

M1: Checkliste zur Erstellung von Filmmusikanalysen

Analyse der Musik bzw. des Sounds eines Films

1. *Hintergrundinformationen sammeln*
 - a. Genre bzw. Untergenre
 - b. Regisseur*in (typisches Genre, übliche Zusammenarbeit mit Komponist*innen)
 - c. Komponist*in (typische Kompositionen, typische Stilik), Sounddesigner*in, musikalische*r Leiter*in
 - d. Produktionsland/-länder und Jahr der Veröffentlichung
 - e. Hauptdarsteller*in und ihre Rollen
2. sehr knappe *Zusammenfassung* des Inhalts/der erzählten Geschichte
3. *Filmsequenzprotokoll* (= tabellarische Liste der filmischen Hauptabschnitte mit Zeitangaben)
4. *Beschreibung (und Transkription) der wichtigsten filmmusikalischen Motive/Leitmotive/Melodien/Songs* (Tempo, Rhythmus, Dynamik, Klangfarbe, Textur, Stil)
5. *Beschreibung sonstiger Soundelemente* (Geräusche, Sprache, Verhältnis von Musik und Bild)
6. *Beschreibung und Bewertung der Filmmusik aus verschiedenen Perspektiven:*
 - a. Ästhetische Orientierung (Dramaturgieorientierung, Songorientierung, Fortschrittsorientierung)
 - b. Stellenwert von Musik innerhalb der filmischen Realität (diegetische Musik: on-screen, off-screen; extradiegetische Musik = Filmmusik im engeren Sinne)

- c. Filmmusiktechniken: z.B. Deskriptive Technik (Klangnachahmung, Mickeymousing, Instrumentenklischees, musikalische Topoi), Mood-Technik (expressiv bzw. sensorisch), Leitmotivtechnik (Personen, Gruppen, Gegenstände, Ideen) und Baukasten-Technik (Arbeit mit kleinsten musikalischen Bausteinen)
- d. Funktionen von Filmmusik (= intendierte Wirkungen):
 - i. Metafunktionen: rezeptionspsychologisch, ökonomisch
 - ii. Funktionen im engeren Sinne: dramaturgisch, episch/narrativ, strukturell, persuasiv
- e. ggf. graphische Veranschaulichung: Zeitachse (Anteil von Musik an der Gesamtspielzeit), Filmsequenzgraphik, graphische Partitur

Kritik und Bewertung

1. *Generelle Bewertung der Filmmusik:* Ist sie genretypisch oder -untypisch, konventionell oder unkonventionell (bezogen auf die Entstehungszeit), wie ist ihre handwerkliche Güte und mutmaßliche Zugänglichkeit für zeitgenössische und heutige Rezipienten einzuschätzen, welche Lesarten drängen sich auf, werden unterdrückt oder liegen im Verborgenen?
2. *Einschätzung des Stellenwerts der Filmmusik für den Film* (bspw. anhand des prozentualen Anteils der Musikunterlegung an der gesamten Filmdauer)
3. *Einschätzung der historischen Bedeutung der Filmmusik* (in Bezug auf Genre, Werk des Komponisten*der Komponistin, Geschichte der Filmmusik)

M2: Filmsequenzprotokoll

Szene	Time Code	Inhalt (Personen, Handlung, Ort/Zeit)	Musikeinsätze (Time-Code-Beginn u. -Ende, Instrumente, Motive)	Sonstiges (Kamera, Schnitt, Geräusche)

M3: Filmmusik von A-Z

Wichtige Begriffe für die Analyse von Filmmusik

Abblende (engl. fade out): allmähliche Verdunklung des Bildes, allmähliche Verringerung des akustischen Eingangssignals

Aufblende (engl. fade in): allmähliche Aufhellung des Bildes, allmähliche Erhöhung des akustischen Eingangssignals

Baukasten-Technik: kleinste musikalische Bausteine, eintaktige Melodien oder Kurzzitate werden durch Wiederholung oder Kombination zu Vier- oder Achttaktmustern zusammengefügt und bilden den Tonvorrat („Baukasten“) für einen Großteil der →Score; →Synchronität bezogen auf großformalen Aufbau des Films bzw. Schnitte

Casting: Auswahl und Zusammenstellung der Hauptdarsteller*innen

Cue sheet (engl.): 1. →Stummfilm: Gestaltungshilfe für Kinomusiker*innen mit aufgelisteten szenischen Stichworten und hierfür geeigneten Musiktiteln, 2. →Tonfilm: auch Spotting notes bzw. Timing sheet, Überblick und Orientierungshilfe für den Filmmusikkomponisten*die Filmmusikkomponistin mit aufgelisteten Szenen, Timecodes und Wünschen des Regisseurs*der Regisseurin und (Musik-)Editors, 3. Auflistung von Musiktiteln als Grundlage der Abrechnung von Filmmusiktantiemen durch Verwertungsgesellschaften (z.B. GEMA)

Deskriptive Technik: Geräusche und Bewegungen werden musikalisch bzw. tonmalerisch illustriert und imitiert (z.B. Pferdegetrappel u. Eisenbahngeräusche) und historische Zeiten, exotische Schauplätze und verschiedene Milieus mit (stereo-)typischen Musikinstrumenten, Musikstilen und musikalischen Topoi akustisch veranschaulicht

Diegetische Musik: auch Source music; sie ist Bestandteil der Filmwelt („Diegese“) und wird deshalb auch von den Filmprotagonist*innen wahrgenommen; ihre Quelle ist für den*die Filmbetrachter*in im Film sichtbar (→on-screen), oder deren Existenz wird von ihm*ihr als wahrscheinlich angenommen(→off-screen)

Dramaturgieorientierung: Musik steht im Dienste der Narration mit dem Ziel einer emotionalen Intensivierung

Einstellung: 1. Filmabschnitt ohne Unterbrechungen durch Schnitt, 2. auch Kameraeinstellung, Bildausschnitt

Einstellungsgröße: Größenverhältnis des abgebildeten Subjekts/Objekts zum vorgegebenen Bildfeld (Kader); unterschieden wird von Panorama (z.B. Landschaftsaufnahmen)

über Totale (z.B. Personen oder Gruppen in ihrer vollständigen Umgebung), Halbtotalen (z.B. Personen von Kopf bis Fuß), Amerikanisch (z.B. Personen bis zur Hüfte), Nah (z.B. Person von Kopf bis Mitte des Oberkörpers), Groß (z.B. nur Kopf einer Person) bis hin zum Detail (z.B. nur die Augen eines Menschen)

End title: 1. Nachspann, 2. Musik, die den Nachspann begleitet

Extradiegetische Musik: auch non-diegetische Musik bzw. Filmmusik im engeren Sinne; sie ist nicht Bestandteil der Filmwelt („Diegese“) und wird deshalb auch nicht von den Filmprotagonist*innen wahrgenommen; sie ist gewissermaßen eine Brücke für den*die Filmbetrachter*in zur Filmwelt

Filmmusiktechniken: kompositorische Strategien, die durch Rückgriff auf gewisse Konventionen bzw. wiederholten Einsatz gleicher Elemente ein schnelles und effektives Vertonen von Filmszenen in knappem Zeitrahmen erlauben (→deskriptive Technik, →Mood-Technik, →Leitmotivtechnik und →Baukasten-Technik)

Filmsequenz: auch Filmszene; zusammengehörige Einheit eines Films, die häufig durch gleichen Ort, gleiche Zeit und/oder gleiche Protagonist*innen gekennzeichnet ist

Filmsequenzprotokoll: Grundlage für die Filmmusikanalyse; tabellarische, möglichst genaue, jedoch stichwortartige Auflistung von Filmszenen, Inhalt, Musikeinsätzen und sonstigen Auffälligkeiten

Fortschrittsorientierung: eine künstlerische oder technische Innovation um ihrer selbst willen wird angestrebt und die Musik als auch autonom funktionsfähig konzipiert

Funktionale Musik: Musik, die einem bestimmten Zweck dient bzw. eine bestimmte Aufgabe zu erfüllen hat und geplant dafür eingesetzt wird

Funktion von Filmmusik: Aufgabe, welche die Musik gemäß der Intention von Filmproduzent*in, -regisseur*in und -komponist*in beispielsweise für die Dramaturgie und Vermarktung eines Films erfüllen soll (intendierte Wirkung)

Hybrider Soundtrack (engl. composite score bzw. hybrid score): Verknüpfung von →(original) score mit →präexistenter Musik in Form von populären Songs

Kompilation: ausschließliche Verarbeitung und Kombination von →präexistenter Musik, etablierte sich zur Stummfilmzeit als kosten- und zeitsparendes Verfahren zur Erstellung der musikalischen Begleitung eines Films

Kongruenz: emotionaler Ausdruck der Filmbilder bzw. der Narration und der unterlegten Filmmusik entsprechen sich und passen gut zusammen (fit)

Kontrapunkt: emotionaler Ausdruck der Filmbilder bzw. der Narration und der unterlegten Filmmusik stehen in einem dramaturgischen Gegensatz und widersprechen sich

Leitmotiv-Technik: Personen, Situationen oder außermusikalische Ideen werden mit spezifischen musikalischen Motiven und Themen repräsentiert; ihre Etablierung erfolgt durch wiederholtes Erscheinen im Zusammenhang mit dem von ihnen Repräsentierten; musikalische Variationen der Motive verdeutlichen Änderungen auf der Persönlichkeits- oder Beziehungsebene auch ohne visuelle Unterstützung

Main title: Vorspann, Musik zum Vorspann, Titelmusik

Mickeymousing: Bewegungen im Bild werden in sehr großer Genauigkeit mit Ton synchronisiert und lautmalerisch durch Musik nachgezeichnet.

Mood-Technik: Generierung, Unterstreichung oder Intensivierung des Stimmungsgehaltes einer Szene, entweder als Ausdruck der seelischen Situation der Protagonist*innen (expressive Mood-Technik) oder zum Hervorrufen von empathischen Emotionen bei dem*der Betrachter*in (sensorische Mood-Technik)

Music department: engl. für Musik-Abteilung, bis zu den 1950er Jahren wurde Filmmusik in den großen Hollywoodstudios gemeinschaftlich in solchen Music departments erstellt; die Credits erhielt oft allein der musical director, also der*die Chef*in der Abteilung

Music libraries: Archive mit vorgefertigten Musikstücken, die mittels →Kompilation zur musikalischen Begleitung eines Films verarbeitet werden

Musikalische Topoi: in der abendländischen Musikgeschichte wiederkehrend verwendete Strukturen, Floskeln oder Intervalle mit recht spezifischem Ausdrucksgehalt und Bedeutungen (z.B. Ostinati, abwärtsgerichtete kleine Sekunden u. Tritonus)

off-screen: Musik, Geräusche und Sprache, deren Quelle zwar aktuell im Bild nicht zu sehen ist, deren Vorhandensein jedoch wahrscheinlich ist oder aus dem bisherigen Kontext vorgeht

on-screen: Musik, Geräusche und Sprache, deren Quelle im Bild zu sehen ist (z.B. musizierende Personen, Radios, etc.) und die von den Filmprotagonist*innen wahrgenommen werden kann

(Original) score: sämtliche (original) für einen Film komponierte Musik eines Komponisten*einer Komponistin (also nicht präexistente Musik!); score = engl. für „Partitur“

Präexistente Musik: bereits zuvor bestehende Musik, die somit nicht speziell für einen Film komponiert wurde

Songorientierung: Musik dient vor allem der kommerziellen Verwertung, indem beispielsweise Popsongs unterlegt werden, die sich am Musikgeschmack der Zielgruppe orientieren und recht plakativ die dargestellten Gefühle kommentieren

Stummfilm: Film ohne technisch extern (z.B. Schallplatte) oder intern (z.B. Lichttonspur) integrierten Ton; wurde zwischen 1895 und 1927 zumeist durch Kinomusiker*innen live untermalt

Synchronität: musikalische Rhythmen und Bewegungen sind zeitlich aufeinander abgestimmt (Gegensatz: Asynchronität)

Transkription: Notation von erklingender Musik nach dem Gehör, zumeist nur Melodien in herkömmlicher Notenschrift unter Angabe der Begleitharmonien, der Instrumentierung, des Tempos und der Dynamik oder auch in grafischen Notationen

Tonfilm: Film mit technisch synchron abzuspielendem Ton

Wirkung von Filmmusik: Gefühle und Gedanken, die Filmmusik bei jedem einzelnen Rezipienten schließlich tatsächlich auslöst (empfundene Wirkung)

Empfohlene Nachschlagewerke für weitere Fragestellungen zu Film allgemein und Filmmusik

Gervink, M. & Bückle, M. (Hrsg.) (2012). *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres*. Laaber Verlag.

Wulff, H. J. (Hrsg.). *Lexikon der Filmbegriffe*. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.
<https://filmlexikon.uni-kiel.de/> [letzter Zugriff am 10.07.23]

M4: Zur Geschichte der Filmmusik – Entwicklungen und Rahmungen

Umfangreiche sowie überblicksartige Darstellungen zur geschichtlichen Entwicklung von Filmmusik und des Verhältnisses von Musik und Film gibt es in umfassenden Maßen und mit unterschiedlichsten Schwerpunkten (vgl. z.B. Thiel, 1981; Schmidt, 1982b; Prendergast, 1992; Cooke, 2008; Wierzbicki, 2009; Kloppenburg, 2012 u. Buhler & Neumeyer, 2016). Ebenso ist auch aufbereitetes Material zur Vermittlung von Filmmusikgeschichte im Musikunterricht vorhanden (vgl. z.B. Maas, 2001). An dieser Stelle sollen daher wesentliche Entwicklungen und Rahmendaten lediglich skizziert und dabei zugleich mit einigen liebgewonnenen Irrtümern aufgeräumt werden.

Erste öffentliche Filmvorführungen der Gebrüder Skladanowsky und der Gebrüder Lumière im Jahre 1895 wurden bereits mit Musik begleitet. Eine akustische Ergänzung wurde als notwendig erachtet, da Filme bis 1927 in der Regel keinen technisch synchron geführten Ton besaßen, weshalb man diesen Zeitraum auch als Stummfilmzeit bezeichnet. Allerdings setzte sich die Konvention der kontinuierlichen Musikbegleitung mit meist einem Pianisten, manchmal auch zusätzlich einem Schlagzeuger, erst relativ spät durch, nämlich frühestens ab 1910 mit Bau der ersten echten Kinos. Zuvor wurden Filme in Variététheatern, in Zelten auf Jahrmärkten und in umgebauten Läden durchaus auch zuweilen in Stille präsentiert oder beispielsweise nur durch Geräuskmacher, Film-Erklärer, Musikautomaten oder Grammophone mit Ton ergänzt. Ab Ende der 1910er und vor allem in den 1920er Jahren präsentierte man Filme in den Großstädten in wahren Kinopalästen mit großem Begleitorchester, das zusätzlich ein an bildungsbürgerlichen Idealen orientiertes großes Rahmenprogramm mitgestaltete (vgl. Bullerjahn, 2012, S. 28–38).

Georg Maas & Achim Schudack beschreiben die gesamte Entwicklung des Verhältnisses von Musik und Film zur Stummfilmzeit als „unreflektierte Kopplung einer beliebigen Musik mit irgendeinem Film durch einen Pianisten – hin zur Professionalisierung des Filmmusikers und zur Konventionalisierung des Musik-Film Bezugs“ (Maas & Schudack, 1994, S. 13). Ab 1909 erschienen in den von der Filmindustrie finanzierten US-amerikanischen Filmfachblättern Musikempfehlungen, die sich auf spezifische Filme bezogen und vor allem an Kinopianisten richteten, um die Qualität der Kinobegleitmusik zu verbessern und zunehmend zu vereinheitlichen. Zunächst wurden den lediglich durchnummerierten Szenen eines Films nur recht pauschal Musikstile zugeordnet, jedoch keine Stücke konkret benannt. Mit der Zeit dominierte zunehmend die Verwendung von Kunstmusik, während zuvor gerne auch immer wieder populäre Lieder und Ragtimes gespielt wurden. Frühestens ab 1915 auftauchende Cue Sheets waren

Handzettel, die zunächst den Filmkopien kostenlos beigelegt wurden, später kostenpflichtig über Musikverlage primär zur Nutzung von Kinoorchestern vertrieben wurden und neben einer Übersicht über die Filmszenen Vorschläge für passende Musikstücke enthielten. Sie sind Vorbilder für die *Spotting notes* bzw. *Timing sheets* heutiger Tonfilme (vgl. Bullerjahn, 2012, S. 38–46).

Mit Entwicklung der Stummfilme hin zu längerer Dauer und dem ständigen Wechsel von Handlungsorten stiegen gleichzeitig auch die Ansprüche an die Musik, welchen die Kinomusiker zunächst noch durch flexible Improvisation, später jedoch vermehrt durch Kompilation gerecht wurden, bei der präexistentes Repertoire neu kombiniert wird. Ab 1909 wurden erste katalogisierte Sammlungen von Musikstücken für Tasteninstrumente veröffentlicht, die als geeignet für bestimmte Filmgenres, Standarderzählsituationen, Örtlichkeiten oder Stimmungen angesehen wurden. Sie enthielten vornehmlich eigens für den Kinogebrauch komponierte, leicht spiel- und kombinierbare, filmgerechte musikalische Versatzstücke, die nur noch ausgewählt sowie an den spezifischen Film angepasst werden mussten und damit den zeitlichen und finanziellen Aufwand für eine Kompilation minimierten. Ab 1914 folgten Sammlungen spezieller Kompositionen für das Kino (*Photoplay music*) in Salonorchesterbesetzung (vgl. Bullerjahn, 2012, S. 46–54). Ein Rückgriff auf Archivmusik zur Kompilation ist auch heute noch vor allem bei Fernsehproduktionen gängig. Archivverlage und Library-Firmen bieten weltweit kostenpflichtige Beratungen und ein stets aktuelles Musikrepertoire zur sofortigen Verwendung an. Originalkompositionen waren jedoch in der Stummfilmzeit die Ausnahme, während sie für heutige Spielfilme der Regelfall sind (vgl. Bullerjahn, 2012, S. 61–66).

In den allermeisten Quellen wird *The Jazz Singer* von 1927 als erster Tonfilm bezeichnet, jedoch trug er nur maßgeblich dazu bei, dass das eigentlich gar nicht so neue Medium Tonfilm sich auf dem Markt etablierte, was eine Massenentlassung von Kinomusikern zur Folge hatte. Die Erfindung eines Tonfilmsystems erfolgte genaugenommen bereits 1895 mit dem *Kinetophon* von Thomas Alva Edison, einem Guckkasten für eine Person mit ca. 15 m langem Filmstreifen und Musik von der Wachswalze. Gefolgt wurde dies beispielsweise 1919 mit den Experimenten von Lee de Forest, bei denen er eine Lichttonspur auf einem Filmstreifen integrierte. Der große Erfolg des *Jazz Singers* kann also weniger auf die technische Innovation als auf die geplante Verbindung von Bild und Ton zurückgeführt werden, zumal man erstmals in einem Langfilm einen Menschen synchron sprechen und singen hören konnte (vgl. Bullerjahn, 2013). Zu Beginn des Tonfilms gab es seitens der Produzenten noch Bedenken, ob Musik,

die nicht im Bild zu sehen, aber zu hören sei, vom Publikum akzeptiert werden würde – eine Sorge, die sich jedoch als unbegründet erwies (vgl. Bullerjahn, 2022, S. 25).

Mit Walt Disneys frühen Zeichentrickfilmen, wie z.B. *Steamboat Willie* (1928), wurde das detailgenaue Zusammenkoppeln von sichtbarer Bewegung mit hörbarer musikalischer Analogie mit dem damals neu entwickelten Click-Track-Verfahren perfektioniert, wofür sich sehr bald der Begriff *Mickeymousing* einbürgerte. Die Umstellung auf die Tonfilmproduktion zwang die Filmstudios in Hollywood zum Aufbau eigener Musikabteilungen, die hochqualifizierte Orchester unterhielten und einen Stab von Fachleuten (Komponisten, Arrangeure, Dirigenten, Toneditoren, usw.) beschäftigten. Filmmusiken in dieser Zeit entstanden unter der Leitung eines Generalmusikdirektors (z.B. Max Steiner oder Alfred Newman) oft in Kollektivarbeit mehrerer häufig aus Europa eingewanderter Komponisten, weshalb die Zuweisung einer genauen Autorenschaft oft nicht mehr möglich ist. Diese Filmkompositionen sind zumeist vollständig durchkomponiert, handwerklich hochrangig und von großzügiger spätromantischer Sinfonik in Verbindung mit der von Richard Wagner entlehnten Leitmotivtechnik geprägt (vgl. Bullerjahn, 2009b, S. 306–315).

Nach 1950 machte sich in den USA die Konkurrenz des Fernsehens in einem kontinuierlichen Rückgang der Anzahl an Kinobesuchern bemerkbar, was mit der Aufkündigung des Studiosystems in Hollywood auch die Auflösung studioeigener Orchester zur Folge hatte und die Entlassung von fest angestellten Komponisten nach sich zog. Dies machte den Weg frei für mehr kammermusikalisch reduzierte oder durch Jazz bzw. andere populäre Musik geprägte Filmmusikkompositionen. Andere Sonderwege beschritten Bernard Herrmann und Ennio Morricone: Während Herrmanns maßgeblicher Einfluss vor allem auf seinen Arbeiten für Alfred Hitchcocks Thriller gründet (vgl. Bullerjahn, 2009b, S. 315–320), geht der von Morricone vor allem auf seine Westernfilmmusiken zurück (vgl. Bullerjahn, 2009a, S. 112–115). Filmsongs wurden vermehrt dazu benutzt, die Werbetrommel für einen Film zu rühren oder auch nach dem Verleih mit dem Verkauf von ‚Soundtracks‘ die Einnahmen zu erhöhen (vgl. Bullerjahn, 2009b, S. 320–333), zumal ab den 1970er Jahren Jugendliche einen wachsenden Anteil am Kinopublikum hatten. Ferner zeigte sich eine zunehmende Verwischung der Grenzen zwischen Musik und Geräusch und die Entwicklung eines Gesamttonplans. Erst mit John Williams und insbesondere seinen Vertonungen der *Star Wars*-Trilogien setzte ab Mitte der 1970er Jahre eine Renaissance spätromantischer, leitmotivgeprägter Sinfonik ein, erfolgreich fortgeführt in den 2000er Jahren mit Howard Shores Tolkien-Filmtrilogien *The Lord of the Rings* und *The Hobbit*, wobei daneben auch weiterhin songorientierte Filmvertonungen entweder als hybride

Soundtracks oder reine Song-Kompilationen Bestand haben (vgl. Bullerjahn, 2009b, S. 333–337). Ab den 1980er Jahren hielt zusätzlich der Synthesizer Einzug in die Filmmusik. Beispielsweise Hans Zimmer setzte neue Standards für Actionfilmmusiken mit an aktuelle Trends angepasste elektronischer Percussion und zahlreichen sonstigen elektronischen (Nachbearbeitungs-)Effekten bei gleichzeitiger Verwendung von traditionellen Orchester- und ethnischen Instrumenten für wiedererkennbare Melodien. Das 1989 von Jay Rifkin und Hans Zimmer gemeinsam gegründete Filmmusikstudio *Media Ventures* wurde 2003 nach einem Rechtsstreit von Zimmers Studio *Remote Control Productions* abgelöst. Kennzeichnend für beide ist die teilweise gemeinschaftliche Arbeitsweise in der Art von ‚Komponistenfabriken‘ unter Zimmers Protektorat, somit nicht unähnlich den Musikabteilungen der Hollywood-Filmstudios der 1930er und -40er Jahre und für Kenner am Sound erkennbar (vgl. Buhler & Neumeyer, 2016, S. 447–454).