmmusik arbeiteten. In Low-Budget-Produktionen war es üblich, dass zwei oder drei Komponisten das motivische Material untereinander aufteilten: Ein Komponist war für romantische Szenen verantwortlich, ein anderer für Schlachten usw. Solche Teamkompositionen ermöglichten die Herstellung einer kompletten Filmmusik, inklusive Aufnahme, innerhalb von fünf Tagen. David Raksin beschreibt den typischen Verlauf einer Teamkomposition, wie es im Music Department von 20th Century Fox in den späten 1930er Jahren üblich war:

On the day when a new film was turned over to the music department for scoring, the staff gathered in the projection room of our headquarters [...]. We usually ran the picture one reel at a time, stopping at the end of each 1000-ft. reel to determine where music was indicated and to give the necessary instructions to our music cutters [= music editors]: where the scoring sequences would begin, where they would end, and which specific actions, dialogue, sound effects, particular shots or moves of the camera should be noted in the ‘breakdowns’ – the timing sheets that would display all this information, accounted for in seconds and fractions thereof, by which we would coordinate our music with the precise footage of the film [...]. By lunch time we had almost always ‘broken down’ the film into sequences adjudged to need music and decided what kind of thematic material would be required. After lunch, while the music cutters prepared the timing sheets [...]. [David] Buttolph, [Cyril] Mockridge and I retired to our own studios to compose whatever specific material we had assigned ourselves. We would presently reconvene, usually with several versions of each proposed theme [...]. The themes chosen would then be photostated, and a set was given to each of the composers. By then the timing-sheets were ready, so Buttolph, Mockridge and I divided up our reels to be scored more or less evenly among ourselves [...].

1 Angela Morley, E-Mail an den Verfasser vom 22. Februar 2005.

Occasionally there was time to orchestrate my own sequences [...] [b]ut the rush was usually so great that by the next morning we were already feeding our sketches (short scores) to the orchestras, and by noon they would have many pages of full score ready for the copyists. On the morning of the fourth day, the recording session would begin [...]. The film scores of these second-string pictures were from twenty-five to forty minutes in length [...]. Even with the skill and speed of all involved, it was quite likely that while we were recording a sequence the orchestra parts of the next were being copied (McCarthy 1989, S. 172).

Auch heute wird Teamkomposition in Hollywood praktiziert. 1989 gründeten Hans Zimmer und Jay Rifkin die Filmmusikproduktionsfirma MediaVentures (heute Remote Control Productions), eine Art Komponisten-Kollektiv dessen Betriebsmodell Ähnlichkeiten mit der Musikabteilung von Twentieth-Century Fox in den 1930er Jahren aufweist. Scores werden von einem Team von Komponisten produziert – an der Musik zu *Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl* (USA 2003, R: Gore Verbinski) arbeiteten beispielsweise neun Komponisten, acht Orchestratoren und drei Dirigenten (obwohl nur Klaus Badelt unter „Music By“ genannt wurde).²

Production Music Libraries wie audio network (www.audionetwork.com) oder Stock Music Site (www.stockmusicsite.com) bieten low-budget Produktionen die Möglichkeit, eine Filmmusik für günstige Preise aus schon bestehenden Stücken zusammenzustellen. Diese Stücke sind nach Stil, Genre (Drama, Comedy, Horror), Instrumentation usw. geordnet und werden von einer in-house Gruppe von größtenteils anonymen Komponisten geliefert. Auch hier bestehen Parallelen zu den frühen Tagen der Filmmusik (man denke an die Filmmusik-Anthologien der Stummfilmzeit wie Giovanni Becces *Kinobibliothek* oder Erno Rappees *Motion Picture Moods*).

5 Aufnahme und Mischung

Nachdem die Musik komponiert und orchestriert worden ist, folgt als letzter Schritt in der Produktion einer Filmmusik die Aufnahme und Abmischung. Während der Aufnahme wird der Film ohne Ton projiziert. Seit den 1930er-Jahren werden zwei Methoden verwendet, um den Dirigenten bei der Aufnahme die genaue Synchronisierung von Film und Musik zu ermöglichen. Die erste Methode ist der Click Track – ein regelmäßiges Klickgeräusch, das durch Kopfhörer zu den Dirigenten gespeist wird. In der vordigitalen Ära wurde dieses Klickgeräusch dadurch erzeugt, dass in regelmäßigen Abständen ein Loch in die Tonspur gestanzt wurde. Beim Lauf durch den Projektor erzeugt jedes Loch ein metronomartiges Klicken. Die Bildfrequenz beträgt normalerweise 24 Rahmen pro Sekunde, so dass ein click track im Tempo M.M. = 60 ein Loch pro 24 Rahmen erfordert; ein Tempo von M.M.

2 Siehe Internet Movie Database (IMDb): *Pirates of the Caribbean: Curse of the Black Pearl* <http://www.imdb.com/title/tt0325980/>, Zugriff: 4. Januar 2017.

= 120 würde ein Loch pro 12 Rahmen erfordern usw. Wenn Tempowechsel innerhalb eines Cues stattfinden, kann das Tempo des Click Tracks entsprechend verändert werden.

Click Tracks sind vor allem nützlich für Szenen, die viele genaue Synchronisationspunkte zwischen Bild und Musik erfordern. Die Musik für Actionszenen oder Zeichentrickfilme wird somit zumeist mit Click Tracks aufgenommen. Heutzutage werden Click Tracks natürlich per Computer hergestellt und können flexibel programmiert werden, um das Tempo der Musik jedem auch noch so komplexen Handlungsablauf genauestens anzupassen.

Die mechanische Präzision des Click Tracks ist ungeeignet für musikalische Passagen, die besonders ausdrucksvoll interpretiert werden sollen. Aus diesem Grund werden für Situationen, in denen es wenige Synchronisationspunkte gibt, statt einem Click Track eine Stoppuhr sowie Panches und Streamers verwendet. Letztere sind visuelle Anhaltspunkte, die es dem Dirigenten ermöglichen, das Tempo flexibler zu handhaben. Ein Streamer ist eine Linie, die sich von links nach rechts über die Leinwand bewegt, und den Dirigenten Gelegenheit gibt, sich auf den kommenden Synchronisationspunkt vorzubereiten. Sobald der Streamer die rechte Kante des Rahmens erreicht, blitzt der Punch auf – ein heller Kreis, der den Synchronisationspunkt signalisiert. Mithilfe dieser visuellen Signale können die Dirigenten die Musik durch Ritardandi, Accelerandi oder Fermaten ausdrucksvoll gestalten, ohne dadurch die Koordination zwischen Bild und Musik zu verlieren. Erfahrene Dirigenten von Filmmusik sind fähig, auch komplizierte Actionsequenzen ohne Click Track aufzunehmen: „John Williams hardly clicks anything. He watches the clock and streamers (maybe ten on the long cues, two or three on the shorter ones)“ (Karlin 2004, S. 111).

Während der Hauptmischung (Dubbing) werden schließlich Dialog, Geräuscheffekte, und Musik miteinander in Einklang gebracht. Dies ist ein komplexer Prozess – große Hollywood-Produktionen erfordern oft mehrere hundert Tonspuren – und die Musik kann leicht hinter der massiven Geräuschkulisse verschwinden, vor allem in Action-Sequenzen. Dies geschieht meist zum Leidwesen der Komponisten, wie Danny Elfman bezeugt: „Contemporary dubs to my ears are getting busier and more shrill every year. The dubbers actually think they’re doing a great job for the music if a crescendo or a horn blast occasionally pops through the wall of sound“ (Kendall 1995, S. 11). Trotzdem muss der Komponist vorsichtig sein, sich nicht allzu sehr in den Mischprozess einzuschalten, um für seine Musik zu plädieren, wenn er nicht seine zukünftigen Arbeitschancen riskieren möchte. „Any number of composers could do a show and they’d all do a fine job,“ warnt Music Editor Daniel Carlin, „They’d just be a little different stylistically. But what [the filmmakers] remember is if you’re a pain in the ass“ (Karlin 1990, S. 363).

6 Modulare Form als Ausdruck einer „filmspezifischen Musik“

Die technischen Erfordernisse des Mediums Film wirken sich auch auf die Struktur der Musik aus, da sich diese dem Ablauf der visuellen Erzählung anpassen muss. Helga de la Motte-Haber beschreibt die elastische Syntax vieler Filmmusik als „[f]ließend, weiterge-

hend, Zäsuren vermeidend.“ Diese „auch im Nachfolgenden Einzelnes reihende Musik“ ist „jederzeit zum Abbrechen bereit. Um zwei Takte gekürzt, verlöre sie keineswegs ihren Sinn. Das Weitergehen, das den Rückbezug meidet, das zugleich aber den Schnitt erlauben würde, offenbart Eigengesetzlichkeit einer filmspezifischen Musik“ (de la Motte-Haber, S. 112f.). Diese Eigengesetzlichkeit manifestiert sich konkret in einer flexiblen modularen Struktur und in der häufigen Benutzung von Sequenzen. Schon 1935 wurde diese Modultechnik von dem russischen Musikwissenschaftler Leonid Sabaneev als Schlüsseleigenschaft einer filmspezifischen Musik identifiziert:

Allowing [...] for the fact that, during the montage and shooting, the composer is always obliged to alter his music, he will do well to see that it is well-proportioned, constructed in such a way that it can be readily extended or abbreviated – one might call it elastic or extensile music. In this consists almost the whole art of composition for the cinema [...]. The musical phrases should be short, because a long phrase must be completed without fail, and cannot be abbreviated [...]. Sequences, and progressions in the form of sequences, are very useful; their links may be repeated ad libitum, or conversely, may be cut short (Sabaneev 1935, S. 43f.).

Auch Adorno und Eisler fordern für die Filmmusik eine im Vergleich zu konventionellen melodischen Strukturen beweglichere musikalische Syntax:

Die optische Filmhandlung hat allemal den Charakter von Prosa, von Unregelmäßigkeit und Asymmetrie. Sie gibt sich als fotografiertes Leben [...]. Infolgedessen besteht aber ein Bruch zwischen dem Bildvorgang und einer symmetrisch gegliederten konventionellen Melodie. Keine achttaktige Periode ist wahrhaft synchron mit dem fotografierten Kuss [...]. Die Forderung des Melodiösen um jeden Preis und bei jedem Anlass hat mehr als alles andere die Entwicklung der Filmmusik gefesselt. Die Gegenforderung wäre gewiss nicht das Unmelodische, sondern gerade die Befreiung der Melodie von konventionellen Fesseln (Adorno und Eisler 1996, S. 24f.).

Diese theoretischen Beobachtungen werden durch die Praxis bestätigt, so z. B. in der Musik von Bernard Herrmann. Wie Eisler und Adorno kritisierte Herrmann den Einsatz von periodischen Melodien als ungeeignet für die Filmmusik, weil solche Melodien durch ihre musikalische Eigengesetzlichkeit eine Erwartungshaltung im Hörer wecken, die im Kontext der Filmhandlung störend wirken kann: „[T]he reason I don't like this tune business is that a tune has to have eight or sixteen bars, which limits you as a composer. Once you start, you've got to finish – eight or sixteen bars. Otherwise, the audience doesn't know what the hell it's all about. It's putting handcuffs on yourself“ (Brown 1975, S. 291f.). In Herrmanns Musik manifestiert sich dieser antiperiodische Ansatz durch eine zum Teil fast minimalistisch anmutende Kettung von ein- oder zweitaktigen Modulen, die durch Wiederholung, Variation, und Transposition unbegrenzt fortgesponnen werden können (siehe Schneller 2012, S. 127-151).

Ein Beispiel für eine solche Modultechnik bietet der Vorspann von *North by Northwest* (USA 1959, R: Alfred Hitchcock). Herrmanns Musik besteht aus vier ein- bis zweitaktigen Modulen: a, b, c und d (siehe Abb. 1). Diese Module werden in viertaktige Phrasen in

Barform zusammengesetzt (a/a/b und c/c/d), welche wiederum durch Wiederholung bzw. Variation in achttaktige Einheiten kombiniert werden. Diese achttaktigen Einheiten sind wohlgermerkt keine Perioden, in denen der Nachsatz unweigerlich dem Vordersatz folgen muss, sondern können jederzeit unterbrochen werden, ohne an Schlüssigkeit zu verlieren.

Intro 4 + 4

a a b | a a b

Allegro vivace e con bravura

p

pp

mp

f

A1 a' a' b' | a' a' b''

a' a' b''''

B1 c c d | c c d

c c d'

Abb. 1 Bernard Herrmann, North by Northwest, „Prelude“, gesetzt nach einem Mikrofilm der Library of Congress.

Während Bernard Herrmann also generell periodische Struktureinheiten vermied, arbeiten andere Filmkomponisten im Rahmen konventioneller Melodik. Diese wird aber so gestaltet, dass jede Phrase aus kurzen, klar profilierten Modulen besteht, die auch unabhängig voneinander einsetzbar sind. So kann man oft den Vorder- und Nachsatz von periodischen Melodien in der Filmmusik in kleinere motivische Bauteile zerlegen, die nicht nur als komplette Periode, sondern auch in anderen, kürzeren Kombinationen neu zusammengesetzt werden können, und somit flexibel genug sind, um sich problemlos dem Bildvorgang anzupassen. Ein gutes Beispiel für diese Art der modularen Periodik ist die sogenannte „Superman Fanfare“ aus John Williams Musik für *Superman* (USA 1978, R: Richard Donner).

In ihrer vollständigen Form als achttaktige Periode ist die Fanfare im Vor- und Abspann des Films zu hören. Im Kontext der dramatischen Untermalung hingegen erscheint sie vor allem in Fragmenten. Die Fanfare ist aus drei eintaktigen Modulen zusammengesetzt (a, b und c), von denen jedes so prägnant gestaltet ist, dass es auch unabhängig vom Rest des Themas seine referentielle Bedeutung nicht verliert und somit einzeln als metonymische Repräsentation des Titelhelden eingesetzt werden kann, wenn der dramatische Kontext keine komplette melodische Aussage erlaubt. So erklingen von der Fanfare oft nur der Vordersatz (vier Takte) oder nur Module a + b bzw. a + c (zwei Takte). In Situationen, in denen Williams nur flüchtig das Thema andeuten möchte, setzt er nur Module a bzw. c ein und reduziert damit die Fanfare auf ihre eintaktigen Bausteine.

"Superman Fanfare"

Vorsatz
Nachsatz

Variante 1 ("The Helicopter Sequence")

Variante 2 ("Chasing Rockets")

Abb. 2 John Williams, modulare Struktur der „Superman Fanfare“ mit zwei Varianten.

Als Alternative zu einer modularen Umstrukturierung kann ein Thema auch, ohne in seiner Grundform verändert zu werden, durch die flexible Handhabung von Taktmaß und / oder Phrasenlänge der Handlung angepasst werden. Wie Sabaneev hervorhebt, eignen sich bei

dieser Methode insbesondere rhythmische Ruhepunkte in der Melodie zur Ausdehnung bzw. Komprimierung: „Sustained notes, or even chords, may conveniently be inserted here and there in the musical texture...These lingering chords or notes, generally stable and unchanging, are usefully employed at these points to effect the desired extension or abbreviation“ (Sabaneev 1935, S. 44). Der Filmkomponist Hummie Mann bezeichnet solche Zäsuren im melodischen Duktus als „Trapdoors“ (Falltüren), die man durch Änderung des Taktmaßes sowie durch Interpolation von Wiederholung oder Variation eines Moduls je nach Bedarf verlängern oder verkürzen kann.³

Auch hier kann eine bekannte Melodie von John Williams als Beispiel dienen. Der „Imperial March“ aus *Star Wars* fungiert als Leitmotiv für Darth Vader, und wurde von Williams zum ersten Mal in *Star Wars V: The Empire Strikes Back* (USA 1980, R: Irwin Kershner) verwendet. In seiner kompletten Form weist das Thema eine zwölftaktige modulare AA'/BB' Struktur auf. Wie bei der „Superman Fanfare“ kann jedes der zweitäktigen Module entweder unabhängig vom Rest des Themas eingesetzt werden oder durch geschickte Adjustierung von Taktmaß und Phrasenlänge elastisch gedehnt werden. Ein Vergleich von drei Versionen des „Imperial March“ mit der normativen, „regelmäßigen“ Version des Themas (Abb. 3) illustriert die metrische Flexibilität, mit der Williams das Thema der jeweiligen Szene anpasst, ohne es in seiner grundlegenden Struktur zu ändern.

The image shows four musical staves, each representing a different version of the 'Imperial March' theme. Staff (a) is the 'normative version' with segments A(2), A'(2), B(4), and B'(4). Staff (b) shows 'Han Solo and the Princess' with segments A(2), an 'Interpolation' section, A'(3), another 'Interpolation' section, and B(4). Staff (c) is 'Carbon Freeze' with segment A(2). Staff (d) is 'Rescue from Cloud City' with segments A(3), A'(3), and B(4). The notation includes treble clefs, key signatures of one flat, and various time signatures (3/4, 4/4, 3/8).

Abb. 3 Flexible Phrasenlänge in verschiedenen Versionen des „Imperial March“.

Da die Struktur der Filmmusik in der Regel von jener des Films abhängig ist, wird die autonome Entwicklung von musikalischen Gedanken drastisch eingeschränkt (mit Ausnahme des Vor- und Abspanns, welcher der Komponist normalerweise etwas mehr Freiraum gewährt). Dies führt manche Kritiker dazu, die künstlerische Legitimation der Filmmusik in Frage zu stellen. Leonard Rosenman, der eine gespaltene Existenz als Komponist von Film und Konzertmusik führte, geht soweit, der Filmmusik ihre Identität als Musik abzuspochen:

3 Hummie Mann, „Pacific Northwest Film Scoring Program“, Vortrag in Seattle, Juni 2005.

You really are not writing music, basically. You are using all the ingredients of music: counterpoint, harmony, etc. But basically it doesn't function as music, because the propulsion is not through the medium of musical ideas. The propulsion is by way of literary ideas [...]. [Film music] is almost music, but not quite. It smokes, but it's no cigar [...]. What happens musically is that the material becomes very truncated as opposed to, let's say, all other literary musical forms [...] [In opera] the composer takes the libretto and bends it to the music. The libretto fits the music [...]. It's just the opposite in films. The film goes through the projector at ninety feet a minute, and it just doesn't go any faster or any slower, and the same scene takes exactly the same time every time, and your music simply has to fit. And the minute you squeeze in music under this aegis and you write in a procrustean fashion, cutting off the beat or stretching it out to fit, then you are dealing with extramusical evaluations, extramusical values. The result is the overall picture of Hollywood music as a series of truncated little phrases (Bazelon 1975, S. 186).

Im Gegensatz zu Rosenmans apodiktischem Urteil steht die Ansicht seines Kollegen David Raksin, der eine Parallele zwischen der strukturellen „Außenbestimmtheit“ von Filmmusik und Ballettmusik zieht:

I have a friend who thinks that film music is no good, even though he's a very good film composer himself, because it is dependent upon its relationship time-wise with the film [...]. [If you take that view,] what you'd better do is cancel out Tchaikovsky because Marius Petipa and those guys used to say, 'listen Pete, I need eight bars here and I need 16 bars here' [...] and he gave it to them (Raksin 1998).

Die vielleicht differenzierteste Perspektive bietet Bernard Herrmann, der den ästhetischen Wert der Filmmusik als untrennbare Komponente des filmischen Gesamtprodukts sieht: „Music for film is wedded, and it's born and dies, with the screen [...]. [I]f you write film music, if you're a composer, you accept this as a form of expression, a form of art“ (Herrmann 1974, S. 25). Wie auch immer man zu dieser Frage steht: ein Verständnis der technischen Erfordernisse, Begrenzungen und Herausforderungen, mit denen Filmkomponisten in ihrer Arbeit konfrontiert werden, ist essentiell, um dem musikalischen Ergebnis gerecht zu werden.

Literatur

- Adorno, Theodor, und Hanns Eisler: *Komposition für den Film*, München: Europäische Verlagsanstalt, 1996
- Badham, John: Begleittext zur MCA Schallplatte *Dracula: Original Motion Picture Soundtrack, Composed and Conducted by John Williams*. MCA-3166, 1979
- Bazelon, Irwin: *Knowing the Score: Notes on Film Music*, New York: Arco Publishing, 1975
- Burden, Tim: From the Archives: John Williams, 1978: A vintage interview with the Star Wars Maestro, in: *Film Score Monthly Online* 20/12 (Dezember 2015) <http://filmscoremonthly.com/fsmonline/story.cfm?maid=5456>, Zugriff: 15. Februar 2016

- Geiger, Robert Jay Ellis: *Trends in Contemporary Hollywood Film Scoring: A Synthesised Approach for Hong Kong Cinema*, Ph.D. dissertation, The University of Leeds, School of Music, 2007
- Herrmann, Bernard: A John Player Lecture, in: *Pro Musica Sana* 3/2 (Summer 1974), S. 18-27
- Hooper, Tom (Hg.): *Keeping Score: Interviews with Today's Top Film, Television, and Game Music Composers*, Boston, MA: Course Technology PTR, 2009
- Karlin, Fred: *Listening to Movies: The Film Lover's Guide to Film Music*, New York: Schirmer, 1994
- Karlin, Fred und Rayburn Wright: *On the Track: A Guide To Contemporary Film Scoring*, New York: Schirmer Books, 1990
- Dies.: *On the Track: A Guide To Contemporary Film Scoring*, 2. Aufl., New York: Routledge, 2004
- Kendall, Luke: Danny Elfman: Part 2, in: *Film Score Monthly* 64 (December 1995), S. 11-14
- Markle, Fletcher: Telescope. A Talk With Hitchcock. CBC Television, 1964, in *The Bernard Herrmann Society*, <http://bernardherrmann.org/articles/transcripts/telescope/>, Zugriff: 20. Februar 2016)
- Motte-Haber, Helga de la und Hans Emons: *Filmmusik: Eine Systematische Beschreibung*, München: Carl Hanser Verlag, 1980
- Nixon, Marni: *I Could Have Sung All Night: My Story*, New York: Billboard Books, 2006
- Raksin, David: Holding a Nineteenth-Century Pedal at Twentieth Century-Fox, in: *Film Music I*, hg. von Clifford McCarthy, New York: Garland, 1989, S. 167-181
- Schneller, Tom: Easy to Cut. Modular Form in the Film Scores of Bernard Herrmann, in: *Journal of Film Music* 5/1-2 (2012), S. 127-151
- Williams, John: Videoaufnahme eines Vortrags, 11. Januar 2006, Thornton School of Music, University of Southern California, Los Angeles, <https://www.youtube.com/watch?v=b0kFF0r-vEmE>, Zugriff: 23. Februar 2016



Akteure und Einflussfaktoren bei der Realisierung von Filmmusik

Beobachtungen zur aktuellen Arbeitspraxis

Hansjörg Kohli

„Kunst herzustellen und zu vertreiben, ist anstrengend – da kann es nicht schaden, leidenschaftlich zu sein. Ich habe Malerei studiert, warum bin ich trotzdem Filmmacher geworden? Weil ich enttäuscht war, dass Bilder keinen Soundtrack haben“ (Peitz 2015, S. 22), sagt der Regisseur Peter Greenaway und unterstreicht damit die enorme Bedeutung der Musik und der weiteren Elemente der Tonspur für das emotional unvergessliche filmische Erzählen. Die Arbeit an einem Film und an dessen Filmmusik ist nicht nur geprägt durch die vertrauensvolle Zusammenarbeit zwischen den Regisseuren und den Filmkomponisten – da sind auch Produzenten, Verleiher, Auftraggeber, eine Gruppe von meinungsstarken Entscheidungsträgern, die finanzielle Mittel investiert haben und unterschiedliche Wünsche mit dem Filmprojekt verbinden. Filmmusik entsteht also im Umfeld von künstlerischen wie auch wirtschaftlichen Erwartungen, Rahmenbedingungen und Grenzen. Im Folgenden geht es um die verschiedenen Akteure und Einflüsse, die direkt oder indirekt auf den Entstehungsprozess der Musikgestaltung für einen Film einwirken.

1 Drehbuch

Ausgangspunkt für (fast) jeden Film ist seine dargestellte Geschichte. Das von dem Drehbuchautor geschriebene Drehbuch bildet die Grundlagen für alles Weitere. Damit werden bereits bei der Drehbuchentwicklung, und das durchaus sehr gezielt, Weichen für das spätere Musikkonzept gestellt: Das Buch schafft Eckpfeiler, indem es die Geschichte in eine bestimmte Zeit setzt, die Handlung geographisch verortet und das kulturelle wie soziale Umfeld der Protagonisten beschreibt. Je nach Gewichtung einzelner Teilaspekte wird der Film klarer in ein bestimmtes Genre gelenkt, der Stoff scheint für eine bestimmte Zielgruppe besonders affin oder wird für eine solche genauer ausgearbeitet. Für die konzeptionelle Arbeit an der Musikdramaturgie stellt sich dann die Frage, wie sehr die Filmmusik diese Eckpfeiler verstärken oder bestätigen soll oder ob man ausdrücklich mit der Musik

kontrastierend arbeiten möchte.¹ Soll ein historischer Film auch eine Musik aus seiner Zeit bekommen? Wird die geographische Lage des Filmes auch in der Musik hörbar? Fließen kulturelle Einflüsse der im Film handelnden Figuren in den Score² mit ein? Nimmt man Rücksicht auf Genreerwartungen, Sendeplatzkonventionen und Zielgruppen?

Manche Drehbücher beinhalten auch konkrete Musikanweisungen. Dies ist etwa dann der Fall, wenn einer der Protagonisten einen Musiker darstellt – wie unterschiedlich sind doch beispielsweise ein klassischer Solocellist, ein Shootingstar aus der Popmusik oder ein Jazztrompeter? –, besonders plastische Beispiele für „Musiker im Bild-Szenen“³ bietet die Serie *Mozart in the Jungle* (USA 2014, R: Paul Weitz et al.). Die Geschichte mag auch in einem bestimmten Milieu oder in einer ausgewählten Generation spielen (z. B. *Coming of Age*-Film), und viele Szenen werden an Orten inszeniert, die mit Musik verbunden sind wie Clubs, Konzertsälen oder auch religiösen Stätten.

Die Geschichte bringt ‚ihren‘ Soundtrack⁴ bereits mit, und so künstlerisch vielfältig wie publizistisch manipulativ die Gestaltungsmöglichkeiten im Musik- und Tonbereich auch sind: Die auditive Ebene eines Filmes ist m. E. besonders dann erfolgreich, wenn diese die ‚Authentizität‘ des Stoffes berücksichtigt und der Kernaussage eines Filmes nicht widerspricht (Abb. 1).

1 Andreas Weidinger (2011, S. 17-21) unterscheidet Musik, die mit/gegen die Handlung spielt oder einen Subtext dazu bewirkt.

2 Score oder auch Filmscore: englische Fachbezeichnung für die Filmmusikkomposition.

3 Musiker im Bild-Szenen: Die Spielhandlung sieht vor, dass Schauspieler in ihren Rollen Musiker darstellen, beispielsweise werden sie in einer Szene Klavier spielen. Musikaufnahmen am Drehort sind nicht immer ideal, da sie u. U. wertvolle Drehzeit beanspruchen und qualitativ nur begrenzt überzeugen können. Zudem ist die Flexibilität im Schnitt und in der Tonbearbeitung bei gleichzeitiger Film- und Musikaufnahme eingeschränkt. Deshalb erstellen die Komponisten in der Regel im Vorfeld ein Playback, das für die Dreharbeiten genutzt wird. Je nach geplanter Auflösung und instrumentalen Vorkenntnissen der Schauspieler solcher Szenen wird zudem mit Hand Doubles etc. gearbeitet, um einen möglichst glaubwürdigen Eindruck entstehen zu lassen.

4 Soundtrack meint hier nicht nur die Filmmusik oder Songs, sondern die komplette Tonspur in der Zusammenführung von Musik, Geräuschen und Sprache.

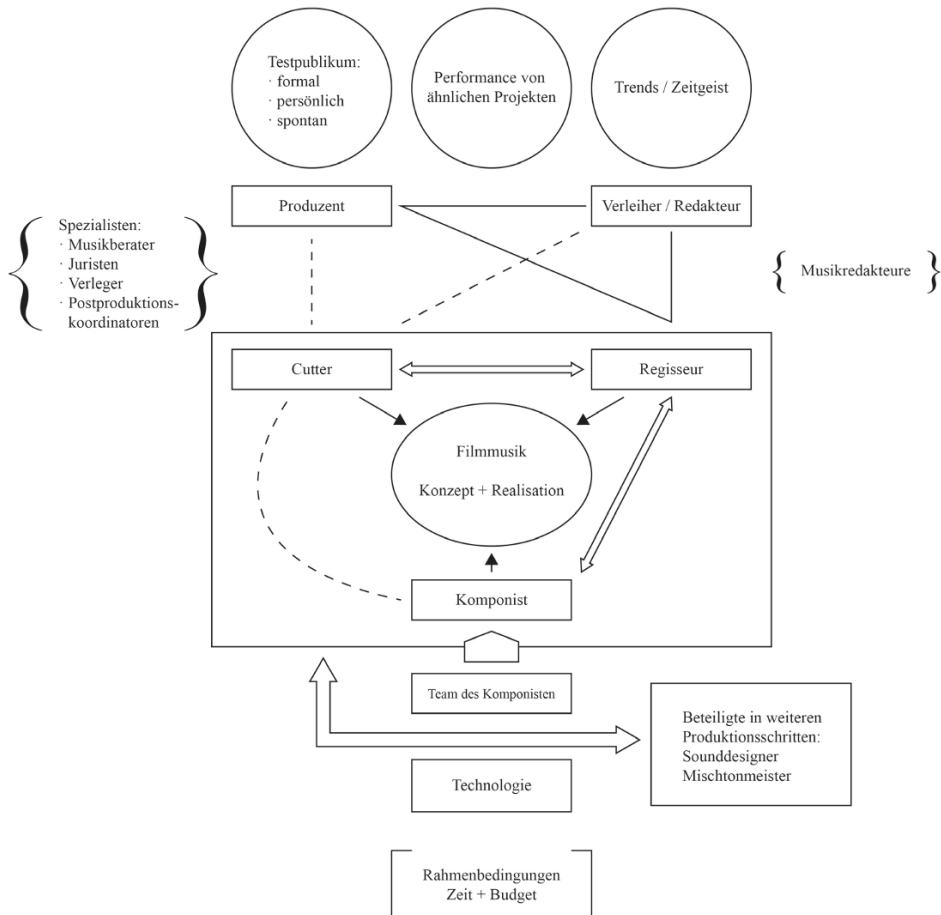


Abb. 1 Einflussfaktoren im Prozess der Produktion von Filmmusik

2 Filmschaffende und ihr Publikum

Die Arbeit an einem Film findet nicht in einem Vakuum statt. In allen Produktionsstadien wirken meinungsbildende Einflüsse auf die Filmmacher und Entscheidungsträger ein. Dies kann geplant, formal erfolgen, mittels Testscreenings oder Marktforschung, wenn es darum geht, die Wirkung eines Filmes gezielt an einem Testpublikum zu beobachten oder Präferenzen bestimmter Zielgruppen in der Medienforschung zu erkunden. Aus solchen Testumgebungen lassen sich auch Rückmeldungen zur Musik- und Tongestaltung

gewinnen.⁵ Diese sind jedoch empirischer Natur und oft sehr global im direkten Bezug zur Musik zu verstehen (beispielsweise wird die Songauswahl positiv oder negativ bewertet, die Sprachverständlichkeit als schwierig moniert, die Musik als zu laut empfunden etc.). Indirekt lässt sich aus den allgemeinen Einschätzungen zum Film darüber nachdenken, inwieweit die Musik diese Rezeptionseindrücke verstärkt hat und welche Folgen dies für die weitere Gestaltung der Musik haben soll.

Neben dem sorgfältig nach bestimmten Kriterien ausgewählten Testpublikum wird ein Film in seiner Genese auch vom persönlichen Arbeitsumfeld der Macher (Assistenten, Praktikanten etc.) gesehen und kommentiert oder man zeigt das Werk Personen in einem privaten Kreis (Familie, Freunde), denn es ist immer sehr lehrreich, den Film, seine Wirkung aber auch seine Nachvollziehbarkeit bei Unbeteiligten zu überprüfen und dann auch nachhaken zu können, wo denn ggf. Verständnisschwierigkeiten, Längen und andere Hindernisse in der Rezeption bei den Zuschauern entstanden sind. Aus ebensolchen, oft spontanen, Visualisierungen entspringen dann auch öfter individuelle Rückmeldungen zur Musik.

So sehr jeder Film ein Unikat sein möchte, so sehr beobachten die Medienschaffenden zugleich den Markt und die Performance wie auch die eingesetzten Produktionsmittel bei Filmen mit ähnlichen Themen, Genres und Zielgruppen. Der Einfluss auf das aktuelle Projekt aus Erfolgen oder Misserfolgen von konkurrierenden Projekten darf nicht unterschätzt werden und kann zu Unruhe, Unvorhergesehenem aber auch dem Bedürfnis nach klarer Abgrenzung führen, was dann oft die Postproduktion des Filmes im allgemeinen und die Musikgestaltung im Besonderen vor neue Herausforderungen stellen kann, inklusive kurzfristiger Neuorientierung der Ausrichtung und Umsetzung.

Allgemeine Trends, aktuelle Gepflogenheiten im Umgang mit Musik haben auch einen Einfluss. Das können beispielsweise Filmmusiken sein, die besonders beliebt wurden und als Inspirationsquelle für zahlreiche neue Scores dienen wie die Filmmusik zu *American Beauty* (USA 1999, R: Sam Mendes, M: Thomas Newman) oder aus der jüngeren Zeit die Komposition zu *Inception* (USA 2010, R: Christopher Nolan, M: Hans Zimmer). In Wellenbewegungen ändert sich außerdem z. B. der Umfang der eingesetzten Musik oder das Wiederentdecken von Konzepten mit ausschließlich diegetischer Musik (wie sie in den Filmen der *Dogma*-Bewegung oder der Neuen Berliner Schule zu finden sind). Und auch das Verhältnis zwischen Score und Songs ändert sich über die Jahre und durch die unterschiedlichsten Genres hindurch. Aktuell lässt sich beobachten, dass in der Tendenz eher mit atmosphärischer Musik gearbeitet wird, d. h. sich oft wiederholende Motive dominant ist, klanglich Elektronisches mit Akustischem bis zur Ununterscheidbarkeit

5 Walter Murch mahnt: „Testvorführungen sind eine knifflige Angelegenheit. Man kann ungeheuer viel dabei lernen, aber man sollte die Stellungnahmen der Zuschauer mit Vorsicht genießen, vor allem das, was auf den Karten steht, die sie nach der Vorstellung ausfüllen. Diesem Verfahren stehe ich äußerst misstrauisch gegenüber. Hilfreich ist vor allem, herauszufinden, wie man sich selbst fühlt, wenn man den Film zusammen mit sechshundert Menschen sieht, für die er völlig neu ist“ (2004, S. 54).

vermischen und rhythmische, groove-orientierte Strukturen von größerer Häufigkeit sind. Weniger begegnen uns ausgearbeitete melodiose Themen und eine ambitionierte harmonische Sprache. Die Filmmusik konzentriert sich derzeit in ganz großem Maße auf Klangmittel und weniger auf andere traditionelle kompositorische Ausdrucksmittel. Sie ist dadurch möglicherweise unauffälliger, weniger greifbar, nimmt sich eher zurück. Diese Entwicklung mag auch von technischen Möglichkeiten mitbeeinflusst worden sein (siehe Abschnitt 9. Technologische Veränderungen).

3 Einflüsse auf die individuelle Wahrnehmung von Musik

Der persönliche Musikgeschmack, auch geprägt durch die musikalische Sozialisierung, fällt sehr unterschiedlich aus, bildet aber gleichzeitig die Grundlage für einen subjektiven Kriterienkatalog, der freilich nur bedingt für die Evaluation eines musikdramaturgischen Konzeptes von Nutzen sein kann. Akustische Wahrnehmung zu beschreiben, bereitet Schwierigkeiten. Mit dem Sehsinn nehmen wir Objekte wahr, die dinghaft, greif- und begreifbar und damit beschreibbar sind. Schall ist flüchtig (es gibt keinen ‚Standton‘ nur ein Standbild). Das Hören liefert immer Informationen über dynamische Ereignisse, damit „ist es unmöglich, mit dem Finger auf einen besonderen Klang zu zeigen, diesen im wahrsten Sinne des Wortes zu begreifen. Akustische Ereignisse sind weder fassbare Dinge, noch können sie solche repräsentieren. Dieser Umstand erklärt, warum eine hinreichend genaue verbale Beschreibung von akustischen Ereignissen häufig misslingt.“ (Raffaseder 2010, S. 26). Das Ziel sollte es m. E. sein, die Wirkung einer Musik im Zusammenhang mit der visuellen Sprache und dem Plot aktiv zu erleben und für einen konstruktiven Diskurs beschreiben zu können – ein Hörkonzept, das sich vom absoluten, autarken Musikerlebnis deutlich unterscheidet. Die dabei entstehenden Fragestellungen lauten: Was erzählt mir die Musik? Geht sie mit der Handlung und den offensichtlichen Gefühlen der Spielsituation konform oder eröffnet sie eine neue emotionale, philosophische oder informative Ebene?

Nicht nur das Musikerlebnis ist individuell unterschiedlich. Musik kann auch von derselben Person, je nach tagesaktueller Gemütslage oder den äußeren Umständen, sehr unterschiedlich wahrgenommen werden. Dies kann zur Folge haben, dass eine Musik im Laufe der Herstellung eines Filmes unterschiedlich bewertet und eingeordnet wird.⁶

6 Anselm Kreuzer spricht von „instabilen Musikbewertungen in der Filmpraxis“ (2009, S. 148f.).

4 Das Dreieck der Entscheider im deutschsprachigen Raum: Regisseur – Produzent – Verleiher / Redakteur

Ohne die Idee und Ausarbeitung der Drehbuchautoren könnte kein Film entstehen. Im weiteren Verlauf in der Realisierung eines Fernsehfilms in Deutschland ist das Dreieck Regisseur – Produzent – Redakteur prägend, in einer Kinoproduktion treten an die Stelle der Redakteure die Verleiher (mit nur teilweise vergleichbaren Attributen). Alle drei wollen einen „guten“ und „erfolgreichen“ Film machen und dennoch sind ihre Ambitionen, Ziele und Aufgaben / Verantwortlichkeiten manchmal sehr unterschiedlich, zuweilen sogar widersprüchlich. Es gilt, eine kreative Kraft und künstlerische Suche der Regie, eine betriebswirtschaftliche, logistische und juristische Verantwortung der Produktion und eine publizistische Vorstellungen der kuratierenden Auftraggeber / Verleiher vertrauensvoll in Einklang zu bringen. Die Entscheidungshierarchie in diesem Dreieck ist, abhängig von den Beteiligten, sehr unterschiedlich und sie kann sich über den Produktionsverlauf eines Filmes mehrmals ändern. Im Idealfall mündet ein klug geführter Diskurs zwischen diesen drei Parteien in einen stärkeren Film. Für die Musikentstehung kann dies eine Herausforderung bedeuten, da letztendlich alle drei mit dem Musikkonzept einverstanden sein müssen, und dies zu einem Zeitpunkt, zu dem die Musik eine der letzten effektiven Weichenstellungen in der Filmumsetzung darstellt.

5 Der Filmschnitt

Die Geburt des Musikkonzeptes für einen Film findet heutzutage sehr häufig im Schnitt statt. Parallel zur eigentlichen Montage des Filmes suchen die Cutter⁷ in ihren Archiven Filmmusiken aus anderen Filmen und Songs aus, um einen möglichst präzisen Temp Track zusammenzustellen, d. h. Filmstellen, die später komponierte Musik erhalten sollen, mit existierender Musik zu unterlegen, um bereits im Schnitt die emotionale Ausdruckskraft von Musik nutzen zu können. Diese Arbeit ist oft zeitaufwändig, erfordert große Repertoirekenntnisse und eine musikdramaturgische Begabung. Ein sorgfältig kompilierter Temp Track beeinflusst die Rezeption maßgeblich und kann ein wichtiger Faktor für eine erfolgreiche Schnittabnahme sein. Zugleich definiert er durch seine normative Kraft das Musikkonzept für den Film (oft ohne dass zu diesem Zeitpunkt die Filmkomponisten schon involviert wurden). Nicht immer ist es möglich, einen überzeugenden Temp Track zu editieren und manchmal führt sogar eine ungeschickt eingesetzte Musik zu einer negativen Beeinflussung der Wahrnehmung und trübt das Urteil über einen Film mit ein. Viele Regisseure schätzen den Umgang mit den Temp Tracks, da diese es ermöglichen, bestimmte musikalische Bauformen gleich am Objekt auszutesten, und sie so eine sehr

7 Die Cutter sichten parallel zu den Dreharbeiten das gesamte Filmmaterial und montieren (schneiden) aus den einzelnen Aufnahmen in Absprache mit den Regisseuren einen fortlaufenden Film aus einem Guss.

konkrete Kommunikationsgrundlage für die Zusammenarbeit mit den Filmkomponisten darstellen können. Andererseits führt die starke Orientierung an bereits bestehender Musik mitunter zu einer mangelnden Originalität, Ungenauigkeit im Detail und einer Häufung ähnlicher Scores, da manche Filmmusiken besonders oft als Temp Tracks verwendet werden. Neben der Stilistik und der ausgewählten emotionalen Sprache bestimmt der Temp Track zusätzlich auch das Tempo des Films.

Aus künstlerischer Sicht ist diese Herangehensweise ausgesprochen einschränkend. Den Komponisten wird die Möglichkeit genommen, unbefangen auf den Film zu reagieren und möglicherweise mit einem originelleren musikalischen Ansatz das Projekt zu bereichern. Es besteht tendenziell die Gefahr, dass sich die Beteiligten sehr an die Temp Tracks gewöhnen und sich nur schwer davon wieder lösen können. So bleibt manch innovatives Konzept chancenlos und die Kompositionsaufgabe steht überwiegend unter dem Einfluss der Musterrolle aus dem Temp Track.

6 Die Arbeit des Filmkomponisten

Bei Fernsehprojekten eher selten und auch bei Kinofilmen längst nicht immer sind die Komponisten bereits vor den Dreharbeiten intensiv involviert. Eine Ausnahme stellen Vorproduktionen für ‚Musiker im Bild-Szenen‘ dar (siehe Abschnitt 1. Drehbuch). Die konkrete kompositorische Arbeit beginnt nach Abschluss des Feinschnitts, einige Komponisten lesen jedoch gerne schon im Vorfeld das Drehbuch, um sich eingehend mit der Thematik des Filmes zu befassen. Hauptansprechpartner in deutschen Produktionsumgebungen sind für die Komponisten die Regisseure. Vermehrt übernehmen Produzenten die Rolle eines Creative Producer oder Show Runner und mitunter sind sie dann zentrale Ansprechpartner für die Komponisten. In der Praxis zeigt sich, dass eine frühzeitige Musikbesprechung mit dem Dreieck der Entscheider und den Komponisten Klarheit über die musikalische Richtung schaffen kann und im besten Falle dabei deutlicher wird, wie die im Schnitt eingesetzten Temp Tracks von allen Beteiligten erlebt und bewertet werden. In der traditionellen Arbeitsweise treffen sich darüber hinaus Komponist und Regisseur zu einer Spotting Session, d. h. sie gehen den Film gemeinsam durch und legen fest, an welchen Stellen mit Filmmusik gearbeitet und welche spezifischen musikdramaturgischen Anforderungen dabei erfüllt werden sollen. Dieser wichtige Schritt wird inzwischen leider immer häufiger ausgespart, da sehr oft die beschriebene Temp Track Praxis genutzt wird.

Anstatt Temp Tracks zu nutzen, beziehen manche Regisseure oder Cutter die Komponisten zu einem früheren Zeitpunkt ein. Im einfachsten Fall liefern dann die Komponisten eigene Kompositionen aus vergangenen Projekten und ergänzen diese u. U. mit Fremdtiteln, die mit ihrer künstlerischen Handschrift verwandt und mit den Produktionsrahmenbedingungen realisierbar sind. Noch näher am Stoff und originärer im Ausdruck ist der Weg über spezifisch für den neuen Film entwickelte musikalische Ideen aufgrund des Buchs, von Vorgesprächen und Mustern. Bei dieser Herangehensweise erstellen die Komponisten meist

eine kleine Suite mit Themen und Stimmungen und arbeiten dann parallel zum Schnitt an der Filmmusik. Diesen Weg trifft man öfter in der Kinoarbeit an, es gibt inzwischen aber auch erfolgreiche Beispiele aus dem Fernsehfilm.

a) Komponisten-Pitch

Auch das Verfahren eines Pitches kann ein Schritt im Findungsprozess für das Musikkonzept darstellen. Häufig arbeiten Regisseure über viele Projekte hinweg mit denselben Komponisten zusammen und nutzen so die gemeinsam entwickelte Kommunikationskultur und die gewachsene Vertrauensbasis. Wenn für Regie oder die weiteren Entscheidungsträger neue Komponisten ins Spiel gebracht werden, geschieht dies manchmal durch eine Ausschreibung (Pitch), d. h. mehrere Komponisten reichen auf Grund einer schriftlichen oder mündlichen Beschreibung der konzeptionellen Anforderungen musikalische Vorschläge (als hochwertig produzierte Layouts) ein, die dann, im besten Falle in anonymisierter Form, evaluiert werden. Wenn dieser Findungsprozess gewissenhaft durchgeführt wird, ist er für alle Beteiligten aufwendig und dennoch nicht immer aussichtsreich. Das liegt u. a. daran, dass es im Vorfeld nicht immer einfach ist, ein kluges Briefing auszuarbeiten, sich die Vorstellungen der Beteiligten während des laufenden Pitch-Verfahrens verändern können und letztendlich auch daran, dass neben den inhaltlichen und fachlichen Qualifikationen auch die persönliche Ebene zwischen den Regisseuren und den Komponisten für eine erfolgreiche Zusammenarbeit stimmig sein muss. Die Erfahrung aus dem Pitch für die Thriller-Serie *Blochin* (DEU 2015, R: Matthias Glasner) beschreibt der Komponist Lorenz Dangel:

Es ist fast keine Polizeiserie, also es gibt fast keine Verhöre, klingelnde Polizisten und Verfolgungsjagden mit Blaulicht. Es ist eher eine Psychostudie, und das war im Pitch schon relativ klar formuliert. Es war klar, dass man dafür einen bestimmten Ton haben wollte, auch für Berlin als Großstadt und nicht als sehr freundliche Großstadt. Die Aufforderung war, die ersten zehn Minuten zu vertonen, was für mich sehr komisch war, weil ich in den ersten zehn Minuten fast keine Musik gemacht hätte. Ich habe mich dann dafür entschieden, tatsächlich nur an den Stellen Musik zu machen, an denen ich sie einsetzen wollte. (Hornschuh 2016, S. 20)

b) Das Team des Komponisten

Viele Komponisten arbeiten als ‚Einzelkämpfer‘, einige haben aber auch ein Team, das sie in der Realisierung unterstützt, insbesondere dann wenn die Zeit für die Komposition sehr knapp bemessen ist oder einige Arbeitsschritte effizienter von Experten umgesetzt werden, respektive die dabei frische Einschätzung einer Fachmeinung von Vorteil sein kann. Zum Team des Komponisten können u. a. gehören: Assistenten, Ko-Komponisten, Orchestratoren⁸, Tonmeister. Darüber hinaus arbeiten sie mit Solo-Instrumentalisten und Orchestern für Aufnahmen mit echten Musikern zusammen. Für manche geschäftlichen

8 Orchestratoren erstellen auf der Grundlage eines Particells oder häufiger eines Midifiles mit einem Audioreferenzfile die Partitur für den Dirigenten bei Orchesterproduktionen. Auf dem deutschen Markt übernehmen sie zusätzlich auch das Anfertigen der Einzelstimmen für die

Abläufe nutzen einige Komponisten zudem die Hilfe von Agenten oder Anwälten. Das Tätigkeitsfeld von Assistenten ist in jeder Konstellation unterschiedlich. Es kann beispielsweise einfache administrative Aufgaben beinhalten, logistische Tätigkeiten (Vorbereiten von Ausspielungen, Uploads, Anlegen von Layouts etc.) vorsehen, Klangprogrammierung und Sampling-Projekte erfordern oder Aufgaben als Arrangeur und Mockup⁹-Spezialist umfassen. Der Übergang zu Ko-Komponisten kann dabei fließend sein. Vermehrt finden sich Komponisten auch als gleichberechtigte Komponistenteams zusammen.

Abhängig von Format, musikalischem Konzept und persönlichen Vorlieben arbeiten sich die Komponisten linear vom Anfang bis zum Ende des Filmes durch oder aber sie entwickeln zuerst die Themen und ergänzen den Film dann in nicht chronologischer Abfolge. Es kann auch sinnvoll sein, die Arbeit mit dem Ende des Filmes anzupacken. Sobald substanzielle, inhaltlich relevante musikalische Teilstrecken des Filmes entstanden sind, führen die Komponisten diese ihren Hauptansprechpartner, in der Regel den Regisseuren vor. Dies kann persönlich im Studio des Komponisten stattfinden oder per Download ortsunabhängig. Diese Möglichkeit, für den schnellen Austausch auf Servertechnologien zurückzugreifen, beschleunigt die Arbeitsprozesse und erleichtert die Logistik. Allerdings ist das Hören über PC oder Laptoplautsprecher nur sehr bedingt repräsentativ und entspricht nicht einer akustisch qualitativen und inhaltlich fokussierten Rezeptionsumgebung. Das Film- und Fernseherlebnis ist über einen herkömmlichen Fernseher (größeren Bildschirm, bessere Lautsprecher) aufschlussreicher. Hauptsächlich werden diese Layouts auf elektronischer Basis (siehe Abschnitt 9. Technologie) produziert. Viele Musiken im Fernsbereich wie inzwischen auch bei Low-Budget-Kinoprojekten bleiben auch in der finalen Version ausschließlich synthetisch. Wenn besondere Instrumente, z. B. mit ausgeprägtem solistischen Einsatz oder Gesang, eingebunden werden, transportieren bereits in diesem Stadium angefertigte Demoaufnahmen mit echten Musikern die kompositorischen Ideen deutlicher, da das Abstraktionsvermögen auf der Grundlage eines sehr groben elektronischen Demos für Nichtmusiker weniger stark ausgeprägt ist.

Oft sehr kurzfristig vor der Filmmischung¹⁰ und ggf. vor der Umsetzung der Komposition mit (teilweise) echten Instrumenten, findet eine Musikabnahme durch Regie, Produktion und Verleih / Sender statt. Dabei wird die Musik im Gesamtverlauf des Films getestet. Wichtig ist das Erleben des Projektes in seiner Gesamtheit, also inklusive Stellen ohne Musik. Nur so kann ein wirklichkeitsnaher Eindruck entstehen und die Abfolge der Musikeinsätze sinnvoll überprüft werden. Idealerweise findet dieser Prozess im Studio der

Musiker, in internationalen Produktionen übernehmen diesen Arbeitsschritt (Music Preparation) in der Regel Kopisten.

9 Ein Mockup ist ein auf rein elektronischer Basis produziertes / programmiertes Musiklayout, das möglichst täuschend wie eine mit echten Instrumenten realisierte Aufnahme klingen soll.

10 In der Filmmischung werden die drei Tonebenen Sprache, Geräusche und Musik in einem für Filmmischungen spezialisierten Tonstudio zusammengefügt und die einzelnen Klänge und Lautstärken einander angepasst. Ziel ist es, eine sensible Balance zwischen den Tonspuren zu finden.