



Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg
Hamburg University of Applied Sciences

Masterarbeit

Paul Timmich

Musik im Film – Wann ist sie „richtig“?

*Eine Betrachtung musikalischer und filmischer Perspektiven auf Filmmusik anhand der Reflexion des
Kompositionsprozesses zum Film „Wo keine Götter sind, walten Gespenster“*

Fakultät Design, Medien und Information
Department Medientechnik

Faculty of Design, Media and Information
Department of Media Technology

Paul Timmich

Musik im Film – Wann ist sie „*richtig*“?

Eine Betrachtung musikalischer und filmischer Perspektiven auf Filmmusik anhand der
Reflexion des Kompositionsprozesses zum Film

„Wo keine Götter sind, walten Gespenster“

Masterarbeit eingereicht im Rahmen der Masterprüfung

im Studiengang Zeitabhängige Medien / Sound – Vision – Games am Department Medientechnik

der Fakultät Design, Medien und Information
der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg

Erstprüfer: *Prof. Wolfgang Willaschek* **Zweitprüferin:** *Prof. Ruta Paidere*

Vorgelegt von: *Paul Timmich* Matrikelnummer: XXXXXXXXXX

Abgabedatum: 29.02.2024

Abstract

Im Kompositionsprozess von Filmmusik ist ein intensiver Austausch zwischen Filmschaffenden und Komponist*innen notwendig.

Die vorliegende Arbeit untersucht anhand des Entstehungsprozesses des Films „Wo keine Götter sind, walten Gespenster“, wie die Kommunikation zwischen den Beteiligten gelingen kann.

Hierfür werden im theoretischen Teil Empfehlungen aus der Literatur herausgearbeitet. In der Reflexion wird überprüft, ob diese Empfehlungen während der Arbeit bereits umgesetzt wurden und inwiefern deren Umsetzung sinnvoll gewesen wäre.

Darüber hinaus wurden drei Cues des Films anhand von filmmusikalischen Parametern analysiert, um unterschiedliche Ansätze und Sichtweisen im Kompositionsprozess herauszuarbeiten.

Im darauffolgenden Fazit wurden die hieraus entstandenen Erkenntnisse zueinander in Bezug gesetzt, wobei deutlich wurde, dass das berufliche Handlungsfeld einer Person deren Perspektive auf die Filmmusik bestimmt.

Ein weiteres Ergebnis der Arbeit ist, dass filmmusikalische Parameter bei der Entwicklung der Filmmusik dieses konkreten Filmbeispiels bereits unbewusst angewendet wurden, eine bewusste Fokussierung auf diese aber hilfreich sein könnte.

In diesem Zuge wurden konkrete Fragen entwickelt, welche in Zukunft bei der Arbeit an Filmmusik als Anhaltspunkt für die Kommunikation zwischen Komponist*innen und Filmschaffenden dienen können.

Abstract

The process of composing film music requires an intensive exchange between filmmakers and composers.

Based on the creation process of the film "Wo keine Götter sind, walten Gespenster", this thesis examines how communication between those involved can succeed.

To this end, recommendations from the literature are developed in the theoretical section. The reflection section examines whether these recommendations have already been implemented during the work and to what extent their implementation could have improved the process and the endresult.

In addition, three cues from the film were analysed on the basis of film music parameters in order to work out different approaches and perspectives in the composition process.

In the subsequent conclusion, the resulting findings were put in relation to each other, whereby it became clear that a person's professional field of activity determines their perspective on film music.

A further result of the work is that film music parameters were already unconsciously applied in the development of the film music for this specific film example, but that a conscious focus on these could be helpful.

As a result, concrete questions were developed that can serve as a point of reference for communication between composers and filmmakers when working on film music in the future.

Inhaltsverzeichnis

Abstract	I
Abstract	II
Inhaltsverzeichnis	III
Abbildungsverzeichnis	VI
1 Einleitung	1
2 Theoretische Grundlagen	4
2.1 Definition Filmmusik	4p
2.2 Die filmische und musikalische Perspektive	5
2.2.1 Die filmische Perspektive	5
2.2.2 Die musikalische Perspektive	6
2.3 Der Entstehungsprozess von Filmmusik	6
2.3.1 Die Beziehung von Regisseur*in und Komponist*in	7
2.3.2 Erste Gespräche über den Film	7
2.3.3 Spotting	8
2.3.4 Temp Tracks, Referenzen	9
2.3.5 Musikalische Konzepte.....	11
2.3.6 Demos, Mockups.....	11
2.4 Grundlegende Techniken, Funktionen und Herangehensweisen	13
2.4.1 Funktionen von Filmmusik	13
2.4.2 Perspektive.....	16
2.4.3 Filmmusikalische Techniken und filmische Phrasierung	17
2.5 Kommunikation mit der Regie	19
3 Methodischer Teil	22

4	Reflexion und Analyse	23
4.1	Der Film	23
4.2	Der Prozess des gesamten Films	26
4.2.1	Idee und Entstehung des Films	26
4.2.2	Phasen des Prozesses	27
4.2.3	Musik zum Film	28
4.3	Die Entstehung der Musik zum Film – Reflexion des Prozesses	31
4.3.1	Erste Gespräche über den Film	31
4.3.2	Das musikalische Konzept	33
4.3.3	Spotting	36
4.3.4	Temp Tracks, Referenzen	37
4.3.5	Demos, Mockups	37
4.3.6	Reflexion des Prozesses	38
4.4	Analyse von drei Cues	40
4.4.1	Cue 1 – Main Titles	41
4.4.2	Cue 5 – Der erste Coup	44
4.4.3	Cue 24 – Der letzte Coup	48
4.4.4	Einordnung der Analysen	52
4.4.5	Vergleich der Feedbacks	53
5	Fazit	56
5.1	Der Prozess	56
5.2	Filmmusikalische Parameter	57
5.2.1	Funktion	57
5.2.2	Perspektive	58
5.2.3	Filmische Phrasierung	59
5.3	Musikalische und filmische Perspektiven	60
5.4	Ausblick	62
6	Anhang	63
	Anhang 1: Cue 1 – Main Titles	63
	Anhang 2: Cue 5 – Der erste Coup	67

Anhang 3: Cue 24 – Der letzte Coup	71
.....	72
Anhang 4: USB Stick.....	76
Anhang 4.1 – „01_WoKeineGoetterSindWaltenGespenster_Film.mov“, MOV-File des hier untersuchten Films	76
Anhang 4.2 – „02_Cue01_Main Titles.wav“, WAV-File von „Cue 1 – Main Titles“	76
Anhang 4.3 – „03_Cue05_DerErsteCoup.wav“, WAV-File von „Cue 5 – Der erste Coup“	76
Anhang 4.4 – „04_Cue24_DerLetzteCoup.wav“, WAV-File von „Cue 24 – Der letzte Coup“	76
Anhang 4.5 – „05_Masterthesis_PaulTimmich.pdf“, PDF-File der vorgelegten Thesis	76
7 Quellenverzeichnis.....	77
7.1 Literaturverzeichnis.....	77
7.2 Internetquelle	77
8 Selbstständigkeitserklärung	78

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Partitur Cue 1, Seite 1	63
Abbildung 2: Partitur Cue 1, Seite 2	64
Abbildung 3: Partitur Cue 1, Seite 3	65
Abbildung 4: Partitur Cue 1, Seite 4	66
Abbildung 5: Partitur Cue 5, Seite 1	67
Abbildung 6: Partitur Cue 5, Seite 2	68
Abbildung 7: Partitur Cue 5, Seite 3	69
Abbildung 8: Partitur Cue 5, Seite 4	70
Abbildung 9: Partitur Cue 24, Seite 1	71
Abbildung 10: Partitur Cue 24, Seite 2	72
Abbildung 11: Partitur Cue 24, Seite 3	73
Abbildung 12: Partitur Cue 24, Seite 4	74
Abbildung 13: Partitur Cue 24, Seite 5	75
Abbildung 14: Partitur Cue 24, Seite 6	76

1 Einleitung

Wann ist Musik im Film „richtig“?

So einfach diese Frage klingt, so komplex ist ihre Beantwortung. Es stellt sich die Frage, was „richtig“ in diesem Kontext überhaupt bedeutet und wer das beurteilt.

Objektiv und allgemeingültig lässt sich dies nicht beantworten, da die Antworten vom jeweiligen Prozess und den beteiligten Personen abhängig sind.

„There will always be more than one way to score a film. Finding the “right” way will depend in part on the tastes and vision of the director, the director, and possible other decision makers involved in the film. (...) This doesn’t preclude creativity (...).“

(Karlin/Wright 2004: S. xxi)

Die Filmschaffenden als Auftraggebende haben die Entscheidungsmacht darüber, welche Musik in ihrem Film verwendet wird und welche nicht. Der Prozess der Findung der „richtigen“ Musik ist aber im Idealfall geprägt von Offenheit, Respekt und gegenseitigem Verständnis der Beteiligten (vgl. *Karlin/Wright 2004: S.4*). Auch wenn der*die Komponist*in sich in der Rolle eines*einer Dienstleister*in befindet, so ist dieser Prozess abhängig von seiner*ihrer Kreativität und um das kreative Potential ausschöpfen zu können, sind die Arbeitsatmosphäre und die Kommunikation entscheidende Faktoren (vgl. *Karlin/Wright 2004: S.4*).

„If they want to get a really good score, they have to allow me to stretch out.“

(Danny Elfman in Karlin/Wright 2004: S.5)

Im Zentrum der Arbeit eines*r Filmkomponist*in steht in den meisten Fällen die Kommunikation mit den Filmschaffenden und vorrangig mit dem*der Regisseur*in. Jede*r Regisseur*in hat eine eigene Vision seines*ihres Films, die für gewöhnlich auch ein Konzept oder zumindest eine Meinung zur Musik beinhaltet (vgl. Karlin/Wright 2004: S.3f). Während des Prozesses muss der*die Komponist*in jedoch in der Lage sein, eigene Entscheidungen zu treffen. Damit dies die „richtigen“ Entscheidungen sind, muss die Vision des*der Regisseur*in verstanden und verinnerlicht werden.

„What the director is hearing and feeling is to be respected at all costs.“

(Bill Conti in Karlin/Wright 2004: S.4)

In der folgenden Arbeit wird der Entstehungsprozess der Musik zum Film „Wo keine Götter sind, walten Gespenster“ von Bastian Gascho reflektiert und analysiert. Die Grundlage für die Reflexion und Analyse sollen Empfehlungen aus der Literatur sein, anhand derer ergründet wird, an welcher Stelle des Prozesses eine andere Vorgehensweise oder eine andere Perspektive sinnvoll gewesen wären.

Für eine möglichst objektive Sicht auf die eigene Arbeit werden filmmusikalische Parameter herausgearbeitet, anhand derer drei Cues¹ des hier untersuchten Films analysiert werden. Dessen Ziel ist ein tieferes Verständnis für verschiedene Ansätze und Sichtweisen während des Kompositionsprozesses.

“When you are doing music for a film, you have to understand it’s just a part of the film, and you are not going to write the masterpiece of your life(...)”

(Maurice Jarre in Karlin/Wright 2004: S.4)

Ein übergeordnetes Thema dieser Arbeit ist die Gegenüberstellung der filmischen und der musikalischen Perspektive. Während das Komponieren selbst musikalischer Natur ist, ist der Kontext dieser Musik ist jedoch immer ein filmischer. Wann also muss der*die Komponist*in filmisch denken, wann musikalisch? Wann müssen beide Perspektiven in Betracht gezogen

¹ Der Begriff „Cue“ steht für ein einzelnes Musikstück im Film. (vgl. Karlin/Wright 2004: S. 498)

werden? Überwiegt das Gewicht einer Perspektive bei der Entscheidung, ob ein Musikstück für einen Film oder eine Szene „*richtig*“ ist? Diesen Fragen soll die vorliegende Arbeit durch die oben beschriebenen Analyse und Reflexion nachgehen.

2 Theoretische Grundlagen

2.1 Definition Filmmusik

Aufgrund der Vielseitigkeit des Überbegriffs „Filmmusik“ muss zunächst definiert werden, um welche Art der Filmmusik es sich beim vorliegenden Film handelt.

Musik, die in der filmischen Realität zu hören ist und somit von den Charakteren im Film wahrgenommen werden kann, wird als *diegetische* oder *Source Musik* bezeichnet. Dabei kann es sich zum Beispiel um Musik aus einem Radio oder auch von Filmcharakteren dargebotene Musik handeln. Demgegenüber steht die *nicht-diegetische* oder *extradiegetische Musik* (vgl. Weindl 2013: S.60). Dabei handelt es sich um Musik, die nur das Publikum wahrnehmen kann. Nicht-diegetische Musik kann wiederum unterteilt werden in eigens für den Film komponierte und schon vorher existierende Musik. Die Wirkung dieser beiden Formen kann sich stark unterscheiden. Während eigens für den Film komponierte Musik dem Publikum zunächst unbekannt ist, besteht bei schon vorher existierender Musik die Möglichkeit, dass sie dem Publikum bekannt ist und so hiermit verknüpfte Emotionen ausgelöst werden (vgl. Weindl 2013: S.59).

Die vorliegende Arbeit wird sich nur mit eigens für den jeweiligen Film komponierter Musik befassen, da die Auswahl von Source Musik oder anderer bereits existierender Musik für gewöhnlich nicht in den Aufgabenbereich von Filmkomponist*innen fällt.

2.2 Die filmische und musikalische Perspektive

In dieser Arbeit sollen filmische und musikalische Perspektiven auf Filmmusik betrachtet werden. Der Blick auf Musik im Film aus der filmischen oder musikalischen Perspektive ist jedoch keine Unterteilung, die so in der bestehenden Literatur zum Thema Filmmusik vorgenommen wird.

In der Reflexion von Prozessen und für die Weiterentwicklung musikalischer Fähigkeiten kann es aber dennoch hilfreich sein, die filmische und die musikalische Ebene sowohl im Zusammenspiel als auch getrennt voneinander zu betrachten. Es ist beispielsweise nicht unüblich, dass die ersten musikalischen Entwürfe für einen Film entstehen, bevor der Film fertig geschnitten oder gedreht wurde.

Im Folgenden werden die beiden Perspektiven zunächst definiert, damit sich im weiteren Verlauf der Arbeit auf sie bezogen werden kann.

Da es musikalische Entscheidungen gibt, die aus filmischen Gründen getroffen werden und teilweise auch umgekehrt, lassen sich die beiden Ebenen nicht immer scharf voneinander trennen. Dennoch soll dieser Blick auf Filmmusik helfen, die Ambivalenz der Anforderungen an eine*n Filmkomponist*in zu erfassen.

2.2.1 Die filmische Perspektive

Unter der filmischen Perspektive soll im Folgenden ein Blick auf Musik verstanden werden, in dem die Wirkung und Verwendbarkeit im und ihre Auswirkung auf den Film im Fokus stehen. Musikalische Parameter werden dabei ausgeblendet. Die Musik wird hier also als filmisches Mittel betrachtet.

Aspekte, die bei der Bewertung von Musik aus der filmischen Perspektive eine Rolle spielen können, sind zum Beispiel die Emotionalität der Musik, die filmische bzw. dramatische Phrasierung (also der Zusammenhang zwischen der Entwicklung der Musik und mit der der Szene), die Abstimmung von musikalischen und filmischen Ereignissen und Akzenten oder die Verknüpfung der Musik mit den Emotionen, Aussagen, Gesten oder Gesichtsausdrücken der

filmischen Personen. Außerdem spielt die Attitüde, also der generelle Ausdruck der Musik häufig eine entscheidende Rolle.

2.2.2 Die musikalische Perspektive

Unter der musikalischen Perspektive soll in dieser Arbeit die Betrachtung von Filmmusik unter ausschließlich musikalischen Gesichtspunkten verstanden werden. Eine derartige Bewertung von Musik unterscheidet sich von der im filmischen Zusammenhang, da die Filmmusik losgelöst vom Film betrachtet wird. Die Emotionalität der Musik wird für sich betrachtet und nicht auf den Film bezogen. Dasselbe gilt für den dramaturgischen Verlauf. Die musikalischen Parameter *Melodie, Harmonie, Rhythmus, Klangfarbe und Form* rücken unweigerlich in den Vordergrund.

2.3 Der Entstehungsprozess von Filmmusik

Um den Entstehungsprozess der Filmmusik zu dem Film „Wo keine Götter sind, walten Gespenster“ reflektieren zu können, müssen zunächst die im Film üblichen Abläufe beim Komponieren von Filmmusik als Referenz erfasst werden. Zwar entwickeln die meisten Komponist*innen-Regisseur*innen-Kombinationen häufig ihre eigenen Abläufe und der Prozess wird durch die jeweiligen Produktionsumstände beeinflusst, trotzdem lassen sich die verschiedenen Formen der Zusammenarbeit und die Chronologie der Vorgänge bis zu einem gewissen Punkt verallgemeinern.

In den meisten Fällen wird der*die Komponist*in mit dem*der Regisseur*in im engen Austausch sein. Dies kann - je nach Film - auch variieren. Häufig ist die Ansprechperson auch ein*e Produzent*in, der*die Editor*in oder eine andere Person aus dem Produktionsteam. Aus Lesbarkeitsgründen wird im Folgenden von Regisseur*innen oder Filmschaffenden die Rede sein, da diese in der Regel die meisten künstlerischen Entscheidungen treffen (vgl. Karlin/Wright 2004: S.4)..

2.3.1 Die Beziehung von Regisseur*in und Komponist*in

Die Beziehung zwischen Regisseur*in und Komponist*in ist essenziell für das Gelingen des Prozesses. Die Aufgabe der*des Komponist*in ist es, die filmische (und ggfs. sogar musikalische) Vision der Regie zu verstehen und umzusetzen. Hierfür ist ein reger Austausch von Ideen und Visionen notwendig (vgl. Karlin/Wright 2004: S.4).

Da es von filmischer Seite im Prozess zu permanenten Änderungen kommt, sind Offenheit und Flexibilität wichtige Eigenschaften von Komponist*innen (vgl. Karlin/Wright 2004: xxi).

Von den Komponist*innen wird nicht nur musikalisch handwerkliche Expertise erwartet. Neben musikalischen und auch technischen Fähigkeiten werden musikalischer und filmischer Geschmack und Instinkt benötigt, um den Anforderungen der Regie gerecht werden zu können. (vgl. Karlin/Wright 2004: xxi). Aufgabe der Filmmusik ist es in den meisten Fällen, widerzuspiegeln, worum es im Film im Kern geht beziehungsweise was die Regie bei dem Film transportieren möchte. Neben den bereits erwähnten filmischen Instinkten ist es deshalb essenziell, dass der*die Komponist*in in der Lage ist, zu verstehen, worum es seinem*ihrem Gegenüber geht und nicht nur seine*ihre eigene Vorstellung auf den Film projiziert.

In der Arbeit mit Musik im Film haben alle Regisseur*innen verschiedenen Geschmack, ihre eigenen Erfahrungen und auch unterschiedliches musikalisches Gespür. Einige können genau ausdrücken, was ihnen gefällt und haben von Anfang an eine Idee, was sie mit der Musik bewirken möchten. Andere wissen nur, ob eine bestimmte Musik gerade „richtig“ oder „falsch“ ist, und verlassen sich bei der Konzeptionierung der Musik komplett auf ihre Intuition und den*die Komponist*in.

2.3.2 Erste Gespräche über den Film

Zu Beginn der Arbeit an einem Film steht meistens ein Gespräch mit dem*der Regisseur*in. Bei diesem Gespräch geht es zunächst hauptsächlich um den Film. Die Musik steht hier noch nicht im Vordergrund. Grundlage dieses Gesprächs kann das Drehbuch oder auch ein Rohschnitt sein. In manchen Fällen ist der Film zu diesem Zeitpunkt auch schon fertig geschnitten und eventuell gibt es sogar schon Sounddesign (vgl. Karlin/Wright 2004: S.3). Der

Zeitpunkt, zu dem Komponist*innen in den Prozess involviert werden variiert also. Dabei spielen auch Vorlieben der Komponist*innen eine Rolle: Einige möchten nicht involviert werden, bevor der Film fertig geschnitten ist und möchten auch keine Drehbücher lesen, während andere gerne so früh wie möglich Teil des Prozesses und des Teams sind (vgl. *Karlin/Wright 2004: S.15*). Teilweise geben auch bestimmte Produktionsumstände die Abläufe vor.

In den ersten Gesprächen geht es zumeist hauptsächlich um den Film selbst. Hierzu gehören die Charaktere, zeitliche und örtliche Gegebenheiten, die Stimmung und welche Aspekte der Regie besonders wichtig sind. Unter Umständen wird auch schon grundsätzlich über Musik gesprochen, in den meisten Fällen allerdings noch nicht sehr detailliert (vgl. *Karlin/Wright 2004: S.3*).

Der*die Komponist*in soll in diesen Gesprächen also zunächst ein Gefühl für den Film und die Vorstellungen der Filmschaffenden bekommen, sodass eine grobe Richtung oder ein erstes Konzept für die Musik entstehen kann.

Einige Komponist*innen fangen schon nach diesem Start damit an, erste Entwürfe zu komponieren, mit denen das musikalische Konzept konkretisiert werden kann. Teilweise wird mit diesen Entwürfen auch schon im Schnitt oder sogar am Set gearbeitet, sodass die Musik den Film durch einen Großteil des Prozesses hindurch begleitet.

2.3.3 Spotting

Ist der Film fertig geschnitten, gibt es in den meisten Fällen eine „Spotting-Session“. Dabei legen Filmschaffende und Komponist*innen fest, wann Musik ein- und aussetzen soll und welche Funktion bzw. Aufgabe sie jeweils erfüllen soll. Mittlerweile sind die Produktionsabläufe häufig so eng getaktet, dass vor der eigentlichen Spotting-Session schon auf Rohschnitte und auch ohne Bild komponiert wurde (vgl. *Karlin/Wright 2004: S.33*). In der Vergangenheit dauerten Spotting-Sessions häufig mindestens ein bis zwei Tage. Durch die Weiterentwicklung von Technologien und die damit einhergehende Veränderung der Produktionsabläufe, hat sich die Zeit, die man für ein Spotting benötigt drastisch reduziert und in einigen Fällen wird sogar gänzlich drauf verzichtet. (vgl. *Karlin/Wright 2004: S.33*)

Das Ziel von Spotting-Sessions ist es, herauszufinden, welche Szenen Musik benötigen und wann, warum und wie sie jeweils beginnen und enden soll. Außerdem kann der*die Regisseur*in erläutern, was ihm*ihr wichtig an der jeweiligen Szene ist und was eventuell nicht sichtbar ist, aber durch Musik spürbar werden soll (vgl. Karlin/Wright 2004: S.34).

2.3.4 Temp Tracks, Referenzen

2.3.4.1 Temp Tracks

„No phrase in the language of film has as much potential for causing anguish and anxiety for the composer as “temp track”. On the other hand, there is great potential benefit as well, (...).“ (Karlin/Wright 2004: S.26)

Der *Temp Track* ist eine Musikspur, die im Schnitt angelegt wird. Es handelt sich hierbei um bereits existierende Musik, die nicht für den jeweiligen Film komponiert wurde. „*Temp*“ ist hier eine Abkürzung für „*temporary*“. Der *Temp Track* ist also eigentlich nicht dafür bestimmt, im Film zu bleiben. Bekannte Beispiele wie „*2001: A Space Odyssey*“ zeigen jedoch, dass die *Temp* Musik so gut passen kann, dass sie zur tatsächlichen Filmmusik wird. In vielen Fällen wurde ursprünglich Musik eigens für den Film komponiert, letztendlich aber nicht verwendet (vgl. Karlin/Wright 2004: S.30). Somit ist die im obigen Zitat beschriebene Angst, die der Begriff „*Temp Track*“ auslösen kann, durchaus verständlich.

Die *Temp* Musik wird entweder von der Regie oder dem*der Editor*in ausgesucht und im Schnitt angelegt (vgl. Karlin/Wright 2004: S.26). *Temp Tracks* dienen einerseits der Kommunikation zwischen Filmschaffenden und Komponist*innen und andererseits als Hilfe für den*die Editor*in. Einige Szenen können nur mit Musik ihre volle Wirkung entfalten und sind teilweise auch so konzipiert, dass sie Musik brauchen. In so einem Fall kann es notwendig sein, während des Schnitts ein passendes Musikstück zu haben (vgl. Karlin/Wright 2004: S.29). Hat ein*e Regisseur*in schon eine Vision oder eine Art Konzept für die Filmmusik, kann er*sie diese durch einen *Temp Track* sehr konkret vermitteln. Außerdem kann ein *Temp Track* als Gesprächsgrundlage für den Dialog mit den Komponist*innen dienen.

Dem Temp Track kann in einigen Fällen der dramaturgische Verlauf, ein Instrumentierungskonzept oder auch nur eine Stimmung o.ä. entnommen werden. Einige Komponist*innen finden Temp Tracks schon aus dem Grund hilfreich, weil man daran sehen kann, was eventuell **nicht** funktioniert. Somit kann man gewisse musikalische Ansätze von Anfang an ausschließen.

Jede*r Komponist*in hat seine*ihre eigene Art, mit Temp Tracks umzugehen. Einige arbeiten sehr eng damit, andere gar nicht. Wieder andere möchten beim ersten Screening zum Beispiel keine Temp Musik hören, um sich eine eigene erste Meinung bilden zu können, arbeiten dann aber im weiteren Verlauf sehr viel damit (*vgl. Karlin/Wright 2004: S.30*).

Es gibt auch einige Regisseur*innen, die nicht gerne mit Temp Tracks arbeiten, weil es die Kreativität der Komponist*innen beeinflussen und einschränken kann. Es wird befürchtet, dass die individuelle Perspektive des*der Komponist*in weniger Gewicht bekommt, wodurch kreatives Potenzial verloren geht.

Durch die Erstellung von Temp Tracks ist es möglich, dass Spotting deutlich zu verkürzen oder sogar überflüssig zu machen. Teilweise werden mit viel Aufwand sehr ausgearbeitete Temp Tracks erstellt, die den dramaturgischen Verlauf und die Rolle der Filmmusik sehr klar vorgeben können (*vgl. Karlin/Wright 2004: S.33*).

2.3.4.2 Referenzen

Die Arbeit mit Temp Tracks ist sehr konkret, weil dabei immer eine bestimmte Musik mit einer bestimmten Szene in Verbindung gebracht wird. Ein weniger konkreter Weg als die Arbeit mit Temp Tracks, ist die Arbeit mit allgemeineren Referenzen. Mithilfe derer können Filmschaffende vermitteln, welche Art von Musik sie sich für den Film vorstellen könnten. Solche Referenzen können Songs, Filme, klassische Musikstücke o.ä. sein (*vgl. Karlin/Wright 2004: S.21*). Mit deren Hilfe kann ein*e Komponist*in Rückschlüsse auf den Geschmack der Filmschaffenden ziehen.

Da vielen Filmschaffenden das nötige Vokabular fehlt, ist die verbale Beschreibung spezifischer musikalischer Ideen häufig schwierig und provoziert dabei Missverständnisse.

Hier kann die Arbeit mit musikalischen Referenzen Abhilfe schaffen (vgl. Karlin/Wright 2004: S.21).

2.3.5 Musikalische Konzepte

Vor dem eigentlichen Komponieren der Filmmusik, wird meistens ein musikalisches Konzept erstellt (vgl. Karlin/Wright 2004: S.63). Auch dieses Konzept hat eine musikalische und eine filmische Ebene.

Auf der musikalischen Ebene ist eine grundlegende Entscheidung beispielsweise die der Stilistik oder der Instrumentierung (vgl. Karlin/Wright 2004: S.63). Dabei ergibt sich die Instrumentierung häufig aus der Stilistik. Im weiteren Verlauf wird häufig eine melodische und/oder harmonische Sprache entwickelt, die auch Teil des Konzeptes sein kann.

Konzeptionelle Entscheidungen auf der filmischen Ebene wären die Wahl der Perspektive die die Musik einnimmt (vgl. Karlin/Wright 2004: S.134ff) oder die Art der Korrespondenz zwischen Film und Musik (vgl. ebd. S.154ff).

Ein Ansatz bei der Findung eines musikalischen Konzepts kann auch der der Eliminierung sein. Also dem Nachgehen der Frage, was oder wie die Musik **nicht** sein sollte. (vgl. Karlin/Wright 2004: S.95ff). Es gibt Fälle, in denen sich rein filmische Betrachtung und Intellekt kein Konzept finden lässt. In diesen Fällen können Ansätze ausgeschlossen werden, weil sie von den Beteiligten als „falsch“ eingeordnet werden. Hat man einige Ansätze eliminiert, kann man zum Experimentieren übergehen, bis sich etwas „richtig“ anfühlt. Und von da an lässt sich das Konzept weiterentwickeln.

2.3.6 Demos, Mockups

In der „guten alten Zeit“ der Filmmusik, wurde die komponierte Musik in Notenform gebracht bzw. direkt so festgehalten, um sie letztendlich mit einem Orchester aufzunehmen. Zwischenpräsentationen für die Filmschaffenden fanden meistens am Klavier statt, da sie sich die Musik nur anhand der Noten nicht vorstellen können. Der*die Komponist*in musste also ausreichende Fähigkeiten am Instrument mitbringen, um die Musik präsentieren zu können

und die Filmschaffenden mussten einiges an Abstraktionsvermögen haben, damit sie sich die dargebotene Musik von einem Orchester gespielt vorstellen konnten. Sie konnten sich bis zur Aufnahmesession mit dem Orchester also nicht sicher sein, wie die Musik tatsächlich klingen und wie sie mit dem Film funktionieren wird. Da diese Aufnahmesessions teuer sind, bedeutete diese Vorgehensweise ein erhebliches finanzielles Risiko für die Produktionsfirmen. Gleichzeitig waren Komponist*innen ständig mit dem Risiko konfrontiert, dass einzelne Passagen oder ganze Cues ersetzt oder umgeschrieben werden mussten, weil ihre Intention und musikalische Vision bei der Präsentation am Klavier nicht hörbar gemacht werden konnten (vgl. Karlin/Wright 2004: S.101).

Mithilfe von DAWs (Digital Audio Workstations) wie Cubase, Logic, Digital Performer o.ä. und immer besser werdenden Sample Libraries lassen sich mittlerweile realitätsnahe Demos, sogenannte „Mockups“ (=Modelle), erstellen, anhand derer sich gut beurteilen lässt, ob ein Cue funktionieren wird oder nicht. Inzwischen schreiben die meisten Filmkomponist*innen direkt in ihrer jeweiligen DAW und investieren viel Zeit und Arbeit in die Mockups. Da ohnehin viel mit elektronischen und synthetischen Klängen gearbeitet wird und der Kompositionsprozess viel Sounddesign beinhaltet, ist diese Arbeitsweise naheliegend. Alle Instrumente, bei denen eine Performance von Live-Musiker*innen benötigt wird, werden ersetzt, wenn der Schreibprozess abgeschlossen ist und die Cues von der Regie „abgenommen“ wurden.

Für eine schnelle und missverständnisarme Kommunikation sind Mockups mittlerweile unerlässlich geworden. Auch wenn viele Komponist*innen Feedbacksessions mit den Regisseur*innen bevorzugen, weil sie so sichergehen können, dass die Musik auch in adäquater Klangqualität und ohne störende Nebengeräusche gehört wird, erfordert das mittlerweile nötige Produktionstempo, dass Mockups den Filmschaffenden für den Austausch von Feedbacks zur Verfügung gestellt werden (vgl. Karlin/Wright 2004: S.105f).

2.4 Grundlegende Techniken, Funktionen und Herangehensweisen

Bevor mit dem Komponieren eines bestimmten Cues begonnen wird, können einige Aspekte bedacht und konzeptionelle Entscheidungen getroffen werden. Zwar ist es möglich, „aus dem Bauch heraus“ zu komponieren und sich vollständig auf die Intuition zu verlassen. Um aber in der Beurteilung und Reflexion der eigenen Arbeit (z.B. bevor ein Cue an den*die Regisseur*in gesendet wird) oder bei der Konzeption einer Filmmusik bzw. eines Cues einige Parameter zur Orientierung zu haben, kann es hilfreich sein, verschiedene Sichtweisen auf Filmmusik zu kennen. Diese Parameter sind nicht als absolute Bewertungsgrößen zu verstehen, sondern eher als mögliche Blickwinkel.

Für den seltenen Fall, dass man sofort weiß, wie ein bestimmter Cue zu sein hat und Komponist*in und Regisseur*in mit dem Ergebnis sofort zufrieden sind, sind theoretische Überlegungen nicht notwendig. In vielen Fällen sieht sich der*die Filmkomponist*in aber damit konfrontiert, dass irgendetwas noch nicht „richtig“ ist. Um dem auf den Grund gehen, können diese Parameter etwas Struktur geben.

Die Möglichkeiten, Musik im Film einzusetzen sind vielseitig und der Fantasie sind häufig keine Grenzen gesetzt.

Im Folgenden sollen verschiedene Blickwinkel auf Filmmusik eingeführt werden. Bei der im vierten Teil folgenden Analyse von drei ausgewählten Cues aus dem Film „Wo keine Götter sind, walten Gespenster“ sollen diese als Analyseparameter dienen.

2.4.1 Funktionen von Filmmusik

Filmmusik übernimmt häufig mehrere Funktionen gleichzeitig. Beispielsweise werden in den meisten Fällen durch Affekterregung Emotionen verstärkt oder erzeugt, während gleichzeitig syntaktische, hermeneutische oder pragmatische Funktionen erfüllt werden (*vgl. Bullerjahn 2014: S.64*).

Betrachtet man die Funktion von Musik im Film, ist dies eine Betrachtung von Filmmusik aus der *filmischen Perspektive*. Musikalische Parameter spielen hier zunächst eine untergeordnete

Rolle. Das Hauptaugenmerk bei der Betrachtung der Funktion der Musik in einem Film oder einer bestimmten Szene liegt in der Aufgabe, die sie jeweils erfüllen soll.

2.4.1.1 Pragmatische und ökonomische Funktion

Musik im Film kann viele verschiedene Funktionen erfüllen. Einige sind **pragmatischer** bzw. **ökonomischer** Natur. In der Anfangszeit des Kinos waren die Filmprojektoren beispielsweise so laut, dass man die störenden Geräusche mit Musik zu überdecken versuchte. Außerdem sollte Musik den Eintritt in die filmische Realität erleichtern, was dem Publikum aufgrund der Neuheit des Mediums ohne Musik sehr schwer fiel (*vgl. Weindl 2013: S. 64*). Eine ökonomische Funktion von Filmmusik wäre das Ansprechen einer bestimmten Zielgruppe durch Auswahl von bestimmten Künstler*innen oder Genres. In der Anfangszeit des Films wurden häufig bekannte Fragmente aus Opern eingesetzt, damit der Stummfilm an Kultiviertheit gewinnt, um ein entsprechendes Publikum zu erreichen. Heutzutage versucht man namenhafte Künstler*innen (häufig für Titelsongs) zu gewinnen, um von dem jeweiligen Bekanntheitsgrad zu profitieren (*vgl. Bullerjahn 2014: S.67f*).

Solche pragmatischen (Meta-)Funktionen von Filmmusik sollen hier nicht weiter ausgeführt werden, da sie für die folgende Analyse nicht von Bedeutung sind.

2.4.1.2 Genrekennzeichnung

Eine zentrale Funktion von Filmmusik ist häufig die Suggestion eines bestimmten Film**genres**. Die meisten Genres haben ihre ihnen typische Art von Musik (*vgl. Weindl 2013: S. 64*). Das Verwenden solcher Musik kann dem Publikum also dabei helfen, Geschehnisse richtig einzuordnen. Emotional neutrale Bilder oder Handlungen können durch Musik emotional gefärbt und dadurch vom Publikum richtig verstanden und interpretiert werden.

2.4.1.3 Persuasive Funktion

Ähnlich wie die Ouvertüre in der Oper hat die Anfangsmusik im Film häufig eine **persuasive** Funktion. Sie soll das Publikum auf den Film einstimmen, es aus dem Alltag abholen und in die filmische Realität führen. Je weiter die filmische Realität von der tatsächlichen Realität entfernt ist, desto eher kann der Film auf diese Funktion der Titelmusik angewiesen sein (*vgl. Weindl 2013: S. 63*).

2.4.1.4 Syntaktische Funktion

Musik ist in der Lage bestimmte Ereignisse hervorzuheben. Allein das Einsetzen von Musik kann eine Akzentuierung eines Schnitts, Ereignisses, Blicks, einer Aussage o.ä. sein. Auch durch musikalische Akzente können filmische Elemente betont werden. Auf diese Art wird die Aufmerksamkeit des Publikums gelenkt.

Gibt es im Film beispielsweise eine reale und eine Traumbene, werden diese häufig durch Musik voneinander getrennt. Ohne Musik würde die Traumbene eventuell nicht als solche erkannt werden können. Ebenjenes gilt für verschiedene zeitliche Ebenen oder Zeitsprünge. In komplexeren Handlungen bekommen bestimmte Orte oder Personen ihre eigenen Leitmotive, um die Handlung zu strukturieren.

In all diesen Fällen übernimmt die Musik eine **syntaktische** Funktion (vgl. Weindl 2013: S. 65f).

2.4.1.5 Hermeneutische Funktion

In den meisten Filmen gibt es Dinge, die dem Publikum nicht ersichtlich sind. Das können Gedanken und Gefühle von Personen, die Bedeutung von Gegenständen, Orten oder Ereignissen sein. Wenn dies durch Musik transportiert wird, übernimmt sie eine **hermeneutische** Funktion. Sie gibt dem Publikum dabei eine Interpretation vor bzw. hilft bei der Interpretation. Durch Wiederholung musikalischer Elemente im Verlauf des Films oder musikalische Zitate können Melodien, Harmonien, Rhythmen oder Klänge einen symbolischen Charakter entwickeln, wodurch sich die hermeneutische Funktion der Musik verstärkt. (vgl. Weindl 2013: S. 67f).

2.4.1.6 Affekterregung

Eine zentrale Funktion von Musik im Film ist die **Affekterregung**. In den meisten Fällen ist es Aufgabe von Filmmusik, Emotionen zu erzeugen oder zu verstärken (vgl. Weindl 2013: S. 70f).

2.4.1.7 Musik als Zertifikat

Zu guter Letzt wird Musik häufig als **Zertifikat** genutzt (vgl. Weindl 2013: S. 71f). Sie kann Ereignissen Gewicht, Legitimation und Glaubwürdigkeit verleihen. Auch dies kann vor allem dann notwendig sein, wenn die filmische Realität sich von der tatsächlichen entfernt.

2.4.2 Perspektive

„In most cases, the concept of the score will be built around the quality and nature of the central character or characters.“ (Karlin/Wright 2004: S.63)

Schon bei der Konzeptionierung einer Filmmusik kann man sich die Frage stellen, welche Perspektive die Musik einnehmen soll.

Dabei ist eine grundlegende Frage die, ob die Musik die Perspektive einer oder mehrerer Personen einnehmen, oder das Geschehen eher von außen betrachten soll. Die Wahl ist davon abhängig, wie der Film erzählt wird und welche Perspektive er einnimmt. In der Filmreihe „*Der Herr der Ringe*“ geht die Musik eher auf den jeweiligen Ort und die Situation ein, als dass sie konsequent die Perspektive und Emotionen einer bestimmten Person erzählt. Dies wäre also ein Beispiel für Filmmusik, die das Geschehen von außen betrachtet (*Karlin/Wright 2004: S.73*).

Nimmt die Musik die Perspektive des Publikums ein, spiegelt sie dessen emotionale Reaktionen auf das Geschehen wider. Das Publikum hat möglicherweise ein anderes Wissen als die Personen im Film. Somit kann es einige Vorkommnisse anders bewerten und deren Tragweite besser verstehen (*vgl. Karlin/Wright 2004: S.134*).

Nimmt die Musik die Perspektive einer der Hauptpersonen ein, so spiegelt sie deren emotionale Reaktion auf die Ereignisse wider. Sobald die Musik die Perspektive einer Person oder Personengruppe einnimmt und somit die Emotionen bzw. emotionalen Entwicklungen reflektiert, reagiert sie auf die filmischen Ereignisse.

Wird ein Film aus zwei oder mehr Perspektiven erzählt (Protagonist*in/Antagonist*in, parallele Handlungsstränge, zwei rivalisierende Gruppen o.ä.), kann man für die jeweilige Perspektive ein eigenes Konzept entwickeln (*vgl. Karlin/Wright 2004: S.70*).

Die Musik kann auch die Perspektive einer Person einnehmen, die im Film gar nicht zu sehen ist. Dies ist zum Beispiel in einigen Horror, Thriller oder Science Fiction Filmen an sehr wirkungsvoll (*vgl. Karlin/Wright 2004: S.73*).

Ein allgemeinerer Ansatz ist der, sich in die Vogelperspektive zu begeben und musikalisch von außen auf das Geschehen zu blicken, sodass eher das übergeordnete Thema des Films

repräsentiert wird (vgl. Karlin/Wright 2004: S.135). In der englischsprachigen Literatur nennt man dies „*playing the overview*“ (vgl. Karlin/Wright 2004: S.135). Im Deutschen könnte man das vielleicht mit der „Perspektive des Überblicks“ übersetzen. Hier hängen filmische und musikalische Dramaturgie häufig weniger zusammen und koexistieren eher.

Wenn die Musik keine Perspektive einnimmt, kann sie die Situation oder die Umgebung reflektieren (vgl. Karlin/Wright 2004: S.137ff). Spiegelt die Musik die Situation wider, kann sie beispielsweise auf die Stimmung zwischen den Charakteren eingehen, anstatt auf die jeweiligen Emotionen (vgl. Karlin/Wright 2004: S.139). Wenn die Emotionen der einzelnen Charaktere offensichtlich sind oder für die Handlung nicht relevant, kann die Musik sich auch auf die jeweilige Umgebung fokussieren. Vor allem in spannungsreichen Filmen kann das sehr effektiv sein („(...)you don't want to walk into that room (...)“ Karlin/Wright 2004: S.138f).

Auch bei der Wahl bzw. Frage der Perspektive ist häufig keine klare Zuordnung möglich, da sie teilweise miteinander kombinierbar sind. Die Musik kann beispielsweise auf den jeweiligen Ort eingehen und gleichzeitig die Emotionen einer Person widerspiegeln o.ä.. Auch hier gilt, dass die verschiedenen Möglichkeiten der Perspektivwahl als Sichtweisen und Denkanstöße zu verstehen sind.

2.4.3 *Filmmusikalische Techniken und filmische Phrasierung*

Betrachtet man die filmische Phrasierung von Filmmusik, guckt man auf die Korrespondenz von filmischen und musikalischen Ereignissen.

Hier besteht die Möglichkeit, der Szene eine übergeordnete Stimmung zu geben und auf einzelne filmische Elemente nicht einzugehen. Dies wird in der Literatur häufig „**Mood Technik**“ genannt (vgl. Bullerjahn 2014: S.83ff)². Auf diese Weise wird dem Publikum unter Umständen keine klare Interpretation vorgeschrieben, sondern eher eine Interpretationsrichtung gezeigt. Die musikalische und filmische Dramaturgie sind hierbei nicht

² In der amerikanischen Literatur hier auch von „*playing through the drama*“ gesprochen (vgl. Karlin/Wright 2004: S.156)

synchronisiert, werden aber in gewisser Form korrespondieren, sofern die Musik nicht kontrapunktisch eingesetzt wird (s.u.).

Darüber hinaus hat man auch die Möglichkeit, in unterschiedlichem Maße auf die filmische Handlung einzugehen. Man kann die Szene durch die Musik in verschiedene Abschnitte unterteilen („*Phrasing the drama*“). Hierbei können die Abschnitte verschiedene emotionale Stadien einer Person oder eine Zuspitzung der Dramatik der Ereignisse o.ä. kennzeichnen (vgl. *Karlin/Wright 2004: S.156*). Es ist aber auch möglich, sehr detailliert auf die Handlung einzugehen und mit der Musik die filmischen Ereignisse nachzuzeichnen, bzw. zu *beschreiben*. Hier wird in der Literatur von der „**deskriptiven Technik**“ gesprochen (vgl. *Bullerjahn 2014: S.77ff*). Im Extremfall, also wenn die Musik der filmischen Dramaturgie sehr eng folgt, viele Details akzentuiert und teilweise auch lautmalerisch agiert, spricht man von „Mickey Mousing“, weil diese Art von Filmmusik vor allem in Cartoons eingesetzt wird (vgl. *Bullerjahn 2014: S.78ff*).

Bei Karlin/Wright wird auch noch von „*hitting the action*“ gesprochen (vgl. *Karlin/Wright 2004: S.157*). Damit ist im Großen und Ganzen dasselbe wie mit der deskriptiven Technik gemeint, allerdings geht es dabei noch mehr um die Akzentuierung von relevanten Filmelementen oder Ereignissen. Dies beinhaltet häufig folgenreiche oder dramatische Aktionen filmischer Personen. In der Bezeichnung „*hitting the action*“ schwingt unverkennbar mit, dass dies vor allem in actiongetriebenen Momenten angewandt wird.

Welche filmischen Momente oder Schnitte die Musik akzentuieren soll und welche nicht, ist am Ende eine geschmackliche Entscheidung, die die Komponist*innen und Regisseur*innen treffen müssen:

„You have to know at what point dramatic music becomes melodramatic. How far can I go in highlighting a moment dramatically before it goes over the top?“

(Christopher Young in Karlin/Wright 2004: S.157)

Eine Technik, die, wenn sie an der richtigen Stelle eingesetzt wird, sehr effektiv sein kann, ist der kontrapunktische Einsatz von Musik. Die Definitionen von Kontrapunkt divergieren in der Literatur. Was die Definitionen jedoch gemeinsam haben ist eine „nicht-Korrespondenz“ oder auch „anti-Korrespondenz“ zwischen Film und Musik. Die Musik kann also eine andere

Emotion, einen anderen Rhythmus oder auch ein anderes Genre vermitteln, als der Film es tut (vgl. Bullerjahn 2014: S.37ff).

Auch bei der filmischen Phrasierung ist es möglich, mehrere Ansätze zu verknüpfen. Vor allem bei längeren Cues kann es vorkommen, dass die Musik in unterschiedlichem Maße auf filmische Ereignisse eingeht. Unterteilt man eine Szene in mehrere Abschnitte (*phrasing the drama*), kann man in den jeweiligen Abschnitten verschiedene filmmusikalische Techniken anwenden und auch miteinander kombinieren (vgl. Bullerjahn 2014: S77).

2.5 Kommunikation mit der Regie

„If you want to be absolutely specific in describing a musical idea, words are rarely completely reliable.“ (Karlin/Wright 2004: S.21)

Im Prozess des Schreibens einer Filmmusik ist die Kommunikation mit der Regie ein entscheidender Faktor, denn die Regie entscheidet letztlich, welche Musik „richtig“ ist und verwendet wird. Außerdem ist der*die Regisseur*in immer die Person mit der übergeordneten Vision des Films (vgl. Karlin/Wright 2004: S.4). Somit ist ein enger Austausch zwischen Komponist*in und Regisseur*in von hoher Bedeutung. In dieser Kommunikation geht es vorrangig um den Film aber am Ende auch immer um die Musik.

In der Kommunikation über *filmische* Themen sind Regisseur*innen meistens geschult und entsprechend präzise. Hinzu kommt, dass sie sich in den meisten Fällen schon sehr lange mit dem betreffenden Film beschäftigen und somit Expert*innen für diesen Film und das übergeordnete Thema sind. Über die Gespräche mit der Regie versuchen die Komponist*innen in der Regel, auch Expert*innen für den Film zu werden und die Handlung, die übergeordnete Thematik und die Charaktere tiefgründig zu verstehen.

Das Reden über Musik hingegen kann sich komplizierter darstellen. Es treten immer wieder Missverständnisse auf, weil die Wörter, die zum Beschreiben von Musik verwendet werden,

für die Beteiligten unter Umständen verschiedene Bedeutungen haben (vgl. Karlin/Wright 2004: S.5).

Wenn es um die Wirkung der Musik in einer bestimmten Szene geht, werden häufig Begriffe wie „emotional“, „Drive“, „Dramatik“, „Tempo“ o.ä. verwendet. Dies sind zunächst unmusikalische Begriffe, die auf verschiedene Art und Weise in Musik übersetzt werden (vgl. Karlin/Wright 2004: S.6). Hier muss der*die Komponist*in also relativ unspezifische Begriffe interpretieren und umsetzen und dabei dann auch noch die Vorstellungen und den Geschmack der Regie treffen.

Viele Filmschaffende sind in der Kommunikation über Musik unsicher, da sie befürchten, nicht in adäquater Fachsprache kommunizieren zu können oder ihre Vorstellungen und Vorlieben nicht genau genug beschreiben zu können (vgl. Karlin/Wright 2004: S.5). Einige verwenden aus dieser Verlegenheit heraus unkorrekte Fachsprache, was zwangsläufig zu Verwirrungen und Missverständnissen führt. (vgl. Karlin/Wright 2004: S.6).

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, mit dieser Problematik umzugehen. Ein wichtiger Aspekt in der Zusammenarbeit zwischen Regie und Komponist*in ist also, eine geeignete Kommunikationsform zu finden. Hierfür sollen im Folgenden drei Beispiele dargestellt werden:

1. *Sich auf das Territorium der Regie begeben: „communication in terms of drama“* (vgl. Karlin/Wright 2004: S.6). Hier kann man sich die Frage stellen, worum es in dem Film oder der Szene geht und was die Bedeutung ist. Je genauer der*die Komponist*in den Film und die Vision (und den Geschmack) der Regisseur*in kennt, desto besser kann er*sie „richtige“ musikalische Entscheidungen treffen.
2. *Arbeit mit Referenzen*: Da Musik durch Worte häufig schwer zu beschreiben ist, lässt sie sich am ehesten durch sich selbst beschreiben. Durch das gemeinsame anhören von Musik kann der*die Komponist*in eine Idee davon bekommen, welche Instrumentierung und ggfs. auch musikalische Sprache passend für den Film sein

könnten. Auch über den Geschmack des*der Regisseur*in lässt sich dadurch viel herausfinden (vgl. Karlin/Wright 2004: S.21ff).

3. *Arbeit mit Temp Tracks*: Hat ein*e Regisseur*in eine konkrete Vision oder ein Konzept für die Musik, kann er*sie dies durch einen Temp Track beschreiben (vgl. Karlin/Wright 2004: S.21ff). Diese Art der Kommunikation ist sehr spezifisch, denn sowohl der Film im Ganzen als auch jede Szene können auf Grundlage einer spezifischen Musik besprochen werden. Letztlich ist ein Temp Track auch eine Referenz, allerdings wesentlich konkreter, weil er immer auf bestimmte filmische Momente bezogen ist.

3 Methodischer Teil

Der Kern dieser Arbeit ist die Reflexion des Kompositionsprozesses zum Film „Wo keine Götter sind, walten Gespenster“. In die Reflexion soll die Perspektive des Regisseurs Bastian Gascho einfließen, welche durch ein schriftliches und mündliche Interviews erfasst wurden. Bei dem schriftlichen Fragebogen handelt es sich um ein **qualitatives** (vgl. Döring/Bortz 2016: S.365ff), **halbstrukturiertes Experteninterview** (vgl. Döring/Bortz 2016: S.375ff). Dieses wurde durch zahlreiche Gespräche, also mündliche Interviews, ergänzt. Hierbei handelte es sich um unstrukturierte Interviews, da es sich dabei um eine gemeinsame, vertraute Reflexion des Prozesses handeln sollte. Diese wurden schriftlich festgehalten.

Ein weiterer Teil der Reflexion besteht aus einer Analyse von drei Cues aus dem Film. Diese soll zum einen aus *filmischer Perspektive* erfolgen. Hierfür wurde mit Bastian Gascho über diese Cues gesprochen und diese in Bezug auf die oben aufgeführten filmmusikalischen Parameter hin untersucht. Für die Analyse aus der *musikalischen Perspektive* wurde die Komponistin Ruta Paidere befragt.

Mit Ruta Paidere wurden unstrukturierte mündliche Interviews geführt, nachdem sie die Filmmusik losgelöst vom Film gehört hat. Diese Form des Interviews wurde gewählt, um über ihre inhaltlichen Anmerkungen hinaus auch ihre Argumentationsweisen nachvollziehen und die Aspekte der Musik, die sie von sich aus hervorhebt, untersuchen zu können. Im Anschluss an die Analyse aus der musikalischen Perspektive wurde ihr die Szene mit der Musik vorgespielt. Hier war die Annahme, dass sie bei dieser Betrachtung in die filmische Perspektive wechseln würde. Dabei von Interesse waren die eventuellen Unterschiede in der Beurteilung aus der filmischen bzw. musikalischen Perspektive.

Anschließend wurde ein Vergleich auf Basis der Inhalte und auch der Argumentationsformen, also der Verbalisierung der Meinung oder Einschätzung zu einem Musikstück, zwischen Ruta Paideres und Bastian Gaschos Feedbacks zu den Cues vorgenommen.

4 Reflexion und Analyse

In diesem Teil der Arbeit wird der Entstehungsprozess der Musik zum Film „Wo keine Götter sind, walten Gespenster“ reflektiert und analysiert. Dieser soll mit den oben aufgeführten Prozessabschnitten verglichen werden. Nach der Analyse des Prozesses werden drei der Cues auf Grundlage der herausgearbeiteten filmmusikalischen Parameter analysiert werden.

Ziel dieser Reflexion und Analysen ist es, herauszufinden, inwieweit die Empfehlungen bzw. Systematisierungen aus der Literatur - trotz zum Entstehungszeitpunkt fehlender Kenntnis meinerseits - angewandt wurden und an welchen Stellen ein Wissen um diese Empfehlungen von Vorteil gewesen wäre.

Außerdem sollen das Feedback des Regisseurs Bastian Gascho zum jeweiligen Cue mit dem Feedback der Komponistin Ruta Paidere verglichen werden. Hierbei sollen sowohl die Art der Argumentation als auch die inhaltlichen Unterschiede untersucht werden.

Ziel dieser Untersuchung ist ein Herausarbeiten der für Filmkomponist*innen notwendigen Fähigkeiten, die Perspektive zu wechseln bzw. beide Perspektiven zu vereinen.

Der Reflexion und Analyse gehen eine Beschreibung des Films und des Entstehungsprozesses der Filmmusik voraus.

4.1 Der Film

Synopsis:

*„Es wird einmal in einem fernen Land in unbestimmter Zukunft ein totalitäres System gegeben haben, das seiner Bevölkerung ungefragt und alternativlos glückliche Leben aufgezwungen hat. Eine Gruppe von Widerstandskämpfer*innen, unter ihnen ein beinahe hundertjähriges Gespenst, ist untergetaucht. Während sie auf den benötigten Sprengstoff warten, um dieses System zum Einsturz zu bringen und den Menschen so die Freiheit zur Identitätssuche und*

eigenen Lebensgestaltung wieder zurückzugeben, stehen sie selbst schon vor den Herausforderungen, die eben diese Freiheit mit sich bringt. Große existentielle Fragen bedrohen das Frühstück und fehlende Teller vertreiben den Hunger. In ihrem komisch-komplizierten Zusammensein bildet sich plötzlich ein Widerstand gegen den Widerstand. Sie verlieren und verwirren sich komplett ineinander und schaffen es so schließlich zu ihrem kühnen Angriff.“ (Gascho, o.D.)

Da ein Film von jeder Person anders wahrgenommen und interpretiert wird, soll an dieser Stelle zunächst der Regisseur Bastian Gascho zu Wort kommen. Auf die Frage, worum es in dem Film geht, antwortete er folgendes:

*„Das kann man auch auf verschiedenste Arten beantworten. Es gibt eine Handlungsebene. In der geht es darum, dass eine Gruppe von Widerständler*innen versucht, ein System zu zerstören, dass ausgedachte Leben hervorbringt, und so entscheidet was es bedeutet glücklich und damit “richtig” zu sein. Wie kann man leben mit all seiner Fehlerhaftigkeit ohne nur als Abgleich von einem richtigen Leben zu leben? Ab wann ist man ein legitimes Selbst? Erkenne ich dich an und damit auch, wer du bist, oder sein willst?*

In seiner Form selbst greift der Film dieses Thema auf und beschäftigt sich mit der Problemhaftigkeit des Zusammen- und damit auch des (Mensch)seins. Was unterscheidet uns von Maschinen? Zum Beispiel die Imperfektion, der Zusammenhalt, und, und, und, und, und.

Wie macht man Filme? Was ist “richtiges” Filmemachen? Wie kann man Filme so machen, dass sie auch ihr eigenes System finden und nicht nur als Vergleich mit anderen Filmen, sondern als eigenständiger Umgang mit anderen Werken, der Welt, den Menschen darin und sich selbst in diesem ganzen Wust verstanden werden.“

Während der intensiven Arbeit an solch einem Projekt, entwickeln alle Beteiligten ihre eigene Auffassung davon, worum es dabei geht. Die von Bastian Gascho beschriebene Handlungsebene ist meist offensichtlich, aber auch hier gewichtet jede Person anders. Die dahinter liegende Ebene der tieferen Bedeutung ist Interpretationssache. Somit gehen die Meinungen hier ggfs. Auseinander, was in einem gewissen Maße unproblematisch und sogar

gut ist, solange eine am Prozess beteiligte Person nicht eine so abweichende Auffassung des Sinns und der Handlung habe, dass sie mit der des*der Regisseur*in nicht mehr vereinbar ist. Somit folgt nun die Beschreibung des Films aus meiner Perspektive, welche der Bastian Gaschos nicht widerspricht, aber doch eine andere Gewichtung hat. Zunächst wird die oben beschriebene Handlungsebene ausgeführt:

Die Gruppe von Widerstandskämpfer*innen lebt abgeschieden in einem Haus im Wald und schmiedet anscheinend Umsturzpläne. Was genau sie umstürzen wollen bleibt genauso vage und unklar wie das „wie“ und das „warum“. Klar ist, dass es ungeheuer wichtig und gefährlich ist. Sehr bewusst werden einige Szenen ohne erkennbaren zeitlichen und teils inhaltlichen Zusammenhang nebeneinander erzählt. An anderen Stellen sind Zusammenhänge und Handlungsabfolgen wiederum völlig logisch und klar.

Das WG-artige Zusammenleben und der sonstige Stress, dem man als Gruppe verfolgter und kriminalisierter Revolutionär*innen ausgesetzt ist, haben häufig eine große Anspannung der Widerstandskämpfer*innen zur Folge. Pläneschmieden, wichtige und gefährliche Aktionen durchführen, Zähneputzen und Streit über Essgewohnheiten gehören zum Alltag der Gruppe. Am Ende läuft irgendwie alles auf eine große Aktion, die Eroberung des **MacGuffins**, hinaus.

„MacGuffin - das ist der Begriff für mehr oder weniger beliebige Objekte oder Personen, die in einem Film meist dazu dienen, die Handlung auszulösen oder voranzutreiben, ohne selbst von besonderem Nutzen zu sein. Aber was der MacGuffin genau ist, das weiß meistens niemand so ganz genau.“ (*Zitat aus dem Film 01:44:52:18, siehe Anhang 4.1*)

Dies nimmt der Film wörtlich und treibt es auf die Spitze. Nicht nur von dem Objekt selbst weiß niemand so richtig, was es ist, auch der Grund, warum es so wichtig ist, bleibt unklar. Der Begriff des „MacGuffin“ wird vor allem mit Alfred Hitchcock in Verbindung gebracht. Auch bei der musikalischen Referenz, die Bastian Gascho von Beginn an kommunizierte, handelte es sich um die Musik zu dem Hitchcock Film „North By Nothwest“. Die „Hitchcock-Thematik“ ist während des Prozesses also immer im Hintergrund präsent gewesen und diente dadurch als Orientierung.

Hinter der Handlungsebene liegt die Ebene des tieferen Sinns und der Grundlegenden Idee des Films, welche durch die Handlungsebene vermittelt wird.

Ein Anliegen des Regisseurs war es, Quatsch, Spannung, Ernsthaftigkeit und Philosophie im Film gleichberechtigt koexistieren zu lassen. Die Idee dazu kam dadurch, dass in der Vorbereitung des Drehs häufig das Thema „Ambiguitätstoleranz“ und vor allem das Fehlen ebendieser in der Gesellschaft diskutiert wurde. Ambivalenz und Unterschiedlichkeit seien demnach für viele Menschen schwer aushaltbar, was er nicht nur auf politische oder gesellschaftliche Debatten, sondern auch auf das Medium Film bezieht.

Somit kritisiert dieser Film das „richtige“ Filmemachen, in dem das Genre klar zugeordnet werden kann. Es gibt folglich wenig Filme, die sowohl spannend als auch quatschig-lustig und absurd sind. Dieser Film bricht bewusst mit dieser Konvention und versucht den Spagat zwischen Quatsch und Ernsthaftigkeit, zwischen Comedy und Agent*innen-Thriller.

4.2 Der Prozess des gesamten Films

4.2.1 Idee und Entstehung des Films

Für Bastian Gascho und sein Team hat der gesamte Prozess des Films etwa dreieinhalb Jahre gedauert. Da Bastian Gascho neben seiner Rolle als Regisseur auch für das Drehbuch verantwortlich ist, ist der genaue Beginn des Prozesses schwer zu bestimmen. Einige der Themen und Ideen, die in dem Film aufgegriffen wurden, wurden schon länger in seinem Umfeld besprochen. Als dann alle vorherigen Filme abgeschlossen waren und ein neuer Film (der Abschlussfilm seines Studiums an der „Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin“ (DFFB)) anstand, hat er angefangen, die Themen in dem Drehbuch zu verarbeiten.

Die grundlegende Idee war in diesem Fall, dass ein Gespenst – also eine Person unter einem weißen Laken – eine tragende Rolle spielen sollte. Es ist Teil einer rebellischen Gruppe und niemand scheint zu hinterfragen, dass ein Gespenst Teil der Gruppe ist. Es ist einfach da und wird akzeptiert.

Eine weitere konzeptionelle Idee war die Neuinterpretation des „Heist-Movies“³, um der Art, wie „professionelles Filmmachen“ in großen wie kleinen Produktionsfirmen praktiziert und für „richtig“ befunden wird, etwas entgegenzusetzen. Die im vorherigen Abschnitt erwähnte Ambivalenz zwischen Spannung und Quatsch ist beispielsweise eines der Mittel, die genau dieser neuen Interpretation dienen.

4.2.2 Phasen des Prozesses

Die Entstehung des Films lässt sich in **drei Phasen** unterteilen:

Die Arbeit begann mit der Entwicklung der Idee (Konzeption) und dem Schreiben des Drehbuchs. Dies ging ineinander über und überschneidet sich auch mit der Planung des Drehs. Während die Idee also schon ausgearbeitet wurde, haben sich teils noch konzeptionelle Ideen aufgetan und weiterentwickelt. Am Ende der Ausarbeitung wurde schon über Dinge wie Drehorte, Besetzung und Ausstattung nachgedacht. Die Arbeitsschritte hatten also eine Wechselwirkung aufeinander, wodurch sich die Filmkonzeption den Dreh beeinflusste, aber auch umgekehrt der Dreh Auswirkungen auf die Konzeption und das Drehbuch hatte. Somit lassen sich diese Arbeitsschritte in einer Phase des Prozesses zusammenfassen, welche ca. **ein Jahr** dauerte. Während des gesamten Prozesses hat Bastian Gascho schon über die Musik im Film nachgedacht. Zwar hatte er zu dem Zeitpunkt noch keine*n Komponist*in im Team, aber die musikalische Ebene war die ganze Zeit präsent.

Darauf folgte der Dreh und im Anschluss der Schnitt. In der Hälfte dieser Phase (kurz nachdem der Schnitt begonnen hatte) sollte auch Musik in den Prozess miteinbezogen werden. Während der Dreh noch exakt nach Drehbuch erfolgte, wurde im Schnitt bereits einiges verändert. Das bedeutet, dass die Reihenfolge der Szenen teilweise umgestellt wurde, um das richtige Erzähltempo und die richtige Dramaturgie zu erzeugen. Außerdem wurden einige Szenen nachträglich gestrichen. Man kann hier schon erkennen, dass dies keinesfalls ein stringenter, linearer Prozess gewesen ist.

³ „Heist-Movie“ ist ein Filmgenre. „Heist“ bedeutet „Raubüberfall“. Mittelpunkt von Heist-Filmen sind meistens die Planung, Vorbereitung und Durchführung dieser Raubüberfälle. Die Erzählung erfolgt zumeist aus der Perspektive der Täter*innen.

Gegen Ende des Schnittprozesses, also nachdem der Rohschnitt eigentlich schon fertig war und es in der Theorie nur noch um Details gehen sollte, entschied Bastian Gascho sich, dass der Film nach dem ursprünglichen Ende noch nicht fertig erzählt war. Das hing unter anderem damit zusammen, dass ein Aspekt der Erzählung (die Rettung des Gespenstes) mithilfe einer Animation dargestellt werden sollte und diese noch nicht fertig war. Somit entstand die Idee, noch einige Szenen hinzuzufügen, weshalb ein Nachdreh stattfinden musste. Diese zweite Phase dauerte zusammengenommen ca. **eineinhalb Jahre**.

Die dritte und letzte Phase des Entstehungsprozesses beinhaltet den oben erwähnten Nachdreh und die Postproduktion (finaler Schnitt, Sounddesign, finale Komposition, Tonmischung, Farbkorrektur). Die Arbeit der einzelnen Gewerke überschneidet sich zeitlich teilweise. Da wir mit der Arbeit an der Musik schon vor Beendigung des Schnitts gestartet hatten, gab es für einige Stellen schon Musik, für andere musste wiederum noch komponiert werden.

Die Titelsequenz am Anfang des Films und der Höhepunkt gegen Ende sollten scherenschnittartige Animationen beinhalten. Deren Fertigstellung verzögerte sich massiv und so lagen sie bei der Tonmischung noch immer nicht in ihrer finalen Version vor. Die Entstehung dieser Animationen lief über Teile der zweiten und die gesamte dritte Phase. Diese beiden Sequenzen waren ursprünglich die einzigen, die überhaupt Musik beinhalten sollten. Obwohl im Laufe des Prozesses entschieden wurde, Musik auch in anderen Szenen einzusetzen, war die Musik an diesen beiden Stellen besonders bedeutend.

Durch den erforderlichen Nachdreh dauerte diese letzte Phase nochmal ca. **ein Jahr**.

Somit dauerte der gesamte Prozess in etwa **dreieinhalb Jahre**⁴.

4.2.3 *Musik zum Film*

Ursprünglich sollte nur am Anfang und am Ende des Films Musik eingesetzt werden. Schon am Anfang der Zusammenarbeit spielte Bastian Gascho mit dem Gedanken, wesentlich mehr Musik zu verwenden. Die ersten Demos, die er erhielt, bestärkten ihn darin.

⁴ Die Chronologie und ungefähre Angabe der Dauer der einzelnen Phasen wurden dem Interview mit Bastian Gascho entnommen. Hiernach müsste der Entstehungsprozess der Filmmusik ca. zwei Jahre gedauert haben. Meinen Aufzeichnungen nach müsste dies aber zweieinhalb Jahren entsprechen.

Schon vor dem ersten Gespräch kommunizierte Bastian Gascho seinen Wunsch, am Anfang des Films eine Musik ähnlich der Ouvertüre von „North By Northwest“ zu nutzen. Im Drehbuch war dieses Stück auch konkret für den Vorspann vermerkt. Somit war die musikalische Richtung schon vorgegeben. Bastian Gascho wollte zwar keine exakte Stilkopie, aber aus einer so konkreten Referenz lassen sich schon viele Parameter ableiten: die orchestrale Instrumentierung und der harmonische und melodische Duktus. Dennoch ließ Bastian Gascho im kreativen Prozess viele Freiheiten und diese Referenz konnte eher als Inspiration denn als Vorgabe genutzt werden.

Während des ersten Gesprächs wurde entschieden, dass zunächst nur auf Grundlage des Drehbuchs komponiert werden sollte, damit die Musik sich von den Bildern losgelöst entwickeln konnte. Ziel war es, Musik zu schreiben, die den Film emotional reflektiert, gleichzeitig aber auch für sich stehen kann. Vor allem für die Entwicklung von thematischem Material und harmonischer Sprache ist dies häufig hilfreich. Im weiteren Verlauf des Prozesses konnte die so entstandene Musik schon im Schnitt verwendet werden. Auch hier kam es also zu einer Wechselwirkung zwischen Film und Musik.

Nachdem Bastian Gascho erste Demos zur Verfügung gestellt bekommen hatte, nahm er diese mit in den Schnitt, um sie dort zu verwenden. Das hatte zur Folge, dass der Temp Track zu großen Teilen aus eigens für den Film geschriebener Musik bestand. Einiges davon konnte fast unverändert übernommen werden, an anderen Stellen diente der Temp Track eher als Vorlage für neue Kompositionen.

Nach dieser ersten Phase der Komposition gab es während des Schnitts immer wieder Szenen, bei denen Bastian Gascho sich nicht sicher war, ob sie so funktionieren oder ob sie ggfs. Musik benötigen. Auf diese wurde dann testweise Musik komponiert. Allerdings wurde von den so entstandenen Stücken keines im Film verwendet⁵.

Von hier an musste zunächst der Schnittprozess voranschreiten, damit die Arbeit an der Musik fortgesetzt werden konnte. Kurz vor Fertigstellung des vermeintlichen Feinschnitts, auf den dann der Nachdreh folgen sollte, wurde noch ein Stück für den Höhepunkt des Films

⁵ Einige der Szenen wurden gestrichen, in anderen wurde andere oder keine Musik gebraucht.

komponiert (*Cue 24 – „Der letzte Coup*). Diesmal mit einer Rohfassung des Schnitts dieser Szene. Der Schnitt wurde, nachdem die Musik vorlag, noch verfeinert.

Es folgte der Dreh des neu hinzugefügten Endes. Die finale Phase der Komposition begann dann erst nachdem ein finaler Schnitt – der Picturelock – vorlag.

Diese finale Phase begann mit einer Spottingssession, die recht kurz ausfiel, weil schon sehr viel Musik im Schnitt angelegt war. Wie bereits erwähnt, bestand der im Schnitt entstandene Temp Track hauptsächlich aus für den Film komponierter Musik. Für externe Musikstücke hatte die Produktion sogar die Nutzungsrechte. Somit war es nicht zwangsläufig notwendig, diese zu ersetzen.

In der Spottingssession wurden die einzelnen Musikeinsätze des Temp Tracks diskutiert und einige hinzugefügt.

Im letzten Schritt musste nur noch wenig neue Musik geschrieben werden, da sich auch für einige der neuen Musikeinsätze Stücke in den Demos finden ließen. Von da an mussten hauptsächlich Demos auf die Szenen angepasst werden. Nur einige kleinere Cues mussten neu komponiert werden, wobei das Vorhandensein des bereits bestehenden harmonischen und thematischen Materials hilfreich war.

Die Verwendung von orchestraler Instrumentierung stand von Anfang an durch die Referenz fest. Dass man dies jedoch durch synthetische Klänge erweitern könnte, die man auch recht prominent einsetzen kann, war ein Gedanke, der erst in der letzten Phase kam. Das eröffnete neue Möglichkeiten, um die Klangfarbe der Filmmusik über den Film hinweg vielfältig zu gestalten.

4.3 Die Entstehung der Musik zum Film – Reflexion des Prozesses

4.3.1 Erste Gespräche über den Film

In dem ersten Gespräch mit Bastian Gascho ging es zunächst um den Film selbst. Dabei beschrieb Bastian Gascho das Setting (eine Gruppe von Widerständler*innen schmiedet in einem abgeschiedenen Haus Umsturzpläne; ein Gespenst, welches offensichtlich ein mit einem weißen Bettlaken verkleideter Mensch ist, spielt eine zentrale Rolle; die Widerstandsgruppe lehnt sich gegen ein System auf, das eine „perfekte Welt“ konstruiert hat, in der allerdings nur ausgedachte Leben existieren und für die Menschen entschieden wird, was es heißt glücklich zu sein) und was der Kern des Films ist.

Bastian Gascho war wichtig, dass der Film nicht psychologisieren soll. Damit meinte er, dass das Publikum zwar sieht, was die einzelnen Personen tun, er in dem Film aber nicht zeigen wollte, *warum* sie es tun. Über das Zeigen der Innenwelt einer Filmperson wird ihr Handeln für das Publikum verständlicher und es kann sich ggfs. mit der Person identifizieren. Zum Beispiel lassen sich manche Verhaltensweisen durch die Kenntnis einer Vorgeschichte besser nachvollziehen. Häufig übernimmt auch die Musik die Aufgabe, die nicht sichtbaren Elemente wie die Gefühlswelt oder Gedanken der Filmpersonen zu transportieren. Da dies vermieden werden sollte, hatte seine Entscheidung nicht zu psychologisieren direkte Auswirkungen auf die Musik.

Zwischenreflexion:

Zum Zeitpunkt des ersten Gesprächs war mir diese Verbindung allerdings nicht bewusst. Erst in der Reflexion des Prozesses habe ich das verstanden.

Während des Gesprächs habe ich seine Aussage ehrlicherweise nicht vollständig verstanden, jedoch taucht sie immerhin in meinen Gesprächsnotizen auf. Im Nachhinein kann ich nun noch besser verstehen, warum er einige Musikstücke besonders gerne mochte und andere eher weniger bzw. an einigen Stellen anfangs noch nicht zufrieden mit der Musik war. Auch seine Auswahl an Musikeinsätzen lässt sich jetzt besser nachvollziehen.

Sehr früh im Gespräch sagte Bastian den Satz „*der Film ist eine einzige Behauptung*“. Hiermit meinte er die Suggestion von Spannung, Dramatik, Gefahr und Ernsthaftigkeit, die vom Bild und von der Handlung nicht eingelöst werden. Dem Publikum sollte immer wieder das Gefühl vermittelt werden, dass gleich etwas Wichtiges, Spannendes, Gefährliches passiert und dann passiert es nicht. Wenn es doch passiert, dann nicht in dem Maße, wie die Musik es angekündigt hat. Im Zuge dessen sprach Bastian Gascho auch darüber, dass die Musik manipulativ sein dürfe.

Des Weiteren kam das Gespräch auf die beiden Sequenzen, für die Bastian Gascho auf jeden Fall Musik vorgesehen hatte. Für die Titelsequenz plante er eine scherenschnittartige Animation, die es zu diesem Zeitpunkt noch nicht gab. Für den Höhepunkt des Films plante er eine Kombination aus Realbildern und Animation in demselben Stil. An diesen Stellen war nun also Musik im Stil des referenzierten Stücks von Hermann vorgesehen. Durch die Konkretheit war klar verständlich, was er sich von den Sequenzen erhoffte und da die Animation noch nicht fertig war, konnten zu diesem Zeitpunkt noch keine filmspezifischen Details besprochen werden. Ohne das Drehbuch gesehen zu haben war die filmische Ebene also noch abstrakt, während die Referenz auf musikalischer Ebene dagegen klare Anhaltspunkte lieferte.

Nach dem ersten Lesen des Drehbuchs wurden erste Entwürfe komponiert, die anschließend mit Bastian Gascho besprochen wurden. Es war eine bewusste Entscheidung, zunächst ohne Bildmaterial zu arbeiten.

Die Richtung der ersten Entwürfe gefiel ihm von Anfang an gut und den ersten wählte Bastian Gascho sogar als Musik für die Titelsequenz aus.

In der Literatur wird empfohlen, den Film zunächst aus der Perspektive des Publikums zu betrachten (vgl. *Karlin/Wright 2004: S.17*). Diese Aussage ist zwar eher auf das erste Sehen eines ersten Schnittes bezogen, sie lässt sich aber generell auf die erste Phase der Auseinandersetzung mit dem Film beziehen.

Es sollte zunächst vordergründig um eine Beschäftigung mit dem Inhalt und der eigenen emotionalen Reaktion auf diesen gehen. Hierbei sollte ergründet werden, welche Personen und Inhalte eine zentrale Rolle spielen, welche Stimmungen im Film vorherrschen und ob einzelne Szenen ggf. herausstechen. Eine solche Herangehensweise ist sinnvoll, da man sich

im weiteren Verlauf so intensiv mit jedem Detail des Films beschäftigt, dass man die Publikumperspektive nicht mehr einnehmen kann. Für eine Filmmusik, die den Film unterstützt, ist diese Perspektive jedoch essenziell (vgl. *ebd.*).

Die erste Auseinandersetzung mit dem Film sollte demnach also zunächst auf der *filmischen* Ebene stattfinden. Aus dieser ergeben sich dann die Anforderungen an die Musik. Ich habe mich dagegen direkt auf die *musikalische* Ebene begeben.

4.3.2 Das musikalische Konzept

Für das musikalische Konzept gab die Referenz eine klare Richtung vor. Es wurde daraus ersichtlich, welche Art der Instrumentierung und des musikalischen Ausdrucks Bastian Gascho sich vorstellte. Die erste Kompositionsphase bestand hauptsächlich darin, herauszufinden, wie Musik im Stil von Bernard Hermann komponiert wird. Dem wurde sich teils durch Analyse, teils durch reines Experimentieren genähert.

Da das Ziel keine Stilkopie war, diente die Referenz als Inspirationsquelle und nicht als strenge Vorgabe. Daraus ergaben sich einige Hermann-typische musikalische Elemente.

Die Verwendung mediantischer Akkordverbindungen ist ein filmmusikalisches Klischee, das häufig auf Hermann zurückgeführt wird. Dies ist ein einfaches Mittel, um gewisse Assoziationen wie „Geheimnis“ oder „Bedrohung“ hervorzurufen und damit eine bestimmte Art von Filmmusik zu suggerieren.

Ein Aspekt, der mich bei der Filmmusik zu „*Vertigo*“ (auch Hitchcock/Hermann) interessierte und mir für den Film passend vorkam, war die Verwendung von übermäßigen Dreiklängen und tiefen Blechbläsern. Dies diente als Ansatz für Improvisation und Experimente. Die Arbeit mit einem übermäßigen Dreiklang ist beispielsweise in Cue 24, Takt 36ff (*siehe Abb.10*) zu finden. Die tiefen Blechbläser wurden in allen Cue 5 und Cue 24 für den Ausdruck von Stärke, Aggressivität und das Voranschreiten der Ereignisse verwendet.

Es gibt in dem Film einige Szenen, in denen die Gruppen dilettantisch wirkende, militärisch anmutende Operationen durchführt. Daraus ergab sich die Idee, Flöten, Trompeten und Snaredrum zu verwenden und zu kombinieren. Die mögliche Spielmannszug-Assoziation

dieser Instrumentenkombination sollte den komischen Aspekt des Films zum Ausdruck zu bringen.

Weitere konzeptionelle Überlegungen gab es im Vorfeld nicht. Durch die Beschäftigung mit einigen Filmmusiken von Bernard Hermann ein Instrumentierungskonzept entwickelt, welches jedoch flexibel eingesetzt werden sollte. Dabei ging es vorrangig um Elemente, die prominent eingesetzt werden sollten. Die Beschäftigung mit Hermanns Musik geschah auf rein *musikalischer* Ebene, den genauen Einsatz der Musik – also die *filmische* Ebene - wurde nicht betrachtet.

Zwischenreflexion

Das lag zum einen daran, dass mir zu dem Zeitpunkt noch nicht klar war, wie der Film eigentlich aufgebaut werden sollte. Beispielsweise entschied Bastian Gascho sich relativ spät im Prozess dazu, den Film durch optische Trenner in Kapitel zu unterteilen, welche ich dann auch musikalisch aufgriff. Rückblickend übernimmt die Musik - auch durch diese Kapiteltrenner - in großen Teilen eine strukturgebende Funktion. Dies war aber eher eine konzeptionelle Fügung oder Entwicklung als eine konzeptionelle Idee.

Bastian Gaschos Aussage, dass „*der Film eine einzige Behauptung*“ ist, hatte auch direkte Auswirkungen auf die Filmmusik. Es bedeutete, dass die Musik etwas größer und dramatischer gedacht werden könnte, als es der Film eigentlich hergibt. Ohne diese Prämisse wäre der kompositorische Ansatz ein anderer gewesen.

Die Musik, die Bastian Gascho als Referenz gewählt hat, kann man als Klassiker der Filmmusik bezeichnen. Dadurch hat sie etwas Zeitloses, was in das Konzept des Films passt, da nicht erzählt wird, wann der Film stattfindet. Er könnte, wie in der Synopsis beschrieben, in „unbestimmter Zukunft“ stattfinden, aber auch zur jetzigen Zeit oder in der Vergangenheit. Die Wahl einer anderen Stilistik hätte gegebenenfalls eine konkrete Epoche suggeriert, was nicht im Sinne der Erzählform des Filmes gewesen wäre. Auch hier gab es keine bewusste konzeptionelle Entscheidung, sondern wieder eher eine konzeptionelle Fügung, die sich aus der Intuition ergab.

Zusammengefasst existierte also ein musikalisches Konzept, auch wenn dieses nicht bewusst erstellt wurde. Das Konzept war aber tatsächlich rein *musikalischer* Natur. Es wurden sich viele Gedanken über Instrumentierung, musikalische Sprache (auf harmonischer und melodischer Ebene) und musikalischen Ausdruck gemacht.

Aus *filmischer* Perspektive wurde die Musik allerdings weniger betrachtet. Es gab keine konzeptionellen Ideen, wie die Musik eingesetzt werden, wessen Perspektive sie einnehmen oder welche Funktion sie erfüllen sollte. Hierzu hatte Bastian Gascho allerdings immer eine klare Meinung, weshalb im Verlaufe des Prozesses gemeinsam ein filmisches Konzept für die Musik entwickelt wurde.

Im Nachhinein betrachtet ergibt sich das musikalische Konzept aus der Summe einzelner Entscheidungen, die im Laufe des Prozesses getroffen wurden.

Wenn man Bastian Gascho dazu befragt, ist das auch nicht negativ zu bewerten, da er kein Freund von Konzepten ist. „(...)Jede Regel ist nur gut, wenn sie auch gebrochen werden dürfte.“⁶

Aus meiner Sicht aber bedeutet ein Konzept mit selbst auferlegten Regeln keinesfalls, dass man davon nicht auch ausbrechen dürfte. Ich denke sogar, dass man über konzeptionelles Nachdenken auf Wege und Ideen kommt, die man durch rein intuitives Vorgehen eventuell nicht erreichen würde.

In diesem speziellen Prozess wurde sich auf die Intuition verlassen: Alles, was sich richtig angefühlt hat, war auch „richtig“.

Erlagt man sich aber durch ein Konzept selbst Regeln auf, wird man diese wahrscheinlich nicht blind befolgen, sondern auch hier auf die Intuition hören. Sollte trotz befolgter Regeln das Gefühl aufkommen, dass etwas noch nicht „richtig“ ist, wird man sich den Regelbruch erlauben. Ich würde ein Konzept in Bezug auf künstlerische Prozesse immer als einen Startpunkt für Experimente und keinesfalls als Dogma sehen.

⁶ Teil von Bastians Antwort auf die Frage, ob er zu irgendeinem Zeitpunkt über ein musikalisches Konzept nachdenkt.

4.3.3 Spotting

Die Spottingssession dieses Films fand zu einem späten Zeitpunkt des Prozesses statt. Als der Film das Stadium des „Picturelock“ erreichte, war der Termin der Mischung schon recht nah. Ein Großteil der Musik existierte bereits und war auch im Temp Track angelegt. Somit stellte sich die komfortable Situation dar, dass zu diesem Zeitpunkt sehr genau entschieden werden konnte, welches Musikstück an welcher Stelle eingesetzt werden sollte und welche Änderungen noch nötig waren. Außerdem hatte Bastian Gascho durch den Temp Track schon recht genau festgelegt, wie die Musik generell eingesetzt werden sollte. So waren bereits viele Sequenzen mit der Off-Erzählerin durch Musikstücke unterlegt, woraus die Idee entwickelt wurde, alle dieser Sequenzen musikalisch zu unterlegen

Auch die Entscheidung, die Kapiteltrenner musikalisch aufzugreifen, wurde während des Spottings getroffen. Diese Entscheidungen führten dazu, dass die Musik eine strukturierende Funktion hat. Ebenfalls strukturgebend ist, dass die Aktionen der Widerstandsgruppe mit Musik unterlegt sind. Diese Entscheidung hat Bastian Gascho bereits im Schnitt getroffen.

In der Literatur wird davon ausgegangen, dass die Spottingssession zu Beginn des Prozesses stattfindet und ein Schritt auf dem Weg zu einem musikalischen Konzept ist, da die Perspektive, filmische Phrasierung und die Art der Musik von den Stellen abhängen, an denen sie eingesetzt wird (vgl. *Karlin/Wright 2004: S.33*).

Durch die Erstellung eines detaillierten Temp Tracks können viele Parameter eines musikalischen Konzepts häufig schon festgelegt werden. Gibt es bereits so einen detaillierten Temp Track, fällt die Spottingssession zumeist deutlich kürzer aus, da auf der Grundlage eines bereits vorhandenen Konzepts diskutiert und der*die Regisseur*in schon eine Richtung vorgegeben hat.

Das letztgenannte Vorgehen wurde in diesem Fall angewandt. Bastian Gascho hatte durch den Temp Track schon recht genau gezeigt, wie er die Musik einsetzen wollte. Die Spottingssession diente dann anschließend dem Zweck, ein dem Temp Track innewohnendes Konzept zu erkennen und zu konkretisieren.

4.3.4 Temp Tracks, Referenzen

Wie im vorherigen Abschnitt beschrieben, gab es keinen Temp Track im klassischen Sinne. Ein klassischer Temp Track besteht für gewöhnlich aus Musik, die sich Regisseur*in und Editor*in im Schnitt aus allen möglichen Quellen zusammensuchen, um dem Film eine Richtung zu geben. Der Temp Track in diesem Film entstand erst, als die Arbeit an der Musik schon sehr fortgeschritten war, der Film also schon eine klare musikalische Richtung hatte. Von daher konnte die bereits komponierte Musik direkt im Schnitt verwendet werden. Bei einer Szene (Cue 24 – „Der letzte Coup“) war es sogar so, dass die Musik konkret für diese Szene geschrieben war.

Sobald neue Stücke entstanden waren, gab Bastian Gascho zeitnah konstruktives Feedback. Auf *musikalischer Ebene* fand also schon ein Dialog statt. Auf der *filmischen Ebene* war ein konkreter Dialog allerdings erst möglich, als der Schnitt fertiggestellt war. Der Temp Track war hier eine gute Gesprächsgrundlage und führte dazu, dass der Rest des Prozesses effizient gestaltet werden konnte.

Mit Referenzen wurde vor allem zu Beginn des Prozesses gearbeitet. Bastian Gascho konnte über die Bernard-Hermann-Referenz sehr klar vermitteln, was er sich musikalisch wünschte. Wie oben beschrieben, ist die verbale Vermittlung musikalischer Vorstellungen kompliziert und birgt immer die Gefahr, sich misszuverstehen. Somit ist die Kommunikation über Referenzen häufig präziser. Im weiteren Verlauf wurden keine weiteren externen Referenzen benötigt, weil immer auf Grundlage für den Film komponierter Musik diskutieren konnten.

4.3.5 Demos, Mockups

Wie bereits beschrieben wurden schon früh Demos für den Film erstellt. Diese dienten als Gesprächsgrundlage und musikalischer Ideen. Die Demos wurden dann weiter ausgearbeitet, um sie an die Szene anzupassen. Dies geschah auf musikalischer (kompositorische Mittel) und auf klangästhetischer Ebene (Mischung und musikalisches Sounddesign).

Bei größer skalierten Produktionen hat man am Ende des Prozesses meistens die Möglichkeit, die Musik mit einem Orchester aufzunehmen. In dem Fall besteht zwischen der Demoversion, dem Mockup und dem tatsächlichen Endprodukt ein recht großer Unterschied.

Samplelibraries werden zwar immer besser, aber den Ausdruck eines echten Orchesters erreicht man damit nicht. Bei niedriger budgetierten Projekten weicht man deshalb häufig auf elektronische Musik oder kleinere Besetzungen aus.

In diesem Fall war klar kommuniziert, dass Bastian Gascho sich einen großen Orchesterklang wünschte. Auch aufgrund des Filmsettings erschien eine rein elektronische Musik nicht passend.

Da keinerlei finanzielle Mittel und am Ende auch nicht mehr viel Zeit zur Verfügung standen, musste die Musik letztlich im Mockup-Stadium belassen werden. Ohne akustische Instrumente aufzunehmen, wurden die Mockups so gut es ging ausgearbeitet. Durch die Kombination der orchestralen mit elektronischen Instrumenten sollte die Klangwelt etwas erweitert und der fehlende Ausdruck kompensiert werden.

4.3.6 Reflexion des Prozesses

Die obigen Ausführungen zeigen, dass die Empfehlungen der Literatur größtenteils von uns umgesetzt wurden. Dies geschah weitestgehend unbewusst.

Zu Beginn des Prozesses haben wir uns der Musik zugewandt und nur relativ oberflächlich über den Film gesprochen. Ich habe den Film also erst einmal aus musikalischer Perspektive gesehen und dabei die filmische vernachlässigt. Hier wäre es hilfreich gewesen, sich des Vorgehens bewusster zu sein, um die musikalischen Ideen stärker auf Grundlage des Films entwickeln zu können. Allerdings hatte diese Art des Vorgehens den Vorteil, dass die Musik sich eigenständig entwickeln und somit den Schnittprozess positiv beeinflussen konnte.

Für die Zukunft könnte es ein interessantes Konzept sein, sich bewusst nicht zu tief mit dem Film zu beschäftigen, bevor man mit dem Komponieren anfängt. Selbstverständlich muss sich dafür zunächst der richtige Film und der*die richtige Regisseur*in für solch ein Experiment finden. Dies hätte eine Radikalisierung des hier unbewusst angewandten Ansatzes zur Folge und könnte der Musik erlauben, sich frei zu entwickeln. Findet dies früh im Filmschaffensprozess statt, so könnte die Wechselwirkung zwischen Film und Musik noch entscheidender werden.

Die bewusste Auseinandersetzung mit einem filmisch-musikalischen Konzept hätte rückblickend hilfreich sein können. Aus musikalischer Sicht wurde konzeptionell über die Musik nachgedacht, die filmische Perspektive dabei aber vernachlässigt. Die Wahl der Instrumentierung, der Harmonik und des musikalischen Ausdrucks erfolgte bewusst, der Einsatz und die Funktion der Musik waren allerdings nicht Teil dieser Überlegungen.

Es ist nicht auszuschließen, dass ein im Vorhinein erstelltes Konzept wieder verworfen worden wäre, sodass am Ende dasselbe Ergebnis gestanden hätte. Eventuell wäre man aber auch auf eine radikal andere Lösung gekommen, die dem Film noch besser gedient hätte.

Bastian Gascho hätte dem sicherlich widersprochen, da er der Überzeugung ist, dass man in derartigen Prozessen seiner Intuition folgen sollte. Dagegen denke ich, dass ein rein intuitives Arbeiten die Gefahr birgt, gewohnte Abläufe zu wiederholen. Durch konzeptionelle Überlegungen ist es möglich, gewohnte Muster zu durchbrechen und sich zu zwingen, sich aus seiner Komfortzone herauszubewegen. Dadurch fordert man sich selbst heraus und entdeckt eventuell neue Facetten der eigenen Kreativität.

Obwohl sie erst spät im Prozess stattfand, war die Spottingssession hilfreich für die Weiterentwicklung der Filmmusik und verlief so im Sinne der Literaturempfehlungen. Sie entsprach einer Betrachtung der Musik aus rein filmischer Perspektive. Es konnten filmische Unstimmigkeiten in der Musik aufgedeckt werden, um im Anschluss musikalische Lösungen dafür zu finden. Während des Spottings wurde eine stringente Möglichkeit des Einsatzes der Musik im Film gefunden, sodass - wenn auch spät - daraus ein stimmiges musikalisches Konzept abgeleitet werden konnte. Mit der Spottingssession wurde somit kompensiert, dass zu Beginn des Prozesses die filmische Perspektive etwas vernachlässigt worden war.

Auch bei der Arbeit mit Temp Tracks und Referenzen deckten sich theoretische Empfehlungen und deren praktische Umsetzung. Sowohl der Temp Track als auch die konkrete Referenz wirkten sich positiv auf die Kommunikation aus und halfen in der Entwicklung eines musikalischen Konzeptes. Die Verwendung von eigens für den Film komponierter Musik weicht zwar von der eigentlichen Art der Erstellung von Temp Tracks ab, erfüllt aber dieselbe Zweckmäßigkeit.

Demos und Mockups für die Präsentation musikalischer Ideen zu verwenden ist in der verwendeten Literatur als eigenes Themengebiet aufgeführt, gehört mittlerweile aber zum Standard in der Filmkomposition⁷. Da sie eine zentrale Rolle des Arbeitsprozesses darstellen, wurden sie hier dennoch mit aufgeführt.

In der Zusammenarbeit mit Filmschaffenden ist es wichtig, sich über das Produktionsstadium einer Demoversion bewusst zu sein und dies klar zu kommunizieren. Einem Entwurf sollten die musikalische Idee sowie dessen Potential entnehmbar sein, damit Filmschaffende diese beurteilen können.

Die ausgearbeiteten Demos haben ihren Zweck in diesem Prozess erfüllt und Bastian Gascho die jeweilige musikalische Idee erkennen lassen. Die Kommunikationsbasis war durch die Verwendung von ausgereiften Demos sehr konstruktiv und präzise.

4.4 Analyse von drei Cues

Im Folgenden werden drei Cues aus dem Film „Wo keine Götter sind, walten Gespenster“ auf die Filmmusikalischen Parameter „Funktion“, „Perspektive“ und „filmische Phrasierung“ hin analysiert. Da diese Parameter weder beim Komponieren noch beim Spotting der Musik explizit bedacht wurden, ist bei der Analyse von Interesse, inwieweit sie dennoch in den Szenen auszumachen sind.

Abschließend soll untersucht werden, ob diese Parameter eher der Analyse dienen oder eventuell auch für den Kompositionsprozess einen Mehrwert haben können. Zudem soll der mögliche Einfluss der Kenntnis und bewussten Einbeziehung der Parameter auf den Prozess untersucht werden.

⁷ Hier sei angemerkt, dass die Prozesse hinter der Entstehung von Filmmusik kaum in der Literatur beschrieben werden. Somit beziehe ich mich hier hauptsächlich auf *Karlin/Wright 2004*, welches 2004 erschien. Die technologischen Entwicklungen der letzten 20 Jahre haben diese Prozesse maßgeblich beeinflusst und das direkte Komponieren in eine DAW ist seitdem zum Standard geworden.

4.4.1 Cue 1 – Main Titles

4.4.1.1 Einordnung in den Film

Dies ist der erste Musikeinsatz im Film, der bei Timecode 01:03:38:07 (siehe Anhang 4.1) zu hören ist. Nach einem Monolog über den Unterschied zwischen Software und Hardware bei Computern folgt die animierte Titelsequenz, mit der die Musik einsetzt. Hier ist als erstes das Gespenst Buh zu sehen, welches auf ein Motorrad steigt und damit wegfährt. Danach klettert die Widerstandsgruppe aus an Seilen herab. Hiermit werden die Hauptpersonen des Films werden eingeführt. Es folgen die Namen der Schauspieler*innen und weitere Animationen, die einen typischen Agentenfilm suggerieren. Gegen Ende beginnt eine Lunte abzubrennen, was in einer Explosion mündet. Im Anschluss an die Titelsequenz wird eine Besprechung der Widerstandsgruppe an einer Tischtennisplatte gezeigt, über deren Anfang die Musik ausklingt.

Ein für die Analyse relevanter Aspekt ist der, dass diese Musik nicht zum Film, sondern unabhängig von diesem komponiert wurde. Es handelt sich hierbei um das erste Demo, welches für diesen Film entstanden ist. Bastian Gascho hat dieses Demo dann für diese Sequenz ausgewählt und die Animationen richteten sich nach der Musik.

4.4.1.2 Die Musik

Die Musik beginnt mit Pauken und kleiner Trommel. Dies sollte zum einen Spannung und zum anderen einen militärischen Charakter suggerieren. Mit dem Losfahren des Motorrads beginnt zum ersten Mal das Hauptthema des Films in einer Kombination aus Holzbläsern und Synthesizern (*siehe Abb. 1, Takt 5*). Die Kombination aus elektronischer und Orchesterinstrumentierung wird also direkt zu Beginn des Films eingeführt. Im weiteren Verlauf dieses ersten Stücks ist dieses Hauptthema in verschiedenen Instrumentierungen zu hören. Intention dieses ersten Stückes ist die Vermittlung von Spannung, Geheimnis, Bedrohung und Dramatik.

Ist die Widerstandsgruppe im Bild, ist die kleine Trommel zu hören (*siehe Abb.1-2, Takt 6-7 und Abb. 3, Takt 15-17*), was ihr den militärischen Charakter zuordnet und Aktionismus vermitteln soll.

4.4.1.2.1 Funktion

Die Funktion dieses ersten Cues ist zunächst eine *persuasive*. Das Publikum soll aus dem Alltag abgeholt und auf den Film eingestimmt werden. Außerdem soll die Musik eine Dramatik und Tragweite der folgenden Geschehnisse suggerieren. Die „Behauptung“ von der Bastian Gascho zu Beginn des Prozesses gesprochen hatte, soll hier also das erste Mal aufgestellt werden, sodass das Publikum einen spannenden Film erwartet.

Eine weitere Funktion dieses ersten Stücks ist die *Suggestion eines Filmgenres*. Die Mischung aus Dramatik, Spannung und Geheimnis könnten beispielsweise einen James-Bond-artigen Agentenfilm oder einen Heist-Movie erwarten lassen. Die Arbeit mit der Bernard-Hermann-Referenz, die man diesem ersten Cue anhören kann, könnte auch einen Hitchcock-artigen Suspense-Film vermuten lassen.

Durch die suggerierte Ernsthaftigkeit der Spannung und Bedrohung dient die Musik dem Film auch als *Zertifikat*. Die Aufgabe, der die Widerstandsgruppe gegenübersteht sowie das generelle Setting sollen vom Publikum nicht hinterfragt, sondern erstgenommen werden.

Die Musik hat klar unterscheidbare Formteile, die durch eine neue Instrumentierung und/oder ein neues musikalisches Material zu erkennen sind. Mit einem neuen Formteil geht zumeist auch ein neuer filmischer Abschnitt einher. Somit übernimmt die Musik auch hier eine *syntaktische Funktion*.

4.4.1.2.2 Perspektive

Die Musik nimmt in diesem Cue eine *übergeordnete Perspektive* ein. Die Stimmung des Films wird etabliert und die Ereignisse auf der Leinwand so in einen Kontext gesetzt. Das Geheimnis, das die Gruppe und vor allem ihre Aktionen umgibt und die Bedrohung der die Gruppe durch „das System“ ausgesetzt ist, werden dem Publikum vermittelt. Die Musik nimmt die Geschehnisse auf der Leinwand sehr ernst, damit das Publikum dies auch tut. Somit ist die Musik in der Perspektive der „ernsthaften Betrachterin“. Auch wenn Bild und Musik interagieren, werden die Ereignisse nicht kommentiert, sondern eine übergeordnete Stimmung gesetzt.

4.4.1.2.3 Filmische Phrasierung

Wie oben beschrieben kommentiert die Musik das Geschehen nicht, sondern gliedert es in Abschnitte. Innerhalb dieser Abschnitte agiert die Musik unabhängig von den Ereignissen des Films. Es gibt während des Stücks keine grundlegenden Stimmungsänderungen, sondern eher Variationen derselben Stimmung. Er klingt eine neue Variation der Grundstimmung, zum Beispiel durch eine neue Instrumentierung des Hauptthemas, beginnt häufig auch ein neuer bildlicher Abschnitt.

Die Musik erzeugt im Wesentlichen eine übergeordnete Stimmung und lässt sich der *Mood-Technik* zuordnen. Es gibt zwar *deskriptive* Anteile wie zum Beispiel den Beginn des Hauptthemas, welches mit dem Einschalten des Scheinwerfers zusammenfällt, aber das Erzeugen einer Stimmung steht im Vordergrund.

4.4.1.3 Die filmische Perspektive: Feedback von Bastian Gascho

Als Bastian Gascho das Stück zum ersten Mal hörte, gefiel es ihm nach eigener Aussage sofort. Recht früh im Schnittprozess fand er die Idee spannend, den Film mit diesem Stück zu beginnen. Besonders mochte er, dass die Musik etwas *Packendes* hat und man „*sofort weiß, wo man ist*“, was von der filmischen Seite nicht gegeben war. Die „*große Behauptung*“ die der Film für ihn haben sollte, konnte er sofort hören. Im Nachgespräch über diesen Cue fielen ihm vor allem „*die Pauken und die Melodie*“ ein, welche von der ersten Version an vorhanden waren. Die Melodie ist das Hauptthema des Films geworden und auch der Einsatz von Pauken (meistens in Kombination mit kleiner Trommel) zieht sich durch den gesamten Film.

In Takt 17ff (*siehe Abb. 3*) gibt es eine Kombination aus einer Streichertextur und mezzoforte Akzenten in Holz- und Blechbläsern und Pauken. Dies ist ein Teil, der im ersten Entwurf noch nicht zu hören ist, in dem diese Takte nur aus Akzenten von Pauken und Celli bestanden. Da im Bild eine Lunte zu sehen ist, die in einem Kreisel abbrennt, erschien diese Streichertextur passend. Bastian Gascho hingegen gefiel gerade das etwas *Unpassende* der Akzente. Um einen Kompromiss zu finden, wurde die Streichertextur mit Akzenten kombiniert. Im Nachhinein hätte eine radikalere Lösung interessanter sein können. Das Ausarbeiten der ursprünglichen Akzente aus der Demoversion hätte gegebenenfalls zu einer individualistischeren Lösung geführt.

4.4.1.4 Die musikalische Perspektive: Feedback von Ruta Paidere

Laut Ruta Paidere hört man diesem Stück sofort an, *dass es Filmmusik ist*. Dies führte sie zum Beispiel auf einige filmmusikalische Klischees zurück, die ihr direkt auffielen. Sie benannte hier die *Chromatik* in der Melodieführung und die *Medianten* in der Harmonik. Auch die Verwendung von *Tritoni* entspreche einem solchen Klischee. Für Konzertmusik wäre die Verwendung solcher Klischees aus ihrer Sicht ein Kritikpunkt, da dies recht plakativ wirke. Sie verwendete hier den Begriff „*affekthaft*“ in Bezug auf solch klischeehafte Gesten.

In Kombination mit dem Film fiel dies nicht so negativ auf, weil der Fokus weniger auf der Musik, sondern auf der Gesamtwirkung lag. Das Zusammenwirken von Film und Musik empfand sie als „*sehr stark*“. Die aus musikalischer Sicht kritisierten, musikalischen Anspielungen wirkten laut Ruta Paidere mit Film besser. Durch sie werde „*klar kommuniziert, um was es sich handelt*“. Dennoch war sie der Auffassung, dass man dieselbe Wirkung mit originelleren Mitteln hätte erzeugen können.

Weiterhin hat Ruta Paidere die *Instrumentierung* erwähnt. Durch die verwendete Gruppeninstrumentierung hätte ich einen klassischen Orchesterklang erzeugt, den sie mit Haydns Orchesterklang verglich. Hier hätte man zum Beispiel durch ungewöhnlichere Instrumentenkombinationen einen interessanteren, moderneren Klang erzielen können.

Die oben genannten Akzente in Takt 17ff (*Abb. 3*) empfand Ruta Paidere als zu plakativ. Hierbei kritisierte sie die Erkennbarkeit der Intention, Spannung zu vermitteln.

4.4.2 Cue 5 – Der erste Coup

4.4.2.1 Einordnung in den Film

Dieser Cue startet bei Timecode 01:12:27:00 (siehe Anhang 4.1) und befindet sich somit eher am Anfang des Films. In dieser Szene führt die Widerstandsgruppe ihre erste Aktion durch. Ihr Ziel scheint es, in ein Objekt einzubrechen, wobei einige Wachleute überwältigt und deren Walkie-Talkies gestohlen werden. Zum Schluss löst die Gruppe einen Alarm aus, bedroht einen Mitarbeiter und stiehlt einen Karton, dessen Inhalt nicht erkennbar ist. Der Zweck dieses

Coups wird nicht mitgeteilt. Auch was sich in dem gestohlenen Karton befindet, erfährt das Publikum nicht.

Wie der erste wurde auch dieser Cue nicht für diese Szene geschrieben, sondern von Bastian Gascho im Schnitt dafür ausgewählt. Um die Größe des Klangs etwas zu reduzieren, wurden einige Änderungen in der Instrumentierung vorgenommen, aber das musikalische Material und auch der Ablauf – also die Form – sind unverändert geblieben.

4.4.2.2 Die Musik

Der Cue beginnt mit einem Synthesizer-Arpeggio, welches von einer Harfe gedoppelt wird. Anschließend greifen Pizzicato-Streicher das Arpeggio auf. Danach wird es wieder vom Synthesizer übernommen, diesmal eine Oktave tiefer und als Begleittextur.

Eingeleitet durch eine Triolenfigur kommt es zu einer Zäsur und einem Stimmungswechsel. Die Figur wandert durch verschiedene Instrumentengruppen und führt mit einem Crescendo in ein neues Thema, welches tiefe Blechbläser spielen. Dieses mündet in einem Akzent aus Flöten und Trompeten.

Während der erste Cue noch durchgehend dieselbe Stimmung in verschiedenen Varianten beinhaltet, lassen sich hier zumindest drei verschiedene Stimmungen finden, durch die die Szene in verschiedene Abschnitte unterteilt wird. Sie beginnt mit dem Aufbruch zum Zielobjekt und dem ersten Eindringen (*siehe Abb. 5-6, Takt 1-23*). Darauf folgt das Ausschalten der Wachleute (*siehe Abb. 6-8, Takt 23-53*) und letztendlich das Erreichen des Ziels (*siehe Abb. 8, Takt 53 bis Ende*).

4.4.2.2.1 Funktion

Dieser Cue erfüllt eine *syntaktische Funktion*, denn die verschiedenen Teile der Musik gliedern das Geschehen in Abschnitte und die Handlung wird von der Musik strukturiert. Dadurch erkennt das Publikum die Stadien und somit das Fortschreiten der Aktion. Die Musik treibt dabei außerdem die Handlung voran und soll dem Geschehen Ernsthaftigkeit und Dringlichkeit verleihen. Somit dient die Musik auch hier wieder als *Zertifikat*.

4.4.2.2.2 Perspektive

Die Musik nimmt wie im ersten Cue die *übergeordnete Perspektive* ein. Sie sieht und weiß dasselbe wie das Publikum, gibt ihm dabei aber auch eine Interpretationshilfe. Bild und Musik interagieren, die Musik kommentiert jedoch nicht. Die im ersten Cue etablierte musikalische Attitüde wird aufgegriffen, aber es wird kein konkretes musikalisches Material verwendet. Die *persuasive Funktion* des ersten Cues ist hier dagegen nicht zu erkennen. Das Publikum muss nicht mehr aus dem Alltag abgeholt werden, da dies nicht mehr der Anfang des Films ist. Die filmische Realität wird es zu diesem Zeitpunkt schon akzeptiert haben. Allerdings hat die Musik hier die Aufgabe, das Publikum durch die Spannung und Dramatik zu unterhalten.

4.4.2.2.3 Filmische Phrasierung

Wie bereits beschrieben unterteilt die Musik die Szene in verschiedene Abschnitte. Zum einen gibt es eine grobe Unterteilung in drei Phasen der Aktion (s.o.). Zum anderen gehen innerhalb dieser Abschnitte Ortswechsel häufig mit einer Veränderung in der Instrumentierung wie dem Weglassen oder Hinzufügen von Instrumenten(gruppen) einher. Die Musik treibt die Handlung voran, kommentiert diese aber nicht. Dieses Vorantreiben der Handlung entsteht dadurch, dass filmische Ereignisse häufig auf musikalische Ereignisse folgen. Am deutlichsten ist dies direkt zu Beginn der Szene festzustellen. Die Musik beginnt am Ende der vorausgehenden Szene und leitet dadurch das folgende Geschehen ein. Die Aktion wird durch die Musik ausgelöst. Würde man dieses Verhältnis umdrehen, wäre die Musik eine Reaktion auf die filmischen Ereignisse. Abhängig von den Bildern würde die Musik so die emotionale Reaktion des Publikums oder einer filmischen Person reflektieren können.

Die Art der filmischen Phrasierung entspricht im Wesentlichen der im ersten Cue. Da in der Überfallszene mehr Handlung erfolgen als in der Titelsequenz, gibt es auch mehr Korrespondenz zwischen filmischen und musikalischen Ereignissen. Deskriptive Anteile, wie in der oben beschriebenen Szene sind in diesem Cue nicht zu finden.

4.4.2.3 Die filmische Perspektive: Feedback von Bastian Gascho

Als Bastian Gascho das Stück zum ersten Mal hörte, hatte er zunächst das Gefühl, dass es „*eher aus einem anderen Film*“ käme. Zwar gefiel es ihm, aber er „*hörte es noch nicht in diesem Film*“. Erst spät im Schnittprozess kam er darauf zurück, weil es seiner Meinung nach gut zur

Überfallsequenz passen könnte. Zu diesem Zeitpunkt fand er gerade den Punkt spannend, dass das Stück aus einem anderen Film zu kommen scheint, weil dies die *episodenhafte* Erzählung des Films unterstützt. Gleichzeitig hatte er das Gefühl, dass die Musik den Film zusammenhält.

Die Empfindung, dass das Stück zu einem anderen Film zu gehören scheint, lässt sich auf die Instrumentierung zurückführen, da das Stück mit einem sehr vordergründig eingesetzten Synthesizer-Arpeggio beginnt. Dies ist ein Stilmittel, welches in den musikalischen Entwürfen bis dahin nicht verwendet worden war. Um dem entgegenzuwirken, wurden nach der Spottingsession an verschiedenen Stellen des Films synthetische Klänge mit den orchestralen Klängen kombiniert. Das sollte dazu führen, dass dieser Cue sich in die Klangwelt des Films einfügt. Die episodenhafte Erzählform des Films wird dennoch unterstützt. Durch das Einsetzen der Musik wird vermittelt, dass eine neue Episode beginnt.

4.4.2.4 Die musikalische Perspektive: Feedback von Ruta Paidere

Ruta Paideres Beurteilung dieses Cues weist viele Parallelen zu der des ersten Cues auf. Auch hier hat sie den klassischen *Orchesterklang* angesprochen, welcher ihrer Meinung nach zwar gut umgesetzt wurde, allerdings wenig „*individualistisch*“ sei. Wäre die *Instrumentierung* etwas mutiger und experimentierfreudiger gewesen, hätte es laut Ruta Paidere ein Stück werden können, das auch im Konzert interessant gewesen wäre. Auch in diesem Stück hat sie einige „*Tritonus-Intonationen*“ als affekthaft und wegen ihrer Klischeehaftigkeit als erwartbar beschrieben.

Das *Synthesizer-Arpeggio* zu Beginn des Cues empfand sie als interessant. Hierbei hätte sie sich gewünscht, dass der Rest des Stücks sich noch mehr daraus entwickle. Dasselbe gilt für die harmonische Wendung in Takt 7 (*siehe Abb. 5*), welche lediglich wiederholt und die nicht weitergeführt werde.

Im Zusammenspiel mit dem Film fiel Ruta Paideres Beurteilung wenig positiv aus. Sie empfand die Szene als schwach. In ihrer Wahrnehmung war die Musik interessanter als der Film, wodurch sie hauptsächlich auf die Musik achtete. Bei der Anfangssequenz hingegen lag ihre Aufmerksamkeit auf den filmischen Ereignissen, während sie die Musik deutlich unbewusster

wahrnahm. Die Instrumentierung, welche sie in der Beurteilung ohne Film noch als „*sehr gut*“ beschrieb, empfand sie jetzt als „*wie aus einem Kinderfilm*“.

4.4.3 Cue 24 – Der letzte Coup

4.4.3.1 Einordnung in den Film

Dieser Cue beginnt etwa bei Timecode 02:08:14:22 (siehe Anhang 4.1). Der Film neigt sich an dieser Stelle dem Ende zu und nun kommt der dramatische Höhepunkt. Die Widerstandsgruppe führt ihre von langer Hand geplante Aktion durch, bei der sie den MacGuffin an sich bringen wollen. Allen Beteiligten wurden Aufgaben zugeteilt. Bei der Durchführung sind äußerste Präzision und Professionalität gefragt. Devin zündet eine Lunte und damit beginnt der große letzte Coup. Teile der Gruppe müssen sich an Seilen von einem Gebäude herablassen, Türen müssen aufgebrochen und Schüsse abgefeuert werden. Letztendlich gelangt die Gruppe zum MacGuffin und kann ihn stehlen. Das Gespenst Buh ist am Ende jedoch wie vom Erdboden verschluckt. Die Aktion war also erfolgreich, doch das Gruppenmitglied, das die ganze Gruppe zusammengehalten hat, ist verschwunden.

Dieser Cue ist einer der wenigen, die konkret für diese Szene komponiert wurden. Somit ist hier von besonderem Interesse, inwieweit er sich in der Verwendung der Parameter von den vorausgegangenen Cues unterscheidet.

4.4.3.2 Die Musik

Die Musik beginnt mit einem rhythmisch gleichmäßig pulsierenden Harfen-Ostinato und einigen Streichereinwürfen während sich die einzelnen Gruppenmitglieder vor Ort auf den Beginn der Operation vorbereiten (siehe Abb. 9, Takt 1-17). Ein Streichertremolo (siehe Abb. 9-10, Takt 17-22) führt das Anzünden der Lunte ein, wonach die eigentliche Aktion und damit auch der Cue starten. Das Hauptthema des Cues startet in den tiefen Blechbläsern (siehe Abb. 10, Takt 22ff) und wird dann von verschiedenen Instrumentengruppen aufgegriffen. Ein an die Filmmusik von „Vertigo“ erinnerndes Streicher-Arpeggio (siehe Abb. 10-11, Takt 36ff) leitet die nächste Phase des Coups ein. Das Hauptthema des Stücks folgt in den Holzbläsern, wodurch wiederum eine neue Phase des Plans zu beginnen scheint. Darauf folgt eine kurze Ruhephase (siehe Abb. 11, Takt 55ff), gewissermaßen die „Ruhe vor dem Sturm“. Auf diese folgt

wiederum eine Schießerei, welche von einem Tremolo der kleinen Trommel und Streichertrillern begleitet wird (*siehe Abb. 12, Takt 70ff*). Diese münden in einem dramatischen Akzent (*siehe Abb. 12, Takt 82*). Buh nähert sich dem MacGuffin auf seinem Motorrad. Diese Szene wird von einem Thema in den tiefen Blechbläsern begleitet (*siehe Abb. 12-13, Takt 88ff*), welches wir schon aus dem ersten Coup kennen. Buh verschwindet in dem Koffer mit dem MacGuffin. Das Thema der tiefen Blechbläser ebbt ab und wird vom, in diesem Kontext melancholisch klingenden, Hauptthema des Films abgelöst. Alles beginnt zu beben. In den Streichern beginnt ein Thema (*siehe Abb. 13, Takt 115ff*), welches sich, begleitet von Holzbläserakkorden, in Lautstärke und Tonhöhe immer weiter steigert. Die Widerstandsgruppe schwebt durch einen undefinierbaren Raum, um am Ende auf einer Wiese wieder in der Realität zu landen. Buh ist nicht dabei.

4.4.3.2.1 Funktion

Die Funktion der Musik ist hier, wie im ersten und fünften Cue, wieder eine *syntaktische*. Die Musik gliedert das Geschehen in Abschnitte und macht dem Publikum deutlich, dass die Ereignisse voranschreiten. Darüber hinaus soll die Musik einordnen, welche Bedeutung bzw. Dramatik die Ereignisse jeweils haben. Durch das Zusammenspiel aus filmischen und musikalischen Ereignissen, wie beim Anzünden der Lunte, hat die Musik *deskriptive* und lautmalerische Tendenzen. Vorwiegend ordnet sie den einzelnen Abschnitten aber eine übergeordnete Stimmung zu.

Durch ihre Ernsthaftigkeit gibt die Musik den Ereignissen wieder eine Wichtigkeit und dient somit auch hier als *Zertifikat*. Zusammengefasst führt die Musik das Publikum also durch den Coup und ordnet die Geschehnisse dabei ein.

Da in diesem Cue, ähnlich wie in Cue fünf, viele Ereignisse und Ortswechsel innerhalb kurzer Zeit stattfinden, übernimmt die Musik auch die Aufgabe, die unterschiedlichen Situationen miteinander zu verknüpfen und einen übergeordneten Zusammenhang zu schaffen. Auch das ist eine strukturgebende Funktion.

4.4.3.2.2 Perspektive

Die Perspektive ist ebenfalls vergleichbar mit der des ersten und des fünften Cues. Die Musik beobachtet die Ereignisse mit ernsthaftem Blick und ordnet sie ein. Jedoch geht sie etwas deutlicher auf Ereignisse ein und scheint dadurch etwas näher am Geschehen dran zu sein.

Insgesamt betrachtet die Musik die Vorkommnisse aber von außen und nimmt somit wieder die *übergeordnete Perspektive* ein.

An einer Stelle gibt es einen klaren Stimmungsumschwung. Bei Timecode 01:11:12:02 (ca. *Abb. 13 Takt 103*) wird der Widerstandsgruppe klar, dass irgendetwas nicht stimmt, was dieser Umschwung vermitteln soll. Buh ist in den Koffer gefallen und kurz darauf beginnt die Erde zu beben. Diese Stelle wird vom Hauptthema des Films begleitet, welches im ersten Cue in Takt 5 (*siehe Abb. 1*) das erste Mal zu hören war. Im Gegensatz zu den bestimmten, aggressiven Klängen der tiefen Bläser zuvor ist diese melancholische Passage ein klarer Bruch. Hier werden plötzlich die Emotionen der Gruppe in der Musik widergespiegelt. Auch die folgende Crescendo-Passage reflektiert die Verwirrung und somit die Emotionen der Widerstandsgruppe. Also lässt sich hier einen Perspektivwechsel der Musik erkennen. Die Musik scheint hier kurzzeitig die *Perspektive der Gruppe* einzunehmen.

4.4.3.2.3 Filmische Phrasierung

Ebenso wie in den ersten beiden untersuchten Cues unterteilt die Musik das Geschehen in Abschnitte und ordnet ihnen jeweils eine Stimmung zu. Aufgrund des Schnitttempos und der schnellen Abfolge der Ereignisse soll dies hier hilfreich sein, um der Handlung folgen zu können. Innerhalb dieser Abschnitte wird, vor allem am Anfang, auf einzelne filmische Ereignisse eingegangen.

Aufgrund der hohen filmischen Dynamik der Szene ist auch die musikalische Dynamik hoch. Dies gilt sowohl für die Dynamik im Sinne der Lautstärke als auch für den dramaturgischen Verlauf der Musik. Die Varianz des musikalischen Materials ist hoch und die unterschiedlichen Formteile setzen sich in musikalischem Ausdruck und Dynamik voneinander ab. Durch abwechslungs- und ereignisreiche Musik wird eine große filmische Ereignisdichte vermittelt.

4.4.3.3 Die filmische Perspektive: Feedback von Bastian Gascho

Bastian Gascho fiel zu diesem Cue als erstes der *Entstehungsprozess* ein, welcher von einer Wechselwirkung zwischen Film und Musik geprägt gewesen sei. Zuerst gab es einen Rohschnitt, für welchen Bastian Gascho Musik benötigte. Auf diesen wurde ein erster Entwurf geschrieben, damit im Schnitt damit gearbeitet werden konnte. Auf den dann finalen Schnitt

wurde die Musik wiederum angepasst. Die erste Version der Musik hörte Bastian Gascho, ohne den Film dazu zu sehen. Ihm gefiel die *Ernsthaftigkeit*, die *Spannung* und das *Treibende* in der Musik. Sie vermittelte ihm, dass es „anscheinend um etwas gehen muss“. Ihm war wichtig, dass die Komik der Szene nicht in der Musik hörbar sei. Die Komik solle durch den Kontrast zwischen der Ernsthaftigkeit in der Musik und den teilweise absurden Momenten der Szene zustande kommen. Außerdem schien ihm das „*Bombastische*“ der Musik passend.

4.4.3.4 *Feedback von Ruta Paidere*

Ruta Paideres erster Kommentar galt der *Orchestrierung* des Stücks, welche sie „*sehr toll*“ fand. Ihr fielen außerdem die oben beschriebene „*dynamische Form*“ und die *Harfenfigur* am Anfang auf (siehe Abb. 9, Takt 1-22). Diese Harfenfigur suggeriere durch die synkopische Rhythmisierung ein anderes Tempo als das angegebene. Ruta Paidere merkte an, dass man aus dieser Idee ein Konzept für ein eigenständiges Stück entwickeln könne, in dem man durch eine andere Rhythmisierung der oberen Harfenstimme eine polyrhythmische Fläche erzeugen könne.

Kritisch merkte sie an, dass die „*Violineneinwürfe*“ (siehe Abb. 9, Takt 2) im Stück zu früh eingesetzt würden, wodurch die interessante Harfenfigur in den Hintergrund rücke. Würde es sich hier um ein Konzertstück und nicht um Filmmusik handeln (in welcher die Dramaturgie der Musik immer von der Dramaturgie des Films abhängig ist), wäre es ihrer Meinung nach interessant gewesen, diese Harfenfigur etwas länger allein stehen zu lassen und sie noch weiterzuentwickeln.

Außerdem merkte Ruta Paidere einige „*Tritonus-Intonationen*“ (z.B. Abb. 9, Takt 23 und 25) als „*fragwürdig*“ an, weil sie auch hier eine affekthafte Wirkung auf das Publikum haben könnten.

In Kombination mit dem Film fiel die Synkopierung in der Harfenfigur Ruta Paidere nicht mehr auf. Sie nahm nur das dadurch entstehende „andere“ Tempo wahr und hinterfragte es nicht, da ihre Aufmerksamkeit auf den filmischen Ereignissen lag.

Musikalische Details hätten laut Ruta Paidere „*keine so große Rolle*“ und da sie „*völlig beim Bild*“ war, habe sie die Musik nicht bewertet. Da ihre Aufmerksamkeit beim filmischen Geschehen gewesen sei, habe sie während des Sehens nicht „*mitkomponiert*“.

Die filmische Sequenz zu Cue 24 beschrieb sie als „*beladen von überraschenden Elementen*“, wodurch sie *surreal* wirke. Die vorher *dramatische Wirkung der Musik* bekäme in Kombination mit dem Film etwas *Ironisches* und eine *Leichtigkeit*. Man erkenne die Codes in der Musik, die eine *Spannung* vermitteln und die Spannung im Film überzeichneten. Dadurch empfand sie die Szene als „*lustig*“, was sie darauf zurückführte, dass Übertreibung ein Instrument der Komik sei. Durch die *Dramatik*, die *Spannung* und auch die *Überzeichnung* schafft die Musik in Ruta Paineres Augen eine *Distanz* zu dem Geschehen. Die Musik verdeutliche ihr, wie das Gesehene zu interpretieren sei.

4.4.4 Einordnung der Analysen

Es lässt sich feststellen, dass die Musik sich auf die in der Literatur genannten filmmusikalischen Parameter hin untersuchen lässt, auch wenn nicht im Bewusstsein dieser Parameter komponiert wurde. Da diese Parameter aus Analysen von Filmmusik entstanden und es sich nicht um Kompositionskonzepte handelt, ist dies nicht weiter verwunderlich. Der Erkenntnisgewinn der Analysen besteht darin, dass sich Entscheidungen, die während des Prozesses größtenteils aus Intuition getroffen wurden, mithilfe dieser Parameter besser nachvollziehen lassen. Fühlte sich eine Musik noch nicht „*richtig*“ an, so lässt sich das im Nachhinein mit diesen Parametern begründen.

Bei einigen im Spotting ausgewählten Musikeinsätzen bestand das Problem, dass die Musik zwar innerhalb der Szene „*richtig*“ war, im gesamten Kontext des Filmes jedoch nicht zu passen schien. Das lässt sich damit erklären, dass filmische Phrasierung, Perspektive und Funktion hier anders gewählt werden mussten, um der Art der Szene zu entsprechen. Dies ließ sich jedoch nicht mit dem musikalischen Konzept des Films vereinbaren. Wäre man sich dieses Konzepts bewusst gewesen, wäre der Einsatz von Musik in einigen Szenen gar nicht erst in Frage gekommen. Man wäre also in der Lage gewesen, beim Spotting „*richtigere*“ Entscheidungen zu treffen und zielgerichteter zu arbeiten.

Letztlich wurde nur in den Szenen Musik verwendet, in denen wir die Gruppe von außen betrachten und eine gewisse Distanz zur Gruppe hergestellt werden sollte. Szenen, bei denen die Gruppe sich näher am Publikum befand, wie internen Besprechungen oder Alltagssituationen, schienen uns ohne den Einsatz von Musik passender.

Auch wenn es kein vorher festgelegtes Konzept in Bezug auf die untersuchten filmmusikalischen Parameter gab, so wusste Bastian Gascho sehr genau, wie er die Musik im Film einsetzen wollte und hatte somit immer eine sehr klare Meinung dazu, was „richtig“ und was „nicht richtig“ war. Somit entstand das filmmusikalische Konzept, welches im Endprodukt zu sehen und hören ist, durch Experimentieren und Ausschlussverfahren.

4.4.5 Vergleich der Feedbacks

Die Gespräche über die Musik zu diesem Film mit Ruta Paidere und Bastian Gascho verliefen unterschiedlich.

Im Dialog mit Bastian Gascho standen die Wirkung und die Einsatzmöglichkeiten der Musik im Fokus. Die Argumentation war größtenteils *filmisch* oder *emotional*. Bezog er sich auf konkrete musikalische Parameter, so geschah dies zumeist im Zusammenhang mit dem Film. Dabei blieb er in der Rhetorik eher beschreibend und allgemein. Die Verwendung von musikalischem Fachvokabular war selten.

Waren konkrete musikalische Parameter Bestandteil der Argumentation, ging es zum Beispiel darum, ob ein Instrument oder eine Melodie zu einer Szene oder einem Bild passte oder ob es für das jeweilige Element schon der richtige Zeitpunkt im Film war. Eine vom Film losgelöste Beurteilung einzelner musikalischer Parameter fand nicht statt.

Bei Bastian Gaschos Beurteilung der Musik stand sein Geschmack im Vordergrund und die Argumentation war meistens auf die Wirkung bezogen. Dabei verwendete er häufig Adjektive wie „bombastisch“, „treibend“ oder „spannend“.

Die Gespräche über das Zusammenspiel von Musik und Film und über die Musik selbst unterschieden sich mit Bastian Gascho nicht wesentlich, weil die Musik und der Film für ihn stets verknüpft waren. Dies ist wahrscheinlich damit zu begründen, dass die Musik von Beginn an für diesen Film bestimmt war und sie ihn den Großteil des Prozesses begleitet hat. Auch bei den Gesprächen über die Filmmusik zu „Vertigo“ und „North By Northwest“ verknüpfte er die Musik mit dem Film, seiner Handlung und seinen Charakteren. Also war seine Perspektive auf die Musik immer eine filmische.

Bei Ruta Paidere hingegen war die Bewertung der Musik sehr viel objektiver und konkreter. Sie analysierte konkrete Parameter wie Melodieführung, Harmonik, Instrumentierung und Form, was ganz klar der Betrachtung aus der musikalischen Perspektive entspricht. Außerdem unterschied sie zwischen einer objektiven, technischen Bewertung und ihrem Geschmack. Geschmackliche Bewertungen begründete sie immer auch mit konkreten musikalischen Parametern, weshalb die Bewertungen präzise und konstruktiv waren.

Die Beurteilung von Film und Musik im Zusammenspiel unterschied sich stark von der der Musik allein. Hier argumentierte Ruta Paidere zum einen rein filmisch und zum anderen im Sinne des Zusammenwirkens von Film und Musik. Alle rein musikalischen Parameter rückten in den Hintergrund und die Wirkung von Film und Musik standen im Mittelpunkt ihrer Argumentation. Wenn das filmische Geschehen ihre Aufmerksamkeit allerdings nicht auf sich ziehen konnte, blieb ihre Argumentation größtenteils musikalisch.

Auch im Inhalt der jeweiligen Beurteilungen gibt es Unterschiede in den Aussagen. Musikalische Aspekte, die Ruta Paidere als klischeehaft kritisierte, waren für Bastian Gascho häufig der Grund dafür, dass ihm das jeweilige Stück gefiel. Gerade das „*typisch filmische*“ der Musik erschien ihm passend für den Film.

Diese unterschiedliche Wahrnehmung lässt sich einerseits mit Geschmack begründen, andererseits spielt auch die jeweilige Perspektive eine große Rolle.

Aus Bastian Gaschos Perspektive muss die Musik ihm zunächst gefallen. Sie muss aber auch eine Funktion erfüllen und zum Film passen. Die Individualität und Originalität der Musik sind dem untergeordnet. Aus Ruta Paideres (rein musikalischer) Perspektive sind Individualität und Originalität ganz entscheidende Faktoren des künstlerischen Ausdrucks. Ein Klischee kann aus filmischer Perspektive genau das richtige Mittel für eine Situation, für den künstlerischen Anspruch, des*der Komponist*in jedoch höchst unbefriedigend sein. Sieht man sich in der Rolle des*der Filmkomponist*in also nicht nur als Dienstleister*in, sondern als Künstler*in mit eigenem Anspruch, so gilt es, zwischen diesen beiden Perspektiven zu vermitteln.

Inwieweit dies auch dem künstlerischen Wert des Films dient oder dienen kann, ist wiederum ein Thema für sich, welches den Umfang dieser Arbeit übersteigt.

Es ist bemerkenswert, dass Ruta Paidere die Musik aus filmischer Perspektive anders gesehen hat und ihre Kritikpunkte dadurch zwar nicht revidierte, sie aber im filmischen Kontext anders einordnete.

Bastian Gascho beurteilte die von Beginn an aus der *filmischen* Perspektive. Ruta Paidere hörte die Musik, wie zu erwarten war, zunächst aus *musikalischer* und erst bei der Betrachtung der Filmsequenzen aus *filmischer* Perspektive. Dies galt allerdings nur, wenn sie die jeweilige Sequenz als stimmig empfand und das filmische Geschehen somit in der Lage war, ihre Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.

5 Fazit

5.1 Der Prozess

Betrachtet man den gesamten Prozess und vergleicht ihn mit den Empfehlungen der Literatur, so fällt auf, dass diese in großen Teilen umgesetzt wurden, in einigen Details jedoch abweichen. Diese Abweichungen lassen sich größtenteils mit der Gesamtdauer des Prozesses und den vielen, teilweise grundlegenden, Änderungen des Films erklären. Da der Film selbst einige Umwege genommen hat, ist es nicht verwunderlich, dass dies auch Auswirkungen auf den Prozess der Komposition hatte.

Die zeitliche Ausdehnung des Entstehungsprozesses hatte auf der einen Seite positive Effekte und führte zu objektiveren Herangehensweisen der Beteiligten und einer wechselseitigen Beeinflussung von Musik und Film. Auf der anderen Seite ging zwischenzeitlich Kontakt verloren, wodurch Ideen und Überlegungen in Vergessenheit gerieten.

Als auffälligste Abweichung ist die frühe Fokussierung auf musikalische Überlegungen zu betrachten. Eine vorausgehende Auseinandersetzung mit dem Film, seinem Inhalt und auch seinen Charakteren, hätte dem Film und dem Prozess an vielen Stellen helfen können. Auch das Schreiben einiger Cues, die nicht verwendet wurden, hätte sich hierdurch vermeiden lassen können.

Das zeigt, dass Handlungsempfehlungen für künstlerische Prozesse sinnvoll sein können, um Orientierung zu geben oder mögliche Herangehensweisen aufzuzeigen, sich einem künstlerischen Projekt anzunähern.

„Over the years, I find myself spending more and more time conceptually and less and less time proportionately actually writing the cues.“

(David Shire in Karlin/Wright 2004: S.63)

Ein musikalisches Konzept, dem ein tiefes Verständnis für den Film zugrunde liegt, kann eine Grundlage für den restlichen Schaffensprozess der Filmmusik darstellen.

Zu Beginn des Filmmusikprozesses die eigene emotionale Reaktion auf den Film, seine Handlung, seine Charaktere und seine Stimmung zu beobachten, kann einem helfen, den emotionalen Kern des Films zu ergründen und in der Musik zu reflektieren.

5.2 Filmmusikalische Parameter

Die Analyse der Cues zeigt, dass die Parameter nicht nur zu Analysezwecken, sondern auch im und vor dem Kompositionsprozess genutzt werden können. So hätte die Komposition durch die Anwendung der Parameter zielgerichteter stattfinden können. Auch bei der Reflexion noch nicht „richtig“ scheinender Cues, können diese Helfen. Ein Werkzeug für diese Reflexion können Fragen sein, die aus der vorangegangenen Reflexion und Analyse im Folgenden entwickelt werden.

5.2.1 Funktion

Es zeigt sich, dass es im Kompositionsprozess hilfreich ist, sich der Aufgabe und somit der Funktion der Musik im jeweiligen Film bewusst zu sein. Wenn von Beginn an klar ist, dass die Musik das Geschehen gliedern soll, kann man zunächst die Szenen selbst gliedern, um den Abschnitten dann Stimmungen zuzuordnen. Daraus ergeben sich dann klar strukturierte Anforderungen an die Musik, welche den Kompositionsprozess effizient gestaltbar machen. Soll die Musik unabhängig vom Bild agieren oder detailliert auf die Ereignisse eingehen, so hat das selbstverständlich auch einen Einfluss auf den Kompositionsprozess.

Im in dieser Arbeit betrachteten Beispiel wurde die Funktion der Musik erst während des Schreibens und danach vollständig bewusst. Dadurch nahm die Suche der eigentlichen Aufgabe der Musik viel Zeit ein. Das bewusste Nachdenken über diese Funktion hätte diese Suche beschleunigen können. Zu einem schnelleren Finden der eigentlichen Funktion der Musik, könnte beitragen, wenn sich die Beteiligten folgende Fragen stellen:

Warum sollte in einer Szene überhaupt Musik stattfinden? Was soll sie bewirken? Was fehlt der Szene ohne Musik und wie soll sie sich anfühlen? Gibt es Aspekte, die ohne Musik nicht verständlich sind?

Sobald man weiß, welche Aufgabe und Funktion der Musik zugesprochen werden, ergeben sich auch einige Ansätze für die weiteren Parameter.

5.2.2 Perspektive

Die Analysen zeigen, dass das Bewusstmachen der musikalischen Perspektive für die Musikeinsätze von hoher Bedeutung ist. So beeinflusst die Wahl der Perspektive die Wahl der Musikeinsätze – oder auch umgekehrt. Innerhalb einer bestimmten filmischen Erzählform kann man durch den Einsatz der Musik eine Gewichtung vornehmen. Im hier untersuchten Film wurden zumeist die ereignisreichen Szenen, in denen die Handlung voranschreitet, für den Einsatz für Musik ausgewählt. In intimeren und alltäglicheren Situationen wurde größtenteils keine Musik verwendet. Da emotionale Reaktionen oder Entwicklungen in den ausgewählten Szenen keine Rolle spielten, spiegelte die Musik diese auch nicht wider. Somit konzentrierte sich die Musik auf gravierende Ereignisse, was eine objektivere Perspektive zur Folge hatte.

Die Analyse von Cue 24 zeigt, dass ein Wechsel der musikalischen Perspektive innerhalb einer Szene möglich ist. In diesem Fall wurde dieser Wechsel durch die Dramatik eines filmischen Ereignisses ausgelöst. An dieser Stelle wurde unbewusst mit dem Parameter gearbeitet, um eine gewünschte Wirkung zu erzielen.

Auch in Bezug auf die Perspektive, die die Musik einnimmt, gibt es einige Fragen, die man sich im Prozess stellen kann: *Wer sind die zentralen Charaktere? Aus wessen Perspektive wird der Film erzählt? Wird der Film aus Sicht von einer oder mehrerer Personen erzählt oder hat er einen objektiven, beobachtenden Blick auf die Ereignisse?*

5.2.3 *Filmische Phrasierung*

Durch die Analyse wurde deutlich, dass der Parameter der filmischen Phrasierung dem Film und auch dem Kompositionsprozess Struktur geben kann. Dies fand untersuchten Beispiel vorrangig intuitiv statt. Das Unterteilen einer Szene in Abschnitte anhand von emotionalen Veränderungen, neuen Erkenntnissen, verschiedenen Schauplätzen oder zeitlichen Ebenen, hätte Kompositionsprozesses durch die hieraus entstehenden strukturellen Anforderungen zielgerichteter gestalten können.

Da ein Großteil der Musik losgelöst vom Film geschrieben und dann im Schnitt angelegt wurde, scheint sich durch die Form der Musik diese Art der filmischen Phrasierung angeboten zu haben. Die musikalischen Entwürfe bestanden meist aus verschiedenen Formteilen, die teilweise unmittelbar aufeinander folgten. Beginnt merklich ein neuer musikalischer Sinnabschnitt, so wird dadurch anscheinend auch ein filmischer Sinnabschnittwechsel provoziert. Dies kann funktionieren, setzt aber voraus, dass die filmische Dramaturgie der musikalischen folgen kann oder die beiden dramaturgischen Bögen gerade zufällig zusammenpassen. Daraus schlussfolgere ich, dass es bei dieser Arbeitsweise hilfreich ist, verschiedene mögliche Arten der filmischen Phrasierung vor der Komposition zu bedenken. Ein anderer Ansatz könnte sein, dass sich die einzelnen Formteile bzw. musikalischen Ideen weiterentwickeln und wandeln, anstatt von einem neuen Teil bzw. einer neuen Idee abgelöst zu werden.

Da die nötige filmische Phrasierung der Musik von Film und Szene abhängt, lohnt es sich projektbezogen darüber nachzudenken. Eine andere Art der Phrasierung provoziert einen anderen kompositorischen Ansatz, was wiederum zu neuen Ideen inspirieren kann. Auch für den Fall, dass man kein Filmmaterial vorliegen hat, wie im Falle des hier analysierten Prozesses, und die Phrasierungsüberlegungen rein hypothetischer Natur sind, können dadurch neue Ideen angeregt werden.

Bei der Beschäftigung mit der filmischen Phrasierung können folgende Fragen anregend sein:

- *Wie detailliert soll die Musik auf den Film eingehen?*
- *Wie ereignisreich bzw. abwechslungsreich ist die Szene oder könnte die hypothetische Szene sein?*

- *Gibt es Stimmungsänderungen? Wie drastisch sind diese Stimmungsänderungen? Kommen sie plötzlich oder entwickeln sie sich schleichend?*

Zusammengefasst können alle hier behandelten Parameter einen anderen Blick auf Musik für Film bieten, da dazu anregen, die Musik aus der *filmischen Perspektive* zu betrachten. Sie ermöglichen damit den Blick auf den größeren Kontext in welchem die Musik steht, anstatt ausschließlich auf die Musik selbst. Vor allem wenn man dazu neigt, sich in kreativen Prozessen zu verlieren, kann dieser Perspektivwechsel erhellend sein.

5.3 Musikalische und filmische Perspektiven

Bei der Betrachtung der *musikalischen* und der *filmischen Perspektive* auf Filmmusik fiel in der Reflexion eines besonders auf: Während Ruta Paidere aus der *musikalischen* in die *filmische* Perspektive wechselte, als sie die Musik mit der dazugehörigen Szene hörte bzw. sah, befand sich Bastian Gascho permanent in der *filmischen* Perspektive.

Es lässt sich also vermuten, dass Personen, deren beruflicher Inhalt musikalischer Natur ist, sich Filmmusik vorrangig auf musikalischer Ebene nähern. Filmschaffende werden Filmmusik dagegen vermutlich zumeist auf filmischer Ebene betrachten. Für Filmkomponist*innen kann es hilfreich sein, sich die Art der Betrachtung bewusst zu machen, um gegebenenfalls zwischen den Perspektiven zu wechseln. Dabei wiederum können die herausgearbeiteten Parameter und Fragen als Orientierung dienen.

In der hier angestellten Analyse spielten kompositorische Details aus der *filmischen* Perspektive eine untergeordnete Rolle. Der generelle Ausdruck und das Zusammenwirken mit dem Film waren in dieser Betrachtung vorrangig.

Die Erkenntnis aus den Gesprächen mit Ruta Paidere und Bastian Gascho hebt hervor, wie wichtig es ist, die filmische Perspektive einnehmen zu können. Die filmische Perspektive ist für die Kommunikation mit den Filmschaffenden essenziell. Da selbst Ruta Paidere Person aus einem musikalischen Berufsfeld die Musik im Zusammenspiel mit dem Film hauptsächlich

filmisch betrachtete, ist dies beim durchschnittlichen Filmpublikum auch zu erwarten. Die Wirkung der Musik wird vermutlich eine übergeordnete Rolle einnehmen und kompositorische Details in den Hintergrund rücken.

In der Kommunikation mit dem*der Regisseur*in kann es hilfreich sein, Musik aus der filmischen Perspektive zu betrachten. Im Dialog könnte man also versuchen, die ausschließlich musikalische Ebene auszublenden und sich auf die Wirkung der Musik und die Assoziationen, Emotionen und Bilder, die sie hervorruft, zu konzentrieren. Im Anschluss wird die musikalische Ebene wieder benötigt, um herauszufinden, welche *musikalischen Mittel* verwendet werden könnten, um die *filmischen Anforderungen* zu erfüllen.

Für die rein filmische Betrachtung einer Szene mit Musik könnten folgende Fragen hilfreich sein:

- *Fühlt sich die Szene durch die Musik spannender, heller, dunkler, schneller, langsamer, kürzer, länger etc. an?*
- *Verbindet sich die Musik mit den Charakteren, der Stimmung, der Geschichte?*
- *Gibt sie der Szene etwas, das vorher nicht da war? Oder wird der Szene etwas genommen?*
- *Passt sie zu der Stimmung und klanglichen Farbe, die der Film haben soll?*
- *Korrespondiert der dramaturgische Verlauf der Musik mit dem der Szene? Ist sie zu akzentuiert oder nicht akzentuiert genug?*

5.4 Ausblick

Die Erkenntnisse der vorliegenden Arbeit können bei zukünftigen Projekten für den bewussten Umgang der filmischen und musikalischen Perspektive genutzt werden. Hierfür sollen die im Fazit entwickelten Fragen als Anhaltspunkte dienen.

Die Ergebnisse des Vergleichs der Herangehensweisen von Ruta Paidere und Bastian Gascho lassen vermuten, dass das berufliche Arbeitsfeld bestimmt, auf welcher Ebene sich die Beteiligten der Filmmusik nähern. Um dies zu bestätigen, wäre eine größere qualitative oder eine quantitative Studie notwendig.

Ebenfalls interessant wäre eine umfangreichere Systematisierung der Kommunikationsformen von Komponist*innen, Musiker*innen und Filmschaffenden. Um diese genauer zu untersuchen und so detaillierte Informationen über die Setzung von Schwerpunkten und deren Verbalisierung in der Beurteilung von Musik zu erhalten, könnten die genannten Personengruppen dazu angeregt werden, ausgewählte Stücke zu beschreiben. Die getätigten Aussagen könnten über eine Codierung kategorisiert werden.

Der Erkenntnisgewinn davon könnte darin bestehen, dass man durch Verallgemeinerung der Kommunikationsformen verschiedene Kommunikationskonzepte entwickelt, die Musiker*innen und Filmschaffenden (oder auch Regisseur*innen an Theatern o.ä.) bei der Kommunikation helfen könnten. Den Filmschaffenden könnte durch die Auseinandersetzung mit diesen Kommunikationskonzepten zu mehr Sicherheit und Präzision im Umgang mit Komponist*innen verholfen werden, während Komponist*innen daraus Strategien für die Kommunikation mit ihren Auftraggeber*innen ableiten könnten.

6 Anhang

Anhang 1: Cue 1 – Main Titles

Wo keine Götter sind, walten Gespenster

Cue 1 - Main Titles

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Piccolo, Flute 1, Horn in F 1, Horn in F 2, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2, Trombone, Timpani, Side Drum, Xylophone, Synthesizer 1, Synthesizer 2, Violin II, Viola, and Violoncello. The score begins with a tempo marking of ♩ = 76. The first four measures are mostly rests for the woodwinds and strings, with some rhythmic activity in the percussion. The fifth and sixth measures feature more complex melodic lines in the woodwinds and strings, with dynamic markings of *p* and *mf*. The percussion continues with a steady pattern of eighth notes. The score is divided into six measures, with measure numbers 1 through 6 indicated at the bottom.

Abbildung 1: Partitur Cue 1, Seite 1

This musical score page, labeled 'Abbildung 2: Partitur Cue 1, Seite 2', contains 24 measures of music. The instruments and their parts are as follows:

- Flutes (Fl. 1, Fl. 2):** Flute 1 has a melodic line starting in measure 22 with dynamics *p*, *mf*, and *sfz*. Flute 2 has a similar line with dynamics *p*, *mf*, and *sfz*.
- Oboe (Ob.):** Features a melodic line with dynamics *mf* and *sfz*.
- Clarinets (Cl. in Bb 1, Cl. in Bb 2):** Both parts have melodic lines with dynamics *p*, *mf*, and *sfz*.
- Bassoon (Bsn.):** Features a melodic line with dynamics *mf* and *sfz*.
- Horns (Hr. in F 1, Hr. in F 2, Hr. in F 3):** Horns in F 1 and 2 have melodic lines with dynamics *mf* and *sfz*. Horn in F 3 has a melodic line with dynamics *mf* and *sfz*.
- Trumpets (Tpt. in Bb 1, Tpt. in Bb 2):** Trumpets in Bb 1 and 2 have melodic lines with dynamics *mf* and *sfz*.
- Timpani (Tbn., Tba., Ch. Tbn.):** Trombone, Tuba, and Chamber Tuba parts with dynamics *mp* and *sfz*.
- Drum (Timp.):** Timpani part with dynamics *mf* and *sfz*.
- Snare Drum (St. Dr.):** Snare drum part with dynamics *mf* and *sfz*.
- Tam-tam (Tam.):** Tam-tam part with dynamics *mf* and *sfz*.
- Vibraphone (Vib.):** Vibraphone part with dynamics *mp* and *sfz*.
- Xylophone (Xyl.):** Xylophone part with dynamics *mp* and *sfz*.
- Synthesizers (Synth. 1, Synth. 2):** Synth 1 has a melodic line with dynamics *mf* and *sfz*. Synth 2 has a melodic line with dynamics *mf* and *sfz*.
- Violins (Vln. I, Vln. II):** Violin I and II have melodic lines with dynamics *mf* and *sfz*.
- Viola (Vla.):** Viola part with dynamics *mf* and *sfz*.
- Violoncello (Vcl.):** Violoncello part with dynamics *mf* and *sfz*.
- Double Bass (D. B.):** Double bass part with dynamics *mp* and *sfz*.

The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *mf*, *sfz*, *mp*), articulation (*motor on*), and performance instructions. Measure numbers 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23, and 24 are indicated at the top and bottom of the page.

Abbildung 2: Partitur Cue 1, Seite 2

Picc. *pp* *mf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Fl. 1 *pp* *mf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Fl. 2 *pp* *mf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Ob. *pp* *mf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Cl. in B♭ 1 *pp* *mf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Cl. in B♭ 2 *pp* *mf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Bas. *pp* *mf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Hn in F 1 *mf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Hn in F 2 *mf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Tpt in B♭ 1 *mf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Tpt in B♭ 2 *mf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Tbn. *mf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Timp. *p* *mf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Sn. Dr. *p* *mf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Vib. *motor off*
 Vin II *f*
 Vla. *p*
 Picc. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Fl. 1 *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Fl. 2 *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Ob. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Cl. in B♭ 1 *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Cl. in B♭ 2 *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Bas. *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
 Hn in F 1 *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*
 Hn in F 2 *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*
 Tbn. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*
 Tbn. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*
 Ch. Tbn. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*
 Timp. *pp* *p* *mf* *f* *mf* *f*
 Sn. Dr. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*
 Tam. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*
 Vib. *motor off*
 Vin I *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f*
 Vin II *mp* *f* *mp* *f* *mp* *f*
 Vla. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*
 Vc. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*
 D. B. *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

Abbildung 3: Partitur Cue 1, Seite 3

This musical score page, labeled "Abbildung 4: Partitur Cue 1, Seite 4", contains 18 staves for various instruments. The staves are: Percussion (Perc.), Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Oboe (Ob.), Clarinet in Bb 1 (Cl. in Bb 1), Clarinet in Bb 2 (Cl. in Bb 2), Bassoon (Bsn.), Horn in F 1 (Ha in F 1), Horn in F 2 (Ha in F 2), Trumpet in Bb 1 (Tpt in Bb 1), Trumpet in Bb 2 (Tpt in Bb 2), Trombone (Tbn.), Trombone (Tba), Contrabass Trombone (Cb. Tbn.), Timpani (Timp.), Snare Drum (Sn. Dr.), Tam-tam (Tam.), Cymbal (Cl. Cym.), Violin (Vib.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola 1 (Vla 1), Viola 2 (Vla 2), Violoncello (Vc.), and Double Bass (D. B.).

The score is divided into measures 28 through 32. Measure 28 is marked with a rehearsal sign. Measure 29 includes a dynamic marking of *f*. Measure 30 features a *ritardando* marking. Measure 31 includes a *pp* marking. Measure 32 includes a *pp* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Large numbers (5/4 and 3/4) are placed above the Flute 2, Oboe, Clarinet in Bb 1, and Trumpet in Bb 1 staves, likely indicating time signature changes or specific rhythmic patterns.

Abbildung 4: Partitur Cue 1, Seite 4

Anhang 2: Cue 5 – Der erste Coup

Cue 5 - Der erste Coup

Tempo: $\text{♩} = 170$

Measures: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18

Instrumentation: Timpani, Crotales, Celesta, Synthesizer 1, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Fl. 1, Fl. 2, Ob., Cl. in B♭ 1, Hn in F 1, Hn in F 2, Tmp., Tam., Crot., Cel., Synth. 1, Hp., Vln I, Vln II, Vla., Vcl.

Dynamics: *p*, *mp*, *mf*, *sfz*, *pizz.*

Abbildung 5: Partitur Cue 5, Seite 1

This musical score page, labeled 'Abbildung 6: Partitur Cue 5, Seite 2', contains 27 measures of music. The instruments and parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, starting at measure 20 with a *mf* dynamic.
- Fl. 1, Fl. 2**: Flutes 1 and 2, mirroring the Piccolo part.
- Ob.**: Oboe, playing sustained notes.
- Cl. in Bb 1, Cl. in Bb 2**: Clarinets in Bb, playing sustained notes.
- Synth. 1**: Synthesizer 1, playing a rhythmic pattern.
- Hr.**: Horn, playing a rhythmic pattern.
- Vln I, Vln II**: Violins I and II, playing sustained notes.
- Via 1, Via 2**: Violas 1 and 2, playing sustained notes.
- Ve. 1, Ve. 2**: Cellos 1 and 2, playing sustained notes.
- Picc. (20-27)**: Piccolo part for measures 20-27, including dynamics like *mp*, *p*, and *f*.
- Fl. 1, Fl. 2 (20-27)**: Flutes 1 and 2 for measures 20-27, including triplets and dynamics like *f*.
- Ob. (20-27)**: Oboe for measures 20-27, including triplets and dynamics like *f*.
- Cl. in Bb 1, Cl. in Bb 2 (20-27)**: Clarinets in Bb for measures 20-27, including triplets and dynamics like *pp* and *f*.
- Bsn.**: Bassoon, playing a rhythmic pattern.
- Hr. in F 1**: Horn in F, playing a rhythmic pattern.
- Timp.**: Timpani, playing a rhythmic pattern.
- Sl. Dr., Tam., Tom., Cl. Cym., Ccl.**: Percussion instruments including Snare Drum, Tom-tom, Cymbal, and Conga, playing rhythmic patterns.
- Vln I, Vln II (20-27)**: Violins I and II for measures 20-27, including triplets and dynamics like *pp* and *mf*.
- Via 1, Via 2 (20-27)**: Violas 1 and 2 for measures 20-27, including triplets and dynamics like *mp* and *mf*.
- Ve. 1, Ve. 2 (20-27)**: Cellos 1 and 2 for measures 20-27, including triplets and dynamics like *mp* and *mf*.

Abbildung 6: Partitur Cue 5, Seite 2

Picc. 37
 Fl. 1 38
 Ob. 39
 Cl. in Bb 1 40
 Hn in F 1 41
 Hn in F 2 42
 Tbn. 43
 Tbn. 44
 Timp. 45
 Tam. 46
 Cl. Cym. 47
 Vln. I 48
 Vln. II 49
 Vla. 50
 Vcl. 51

Picc. 37
 Fl. 1 38
 Ob. 39
 Cl. in Bb 1 40
 Hn in F 1 41
 Hn in F 2 42
 Tbn. 43
 Tbn. 44
 Timp. 45
 B. Dr. 46
 Tam. 47
 Vln. I 48
 Vln. II 49
 Vla. 50
 Vcl. 51

Abbildung 7: Partitur Cue 5, Seite 3

Musical score for Cue 5, page 4. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following instruments and parts:

- Picc.** (Piccolo): Starts at measure 52 with a *f* dynamic.
- Fl. 1** (Flute 1): Starts at measure 52 with a *f* dynamic.
- Fl. 2** (Flute 2): Starts at measure 52 with a *f* dynamic.
- Ob.** (Oboe): Starts at measure 52 with a *f* dynamic.
- Cl. in Bb 1** (Clarinet in Bb 1): Starts at measure 52 with a *f* dynamic.
- Hn in F 1** (Horn in F 1): Starts at measure 52 with a *f* dynamic.
- Hn in F 2** (Horn in F 2): Starts at measure 52 with a *f* dynamic.
- Tpt in Bb 1** (Trumpet in Bb 1): Starts at measure 52 with a *sfz* dynamic.
- Tpt in Bb 2** (Trumpet in Bb 2): Starts at measure 52 with a *sfz* dynamic.
- Tbn.** (Trombone): Starts at measure 52 with a *sfz* dynamic.
- Tba.** (Tuba): Starts at measure 52 with a *sfz* dynamic.
- Timp.** (Timpani): Starts at measure 52 with a *sfz* dynamic.
- B. Dr.** (Snare Drum): Starts at measure 52 with a *f* dynamic.
- Vln II** (Violin II): Starts at measure 52 with a *f* dynamic.
- Vla.** (Viola): Starts at measure 52 with a *f* dynamic.
- Vc.** (Violoncello): Starts at measure 52 with a *f* dynamic.
- D. B.** (Double Bass): Starts at measure 52 with a *f* dynamic.

The score includes measure numbers 52 through 61 at the top and bottom. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), *sfz* (sforzando), and *pp* (pianissimo).

Abbildung 8: Partitur Cue 5, Seite 4

Anhang 3: Cue 24 – Der letzte Coup

Cue 24 - Der letzte Coup

Tempo: $\text{♩} = 140$

Measures: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27

Instrumentation and Dynamics:

- Harp: *p*
- Violin I: *mp*
- Violin II: *mp*
- Viola: *mp*
- Violoncello: *mp*
- Horn in F 1-4: *f*
- Trumpet in Bb 1-2: *pp* to *f*
- Timpani: *f*
- Mace: *mf*
- Second Harp: *p*

Abbildung 9: Partitur Cue 24, Seite 1

Picc.
 Fl. 1
 Ob.
 Cl. in Bb 1
 Bsn.
 Hn in F 1
 Hn in F 2
 Hn in F 3
 Hn in F 4
 Timp.
 Sn. Dr.
 Tam.
 Cl. Cym.
 Glock.
 Mar.
 Hp.
 Vln I
 Vln II
 Vla.

Picc.
 Fl. 1
 Ob.
 Cl. in Bb 1
 Bsn.
 Hn in F 1
 Hn in F 2
 Hn in F 3
 Hn in F 4
 Timp.
 Sn. Dr.
 Tam.
 Cl. Cym.
 Mar.
 Hp.
 Vln I
 Vln II
 Vla.
 Vc.
 D. B.

Abbildung 10: Partitur Cue 24, Seite 2

Picc. 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63
 Fl. 1
 Fl. 2
 Ob.
 Cl. in B♭ 1
 Ban.
 Hn. in F 1
 Hn. in F 2
 Hn. in F 3
 Hn. in F 4
 Timp.
 Croc.
 Vib. motor on
 Hp.
 Vla.
 Vc.
 D. B. 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63
 Picc. 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73
 Fl. 1
 Fl. 2
 Ob.
 Cl. in B♭ 1
 Cl. in B♭ 2
 Ban.
 R. Dr.
 Si. Dr.
 1
 Vln I 2
 3
 1
 Vln II
 2
 Vla.
 Vc.
 D. B. 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73

Abbildung 11: Partitur Cue 24, Seite 3

This musical score page, titled "Abbildung 12: Partitur Cue 24, Seite 4", contains two systems of staves. The first system covers measures 74 through 82, and the second system covers measures 81 through 92. The instruments listed on the left include Piccolo, Flute 1, Horns in F 1, 2, and 3, Timpani, Snare Drum, Vibraphone, Violin 1 (1, 2, 3), Violin II (1, 2), Viola, Violoncello, and Double Bass. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings such as *tr*, *mf*, *mp*, and *pp*. The key signature is one flat (B-flat major or D minor).

Abbildung 12: Partitur Cue 24, Seite 4

This musical score page, labeled as 'Abbildung 13: Partitur Cue 24, Seite 5', contains two systems of staves. The first system covers measures 92 to 107 and includes parts for Flute 1, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horns in F1 and F2, Harp, Violins, Viola, Cello, and Double Bass. The second system covers measures 108 to 126 and includes parts for Percussion, Flute 1, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Horns in F1, F2, F3, and F4, Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The score features various musical notations such as notes, rests, slurs, and articulation marks. Measure numbers are printed below the corresponding staves.

Abbildung 13: Partitur Cue 24, Seite 5

The image shows a page of a musical score for Cue 24, page 6. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Piccolo, Fl. 1, Ob., Cl. in Bb 1, Ban., Hn in F 1, Hn in F 2, Hn in F 3, Hn in F 4, Vln I, Vln II, Vla, and Vc. The score is marked with measure numbers 127 through 142. Dynamics include *ff* and *p*. There are also markings for *pizz.* and *arco*.

Abbildung 14: Partitur Cue 24, Seite 6

Anhang 4: USB Stick

Anhang 4.1 – „01_WoKeineGoetterSindWaltenGespenster_Film.mov“, MOV-File des hier untersuchten Films

Anhang 4.2 – „02_Cue01_Main Titles.wav“, WAV-File von „Cue 1 – Main Titles“

Anhang 4.3 – „03_Cue05_DerErsteCoup.wav“, WAV-File von „Cue 5 – Der erste Coup“

Anhang 4.4 – „04_Cue24_DerLetzteCoup.wav“, WAV-File von „Cue 24 – Der letzte Coup“

Anhang 4.5 – „05_Masterthesis_PaulTimmich.pdf“, PDF-File der vorgelegten Thesis

7 Quellenverzeichnis

7.1 Literaturverzeichnis

Zlotos, Sabine (2012). *Die Affektenlehre des Barock in der Filmmusik des 21. Jahrhunderts: Eine Stichprobenanalyse.* AV Akademikverlag GmbH & Co. KG

Bullerjahn, Claudia (2014). *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik.* 2., unveränderte Auflage: Wißnerverlag , Augsburg 2014

Weindl, Florian (2013). *Filmmusik und Emotionen – Zum Einfluss von Instrumentalmusik auf die Rezeption.* Akademische Verlagsgemeinschaft München

Döring, Nicola; Bortz, Jürgen (2016). *Forschungsmethoden und Evaluation.* Springer-Verlag Berlin Heidelberg

Karlin, Fred; Wright, Rayburn (2004). *On The Track – a guide to contemporary film scoring.* Routledge

7.2 Internetquelle

Gascho, Bastian (o.D.). *Wo keine Götter sind, walten Gespenster,* unter: <http://booniversal.com> , Aufgerufen am 29.02.2024

8 Selbstständigkeitserklärung

Erklärung zur selbstständigen Bearbeitung der Arbeit

Hiermit versichere ich,

Name: Timmich

Vorname: Paul Johann

dass ich die vorliegende -bitte auswählen- bzw. bei einer Gruppenarbeit die entsprechend gekennzeichneten Teile der Arbeit – mit dem Thema:

Musik im Film – Wann ist sie „richtig“?

Eine Betrachtung musikalischer und filmischer Perspektiven auf Filmmusik anhand der Reflexion des Kompositionsprozesses zum Film „Wo keine Götter sind, walten Gespenster“

ohne fremde Hilfe selbständig verfasst und nur die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Wörtlich oder dem Sinn nach aus anderen Werken entnommene Stellen sind unter Angabe der Quellen kenntlich gemacht.

- die folgende Aussage ist bei Gruppenarbeiten auszufüllen und entfällt bei Einzelarbeiten -

Die Kennzeichnung der von mir erstellten und verantworteten Teile der -bitte auswählen- ist erfolgt durch:

Hamburg

29.02.2024

Ort

Datum

Unterschrift im Original