

# FILMMUSIK

Andreas Weidinger

3., völlig überarbeitete Auflage

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

Andreas Weidinger

**Filmmusik**

Praxis Film, 68

Köln: Halem, 2023

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

1. Auflage 2006

2. Auflage 2011

3. Auflage 2023

© 2023 by Herbert von Halem Verlag, Köln

ISBN (Print): 978-3-7445-2063-8

ISBN (PDF): 978-3-7445-2064-5

ISSN: 1617-951X

Den Herbert von Halem Verlag erreichen Sie auch im Internet

unter <http://www.halem-verlag.de>

E-Mail: [info@halem-verlag.de](mailto:info@halem-verlag.de)

Umschlaggestaltung und Satz: Bureau Heintz, Stuttgart

Lektorat: Imke Hirschmann

Umschlagfoto: Rangizzz – [stock.adobe.com](https://stock.adobe.com)

Druck: FINIDR, S.R.O., Tschechische Republik

# INHALT

Vorwort zur 3. Auflage	8
Einleitung	12
<b>A MUSIK UND FILM – UNTRENNBAR VERBUNDEN</b>	<b>17</b>
A1 Dramaturgie	18
A2 Emotionaler Rhythmus	26
A3 Grenzen des Machbaren	29
A4 Interview mit Karola Meeder (Regisseurin)	31
<b>B WER IST DER ODER DIE RICHTIGE?</b>	<b>37</b>
B1 Auswahl	38
B2 Kontaktpunkte	42
B3 Interview mit Christoph Becker (CEO Constantin Music)	54
B4 Das Genderthema	58
B5 Globalisierung und internationaler Wettbewerb	61
B6 Interview mit Kubilay Uner (Columbia College Chicago)	65

## **C FILMWORK IST TEAMWORK 73**

C1 Im Schneiderraum	74
C2 Interview mit Claudia Wolscht (Editorin)	82
C3 Spotting-Session	88
C4 Interview mit Stephanie Economou (Komponistin)	100
C5 Kommunikation	106
C6 Interview mit Tim Trageser (Regisseur)	115

## **D ES GEHT LOS 121**

D1 Die Komposition	122
D2 Interview mit Marcel Barsotti (Komponist)	134
D3 Produktion	139
D4 Interview mit Jeff Rona (Komponist)	157
D5 Komponisten und ihr Team	165
D6 Interview mit Stefan Raiser (Produzent)	176
D7 Die Filmmischung	181

## **E SONGS IM FILM 185**

E1 Alles nur Lizenzen	186
E2 Einsatzarten	191
E3 Fernsehauftragsproduktionen	196

## **F DEALS UND PAPERWORK 199**

F1 Der Vertrag	200
F2 Interview mit Christian Dietrich (Rechtsanwalt)	210
F3 Budgets	213
F4 Interview mit ChatGPT (KI Chatbot)	223
F5 Die GEMA	230
F6 Interview mit Matthias Hornschuh (Komponist und Urheberrechtsaktivist)	246

## **G SCHNELLDURCHLAUF 253**

G1 Filmmusikdramaturgische Grundkonzepte (A1)	254
G2 Auswahl des Komponisten (B1)	255
G3 Rohschnitt (C1)	256
G4 Spotting-Session (C3)	257
G5 Kommunikation (C5)	258
G6 Komposition (D1)	259
G7 Produktion (D3)	260
G8 Komponisten und ihr Team (D5)	261
G9 Songs im Film (E)	262
G10 Der Filmmusikvertrag (F1)	263
G11 Budgets (F3)	264
G12 GEMA (F5)	265

<b>X</b>	<b>RESSOURCEN</b>	<b>267</b>
	X1 Kommentierte Literaturliste	269
	X2 Glossar	274
	X3 Index	282

# VORWORT ZUR 3. AUFLAGE

**„There are three sides  
to every story: yours, mine  
and the truth.“**

ROBERT EVANS (AUTOBIOGRAFIE *THE KID STAYS IN THE PICTURE*)

Als 2006 dieses Buch in der 1. Auflage erschien, war es das erste reine Praxisbuch aus Deutschland zum Thema „Filmmusik“. Nach wie vor bringt das Motto der Autobiografie von Produzentenlegende Robert Evans die Schwierigkeiten auf den Punkt, mit denen ich beim Verfassen des Buches konfrontiert bin. Wie viel eigene Meinung darf ich mir erlauben? Kann ich kontrovers diskutierte Themen neutral darstellen? Gibt es überhaupt „die eine Wahrheit“?

Zumindest auf die letzte Frage habe ich sehr bald eine Antwort gefunden: Nein, die eine Wahrheit gibt es nicht, wenn man über Filmmusikkomposition spricht. Auch nach inzwischen fast 30 Jahren als Filmkomponist und unzähligen Filmmusiken lerne ich Neues und bin immer wieder über die Komplexität der Materie „Filmmusik“ überrascht. Die Vielfalt der Anforderungen, die ein Filmkomponist bewältigen muss, um sich als Künstler und als Unternehmer zu behaupten, scheint nach wie vor unbegrenzt zu sein. Trotz zahlloser Angebote im Internet zum Thema ist es sehr schwer, Informationen zu grundlegenden Prinzipien von Filmkompositi-

on zu finden. Denn praktisch alle Online-Angebote befassen sich nur mit Detailfragen und unterscheiden nicht zwischen wesentlichen Informationen und schmuckvollem, aber nutzlosem Beiwerk. Eine Einordnung einzelner Aspekte in einen größeren Zusammenhang sucht man in der Regel vergeblich. Mehr noch: In der Flut von „Content ohne Kontext“ wird Studioteknik zum Selbstzweck und Bedeutung und Funktion von Filmmusik nur noch auf wenige Schlagworte reduziert. Bei den Masterclasses und Webinaren, die ich leite, wird daher regelmäßig der Wunsch nach einer praktisch anwendbaren, aber grundsätzlichen Übersicht über die Materie „Filmmusikkomposition“ geäußert, in der Wissen und Erfahrung kompakt gebündelt und aufs Wesentliche reduziert vermittelt werden.

Seit der Erstauflage 2006 haben sich die Rahmenbedingungen, innerhalb derer Filmkomponisten arbeiten, nicht nur in technischer oder wirtschaftlicher Hinsicht verändert. Auch die Kommunikationsformen und die Kommunikationskultur haben sich massiv gewandelt. Darum liegt der 3. Auflage dieses Buches eine umfassende Bearbeitung zugrunde.

Die ursprüngliche Struktur und die ganzheitliche Sicht auf das Thema wurden beibehalten. Ebenso die wesentlichen Inhalte der Kapitel A, C und D. Insbesondere die dort enthaltenen Ausführungen zu Dramaturgie, Komposition und Teamwork sind nach wie vor gültig und grundsätzlich. Neue Aspekte kamen vor allem in den Kapiteln B, E und F hinzu. Besonders hinweisen will ich in diesem Zusammenhang auf das Kapitel F zum Thema „Verträge und Budgets“ sowie auf die Ausführungen in Kapitel B4 zur längst überfälligen Gleichberechtigung aller Geschlechter und Identitäten auch im Filmmusikbereich. Die Berichte aus der Praxis, sozusagen der Realitätscheck, nehmen mit weiteren Interviews mehr Raum ein als vorher. Die neu dazugewonnenen Interviewpartner bieten zusätzliche inhaltliche Perspektiven und gehören wie die bisherigen zu den erfolgreichsten Praktikern ihres Berufsstandes sowohl national als auch international.

Zu dieser Auflage wird es außerdem begleitendes Material auf [www.filmmusik-das-buch.de](http://www.filmmusik-das-buch.de) geben. Dort werden alle in den vorherigen Auflagen geführten Interviews zu lesen und auch weiterführende Informationen zum Thema zu finden sein.

Ich freue mich, dass das Buch besonders im Lehrbereich nach wie vor großen Zuspruch erfährt, und hoffe, dass diese Überarbeitung den Leserkreis noch erweitern kann. Das Hauptanliegen des Buches ist es nach wie vor, Bewusstsein und im besten Fall Wertschätzung für die Komplexität



des Komponierens für Film zu schaffen. Dies scheint mir angesichts der fortschreitenden ideellen und materiellen Entwertung von Filmmusik als Kunstform nötiger denn je.

Ich bedanke mich beim Herbert von Halem Verlag für die Realisierung und insbesondere bei der immer ansprechbaren Imke Hirschmann für die umsichtige Begleitung. Besonders danken möchte ich meinen Interviewpartnerinnen und -partnern, die sich trotz ihres engen Terminkalenders Zeit für das Thema „Filmmusik“ und meine Fragen genommen haben. Ebenso danke ich allen, die meine Leidenschaft für Musik und Film teilen und mir mit hilfreichen Hinweisen zur Seite gestanden haben.

Andreas Weidinger  
München im August 2023

# EINLEITUNG

Der Umgang mit Filmmusik ist eine der größten Herausforderungen beim Filmemachen. Doch in kaum einem Bereich der Filmherstellung gibt es unter professionellen Filmschaffenden und interessierten Laien so wenig Kenntnis der dramaturgischen Möglichkeiten, der handwerklichen Grundlagen, der Produktionsabläufe und der wirtschaftlichen Rahmenbedingungen wie im Bereich „Musik“. In Filmhochschulen steht das Thema nur selten auf dem Lehrplan, Fernsehsender verzichten meist ganz auf Fortbildungen in diesem Bereich. Das ist schwer zu verstehen, ist doch die Tonebene eines Films und speziell die Filmmusik unbestritten ein Schlüssel zu erfolgreicher emotionaler Filmgestaltung.

Auch auf dem Buchmarkt spiegelt sich wider, dass im deutschen Sprachraum die Sensibilität für die Tonspur eines Films und das Bewusstsein für ihre Kraft nicht besonders ausgeprägt ist. Als 2006 die 1. Auflage dieses Buches erschien, waren nur eine Handvoll deutschsprachiger Bücher zum Thema „Filmtone und Postproduktion“ erhältlich, größtenteils mit theoretischem Schwerpunkt. Gleiches gilt für die Filmmusik. Daran hat sich bis heute nichts geändert. Diese Lücke möchte dieses Buch schließen.

Das vorliegende Buch ist ein Praxisbuch. Es wurde für Menschen geschrieben, die in ihrer Arbeit mit Filmmusik umgehen müssen oder die sich aus persönlichem Interesse dem Thema von einer praktischen Seite her nähern möchten. Ziel dieses Buches ist es, ein besseres Verständnis für den Prozess des Filmmusikkomponierens zu schaffen und die wichtigsten Werkzeuge, die ein Komponist dafür benötigt, zu erklären. Dies kann Regisseuren und Auftraggebern helfen, ihre Filme so zu planen und ihre Bedürfnisse so zu artikulieren, dass Zeit, Geld und das kreative Potenzial des Komponisten so effektiv wie möglich genutzt werden können. Junge Komponisten, die sich für eine Tätigkeit im Bereich „Filmmusik“ interessieren, finden einen kompakten Überblick über die wichtigsten Themen und Probleme, mit denen sich Filmkomponisten auseinandersetzen müssen. Und nicht zuletzt erfahren Studierende von Universitäten und Filmhoch-

schulen mit relativ geringem Zeitaufwand alles Wissenswerte zum Thema „Filmmusikpraxis“. Auf dieser Basis können sie ihre eigene Wahrnehmung für die unendlichen Möglichkeiten, die die Verbindung von Bild und Ton bietet, überprüfen und zu schärfen.

Dem Buch liegen folgende grundsätzlichen Überlegungen zugrunde:

- 1.** Die Herstellung einer guten Filmmusik kostet Zeit und Geld. Wenn Regisseure und Auftraggeber ein gutes Verständnis von den Bedingungen haben, in denen Filmmusik komponiert und produziert wird, können unnötige Reibungsverluste vermieden werden und der Komponist kann sich auf das konzentrieren, wozu er engagiert wurde: wirkungsvolle Musik zu schreiben.
- 2.** Ein Filmkomponist bewegt sich im Spannungsfeld zwischen Kunst und Kommerz. Er ist gleichzeitig kreativer Visionär und wirtschaftlich abhängiger Dienstleister. Ihn auf die Dienstleisterrolle zu reduzieren, bedeutet, wesentliche Wirkungspotenziale des Films ungenutzt zu lassen.
- 3.** Konzeptionelle Arbeit ist eine Frage von Wissen und Bewusstsein, aber auch der Finanzen. Nur wer Fakten und Zusammenhänge kennt und sich ihrer Wirkung bewusst ist, kann alle Möglichkeiten wirkungsorientierter Filmgestaltung nutzen. Ohne eine finanzielle Grundausstattung werden jedoch alle Bemühungen, einen wirkungsvollen Film zu schaffen, ergebnislos bleiben. Dies gilt bereits für die Drehbuchentwicklung, hat aber in der Audiopostproduktion besonders spürbare Konsequenzen.
- 4.** Komponieren für Film ist ein komplexer Prozess. Viele verschiedene Aspekte, nicht nur musikalische, tragen zu einer wirkungsvollen Filmmusik bei. Wird der Umgang mit Filmmusik auf normierte Abläufe beschränkt, wird Filmmusik beliebig und austauschbar. Damit verliert der Film eines seiner stärksten Ausdrucksmittel.
- 5.** Komponieren für Film ist ein entscheidender Teil des Filmemachens und muss daher aus einer ganzheitlichen Perspektive betrachtet werden.

Die Reihenfolge der Kapitel orientiert sich am üblichen Ablauf einer Filmmusikproduktion: von der Auftragsvergabe bis zur Endproduktion.

Nach einer Einführung in die Grundlagen der Filmmusikdramaturgie werden die wichtigsten Aspekte beleuchtet, die mit der Auswahl des

Filmkomponisten zusammenhängen. Anschließend wird erklärt, wer die wichtigsten Ansprechpartner des Komponisten sind und wie er mit diesen am besten zusammenarbeiten kann.

Kapitel D („Es geht los“) in der Mitte des Buches beschäftigt sich mit dem Prozess des Komponierens und des Produzierens von Filmmusik. Es werden die entscheidenden musikalischen Grundparameter sowie deren Wirkung im Kontext des Films erklärt. Der Ablauf einer Filmmusikproduktion wird ausführlich mit allen Arbeitsschritten und allen beteiligten Personen vorgestellt. Dieses Kapitel soll nicht die Erwartung wecken, als Kurzbedienungsanleitung zum schnellen Komponieren nutzbar zu sein. Eine wirkungsvolle Filmmusik zu schaffen ist eine komplexe Aufgabe und erfordert wesentlich mehr Fähigkeiten, als nur baukastenähnliche Elemente zu addieren.

Songs im Film stellen unter anderem deshalb eine Besonderheit dar, weil sie häufig nicht exklusiv für den Film komponiert sind, sondern bereits vor dem Film existieren und für die Verwendung im Film eingekauft werden müssen. Überlegungen dazu werden in einem kurzen Exkurs dargestellt.

Das letzte Kapitel beschäftigt sich schließlich mit den Rahmenbedingungen, unter denen Filmkomponisten arbeiten. Basisinformationen zu Verwertungsgesellschaften sind hier genauso zu finden wie Hinweise zur Vertragsgestaltung und Hintergründe zur Budgetierung von Filmmusik.

Der „Schnelldurchlauf“ (Kap. G) am Ende gibt einen kurzen Überblick über die wichtigsten Aspekte jedes Kapitels. Er kann sowohl zum Nachschlagen als auch zum Auffrischen von Zusammenhängen genutzt werden.

Zwischen den einzelnen Kapiteln finden sich Interviews mit Filmschaffenden, die ihre persönliche Meinung zu bestimmten Themen sehr offen zum Ausdruck bringen. Sie stellen den Bezug zwischen den zuvor gelieferten Informationen und den persönlichen Erfahrungen aus der Praxis her und schärfen in zentralen Sachverhalten den Blick für unterschiedliche Perspektiven.

Wenn von Auftraggebern die Rede ist, sind Produzenten, Fernsehsender oder Filmverleiher gemeint. Aus Gründen der Lesbarkeit wird auf die sprachliche Konvention zurückgegriffen, die maskuline Form von Wörtern (Regisseur, Komponist, Produzent, Redakteur, Cutter) zu nutzen. Selbstverständlich sind darin alle Geschlechter und Identitäten inkludiert. Die Frage nach Gleichberechtigung innerhalb der Filmmusikbranche wird in

einem eigenen Kapitel erörtert. Auf Fußnoten wurde in dieser Neuauflage aus Gründen der Lesbarkeit verzichtet. In einigen Interviews am Anfang des Buches werden Begriffe benutzt, die erst später erklärt werden. Diese können ebenso wie weitere unbekannte Fachbegriffe im Glossar nachgeschlagen werden.

Das Buch beantwortet sicher nicht alle Fragen und geht nicht auf jede denkbare Situation ein. Es kann jedoch zu Diskussionen anregen und das Thema „Filmmusik“ ins öffentliche Bewusstsein bringen. Beides mit dem Ziel, den Bereich „Filmmusik“ im deutschen Sprachraum weiter zu professionalisieren.



# MUSIK UND FILM – UNTRENN- BAR VERBUNDEN

- A1** 18  
Dramaturgie
- A2** 26  
Emotionaler Rhythmus
- A3** 29  
Grenzen des Machbaren
- A4** 31  
Interview mit Karola Meeder (Regisseurin)

# A1 DRAMATURGIE

**„Music and film are inseparable. They always have been and always will be.“**

MARTIN SCORSESE (BEI DER PREMIERE DES FILMS *THE UNION*)

Während der Entstehung eines Films müssen Filmemacher unzählige Entscheidungen treffen. Je bewusster dies geschieht, desto eher gelingt es, die Wirkung des Films auf den Zuschauer einzuschätzen und zu steuern. Der rote Faden, das „Guiding Light“ ist dabei die Dramaturgie. Sie ist der strukturelle und emotionale Fahrplan eines Films und wirkt auf allen Gestaltungsebenen, auch auf der Tonebene. Deshalb ist jede tongestalterische Entscheidung, die im Prozess des Filmemachens getroffen wird, zugleich auch eine dramaturgische Entscheidung. Sie hat einen ebenso großen Einfluss auf die Wirkung eines Films wie eine Änderung des Bildschnitts oder ein Eingriff in die Licht- und Farbgestaltung des Bildes. Das wirkungsvolle Zusammenspiel aller Elemente der Bild- und Tonebene ist der Schlüssel zur Seele des Publikums. Es ist deshalb wichtig, Filmmusik nicht nach rein musikalischen Kriterien, sondern immer im Kontext des Films zu bewerten und dramaturgische Grundkonzepte nicht nur in Bezug auf Drehbuch und Filmstruktur, sondern auch auf die Musik zu kennen und zu verstehen.



### Kurz gesagt

Komponieren für Film setzt ein *musikalisches* und ein *dramaturgisches* Konzept voraus.

Zu einem Ton- und Musikkonzept gehört daher auch immer das richtige „Spotting“, also die Entscheidung, an welchen Stellen im Film man Musik verwendet oder auch bewusst auf sie verzichtet. Auf die Frage, welches die richtige Stelle für einen Musikeinsatz ist, wie viel Musik ein Film verlangt und wie viel er „verträgt“, gibt es allerdings keine pauschale Antwort, denn jeder Film hat seine eigenen dramaturgischen Notwendigkeiten und Herausforderungen.

### Praxistipp

Fragen zur Geschichte oder zu einzelnen Charakteren erleichtern den Einstieg in musikdramaturgische Diskussionen:

- Worum geht es in der Geschichte/in dieser Szene?
- Warum möchte ich an dieser bestimmten Stelle Musik hören?
- Was wünsche ich mir an dieser Stelle vom Film?
- Was fehlt mir emotional in dieser Szene?

Die oben skizzierten Fragen können allerdings nur der Beginn der Diskussion sein. Das Spotting muss letztlich immer im Zusammenhang mit dem gesamten dramaturgischen Bogen über die Länge des Films betrachtet werden. Das kann auch bedeuten, dass man bewusst auf Musik verzichtet.

Beispiele:

- *Im Westen nichts Neues* (2022): In sehr vielen Totalen des Films gibt es anders als in vergleichbaren Filmen keine Musik. Insbesondere in denen ohne Kriegshandlung.
- *Cast Away* (2000): Der Film verzichtet weitestgehend auf Musik. Die Einsamkeit und die Abgeschiedenheit des Protagonisten werden so noch stärker physisch erlebbar.

In Kapitel C3 („Spotting-Session“) wird der Prozess der Auswahl von Musikstellen genauer erklärt.

Über die Beziehung, in der die Musik zum Bild bzw. zum Film stehen kann, gibt es diverse wissenschaftliche Abhandlungen (vgl. Literaturverzeichnis). Fast alle versuchen, die Funktion von Musik im Film theoretisch zu kategorisieren. Abgesehen davon, dass die Beschäftigung mit diesen Begriffen und Theorien sehr zeitaufwendig ist, sind sie in der praktischen Arbeit auch nicht immer zielführend, denn sie beschreiben die Rolle der Musik oft eher statisch und von einem rationalen, analytischen Standpunkt aus und lassen die dynamische Wechselwirkung mit den anderen Gestaltungsebenen außen vor.

Dennoch möchte ich im Folgenden die drei wichtigsten Grundfunktionen auf einer elementaren analytischen Ebene kurz erklären. Dies soll dazu dienen, erste Impulse zum Umgang mit Musik als dramaturgisches Mittel zu geben. Und es soll helfen, sich über die grundsätzliche Rolle von Musik im Film als ‚Motor des emotionalen Rhythmus‘ bewusst zu werden, den ich im nächsten Kapitel erkläre. Es kann die praktischen Erfahrungen und die eingehende Beschäftigung im Kontext des jeweiligen Films selbstverständlich nicht ersetzen.

## Mit der Handlung spielen

Mit der Handlung zu spielen, bedeutet, direkt die offensichtlichen Vorgänge und Emotionen einer Geschichte oder Szene musikalisch zu reflektieren. Der amerikanische Ausdruck *playing the action* gibt dies sehr gut wieder. In der deutschen Fachliteratur wird dafür oft der aus der Rhetorik stammende Begriff „Paraphrasieren“ verwendet, der allerdings in der täglichen Arbeit von Filmschaffenden nicht benutzt wird.

„Mit der Geschichte mitspielen“ und „mit der Geschichte musikalisch mitgehen“ sind sehr anschauliche Ausdrücke, die klar machen, was gemeint ist: Die Musik reflektiert dabei das im Bild Offensichtliche. Wenn die Hauptperson traurig in die Kamera blickt, hören wir traurige Musik. Sehen wir aus dem Blickwinkel eines potenziellen Mörders, wie er eine andere Person verfolgt, ist die Musik spannend oder bedrohlich. Bei einer schnellen Actionsequenz hören wir zum Beispiel schnelle, harte Beats in hohem Tempo. Die konsequenteste Art, „mit der Handlung zu spielen“, ist, jede Aktion einer Figur musikalisch zu reflektieren. Meisterhaft umgesetzt ist

dies in den frühen Walt-Disney-Zeichentrickfilmen. Hier wird jede Aktion oder Regung der Figuren musikalisch nachgezeichnet bis hin zum obligatorischen Paukenschlag, wenn die Hauptfigur wieder einmal sprichwörtlich mit dem Kopf gegen die Wand läuft. Daher wird der zu offensichtliche Einsatz von *playing the action* oft auch „Mickey-Mousing“ genannt.

„Mit der Handlung spielen“ ist der eindeutigste, manchmal auch banalste musikdramaturgische Zugang zu einer Szene. Er erleichtert dem Zuschauer die schnelle Identifikation mit Figuren und Geschichten, birgt aber natürlich auch die Gefahr von Oberflächlichkeit und Langeweile beim Zuschauer, weil sich seine emotionale Wirkung irgendwann abnutzt. Überdies führt das musikalische Reflektieren offensichtlicher Zusammenhänge häufig zu einer Daueruntermalung eines Films mit Musik. Besonders deutlich wird dies bei thematisch klar verorteten Serienformaten oder im Kino bei Action-Blockbustern. Zu Zeiten des Stummfilms war dies noch eine wichtige Orientierungshilfe für die Zuschauer. In Verbindung mit Dialog und der weiteren Tonebene aber ist ein pausenloser Einsatz von Musik nicht mehr notwendig.

Um Langeweile zu vermeiden und dieses Konzept effektiv einzusetzen, ist es unbedingt nötig, sowohl die Instrumentierung als auch die Melodien und Harmonien zu variieren und die Instrumente und deren klangliche Farben bewusst auszuwählen. Der Finesse und dem Detailreichtum der Musik sind hier nur durch den Einfallsreichtum und die Variabilität der Komponisten Grenzen gesetzt.

Beispiele:

- Ein berühmtes Beispiel sind die Musiken von John Williams zur *Star Wars*-Saga. Konzeptionell spielt die Musik fast ausschließlich mit der Handlung und verdoppelt so das im Bild Sichtbare auf der Tonebene. Dennoch sind sie auf der Basis vollendeten Kompositionshandwerks entstanden. Die Melodien sind einfallsreich, die Instrumentierung ist abwechslungsreich und durchdacht. Die Grundemotionalität der Filme ist so gut getroffen, dass man sich keinen anderen filmmusikalischen Zugang zu diesen Filmen vorstellen kann.

- Ein anderes Beispiel für effektives Mit-der-Handlung-Spielen ist die berühmte Duschszene im Film *Psycho* (1960). Hier zeigt die Musik typische Merkmale des Mickey-Mousing. Die Messerstiche werden fast rhythmisch identisch von den hohen schrillen Streichern des Orchesters imitiert. Und doch ist diese Musik des Komponisten Synonym für effektive und extrem wirkungsvolle Suspense- und Thrillermusik geworden, denn sie reflektiert nicht nur Action, sondern auch die Gefühle des Opfers.

## Gegen die Handlung spielen

„Gegen die Handlung spielen“, manchmal auch „Kontrapunktieren“ genannt, ist das Gegenteil des eben Beschriebenen. Hier wird zu einer klaren Botschaft im Bild oder der Geschichte bewusst ein gegensätzlicher emotionaler Standpunkt musikalisch formuliert.

Ist eine Szene schnell geschnitten, stellt man ihr beim Kontrapunktieren zum Beispiel eine langsame Musik gegenüber. Ist die Handlung einer Szene brutal, kontrapunktiert man sie mit einer besonders friedlichen und „schönen“ Musik. Die Möglichkeiten, eine Szene durch Musik zu kontrapunktieren, sind zahlreich. Dieses Konzept ist sehr effektiv, weil es ermöglicht, die innerste Wahrheit einer Geschichte, die tiefste Regung eines Charakters hör- und damit fühlbar zu machen. Die Spannung, die die Musik in Bezug zum Bild und zur Geschichte aufbaut, erhöht die Sensibilität des Publikums noch zusätzlich.

Beispiele:

- *Gladiator* (2000): Hans Zimmers Musik zur ersten großen Schlacht am Anfang des Films endet in einem fast sakralen, erhabenen Thema. Das Orchester spielt ein langsames Tempo, der Klang ist warm und voll, die O-Töne und das Sounddesign treten in den Hintergrund bis hin zum totalen Fade-out. Währenddessen steigern sich die Schlacht und die Action im Bild zu ihrem Höhepunkt, an dem der Held seine Truppen zum Sieg führt. Der Zuschauer nimmt dadurch den Helden trotz der realistischen und brutalen Darstellung der Schlacht nicht als Kampfmaschine, sondern als einen besonderen Menschen wahr, der einer höheren Bestimmung folgt und dessen an sich grausame Taten

einer guten Sache dienen. Zugleich führt die sakrale Färbung der Musik dem Zuschauer die Sinnlosigkeit einer solchen Schlacht vor Augen. Sie vermittelt ihm, dass in einer solchen Schlacht alle Feinde, egal welcher Herkunft oder Religion, im gleichen Schicksal vereint sind und hebt so die Trennung zwischen Gut und Böse im Angesicht des Todes auf.

- *Mission* (1986): In der Schlussequenz begleitet Komponist Ennio Morricone die blutige Missionierung der amerikanischen Ureinwohner mit einem friedlichen Choral. Mit dem Höhepunkt des Mordens setzt das zutiefst melancholische Oboensolo des Hauptthemas ein, durchbrochen von den einzelnen Schlägen einer tiefen Trommel. Es findet durch die schreckliche Gewalt auf der Leinwand hindurch seinen Weg direkt ins Herz des Publikums und ruft eine Mischung aus Entsetzen und unendlichem Mitgefühl hervor.

Das emotionale, aber auch das manipulative Potenzial des gerade beschriebenen dramaturgischen Ansatzes kann durch eine durchdachte Tonmischung noch verstärkt werden.

### **Den Subtext der Handlung herausarbeiten**

Dieser Ansatz – in der Literatur oft „Polarisieren“ genannt – bedeutet, eine an sich neutrale Szene bzw. neutrale Bilder mit Musik einzufärben. Hier gibt die Musik einem Bild oder einer Szene, das bzw. die keine eindeutige Aussage hat, eine emotionale Richtung. Klassische Beispiele hierfür sind Eröffnungssequenzen und Establishing-Shots. Stellen wir uns folgende Szene vor: Filmbeginn, lange Kamerafahrt über herbstlichen Wald, durch den eine Straße führt. Von ferne erkennen wir ein Auto, das langsam näherkommt. Schnitt ins Auto, wir sehen eine junge Frau am Steuer. Die Kamera bleibt im Auto, wir sehen das Gesicht der Frau aus der Nähe. In diesen 40 Sekunden hat die Musik die Möglichkeit, alles Wesentliche über die Geschichte und vielleicht auch über die Figur im Auto zu erzählen.

Beginnt die Musik mit tiefen, bedrohlich schleichenden Tönen, muss der Zuschauer davon ausgehen, dass etwas sehr Unangenehmes passieren wird oder bereits passiert ist.

- Schweigt die Musik am Anfang und setzt erst im Auto als Autoradiomusik ein – angenommen, die junge Frau hört aggressiven Hardrock –, bekommt der Zuschauer durch die Stilrichtung der Musik Anhaltspunkte für die psychische Befindlichkeit der Fahrerin oder ihre Persönlichkeit.
- Hört das Publikum von Anfang an ein mitreißend positives Orchesterstück mit schöner Melodie und vielen Glöckchen und Harfen, vermutet es die junge Dame eher auf dem Weg zu einer äußerst angenehmen privaten Verabredung. Auf jeden Fall nimmt das Publikum an, dass in ihrer Welt alles in Ordnung ist.

Bei Establishing-Shots ist das beschriebene Konzept noch einfacher zu verstehen. In ein paar Sekunden kann die Musik aus dem an sich neutralen Bild eines weiß gestrichenen, von einem Garten umgebenen Einfamilienhauses entweder einen Ort des Schreckens machen oder es für die folgenden 90 Minuten zum Zentrum der glücklichen Familie erklären, das dem Publikum das Happy Ending quasi garantiert.

Auch jenseits der gerade beschriebenen offensichtlichen Wirkungsweisen bietet dieser Ansatz zahlreiche Möglichkeiten, subtil auf den Gang einer Geschichte oder die Identifikation mit Figuren Einfluss zu nehmen, indem ein Subtext hör- und dadurch auch fühlbar gemacht wird. Es kann dem Publikum sagen, dass sich in einer Szene mehr als das sowieso Offensichtliche ereignet, ohne die ganze Wahrheit zu verraten. Es bindet das Publikum ein, lenkt die Aufmerksamkeit unmerklich und fördert die Identifikation mit den Charakteren. Zudem erleichtert es dem Komponisten, eine Grundemotionalität zu etablieren, auf deren Hintergrund die Aktionen und Dialoge der Figuren glaubwürdig wirken.

### Kurz gesagt

1. Die Filmmusik kann mit der Handlung spielen (*playing the action*).
2. Die Filmmusik kann gegen die Handlung spielen (*playing against the action*).
3. Die Filmmusik kann den Subtext der Handlung herausarbeiten (*playing obliquely or playing the subtext*).

In der Praxis merkt man schnell, dass die Ansätze in jeder Schattierung kombiniert oder gemischt werden können. Sie können als ästhetisch-emotionale Richtungsentscheidung für den ganzen Film eingesetzt werden, zum Beispiel indem man bei einer Komödie durch den konsequenten Einsatz trauriger Musik gegen die Handlung spielt und damit das Drama hervorhebt, das in der Komödie enthalten ist. Oder sie können szenenspezifische Probleme lösen, zum Beispiel einen schwachen Dialog stützen, indem die Musik die Botschaft des gesprochenen Wortes auch musikalisch reflektiert und damit verstärkt. Nicht immer sind sie klar voneinander abgrenzbar. Dennoch ist ein grundlegendes Verständnis dieser Konzepte notwendig, um ein Bewusstsein für die Wirkung von Musik im Film zu entwickeln. Je erfahrener Komponisten, Regisseure, Cutter, Redakteure oder Produzenten im Umgang mit diesen Konzepten werden, desto sicherer sind sie in der Gestaltung des emotionalen Rhythmus' eines Films.

# A2 EMOTIONALER RHYTHMUS

**„I don't want to tell you what to feel, but I just want you to have the possibility of feeling something.“**

HANS ZIMMER

Gute Geschichten leben vom Auf und Ab verschiedenster menschlicher Gemütszustände, oft im Kontext existenzieller Erfahrungen. Für den Film bedeutet dies, er erreicht sein Publikum umso stärker, je mehr er es dem Publikum ermöglicht, etwas zu fühlen, sich emotional zu involvieren und im Idealfall die Reise der Filmgefühle mitzugehen. Eine Reise, die sich zwischen verschiedenen Polen abspielt, die von Anziehung und Ablehnung bestimmt ist und sich irgendwo auf dem Weg zwischen ganz oben und ganz unten, zwischen Triumph und Tragödie ereignet. Die Intensität, mit denen die Emotionen zupacken, die Häufigkeit, in denen sie das Publikum konfrontieren und nicht zuletzt die Direktheit, mit der sie mitgeteilt werden, all das definiert den emotionalen Rhythmus eines Films.

## **Der Beat der Emotionen**

Der emotionale Rhythmus eines Films wird also zum einen dadurch bestimmt, wie die Wechsel zwischen den emotionalen Zuständen der



Charaktere – und damit im besten Fall auch des Publikums – vollzogen werden. Sie können sich zum Beispiel unmerklich einschleichen oder fast schockartig zuschlagen. Zum anderen lebt der emotionale Rhythmus wesentlich vom Timing, das diesen Wechseln zugrunde liegt. Er lebt davon, wann und auf welche Weise der nächste „Beat“, der nächste emotionale Impuls zu spüren ist und wie diese Impulse über den Verlauf des gesamten Films verteilt sind.

Der Beat der Emotionen macht Geschichten und Charaktere mehrdimensional, durch ihn wird eine Geschichte interessant und spannend. Filmmusik trägt wesentlich zur Schaffung und Unterstützung unterschiedlicher emotionaler Zustände bei. Sie ist daher ein wesentlicher Bestandteil des Beats der Emotionen.

### **Das emotionale Gewissen**

Am wirkungsvollsten ist sie, wenn der gesamten Tonebene (Musik, Sounddesign, Dialog) die gleiche kreative Vision zugrunde liegt. Denn die Tonebene ist in aller Regel das „emotionale Gewissen“ eines Films. Sie kann Emotionalität verdichten, die Aufmerksamkeit des Publikums lenken und dem Bild ungeahnte Dimensionen hinzufügen. Und das in einer Intensität, wie es das Bild allein nicht vermag. Sie ist deshalb der Schlüssel zum emotionalen Rhythmus eines Films.

Stimmt der emotionale Rhythmus eines Films nicht, dann gelingt es auch nicht, das Publikum in diese verschiedenen „emotionalen Aggregatzustände“ zu versetzen. Die Geschichte wird langweilig, das Publikum schaltet ab.

Zusammengefasst kann man sagen: Die Herausforderung besteht darin, die in Kapitel A1 („Dramaturgie“) beschriebenen musikdramaturgischen Ansätze bewusst und ökonomisch über die gesamte Länge des Films mit Blick auf den emotionalen Rhythmus einzusetzen. Nur so kann die Musik ihre ganze Wirkung entfalten. Wirkungsorientierte Filmmusik trifft den emotionalen Kern des Films. Sie hilft der Geschichte und den Charakteren, wo es nötig ist. Sie treibt sie voran, schafft emotionale und formale Bezüge, verstärkt das Offensichtliche oder arbeitet das Unsichtbare heraus. Gute Filmmusik übernimmt eine eigene Rolle, funktional und dramaturgisch. Sie wird fast zu einem eigenen Darsteller im dramaturgischen Geflecht des Films.

### **Praxistipp**

Gerade die manipulativsten Gestaltungstechniken laufen Gefahr, sich bei zu häufigem Gebrauch schnell abzunutzen. Es ist wie mit den Süßigkeiten vor dem Fernseher: Man verschlingt in kurzer Zeit Unmengen und das letzte Stück ist eines zu viel und verdirbt einem für lange Zeit die Lust auf mehr.