

Arbeitsmaterialien zum Themenheft „Filmmusik“ (Neuausgabe 2012) von Georg Maas

In dieser Handreichung finden Sie Lösungshinweise, Kommentare und Literaturtipps zu ausgewählten Aufgaben und Medienbeispielen im Heft „Filmmusik“ (178956).

Nicht bei allen Aufgaben ist es möglich oder sinnvoll, Musterlösungen zu geben. Teilweise leisten weiterführende Informationen zu Hör- und Filmbeispielen Hilfestellung beim Bearbeiten der Aufgaben.

Musik im Stummfilm

S. 5, Nr. 1: Gründe für Musikbegleitung im Film

Mögliche Erklärungen werden auf der folgenden Heftseite im Grundtext aufgeführt.

S. 5, Nr. 2: Ein Experiment – Stummfilm ohne Ton (DVD 1)

Hier kann ein beliebiges Filmbeispiel eingesetzt werden, in dem sich Menschen unterhalten oder Schallquellen im Bild erkennbar sind. Aus dem Chaplin-Film *Der Einwanderer* (DVD 1) bietet sich der Ausschnitt *Die Spieler* (DVD 1b) an, weil die andere Sequenz (DVD 1a) in einer späteren Aufgabe Verwendung findet.

S. 7, Nr. 1: Musikzitate in der Szene *Die Schiffspassage* (DVD 1a)

Franz Schubert: „Die Forelle“; Jacques Offenbach: Barcarole aus „Hoffmanns Erzählungen“ (bzw. „Die Rheinnixen“); Kasatschok; Anklang Bach-Choral; Émile Waldteufel: „Der Schlittschuhläufer“ Walzer op. 183. Bei dem Beispiel ist neben dem Pianisten auch ein Geräuschemacher (Schlagzeuger) eingesetzt.

S. 9, Nr. 1: Vergleich der Kompositionen/Notenbilder von Langey und Schubert

Ähnlichkeiten:

durchlaufende Triolen, Gestaltung des Parts der rechten Hand mit repetierenden Oktaven und Akkorden, Triolenaufschwung mit anschließender Abwärtsbewegung in der linken Hand

Unterschiede:

Dynamik bei Schubert extremer (f bis pp, Langey: f bis mf, wohl der Vortragssituation geschuldet), „Melodie“ bei Langey (ab T. 9) durch Oktaven enger in den Satz integriert, bei Schubert deutlicher zu unterscheiden (notwendig für die Textverständlichkeit), viele Achtelpausen bei Langey (sind im Notenbild deutlicher als im Höreindruck), bei Langey vollzieht sich der Abgang nach dem Triolenmotiv links (T. 1f.) stufenweise (Ausnahme: Ende des Abgangs), während sich bei Schubert zwei Terzsprünge finden, die längere Pause nach dem Abgang bei Schubert fehlt bei Langey; der Ablauf ist bei Langey besser vorauszusehen (jeweils 8 Takte einformig als Variation des Grundmodells)

Dominierend sind die repetierenden Triolen der Oberstimme und das drängende Auf und zögerliche Ab in der Begleitung. Bei Langey ist die dynamische Gestaltung hervorzuheben (crescendi und decrescendi), bei Schubert die spannungsvolle Harmonik.

Je nach Interesse und Leistungsvermögen der Schülerinnen und Schüler können weitere Details benannt oder auch die harmonische Entwicklung bestimmt werden.

S. 9, Nr. 3: Anpassen der Komposition an die unterschiedliche Länge von Filmszenen

Das „Agitato No. 3“ zieht sich in der Sammlung von Rapée über mehrere Seiten, es kann aber problemlos jederzeit beendet werden, indem die Tonika angesteuert wird und die Bewegung, ähnlich wie in Takt 8, „abgebremst“ wird. Eine Verlängerung ist ebenfalls leicht möglich, indem eine der achttaktigen Phrasen wiederholt wird (vgl. T. 9 und T. 17) oder weitere Variationen hierüber improvisiert werden. Bei Schubert ist die Komposition nicht so variabel, weil der Ablauf nicht so vorhersehbar und stereotyp abläuft (speziell durch die Singstimme, aber auch in der harmonischen Entwicklung). Dies ist im Notenbild selbst dann nachvollziehbar, wenn auf eine genaue Bestimmung der Akkorde bzw. Harmonik verzichtet wird.

S. 10, Nr. 1: Veränderungen in der Besetzung für Begleitmusiken

Es sind Absprachen über die zu spielenden Musikwerke bzw. Stimmen zu treffen (Auswahl der Musik, Zuordnung zur Filmhandlung ...); ein Dirigent muss das Orchester nicht nur leiten, sondern auch das Spiel bei der Vorstellung mit dem Geschehen auf der Leinwand koordinieren.

S. 10, Nr. 2: Verschiedene Arten von Overtüren

Opern-Overtüre (auch: Ballett, Theater), Konzert-Overtüre (z. B. „Akademische Festouvertüre“ von J. Brahms), Eröffnungssatz einer (französischen) Suite oder bei größeren Vokalwerken (Kantate, Oratorium).

S. 11, Nr. 1 und 2: Zu den Funktionen von Handlungsmusik und Ausdrucksmusik

Das Ziel der Aufgabe besteht darin, die Schüler an das bewusste Hören von Filmmusik und der Bestimmung ihrer Funktionen heranzuführen. Bei Bedarf können Filmausschnitte der DVD als Beispiele für „Ausdrucksmusik“ verwendet werden.

Grundsätzlich hat Handlungs-/Ausdrucksmusik keinen Einfluss auf die Begleitmusik, denn dasselbe Musikstück kann je nach filmischem Einsatz durchaus in einer Filmszene Handlungsmusik, in einer anderen jedoch Ausdrucksmusik sein. Ein Beispiel: Liebespaar an einem mondbeschiedenen See, Filmmusik: Beethovens „Mondschein-Sonate“ = Ausdrucksmusik; Liebespaar in einem Zimmer, der Mann setzt sich an ein Klavier und spielt, Filmmusik: Beethovens „Mondschein-Sonate“ = Handlungsmusik.

S. 12, Nr. 2: Effektregister in I, 1 und 2

Die Effekte sollten vom Klang ausgehend beschrieben werden, wobei eine Zuordnung zu den authentischen

Registerbezeichnungen im Einzelfall außerordentlich schwierig ist.

Beispiel 1 (kurze kastagnettenartige Schläge, Autohupe „Claxon“, Glockenspiel, Hahnenschrei „Vogelgesang“) ist dabei ergiebiger als Beispiel 2, welches jedoch seinerseits den Vorzug hat, genuine Filmmusik zu sein (allerdings keine Stummfilmmusik für Kinoorgel ...).

S. 14, Nr. 1: Nachteile einer Tonträgerkompilation gegenüber Kinoorchester

- Übergänge zwischen den Stücken können nicht angepasst werden (z. B. bei tonartlich oder intonationsmäßig nicht gut harmonisierenden Einspielungen);
- die Agogik lässt sich nicht bei Bedarf der Filmhandlung anpassen;
- musikalische Phrasen laufen möglicherweise quer zum filmischen Aufbau der Szene (z. B. eine Melodie hat noch nicht ihr Ende gefunden, wenn der Film nach einer anderen Musik verlangt ...).

Musik im Tonfilm

S. 16, Nr. 1: Gründe für den Wegfall der Musikbegleitung im Tonfilm

Neben den Argumenten für die Einführung der Musik im Stummfilm, auf die innerhalb der Aufgabe hingewiesen wird (vgl. S. 6), können die Schüler auch ihre eigenen Erklärungsversuche (vgl. Aufgabe 1, S. 5) hinzuziehen. Wichtigstes Argument ist, dass durch Sprache und Geräusche im Tonfilm die Musik den akustischen Mangel des Stummfilms nicht mehr ausgleichen musste.

S. 17, Nr. 1: Kritik von Medienentwicklungen in der Gegenwart

Solche durch Medienentwicklungen ausgelösten Kontroversen finden sich in der Geschichte mehrfach, in jüngerer Zeit beispielsweise in Bezug auf Computerspiele generell oder bestimmte Genres.

S. 18, Nr. 1: Beschreibung der Titelmusik von *Robin Hood* (🎧 I, 3)

Drei größere Abschnitte sind leicht unterscheidbar: (A) Marsch – (B) lyrischer Teil – (C) Fanfare. Vor allem den Marsch könnte man in sich weiter aufgliedern (Unisono-Abschnitt ab T. 11, dissonante Überleitung ab T. 19).

Bei der Suche nach einer passenden Handlung können die Schüler im Klassengespräch oder in Gruppen ihrer Fantasie freien Lauf lassen. Im Anschluss daran können die Schüler über die verschiedenen Ideen diskutieren und (musikalisch) begründen, welche Handlung vermutlich am wahrscheinlichsten ist. Gibt es einen Konsens in der Klasse?

Eine ausführliche Beschreibung der Musik zu *Robin Hood* und speziell zu der Titelmusik findet sich samt Notenbeispielen in Helmut Pöllmann: Erich Wolfgang Korngold – Aspekte seines Schaffens (Mainz 1998, S. 104–117). Den programmatischen Bezug sieht Pöllmann im Marsch, der für die Gefolgschaft Robin Hoods steht. Der lyrische Teil, das zweite Thema, symbolisiert den Patriotismus und die Liebe zu einem befriedeten England unter der Herrschaft König Richards (Richard Löwenherz), wo Angelsachsen und Normannen gleichberechtigt leben können. Die Fanfare verbindet den Vorspann mit der Filmhandlung, indem sie in diese hineinragt. Vor diesem Hintergrund lässt sich das Unisono regelrecht als Symbol für die Geschlossenheit der „Merry Men“, der Gefolgsleute Robin Hoods, deuten und für ihr gemeinsames Ziel.

S. 18, Nr. 2: Zur Instrumentierung der Titelmusik von *Robin Hood*

- Es handelt sich um ein farbiges, aber insgesamt sehr kompaktes sinfonisches Klangbild mit großem Streicherapparat, massivem Blech, Holz, Schlagwerk und Harfe.

- Beim Hören treten – z.T. kurzzeitig – Instrumente bzw. Instrumentengruppen in den Vordergrund, die im Sinne der Aufgabenstellung benannt werden könnten. A-Teil: Blechblasinstrumente (führend: Trompete), Streicher, Schellenring u. a. Schlaginstrumente, Hörner. B-Teil: Streicher (führend: Violinen), Hörner, später Posaunen. C-Teil: Trompeten, Pauken, Schlagwerk, Becken.

S. 18/19: Zur Musik von *Vom Winde verweht* (🎧 I, 4 und 5)

Abfolge der Motive: Fanfare der Produktionsgesellschaft (Selznick International Trademark, Komponist: Alfred Newman), Dixie-Motiv, Mammy-Motiv, Tara-Motiv. Das Tara-Motiv für sich genommen und kompositorisch weitergeführt, wird bei CD-Einspielungen oft als „Tara-Theme“ oder „Tara-Thema“ bezeichnet, auch wenn es möglicherweise mit weiteren Leitmotiven verbunden ist (wie z. B. in der Titelmusik).

S. 19, Nr. 2: Das Leitmotiv von *Scarlett*

- Umgekehrte Punktierung,
- Spitzenton als große Septime des Akkordgrundtones (T. 2 f.),
- im Mittelteil (T. 11 f.) pendeln zwei Akkordwechsel unentschieden zwischen Dur und Moll.
- Die Einspielung basiert auf der sehr gut spielbaren Klavierausgabe: Selections from *Gone With The Wind* (Warner Bros. Music Publications 1985, Vertrieb: Schott).

S. 19, Nr. 3 Die Tara-Motive von Steier und Morris (🎧 I, 5, 7)

Das Tonmaterial der ersten vier Töne des Tara-Motivs von Steiner bleiben bei Morris erhalten, die Töne werden aber so umgeordnet, dass der vierte Ton an den Anfang gesetzt wird, der theatralische Oktavsprung hierdurch in die Mitte der Gruppe rückt und die Punktierung umgekehrt wird.

S. 19: Der Titelsong *Do not foresake me, o my darling'* (🎧 I, 8)

Der Song wurde bereits vor dem Filmstart im Juli 1952 veröffentlicht und lag neben der im Film verwendeten Interpretation von Tex Ritter auch in Coverversionen von Frankie Laine und Bill Hayes vor. Bei der Oscar-Verleihung 1953 erhielt *The Ballad of High Noon* die Trophäe als bester Filmsong.

S. 19, Nr. 4: Verwendung der Leitmotive zu Beginn des Showdowns von *High Noon* (🎧 DVD 4)

- Banditen-Motiv (die Banditen machen sich auf den Weg in den Ort: Blick in Franks Gesicht) – Charakter: martialisch, selbstbewusst, bedrohlich
- Kane-Motiv (Kane allein im Ort: Blick in Kanes Gesicht) – Charakter: unsicher, leise [Generalpause: Scheibe der Auslage wird eingeschlagen]

- Kane-Motiv (der Sheriff beobachtet versteckt die Banditen) – Charakter: hoffnungsvoll

Typische musikalische Mittel der Spannungsdramaturgie sind:

- abrupte dynamische Unterschiede
- Sequenzierungen (aufwärts)
- Dissonanzen
- kontrastierende Klangfarben

Weitere Informationen zur Szene finden sich in den Kommentaren zu Seite 27.

S. 21: Ennio Morricone und die Hollywood-Sinfonik (🎧 I, 10)

Ennio Morricone, vor seiner Arbeit für den Film engagierter Vertreter der musikalischen Avantgarde, gilt als Wiedererwecker der sinfonischen Filmmusik in der Nachfolge der sogenannten Hollywood-Sinfonik, deren Renaissance um 1970 einsetzte. Dieser Traditionsbezug wird erkennbar vor allem an dem großorchestralen sinfonischen Klangapparat und dem Bekenntnis zu großformatigen Klanggemälden nicht nur am Anfang und Ende eines Films. Von der Hollywood-Sinfonik abweichend ist jedoch vor allem der stilistische Pluralismus, wie er sich in diesem Film u. a. in dem bekannten Mundharmonika-Thema oder den amorphen Percussionsabschnitten des Attentats feststellen lässt. Ungewöhnlich – gemessen an den Vorbildern der 1930er- und 40er-Jahre in Hollywood – ist in diesem Ausschnitt die Verwendung eines Cembalos und die Frauenvokalise. Beachtenswert auch die Fortschritte der Aufnahmetechnik, die einerseits unrealistische Lautstärkeverhältnisse zwischen den Instrumenten schafft, andererseits aber auch die Musik in einen schwerelosen Hallteppich einhüllt. Hierdurch fügt die Musik dem zweidimensionalen Leinwandbild eine hörbare Tiefenstaffelung hinzu, die bis heute integraler Bestandteil sinfonischer Filmmusik geblieben ist, selbst wenn die Verbindung von weiten Landschaften und großvolumigem Nachhall jeder Alltagserfahrung spottet (z. B. auch im Fall von John Barrys Musik zu *Der mit dem Wolf tanzt*, USA 1990).

S. 21, Nr. 2: Beispiele von Filmen mit der Thematik Schüler/Schule

Dangerous Minds (USA 1995, mit Michelle Pfeiffer); *Der Club der toten Dichter* (USA 1989); *Die Kinder des Monsieur Mathieu* (F/CH/D 2004); *Sister Act 2 – In göttlicher Mission* (USA 1993); *High School Musical 1–3* (USA 2006–2008); *Glee* (TV-Serie, USA seit 2009); *Das fliegende Klassenzimmer* (z. B. D 2003); *Rock It!* (D 2010) usw.

Wie die Auswahl zeigt, ist der Anspruch zwischen Gesellschaftskritik und unbeschwertem Jugendmusical weit gespannt. Dies hat auch Folgen für die zu hörende Musik.

S. 21, Nr. 3: Zur Titelmusik von *Die Saat der Gewalt*

Die den Film einleitende Titelmusik wird nach Ankunft des Lehrers Dadier vor der Schule als die Musik umgedeutet, zu der die Schüler auf dem Schulhof tanzen, sie wird dadurch zu Handlungsmusik (Source music).

Eine ausführliche Darstellung des Films und seiner Filmmusik findet sich in Peter Moormann (Hg.): *Klassiker der Filmmusik* (Stuttgart 2009).

S. 21, Nr. 5: Die Gestaltung des „Gesprächs“ in *Unheimliche Begegnung*

Den „Witz“ erreicht Williams durch:

- den extremen Kontrast in Tonhöhe und Klangfarbe zwischen beiden „Gesprächsteilnehmern“;
- die akustische Nähe der Tubaklänge zu Geräuschen;
- die Wendigkeit des tiefen Instruments;
- das Umsortieren der Tonfolge im Sinne ausprobierenden „Spielens mit Tönen“ und
- das lautmalerische „Durcheinandersprechen“ verschiedener Instrumente ...

S. 22, Nr. 1: *Albert Schweitzer – der Filmanfang und seine Musik* (🎧 DVD 3, 🎧 I, 14)

Die Tonspur setzt bereits bei den ersten Textinformationen mit Naturgeräuschen und (sehr leisen) afrikanischen Instrumenten ein, was visuell korrespondiert mit den zunächst nebelverhangenen Naturaufnahmen. In dem Maße, wie die Flugaufnahmen den Blick auf den Fluss freigeben, spielen sich die Instrumente in den akustischen Vordergrund, Stimmen sind zu vernehmen. Eine Soundmontage leitet zum Orchesterpart über, der mit der Klarinettenmelodie das Leitmotiv von Schweitzer und seinem Hospital Lambaréné vorstellt. Mit Beginn der Handlung treten Geräusche und Dialoge in den akustischen Fokus, die Musik bleibt im Hintergrund erhalten.

S. 22, Nr. 2: Beschreibung der Musik zu *The Transporter* (🎧 I, 15)

Die Originalmusik für den Film wurde von Stanley Clarke beigesteuert, dem legendären Jazzrock-Bassisten. Die Musik ist über weite Teile des rund achteinhalbminütigen Titels *Mission* hörbar vom Bass her konzipiert (Bassriff) und geprägt von Taktwechseln.

Folgende Auffälligkeiten könnten genannt werden:

- Das Klangbild: die Kombination eines Sinfonieorchesters mit Metal-Klängen (von der Idee her vergleichbar mit *Fluch der Karibik 2*: s. u.). Hinzu treten Klavierpassagen und synthetische Sounds und Effekte,
- die rocktypische formale Gestaltung auf der Basis eines Bass-Motivs (Riff),
- die Unterbrechungen im musikalischen Fluss.

In der Abfolge ließe sich das Musikbeispiel folgendermaßen gliedern:

- (0:00 – 0:18) rhythmisch unterlegte Soundflächen, synthetische und elektronisch verfremdete Klänge (z. B. Gitarre, bundloser Bass);
- (0:19 – 1:26) Bassriff, Sinfonieorchester; in das Ende wird ein neuer Sound eingeblendet;
- (1:26 – 2:48) hektisches Rhythmusmotiv, Schlagzeug, Soundeffekte, Klavier, Orchester setzt wieder ein (Steigerung);
- (2:48 – Ausblendung) hektisches Rhythmusmotiv.

Handlung: Der Film über einen professionellen Fahrer für Kriminelle, der sich verliebt und mit seinem kriminellen Umfeld in lebensbedrohlichen Konflikt gerät, lebt von seinen actionreichen Fahrtszenen. Die musikalische Struktur ist dem Konzept des Films verpflichtet und unterstützt durch aktivierende Musik. Dabei finden sich auf der Tonspur zusätzliche Geräuscheffekte, die denselben Zweck verfolgen. Allerdings existieren auch Momente der Ruhe und der Liebe.

S. 22, Nr. 3: Filmmusik als Verbindungsglied in Filmserien durch:

- gemeinsame Musiknummern oder Motive,
- identische Musikkonzeption (ähnliches Klangbild oder Verwendung kommentierender Songs).

S. 22, Nr. 4: Gestaltung von *Hedwig's Theme* (I, 16)

Zum Eindruck einer „wundersamen“ Welt trägt einerseits die Klangfarbe der Celesta (frz. *céleste* = die Himmlische) bei, andererseits einige originelle melodische und harmonische Wendungen. Diese sind durch die tonleiterfremden Töne (T. 6, 11–14) leicht identifizierbar. Sie brechen den scheinbar konventionellen Rahmen des 16-taktigen Satzes in e-Moll mit einem Halbschluss auf der Dominante H (T. 8) auf. Exemplarisch lässt sich dies in T. 14 zeigen: Der Fis7-Akkord führt nicht wie erwartet nach H-Dur, sondern wieder zurück nach e-Moll, wobei die verminderte Septime *ais'-g''* für zusätzliche Spannung sorgt.

S. 22, Nr. 5: Der Zusammenhang von Patrick Doyles Musik mit *Hedwig's Theme* (I, 17)

Hedwig's Theme ist in leichter Abwandlung in die Musik eingearbeitet (ab ca. 0:53 Min.). Später wird auch die Klangfarbe der Celesta in Erinnerung gerufen.

S. 23: Der Film *Gladiator* (I, 19)

Der epische Historienfilm erzählt die Geschichte des römischen Generals Maximus (Russell Crowe), der durch Intrigen seine Familie verliert, zum Sklaven und Gladiator wird. Musikalisch weckt der Ausschnitt aus der Filmmusik möglicherweise Assoziationen zu Strawinsky (*Le sacre du printemps*), Prokofjew oder Orff (*Carmina burana*).

S. 23, Nr. 2: Stilistische Einflüsse in *The Kraken* (I, 18)

Inspiriert von der beliebten Bootstour „Pirates of the Caribbean“, die erstmals 1967 im Vergnügungspark Disneyland in Kalifornien in Betrieb ging, entstand die sehr erfolgreiche Spielfilmserie *Fluch der Karibik* (USA seit 2003). Im Mittelpunkt steht der von Johnny Depp höchst originell verkörperte Kapitän Jack Sparrow. Das selbstironische Spiel mit dem Piratenfilmgenre, das beim Zuschauer vergnügliche Déjà-vu-Erlebnisse hervorruft und verschiedene Filmgenres aufeinanderprallen lässt, erhielt eine geistesverwandte Filmmusik, in der in diesem Ausschnitt Metal-Klänge à la Metallica mit dem üppigen Orchesterapparat der Hollywood-Sinfonik zusammenprallen und Anklänge an Led Zeppelin (*Kashmir*, 1975), Europe (*The Final Countdown*, 1986) u. a. aufscheinen. Hans Zimmer lässt damit seine rockmusikalischen Wurzeln erkennen.

S. 23, Nr. 3: Die Verwandtschaft von *Blackfinger* mit dem *James-Bond-Theme* (I, 20, 21)

Vorlage: Ehe im Unterricht die Parodie *Blackfinger* vorgestellt wird, ist zunächst zu besprechen, was für das *James-Bond-Theme* charakteristisch ist, es leicht wiedererkennbar macht. Zu nennen wäre hier das chromatisch auf- und absteigende Ostinato (mit Crescendo und Decrescendo), das im Intro eingeführt wird, ehe die bekannte rhythmisch stark akzentuierte Melodie der verhallten E-Gitarre hinzutritt. Durch vielfache Wiederholung weniger Motive prägt sich die Musik gut ein. Pulsierendes Schlagzeug und Bläserakzente auf den unbetonten Zählzeiten geben dem Thema eine spannungsreiche und atemlose Dynamik. Auch das Ende mit dem offenen Schlussakkord ist prägend, denn hier signalisiert die Musik den Beginn der spannenden Handlung. (Noten des James-Bond-Themes samt MIDI-Daten für das Musizieren im Klassenverband finden sich im Applausheft Filmmusik von J. Arndt, G. Maas & H. Reszel, Klett.)

Parodie: Filmparodien leben von dem Spannungsverhältnis zwischen der (ernsthaften) Vorlage und dem respektlosen Verweisen oder humorvollen Ummünzen in der Parodie. Die Filme *Der große Blonde mit dem schwarzen Schuh* (F 1972) und die Fortsetzung *Der große Blonde kehrt zurück* (F 1974) spielen mit dem Spionage- bzw. Agentengenre. Der Filmkomponist Vladimir Cosma überträgt das Spielen auch auf die Musik und liefert eine Parodie, nahe am Plagiat.

James-Bond-Theme und *Blackfinger* verbindet musikalisch das chromatische Ostinato in den tremolierenden Streichern, ebenso auch die Gitarre, die allerdings das Hauptmotiv der Titelmusik des Großen Blondens zitiert. Das offene Ende ist wesentlich länger ausgedehnt als im Original.

S. 23, Nr. 4: *King Kong* (1933) und Peter Jacksons Neuverfilmung (2005) (🎧 I, 22, 23)

Eine besondere Situation ergibt sich für die Filmmusik, wenn ein Filmklassiker mit den neuesten filmtechnischen Möglichkeiten „nacherschaffen“ wird, wie dies zum wiederholten Mal mit *King Kong* geschah. Das Original aus dem Jahr 1933 war durch die Musik von Max Steiner zum Erfolg geworden und die damals eingesetzten musikalischen Mittel wurden zum Standard der Hollywood-Sinfonik. (Detailliert wird der Film vorgestellt für den Unterricht in der Sek. II in Maas & Schudack: Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis. Mainz: Schott, 1994, S. 153 – 187.)

Nach der erfolg- und glanzlosen Wiederverfilmung im Jahr 1976 (Musik: John Barry) schuf *Herr der Ringe*-Regisseur Peter Jackson ein sehr aufwendiges Remake mit spektakulären Computertricks – ein Film mit der epischen Länge von rund drei Stunden. Die Musik von James Newton Howard lässt sich gut mit der von Max Steiner vergleichen. Auch wenn beide Komponisten mit Leitmotiven arbeiten, so wurde die Grunddramaturgie bei der Neuverfilmung auffällig verändert. Während bei Steiner nach der Titelmusik die Musik verstummt und erst wieder erklingt, wenn sich das Expeditionsschiff der Schädelinsel (Skull Island) nähert, kommt in der Neuverfilmung die Musik bereits in der Handlung vor der Abreise aus New York reichlich zum Einsatz. Für die Vermittlung von Zeitkolorit – der Film spielt wie seine Vorlage zur Zeit der Weltwirtschaftskrise (1930er-Jahre) – wird auch ein Song von Al Jolson eingebettet.

Der Main Title von Steiner präsentiert verschiedene Leitmotive: Das dreitönige chromatisch absteigende Kong-Motiv und ein hieraus entwickeltes kurzes Gefahr-Motiv; das Opfer-Motiv, das sich zu einem regelrecht orgiastischen Opfertanz steigert; schließlich das Kong-Motiv als romantische Liebes-Metamorphose.

In der Neufassung verbeugen sich sowohl der Regisseur als auch der Filmkomponist vor den Schöp-

fern des Originals: Der Regisseur durch Verwendung schwarzweißer Texttafeln, der Komponist musikalisch, indem er ein martialisches Motiv einbaut, das sich hörbar an das Opfer-Motiv Steiners anlehnt. Ansonsten setzt sich Newton Howard hinsichtlich Klangbild sowie Spannungs- und Stimmungsaufbau von seinem Vorbild ab.

In großem Umfang greift Newton Howard vor allem gegen Ende des Films auf die Filmmusik Steiners zurück, was im Nachspann des Films belegt ist, auch wenn die Soundtrack-CD solche Musikausschnitte nicht enthält. Der *Aboriginal Sacrifice Dance* (Opfer-Motiv) gehört zu den entliehenen Originalwerken Steiners. In Newton Howards *Captured* erscheint ab 1:23 (und nochmals 2:08) ebenfalls ein Steiner-Zitat, das in dem Originalfilm die gewichtigen Schritte des Hauptlings begleitet.

S. 23, Nr. 5: Parodien in der Filmmusik (🎧 I, 24, 25)

Eine sehr erfolgreiche Parodie auf die bekannten Winnetou-Filme wie auch auf das Westerngenre insgesamt und speziell in seiner Ausprägung als Spaghetti-Western, schuf Bully Herbig mit *Der Schuh des Manitu* (D 2001). Die Musik von Ralf Wengenmayr fügt sich nahtlos in dieses Konzept ein, indem sie das musikalische Idiom der Filmvorlagen nachempfindet, namentlich die Musiken von Martin Böttcher zu den Karl-May-Filmen (1960er-Jahre), oder absurde musikalische Zitate und Stilverweise enthält von Henry Mancinis *Moonriver* bis zu Metal-Musik. Dass eine derartige Persiflage eine Plagiatsklage nach sich zog, zeugt von mangelndem Humor des klagenden Komponisten. Martin Böttcher, der „Winnetou-Komponist vom Dienst“, zeigte sich hier wesentlich toleranter als ein anderer namhafter Kollege, obwohl die Anleihen bei ihm überdeutlich sind. Beim Vergleich sollten Instrumente, Klangbild, typische rhythmische und harmonische Strukturen beachtet werden. Als Vorlagen lassen sich auch die Titelmusik von *Die glorreichen Sieben* (auf 🎧 II, 11) und das Cheyenne-Motiv aus *Spiel mir das Lied vom Tod* (nicht auf den CDs enthalten) heranziehen.

Funktionen und Wirkungen von Filmmusik

S. 26, Nr. 1: Gestaltungsmittel im Spielfilm

Einstellungsgrößen:

- *Der Herr der Ringe* – Halbtotale (Wirkung: die Aufmerksamkeit wird konzentriert auf die drei Hauptpersonen, Ort und Umgebung sind erkennbar, aber nur unvollständig),
- *Fluch der Karibik 2* – Halbnah oder Amerikanisch (Wirkung: das Zusammenspiel von Mimik, Körpersprache und Requisite – hier: Pistole – füllt das Bild),
- *Die fabelhafte Welt der Amélie* – Nah (Wirkung: das Bild konzentriert sich auf das Gesicht und den hochgehaltenen Löffel).

Tiefenschärfe:

- *Die Farbe des Geldes* – geringe Tiefenschärfe (Wirkung: die angespannten Gesichter treten optisch hervor, die große Entfernung der Spieler zu den bunten Kugeln wird hervorgehoben).

Kameraperspektive:

Easy Rider – Untersicht (Wirkung: die Motorradfahrer wirken dominierend auf ihren Maschinen und damit überlegen).

S. 27, Nr. 1: Musikalische Parallelen zu filmischen Gestaltungsmitteln

Analogien zu (harten) Schnitten könnte man u. a. in Solo-Tutti-Wechseln vor allem in Barockkonzerten finden oder in Reihungsformen (z. B. das Kettenrondo im E-Dur-Violinkonzert von J.S. Bach), aber auch im Jazz (eingefügte Improvisationsteile o. Ä.), in Montagen (Strawinsky) oder Collagen. Abblendungen finden sich in fast jedem Pop-Titel, aber auch auskomponiert am Ende von Smetanas *Moldau*. Ein prominentes Beispiel für eine Aufblende ist *Eight Days A Week* von den Beatles.

S. 27, Nr. 2: Wie können musikalische Ideen hervorgehoben werden?

Durch eine größere Lautstärke (ggf. auch klangfarblich unterstützt durch Unisono-Spiel), durch veränderte Instrumentation, durch Wiederholung (ggf. sequenziert), evtl. auch durch Spielen mit der Form z. B. bei Umkehrungen.

S. 27, Nr. 3: Gestaltungsmittel in *Zwölf Uhr mittags* (DVD 2)

Ein komplettes Filmprotokoll des Filmausschnittes anzufertigen, würde einen erheblichen Zeitaufwand beanspruchen. Günstiger ist es, zunächst den Handlungsverlauf zeitlich zu fixieren (s.u.) und sich

dann auf einzelne Einstellungen, die Darstellung der Kontrahenten oder ausgewählte filmische Gestaltungsmittel (z. B. Kameraperspektive) zu beschränken. Ziel der Aufgabe ist es, die Aufmerksamkeit der Schüler auf die Bildgestaltung zu lenken.

Zeit	Handlung	auffällige Gestaltungsmittel
0:00	Gangster begrüßen Frank machen sich auf den Weg	nah, Blickwechsel Frank/Helen Ramirez (Schnitt, Gegenschnitt): Aufblicken/Verachtungsgeste
0:45	Kane, allein im Ort	nah, dann Schwenk (Kamerakran): Kane wird kleiner, Vogelperspektive
1:22	Gangster gehen durch den Ort	Untersicht, Phalanx (Tiefenschärfe)
		Kane von hinten, geht weg (da die Kamera tief steht, bleibt er am unteren Bildrand, wird also bei gleichbleibend großem Hintergrund immer kleiner ...) ansonsten: gegenläufige Bewegungsrichtung Kane (Bildausschnitt so, dass man den Sheriffstern sehen kann)/Gangster bis hin zu einem Schwenk, der zu erkennen gibt, dass die Kontrahenten kurz vor dem Zusammenstoß stehen
2:16	G. schlägt Scheibe ein	Stille
2:36	Kane beobachtet G. aus Versteck	große Tiefenschärfe, starke Helligkeitskontraste beim Duell: große Tiefenschärfe

S. 28: Zur Musik in *8 Frauen* (I, 27)

Die zitatenreiche Kriminalfilmkomödie des französischen „Regiewunderkinds“ François Ozon erzählt im Stile eines Agatha-Christie-Theaterstücks von acht Frauen, die in einer verschneiten Villa mit einem Mord konfrontiert sind: Eine der Anwesenden muss eine Mörderin sein. Sehr sorgfältig „komponierte“

der Regisseur die Charaktere, wobei er jeder Frau auch ein charakterisierendes Chanson aus seiner heimischen Schallplattensammlung zuordnete, das die jeweilige Schauspielerin selbst neu interpretieren musste. Innerhalb des Films bleibt die Handlung während des Gesangsvortrags förmlich stehen, um das Chanson in den Vordergrund treten zu lassen.

Das Chanson der mädchenhaft-unbekümmerten Catherine (Ludivine Sagnier), der jüngeren Tochter des Ermordeten, lässt auch ohne Filmbild und französische Sprachkenntnisse Charaktereigenschaften der Figur aus der Musik „herauslesen“. Die Originalfassung stammte von Sheila (1963).

S. 28, Nr. 2: Zur Selbstkritik von Pauli

Es finden sich zahlreiche Fälle, die nicht eindeutig zugeordnet werden können. Wie will man beispielsweise Musik einordnen, die Szenen miteinander verbindet, also syntaktisch fungiert? Wie ordnet man Leitmotive zu?

Schüler könnten Filmszenen suchen, bei denen ihrer Meinung nach Paulis Kategorien nicht befriedigend das Verhältnis zwischen Bild und Musik beschreiben und die Beispiele im Unterricht zur Diskussion stellen.

S. 28, Nr. 4: Zur „Frühstücksmontage“ in *Citizen Kane* (DVD 4, I, 28)

Handlungsrahmen:

Bei seinen Recherchen über den jüngst verstorbenen Zeitungsmagnaten Charles Foster Kane (Orson Welles) erhält ein Journalist von Jedediah Leland (Joseph Cotton), dem einstmaligen engsten Vertrauten Kanes, Einblick in die erste Ehe des Verlegers mit Emily Norton Kane (Ruth Warrick).

Zum Film:

In Umfragen unter Fachleuten zu den bedeutendsten Filmen der Filmgeschichte wird in der Spitzengruppe oft *Citizen Kane* genannt. Die Originalität seiner innovativen Bildersprache und Erzählstruktur ist auch heute noch spürbar. Der Film war das Regiedebüt des erst 24-jährigen Orson Welles, der auch die Hauptrolle verkörperte und mit diesem Werk zugleich seinen Ruf als Genie festigte. Die Musik des amerikanischen Komponisten Bernard Herrmann (1911–1975), vor allem bekannt durch seine spätere Zusammenarbeit mit Alfred Hitchcock, wurde bei der deutschen Synchronisation teilweise zerstört. In der „Frühstücksmontage“ wurde sie völlig herausgeschnitten und durch eine beliebige Hintergrundmusik ersetzt. Insgesamt zeichnet sich die deutsche Synchronfassung durch (fast schon übertriebene) Textverständlichkeit aus, die allerdings manche Feinheit des amerikanischen Originals in Sprache und Stimmtimbre eliminiert.

Hintergrundinfo:

Vorlage für Kane war unverhohlen William Randolph Hearst (1863–1951), der legendäre kalifornische Zeitungszar. Auch der dramaturgische Aufhänger des Films, Kane murmelt im Tod das Wort „Rosebud“, verweist mit obszönem Unterton auf Hearst, der prompt all seinen Medieneinfluss einsetzte, um die Aufführung des Films zu verhindern.

Zur Aufgabe:

Der deutsch synchronisierte Ausschnitt (DVD 4b) erlaubt es, die Schüler zunächst mit dem Inhalt der

Szene (Rückblende, Spannungsverlauf, Gesprächsführung) und mit den visuellen Gestaltungsmitteln der „Frühstücksmontage“ (vor allem Überblendungen am Anfang und Ende, Wischblenden zwischen den „Episoden“, asynchroner Schnitt der Dialoge, d.h. die neuen Dialoge beginnen vor dem entsprechenden Filmbild) vertraut zu machen. Das zugrundeliegende Gestaltungsprinzip ist das der Variation eines Themas („Ehepaar unterhält sich am Frühstückstisch“), wobei zwischen den Abschnitten der Montage Zeitsprünge liegen (erkennbar vor allem an den alternden Gesichtern).

Die Musik begleitet unaufdringlich die Montage, wobei sie in sich selbst auch (kaum merklich) montiert ist. Zunächst, d.h. in dem Altenheim, in dem J. Leland seine Erzählung beginnt (= Rückblende), erscheint die Musik so zurückgenommen, dass man sie fast nicht wahrnimmt; in der letzten Episode verschwindet die Musik völlig, so dass die „Sprachlosigkeit“ des Paares von einer regelrecht drückenden Stille begleitet wird.

Die Musik in dieser Fassung leistet vor allem eins: Sie reflektiert die Stimmung der jeweiligen Episode. In dem ersten Abschnitt klingt sie allerdings schon so dramatisch, dass sie den späteren Verlauf der Handlung andeutet. Die Musik für sich genommen wirkt wenig strukturiert oder einprägsam.

Die Musik der amerikanischen Originalfassung (I, 28) vermittelt einen Eindruck von der eigentlichen filmmusikalischen Dramaturgie Bernard Herrmanns. Es handelt sich um ein regelrecht klassisches Beispiel für den syntaktischen Einsatz von Musik im Film. Mit der filmischen Montage der sechs Episoden korrespondieren Charaktervariationen über ein Walzerthema, wobei die Variationen – dem Bild folgend – von unterschiedlicher Länge sind (48 bis 7 Sekunden). Welch eine kompositorische Herausforderung für den Komponisten! Der „Sinn“ der – musikalisch immanent möglicherweise als unausgewogen empfundenen – Proportionen ergibt sich aus dem Bezug zu den Filmbildern und nicht aus der Musik selbst. Das Walzer-Thema lässt sich als musikalische Metapher für die Verliebtheit des Paares deuten.

In der Originalfassung (DVD 4a) ist im vorletzten Abschnitt (Dialog: Emily: „People will think ...“ Kane fällt ihr ins Wort: „... what I tell them to think!“) ein auffälliges düsteres Motiv in den Blechbläsern zu hören, das an die *Dies-irae*-Sequenz erinnert. Es handelt sich um ein Leitmotiv des Films, das, in der Literatur als „Macht-Motiv“ („Power“) bezeichnet, für die Machtgier Kanes steht. Der Einsatz des Leitmotivs an dieser Stelle ist damit nachvollziehbar. Die Musik ragt in die filmische Gegenwart hinein, so dass Rückblende und umrahmende Handlung durch die Musik verbunden sind.

Abschließend lässt sich die deutschsprachige Fassung nochmals betrachten und der Eingriff der Bearbeiter in die Musikkonzeption kann einer kritischen Bewertung unterzogen werden.

S. 28, Nr. 5: Zu Musik und Filmfoto von *Shakespeare in Love* (I, 29)

Hinweise auf die Zeit der Handlung sind Kleidung, Kerzenleuchter (als Gebrauchsgegenstand, nicht als Dekoration!), evtl. die rote Decke; Laute und Blockflöte als historische Instrumente, Komposition nach historischen Vorbildern (Siciliano-Rhythmus, Galliarde-ähnlich, Taktwechsel, Harmonik, Melodik, Schreittanz). Wichtig aus der Sicht der Filmemacher: dem Publikum muss es echt vorkommen, ob es auch tatsächlich authentisch ist, spielt dagegen keine Rolle! (In der Tat gibt es einige Merkmale, die nicht gerade passend für Renaissance-Musik sind ...)

S. 29: Syntaktische Funktion in *Das Wunder von Bern* (I, 30)

Ein gut nachvollziehbares Beispiel dafür, dass eine Filmmusik mehrere Szenen zusammenfassen kann, liefert dieser Ausschnitt aus der Musik zu dem Film-erfolg von Sönke Wortmann über die Geschichte einer Ruhrgebietsfamilie im Nachkriegsdeutschland und den Gewinn der Fußball-Weltmeisterschaft 1954 durch die deutsche Nationalmannschaft.

Zur Szene: Der Protagonist, der etwa 12-jährige Matthias Lubanski, schaut beim Trainingsspiel seines Lieblings-Fußballclubs Rot-Weiß Essen zu. Als er nach Hause kommt, sitzen die Mutter und die beiden älteren Geschwister um den Esstisch, auf dem ein ungeöffneter Brief vom Roten Kreuz liegt. Nachdem alle Familienmitglieder versammelt sind, öffnet die Mutter den Brief und sie erfahren, dass der Familienvater in Kürze aus der sowjetischen Kriegsgefangenschaft zurückkehren wird. Unsicherheit ist spürbar, was dies nach der langen Zeit der Trennung für die Familie bedeuten wird, zumal Matthias seinen Vater gar nicht kennt. Die Handlung springt nach München zu einer modernen Villa, in der der Sportjournalist Paul Ackermann mit seiner Frau lebt ...

Die Musik reflektiert die Szenenfolge, wobei sie sich motivischen Materials aus der Titelmusik bedient: Die muntere Musik des Fußballspiels bzw. Trainings wird abgelöst von einer eher ruhigen, ziellosen, vielleicht bedrückt wirkenden Musik, die in ihrer melodischen Unbestimmtheit Raum für überlagernde Dialoge lässt. Die Steigerung begleitet den Szenenwechsel in eine völlig andere Stimmung. (Die korrespondierende Filmstelle beginnt auf der DVD zum Spielfilm bei der Laufzeit 7:44.)

S. 29: Stimmung der Musik zu *Die fabelhafte Welt der Amélie* (I, 31–33)

„Amélie (Audrey Toutou) hat ihre eigene fabelhafte Welt. Sie liebt die kleinen Dinge, die leisen Töne und die zarten Gesten. Sie hat ein Auge für Details, die jedem anderen entgehen und einen Blick für magische Momente, die flüchtiger sind als ein Wimpernschlag.“ (Covertext der Spielfilm-DVD) Maßgeblichen Anteil an dem Erfolg des märchenhaften und fanta-

sievollen Films (vgl. das Filmfoto im Heft S. 26) hatte die Musik von Yann Thiersen. Seine Musik vermittelt mit dem Akkordeon Paris-Flair, aber auch eine verträumte Atmosphäre im Walzer, den er für Amélie komponierte. In unterschiedlicher Instrumentierung lassen sich die changierenden Stimmungsfarben der Musik nachempfinden.

S. 29: Musikalische Stimmungen in *Das Parfüm* (II, 1, 2)

Die Verfilmung des erfolgreichen Romans von Patrick Süskind durch Bernd Eichinger (Produzent) und Tom Tykwer (Regisseur) war aus deutscher Sicht das herausragende Filmereignis des Jahres 2006. Die Musik schuf der Regisseur selbst, unterstützt von demselben Team, mit dem er schon die Musik zu *Lola rennt* produziert hatte. Eingespielt wurde die Musik von den Berliner Philharmonikern unter Simon Rattle. Neben dem Sinfonieorchester samt Orgel, einem Chor und drei Solosopranen sind in die Musik auch elektronische Klänge eingearbeitet. Die Musik steht ästhetisch teilweise der „sensualistischen“, auf unmittelbar sinnliche Wirkung zielenden Filmmusik Bernard Herrmanns nahe. Sie bedient sich atonaler Cluster ebenso selbstverständlich wie tonaler Klangflächen und Zitate beispielsweise von Johann Sebastian Bach (u. a. der Orgelabschnitt in *Grasse in Panic*, der die Kirchenszene mit der Meldung von der angeblichen Festnahme des mysteriösen Mädchenmörders begleitet – und zugleich das erfolgreiche Destillieren Grenouilles, des wahren Mörders). Im Film selbst stärker zu bemerken als auf der Soundtrack-CD ist die Bedeutung von elektronischen Sounds und Atmo-Geräuschen (Herzschlag, Atmen etc.) für die unmittelbare Wirkung der Musik bzw. der Tonspur auf die Filmwahrnehmung.

II, 1: *The Highest Point*

Die Musik zum Prolog, die im Epilog nochmals aufgegriffen wird, vermittelt einen Eindruck von der Stimmungshaftigkeit der Musik. Die wesentliche Rolle vokaler Klänge in der Filmmusik lässt sich in Analogie zur Handlung sehen: Offensichtlich ist der Zusammenhang zwischen Solosopranen und der Anziehungskraft junger (rothaariger) Frauen auf Grenouille. Die Frauenvokalisieren stehen als sirenenhaftes Symbol für die „unfassbare“ Attraktivität der Frauen auf den Parfümeur. Die Analogie lässt sich aber noch weitergehend betrachten. So, wie es im Film um die olfaktorische Essenz des menschlichen Körpers geht, stellt die menschliche Stimme die akustische Essenz des Körpers dar. Dies könnte die Verwendung eines Chores über den rein akustischen Reiz hinaus begründen.

II, 2: *The Methodworks!*

Anlass zum Nachdenken über den Rückgriff von Filmmusik auf bekannte Vorbilder könnte der zweite Ausschnitt bilden, der die erstmalige erfolgreiche

Duftübertragung von dem ermordeten Mädchen per Enflourage begleitet: Anleihen bei Ennio Morricone Filmmusik zu *Spiel mir das Lied vom Tod* (hier: *Das Lied vom Tod*) sind überdeutlich festzustellen. Nur ein Zufall?

S. 29: Musik in *Die Kinder des Monsieur Mathieu*

(II, 3)

In der sympathischen Geschichte über Clément Mathieu, der im Jahr 1949 an ein Internat für schwer erziehbare Jungen kommt und durch den von ihm gegründeten Chor das Schulklima völlig ändert, den Kindern wieder eine lebenswerte Perspektive eröffnet, komponiert der unscheinbare Lehrer nachts für seinen Chor. Das Lied vom Drachen (wörtlich: Hirschkäfer) ist eines dieser kleinen Lieder, dessen Text sowohl die Beziehung zu den Kindern herstellt, als auch als Metapher für die Lebenswelt der jungen Menschen steht:

Drachen / Fliegend im Wind / Halte nicht an / Richtung Meer / Hoch in den Lüften / Sieht dich ein Kind / Kühne Reise / Berauschte Aufregungen / Unschuldige Lieben / Begleiten deinen Weg / Während du fliegst / Drachen / Fliegend im Wind / Halte nicht an / Richtung Meer / Hoch in den Lüften / Sieht dich ein Kind / Und im Unwetter / Deine siegreichen Flügel / Vergiss nicht zu mir zurückzukommen.

Im Film wird das Lied während des Unterrichts einstudiert, was nur kurz gezeigt wird – das Bild kehrt unmittelbar nach dieser Szene zum Schulalltag zurück; der Gesang setzt sich fort und fungiert als Filmmusik im Hintergrund. (Auf diese Weise umschließt die Musik die Szenenfolge im Sinne der syntaktischen Funktion B.)

Als Monsieur Mathieu das Internat verlassen muss, verabschieden sich seine Schüler, die durch Stubenarrest von ihm ferngehaltenen wurden, mit Papierfliegern, auf denen sie Abschiedsbotschaften geschrieben haben. Dazu erklingt das Lied und erinnert an seine eigene Funktion innerhalb der Chorstunden: als Lied für das gemeinsame Singen. Darüber hinaus lassen sich auch Textstellen auf Monsieur Mathieu bzw. die Situation beziehen. (Die zugehörige Szene findet sich auf der Spielfilm-DVD im Kapitel 23, Szenenbeginn ca. 1:23:50.)

S. 29, Nr. 1: Eine filmmusikalische Weltreise

(II, 4–8)

Die Reise führt von Arabien über Kuba (Mambo), Griechenland (Syrtaki), Deutschland (Polka!) nach Russland bzw. in die Sowjetunion.

Typische Bestimmungsmerkmale der Beispiele:

- II, 4: orientalische Anklänge in der Melodie (spez. Folge: kleine Sekunde, übermäßige Sekunde), Parallelführung von Ober- und Unterstimmen

im Abstand mehrerer Oktaven, Mixtur aus Holz- und Blechbläsern mit Trommeln;

- II, 5: Rhythmik, Latin Percussion, „Latino-Sound“ mit scharf intonierter hoher Solotrompete;
- II, 6: Syrtaki als griechischer Tanz (typisch: Bouzouki, accelerando; Schleiftanz mit charakteristischen Hüpfritten);
- II, 7: Polkagestus, volkstümliche Blasmusik;
- II, 8: Balalaika als russisches Nationalinstrument, Akkordeon, ausdrucksvolle „slawisch“ anmutende Melodie, die dem Stereotyp der „Weite Russlands“ entspricht.

S. 29, Nr. 2: Mutmaßungen zur Filmmusik (II, 9)

Der Film *Flashdance* (USA 1983) handelt von einer jungen Frau, die gerne Tanz an einer Musikhochschule studieren will. Zunächst verdient sie sich allerdings noch ihren Unterhalt als Schweißerin (Song-Text!) und muss einige Liebesverwirrungen lösen. Die Aufnahmeprüfung droht zum Fiasko zu werden, weil sie zu Popmusik tanzt, doch dann überzeugt ihr Talent: alles wird gut ...! Ein überaus erfolgreicher Jugendfilm aus dem Jahr 1983, der seinen Erfolg vor allem der Musik und den rasant gefilmten Tanzsequenzen verdankte.

S. 31, Nr. 1: Ein Experiment – verschiedene Filmmusiken zu *Big Jake* (II, 12–15)

Die vier Musiken von Elmer Bernstein eignen sich, die „Fensterzene“ aus *Big Jake* unterschiedlich musikalisch zu illustrieren. Je nach der Musik wird sich die Frage „Was passiert, wenn die Reiter die Farm erreichen?“ unterschiedlich beantworten lassen (vgl. Heft S. 31).

Die originale Filmmusik zur Szene macht es klar: die Reiter sind Bösewichter. Das hier gespielte Leitmotiv wird sie den Film über begleiten. Vorher und nachher ist allerdings die Musik als „source music“ (on-screen) eingesetzt: der Junge hat Klavierunterricht (bei tickendem Metronom ...!) und spielt „Bruder Jakob“. Es ist der Enkel von Big Jake und heißt wie sein Großvater Jakob! Hier spielt E. Bernstein also mit dem Wiedererkennen des Kanons, der fortan als Leitmotiv für Little Jake fungiert.

S. 33, Nr. 1: *Big Jake* – Variation (vereinfacht)

(II, 10)

Vielleicht fällt den Schülern die Vereinfachung der Spielstimme auf: Zu hören sind in der Aufnahme weitgespannte Begleitakkordbrechungen in der Unterstimme.

S. 33, Nr. 2: Unterschiede zwischen Leitmotiv und Variation

Der Charakter wechselt von „hart“ zu „weich“ und stellt der nach außen demonstrierten Härte von Big Jake dessen weichen (sensiblen) Wesenskern entgegen. Der Variation sind vier Einleitungsakkorde vorange-

stellt, die das Begleitmodell einführen; die Notenwerte der Melodie wurden verdoppelt; die rhythmische Schärfe wurde vermindert (spez. Begleitung, Melodie T. 9 und 10); die Harmonik ist durch die Liegeakkorde taktweise deutlich bestimmt.

S. 33, Nr. 4: Das Leitmotiv in der Fluchtszene

Das „Bruder Jakob“-Leitmotiv wird in einzelne Abschnitte zerlegt, die rhythmisch verändert wiederholt werden und gleichzeitig mit einer sehr aufgeregten Begleitfloskel (Dynamik, Sequenzierung aufwärts) unterlegt sind. Beendet wird die Flucht durch ein martialisches Motiv, das der Sphäre der Banditen angehört.

S. 34, Nr. 1: Zum Charakter des „Elvira-Madigan-Konzerts“ (II, 16)

Zur Beschreibung der Stimmung empfiehlt es sich, die Schüler beim Hören passende Adjektive notieren zu lassen, die anschließend an der Tafel gesammelt werden.

Der Charakter wird bestimmt durch die ruhige, fast den gesamten Satz durchziehende Triolenbegleitung, die im Orchester beginnt und dann im Klavier fortgeführt wird. Der „harmonische Teppich“ wird sehr ruhig ausgelegt (Harmonien werden oft über mehrere Takte beibehalten). Die melodische Linie, die wie eine Singstimme geführt wirkt, löst sich von der Begleitschicht vor allem in rhythmischer Hinsicht (der ternären Metrik der Triolen wird eine binäre entgegengestellt durch Sechzehntel oder Achtel). Sie erhält dadurch eine gewisse Schwerelosigkeit, etwas Schwebendes.

Aus der Werkstatt eines Filmkomponisten

S. 36, Nr. 1: Zu Eduard Hanslick und der Ästhetikdebatte im 19. Jahrhundert

Der Musikkritiker Eduard Hanslick (1825–1904) formulierte in dem 1854 erschienen und weitverbreiteten Buch *Vom Musikalisch-Schönen* den Satz: „Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik“. Hiermit trat Hanslick entschieden der Auffassung entgegen, der Inhalt der Musik seien Gefühle (Form- vs. Ausdrucksästhetik), wodurch die musikästhetische Debatte der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entscheidend geprägt (und polarisiert) wurde. Letztlich repräsentiert die Debatte den Streit zwischen Anhängern der Programmmusik (mit außermusikalischen Inhalten) und Anhängern der absoluten Musik.

S. 37–40: Interview Enjott Schneider:

Die Interviews mit Enjott Schneider wurden 1999 im privaten Studio des Komponisten, 2011 am Rande der „4. Filmmusiktage Sachsen-Anhalt“ in der Großen Kinomischung im Mitteldeutschen Multimediazentrum in Halle (Saale) geführt (vgl. S. 44).

S. 38, Nr. 1: Entsprechungen zwischen der Zauberflöte und Wer liebt ...

Christian/Tamino (oder Papageno?), Maria/Pamina, Ricarda/Königin der Nacht, Hochberg/Sarastro – ganz schlüssig geht der Vergleich natürlich nicht auf ...!

S. 38, Nr. 2: Arbeitskopie mit Timecode und ohne Musik (DVD 9a)

Es handelt sich bei der Arbeitskopie um den Rohschnitt, der mit Dialogen und Nebengeräuschen von den Dreharbeiten unterlegt ist. Die Zahlenfolge am linken unteren Bildrand erlauben es dem Cutter, die verwendeten Filmszenen genau zu identifizieren. Hinweis: Es war nicht feststellbar, ob die im Hintergrund zu hörende leise Musik zufällig während der Dreharbeiten lief oder die Schauspieler in eine lockere Stimmung bringen sollte.

DVD 9b: Bei der Endfassung fallen die akustisch überarbeiteten Dialoge und Geräusche besonders auf. Die Musik setzt vor dem Szenenbeginn ein, verklammert also die Szenenfolge; der Gong am Ende leitet in die folgende Sequenz (gemeinsames Essen in einem japanischen Restaurant) über.

S. 40, Nr. 1: Wirkungen der Musik in *Das Wunder von Leipzig* (DVD 7a–c)

Um sich die Bedeutung der Filmmusik für das Filmerleben bewusst zu machen, reicht es aus, nur einen der Ausschnitte ohne Ton zu sehen. Es wird klar, dass neben der Musik auch Geräusche und Dialoge auf der Tonspur fehlen. Diesen muss sogar gegenüber der Musik der Vorrang eingeräumt werden. Die drei Ausschnitte entstammen Anfang, Mitte und Ende des Films. Musikalisch fällt auf, dass zur Untermalung des versuchten Telefonats mit Egon Krenz die Soundsphäre des Orchesters verlassen wird und stattdessen geräuschartige synthetische Klänge verwendet werden.

S. 40, Nr. 2: Verwandtschaft der Filmmusik mit Bachs *Matthäus-Passion* (II, 23, DVD 6c)

Die musikalischen Mittel sind bei Bach und Enjott Schneider recht unterschiedlich. Ob die Schüler eine Gemeinsamkeit im emotionalen Gehalt oder im Gesus empfinden, sei dahingestellt.

S. 41, Nr. 2: Vergleich der Filmmusik von *Heinz und Fred* mit *Das Wunder von Leipzig* (II, 24, 25, DVD 8a, b)

Die Musik wird nicht flächig, sondern punktuell eingesetzt, die Besetzung ist im ersten Beispiel kammermusikalisch statt sinfonisch. Dass die Filmmusik in *Heinz und Fred* vom Publikum sehr bewusst als ästhetischer Gestaltungsbereich des Films wahrgenommen werden soll und nicht als unwichtiger Hintergrundfüller, lässt sich gut an dem ersten Ausschnitt zeigen, wo die Musik direkt mit den Bildern der am Baum hängenden Äpfeln einsetzt: audiovisuelle Poesie.

Geräusche und Sound Designs – ein Film wird hörbar

S. 42, Nr. 2: Bedeutung des Sound Designs in Fantasy-Filmen

Solche Filme zeigen oft unrealistische Situationen, denen durch das Sound Design akustische Realität mitgegeben werden kann. So wie computergenerierte Bilderwelten (CGI) für das Auge erschaffen werden, liefert Sound Design dem Ohr die angemessenen Soundwelten.

S. 44, Nr. 1: Bedeutung der Nachsynchronisierung bei internationalen Filmproduktionen

Da die Schauspieler bei internationalen Filmproduktionen oft in unterschiedlichen Sprachen sprechen oder aber in einer Fremdsprache reden müssen, muss die Nachsynchronisation eingreifen und die Dialoge nach Bedarf in der Zielsprache einfügen bzw. muttersprachliche Synchronsprecher einsetzen.

S. 44, Nr.2: Handlung von *Polly Blue Eyes*

„Polly (Susanne Bormann) kommt frisch aus dem Jugendknast und nimmt sich fest vor, sauber zu bleiben. Sie findet auch sofort einen Job und verliebt sich in Stefan (Sebastian Ströbel), einen Polizisten. Doch dann schießt ihre verkorkste Familie quer. Ronny (Matthias Schweighöfer), der neue Freund ihrer Schwester (Maxi Warwel), schlägt Pollys Eltern (Ulrich Noethen und Meret Becker) ein angeblich todsicheres Geschäft vor, im Aluminium-Fertighaus-Business. Nur das nötige Startkapital fehlt. Aber auch dafür hat Ronny einen Plan: Ein kleiner Überfall, ganz ohne Risiko, soll das nötige Kleingeld bringen. Die ganze Familie soll mithelfen, natürlich auch Polly. Nun muss sie ihre Familie vor der Polizei bewahren und gleichzeitig ihre Liebe zu Stefan retten. Und irgendwo zwischendrin muss sie auch noch ihren eigenen Weg durchs Leben finden.“ (Covertext der DVD zum Spielfilm)

S. 44, Nr. 3: Sound Design in *Polly Blue Eyes*

(DVD 11a)

Die durch Zeitraffer verfremdeten Bilder bedürfen entsprechend surrealer Sounds; die in der Szene von Ronny entwickelte Vision erfordert einen angemessenen bombastischen Klang.

S. 46–47: Szenen zur eigenen Vertonung

(DVD 12a und b)

Für die Vertonung können unterschiedliche Impulse gegeben werden, die die Gestaltung der Musikspur leiten.

(DVD 12a: *Die Abfahrt des Zuges*)

Impuls:

An dieser filmisch sehr einfach gestalteten Einstellung lässt sich erproben, in welchem Umfang die „Stimmung“ der Filmbilder durch Musik verändert werden kann. Dazu ist zu fragen, wer in dem Zug wohin fährt. Ist es ein trauriger Abschied? Ist es die Fahrt in eine glückliche Zukunft? Bringt der Zug ein getrenntes Liebespaar zusammen? Leicht lässt sich aus der Zugfahrt eine kleine Spielszene mit Schülern entwickeln, die die Abfahrt in einen genauer zu bestimmenden Handlungskontext stellt...

(DVD 12b: *Gartenszene*)

Impuls:

Bei dieser Szene könnte es sich um einen Ausschnitt aus einem Dokumentarfilm handeln. Doch worum geht es dabei? Zwei Arbeitsgruppen könnten unterschiedliche Hintergrundinformationen erhalten, die die Basis für einen selbst zu schreibenden Kommentartext sowie eine passende Begleitmusik liefern.

Version 1:

„Jenseits der bekannten Touristenattraktionen wurde jüngst in der Toscana ein völlig verwilderter Park entdeckt, der erkennen lässt, dass hier einst eine prunkvolle Schlossanlage stand. In dem Park fanden noch bis vor 200 Jahren strahlende Serenadenkonzerte und prachtvolle Feste statt. Heute muss die einstige Schönheit des Parks erst wieder freigelegt werden.“

Version 2:

„Die Umweltverschmutzung macht auch vor touristischen Attraktionen nicht Halt. Dieser ehemalige Schlossteich wuchert zu, weil durch den übertriebenen Einsatz von Dünger in der Landwirtschaft das biologische Gleichgewicht der Gewässer gestört ist. Wenn es nicht gelingt, verantwortungsbewusst mit unserer Umwelt umzugehen, so werden bald auch historisch bedeutsame Kulturlandschaften verschwinden.“

Sonderfälle der Filmmusik

S. 49, Nr. 3: Wirkungen von Titelmusiken im Vergleich zu Pawlows Hundeexperimenten

Ähnlichkeiten: Konditionierung durch Wiederholung „Titelmusik + gern geschaut Serie“, so wird die Freude über die Serienhandlung übertragen auf das Erlebnis beim Hören der Titelmusik; der neue Auslösereiz wird über den Hörsinn aufgenommen (Glocke bzw. Titelmusik).

Unterschiede: Während die Verbindung „Fressen → Speichelfluss“ beim Tier ein natürlicher Reflex ist, muss der Zuschauer die Serienhandlung erst einmal als angenehm, spannend, mitreißend etc. kennenlernen; im Gegensatz zu dem Versuchstier kann der Zuschauer über sein Handeln selbst entscheiden.

S. 49, Das TV-Titelmusik-Spiel:

Erfahrungsgemäß ergibt sich folgende Zuordnung der CD-Titel zu den fiktiven Serien (II, 38 – 41):

II, 38: *Gnadenlose Prärie* (Western-Idiom mit lombardischen Punktierungen, Blechbläsern und hohen Streichern, fanfarenartiger Beginn); die Musik ließe sich vergleichen mit anderen Westernmusiken wie *Die glorreichen Sieben* (11);

II, 39: *Die Straßen von Chicago* (dynamisch, aktivierend, auch humorvoll, ähnlich der Titelmusik zu *Miami Vice* (II, 37) durch elektronisches Schlagzeug, A-B-A-Form gibt dem Ausschnitt Geschlossenheit und erhöht den Erinnerungswert);

II, 40: *Mandy – lebe deine Träume* (Musik wie Bilder: Gefühle pur, musikalisch unterstrichen durch sehr viel Hall);

II, 41: *Im Dienste des Königs* (Musik als historisches Zeichen: sie stammt aus der Zeit der Serienhandlung).

Das Spiel lässt sich beliebig ausdehnen auf andere Genres und könnte auch in ein fächerübergreifendes Projekt zu Fernsehserien einbezogen werden.

Bei den Musikbeispielen von Händel und den Dregs, der früheren Band von Steve Morse (seit August 1994 Gitarrist bei Deep Purple), handelt es sich nicht um Filmmusik.

S. 50, Nr. 1: Gemeinsamkeiten zwischen Musik in Werbefilmen und Filmmusik

- Musik soll Wirkungen hervorbringen
- Musik wird gehört als Begleitung von Filmbildern
- die Musik wird normalerweise erst nach Fertigstellung der Bildschicht konzipiert bzw. hinzugefügt
- die Musik wird oft nicht beachtet durch die Zuschauer
- die Musikabschnitte sind oft sehr kurz ...

S. 50, Nr. 2: Klingende Musik in der Werbung

Internet, Fernsehen, Kino, Hörfunk, evtl. Kaufhaus (Werbeprogramm), auf DVDs (Filmtrailer).

S. 51, Nr. 1: Musiker als Werbebotschafter

Die Aufgabe lässt sich nur vor dem Hintergrund konkreter Beispiele bearbeiten, die vorzugsweise von den Schülern gesammelt und vorgestellt werden sollten. Hierbei kann es auch von Bedeutung werden, weitere Informationen über die Musiker zusammenzutragen, so dass die Bearbeitung auch in Gruppen erfolgen kann oder als längerfristige Hausaufgabe.

Der Zusammenhang zwischen Testimonial und Produkt kann beliebig sein (z. B. Heino wirbt für eine Kreditkartenfirma) oder aber durch die Musikerprofession begründet sein (z. B. ein Musiker als Werbebotschafter für einen Musikinstrumentenhersteller).

S. 51, Nr. 2: Historische Beispiele für Werbemusik (II, 43 – 45)

Die Aufgabe sollte unter spielerischem Gesichtspunkt gesehen werden, denn stilistisch würde die exakte zeitliche Einordnung musikalische Kenntnisse über die Entstehungszeit voraussetzen, die die Schüler vermutlich nicht mitbringen. Deshalb werden die Jahreszahlen vorgegeben und die Zuordnung erfolgt sozusagen intuitiv. Die beste Hilfestellung liefert dabei wohl der Sound (Klangbild) der Aufnahme.

- II, 43 (1973) Band-Besetzung ergänzt um Bläser, der Backgroundgesang und das extrem verhallte Klangbild verweisen auf die Ästhetik der späten 1960er- und frühen 1970er-Jahre.
- II, 44 (1993) Synthetische Keyboardklänge und Soundeffekte prägen das Beispiel, wobei nicht klar ist, ob möglicherweise auch der dichte Schlagzeugteppich digital erzeugt ist.
- II, 45 (2002) Es handelt sich um einen Remix eines Elvis-Titels von 1968, die dem „King“ posthum einen Hit bescherte. Die Soundbearbeitungen mittels digitaler Computertechnik deuten darauf hin, dass dies das jüngste der Beispiele ist.

S. 52, Nr. 3: Die Musik zu Tetris im Vergleich zu Filmmusik (II, 46)

Die Musik (Moll) basiert auf dem traditionellen russischen Tanzlied „Korobeiniki“ (1861). Der formale Ablauf ist A-A-B-A-A-B- ..., wobei die Abschnitte jeweils 16 Takte umfassen (2/4-Takt).

Die Musik zeigt keinerlei Entwicklungen, weder dynamisch noch agogisch, melodisch, klangfarblich, was sie von vielen Erscheinungsformen von Filmmusik unterscheidet. Der obertonarme Soundchip-Klang ohne Hallanteile wäre untypisch für Filmmusik. Die russischen Anklänge könnten sich jedoch durchaus in Filmmusik finden.

S. 52, Nr. 4: Vorteile längerer Loops

Die Musik wiederholt sich nicht so häufig, wird dadurch nicht so schnell langweilig.

S. 53, Nr. 1: Der Trailer von *Anno 1404* (DVD 13)

Deutlich erkennbare Sequenzabschnitte korrespondieren teilweise mit Musikwechseln; orientalische Architektur passt zur orientalischen Anklänge der Musik; monumentale Stadtanlage passt zum großzügigen sinfonischen Gestus der Musik ...