universität wien

MAGISTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Magisterarbeit / Title of the Master's Thesis

MUSIK IST STENOGRAPHIE DER GEFÜHLE.

Ein Versuch der Untersuchung der durch Musik und musikalischer Untermalung hervorgerufenen bzw. gestützten emotionalen Kommunikation in Filmen

verfasst von / submitted by

Katharina Köhle, bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 841
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Publizistik- und Kommunikationswissenschaft
Betreut von / Supervisor:	Ao. Univ.-Prof. Dr. Fritz (Friedrich) Hausjell

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINFÜHRUNG ____ S. 4

2. THEMENGRUNDLAGEN ____ S. 6

2.1. FILM ..... S. 6
2.1.1. Definition ..... S. 6
2.1.2. Historischer Abriss ..... S. 14
2.1.3. Filmtheorie ..... S. 18
2.2. MUSIK ..... S. 22
2.2.1. Definition ..... S. 22
2.2.2. Historischer Abriss ..... S. 26
2.2.3. Musiktheorie ..... S. 38
2.3. EMOTIONSPSYCHOLOGIE ..... S. 44
2.3.1. Definition ..... S. 44
2.3.2. Historischer Abriss ..... S. 46
2.3.3.Emotionstheorie ..... S. 49

3. THEMENKREISE ____ S. 52

3.1. EMOTIONALE NARRATION IM FILM ..... S. 52
3.2. MUSIK UND EMOTIONEN ..... S. 55
3.3. FILMMUSIK ..... S. 59
3.3.1. Historischer Abriss ..... S. 59
3.3.2. Wissenschaftliche Ansätze ..... S. 61

4. FORSCHUNGSINTERESSE UND -FRAGEN ____ S. 64

5. METHODIK DER ARBEIT ____ S. 66

5.1. FORSCHUNGSDESIGN ..... S. 66
5.1.1. Praktiker-Interview ..... S. 66
5.1.2. Inhaltsanalyse ..... S. 68

5.2. Ablauf und Durchführung der Studie ..... S. 74
5.2.1. Praktiker-Interview ..... S. 74
5.2.2. Inhaltsanalyse ..... S. 76

6. Ergebnisse ..... S. 78

6.1. Allgemeines zur Auswertung ..... S. 78
6.2 Forschungsfragen ..... S. 85

7. Resümee und Forschungsausblick ..... S. 92

8. Literatur- und Abbildungsverzeichnis ..... S. 94

8.1. Literaturverzeichnis ..... S. 94
8.2. Filmverzeichnis ..... S. 97
8.3. URL-Quellennachweise ..... S. 98
8.4. Abbildungsverzeichnis ..... S. 98

9. Transskript und Anhang ..... S. 99

9.1. Transskripte der Praktiker-Interviews ..... S. 99
9.2. Tabellarische Beschreibung der Inhaltsanalysen ..... S. 129
9.3. Abstract ..... S. 174

Aus Gründen der leichteren Lesbarkeit wird in der vorliegenden Masterarbeit weitestgehend die gewohnte männliche Sprachform bei personenbezogenen Substantiven und Pronomen verwendet. Dies impliziert jedoch keine Benachteiligung des weiblichen Geschlechts, sondern soll im Sinne der sprachlichen Vereinfachung als geschlechtsneutral zu verstehen sein.

1. EINFÜHRUNG

Während der Rezeption von Filmen haben die meisten Menschen unterschiedliche Erwartungen an das ihnen dargebotene Material. Geschmäcker in Genres sind verschieden, manche bevorzugen Actionfilme, andere Liebesdramen oder Horrorgeschichten, oft bevorzugen Rezipienten Filme eines speziellen Regisseurs oder verschlingen Filme mit einem spezifischen Darsteller, egal welche Filmgattung dargeboten wird. Egal jedoch, aus welcher Feder die Geschichte stammt, wo der Film produziert oder welchen Genreaspekt er bedient, ob der Film mittels eines hollywoodesken Budgets hergestellt wurde oder eine ‚low-cost' Produktion darstellt, ohne Filmmusik wäre die Erfahrung des Sehens eine vollständig andere.

Egal aus welchen Beweggründen wir, das Publikum, uns (Spiel-) Filme ansehen, es ist zumindest immer unter der Prämisse der Unterhaltung oder des Empfindens. Aber wäre eine filmische Erfahrung ohne die damit einhergehende musikalische Erfahrung dieselbe? Film und Musik sind schon viel länger miteinander verwoben als es die Erfindung des Tonfilms gibt, was allerdings bedeutet die musikalische Ebene des Filmerlebnisses für den Rezipienten? Teilweise wird Musik so gut wie gar nicht registriert, aber ab und an stimuliert sie das Publikum so sehr, dass die Musik vom Film losgelöst gehört werden kann und im Rezipienten die Erinnerung an den Film hervorrufen kann. Denkt man an Alfred Hitchcocks *Psycho* fällt einem mit ziemlicher Sicherheit Bernhard Herrmanns ‚schreiende' Geigenspiel ein, das die berühmte Duschszene begleitet, summt man John Williams' Imperial March fühlt man sich an die *Star Wars*-Filme erinnert und hört man das Lied *Where is my mind* der Indie-Rock-Gruppe Pixies denkt man an David Finchers *Fight Club*…

Aber inwiefern hat Musik in diesem Kontext eine eigene kommunikative Funktion und inwiefern erzählt Musik die Geschichte des Films ‚mit'? Was macht den emotionalen Effekt der Filmmusik aus und wie wird er ‚richtig' eingesetzt?
Das sind Fragen, die von der Filmwissenschaft, der Emotionspsychologie und auch der Musikwissenschaften bearbeitet wurden und werden. Dies geschieht oft aus einer sehr theoriespezifischen Sichtweise und oft scheint es, als ob die Thematisierung der Filmmusik mit ihrer Funktion und ihrer Wirkung von einer Wissenschaft an die nächste zur Bearbeitung weitergereicht wird. Wirkliche, handfeste Erkenntnisse gibt es wenige und Bezüge auf den Medien- und Kommunikationscharakter des (Pseudo-) Mediums Filmmusik existieren in geringeren Mengen als die zu den Medien Film beziehungsweise Musik.

Die Beschäftigung der Medien- und Kommunikationswissenschaften mit Musik existiert nahezu gar nicht und Film als Massenmedium wird zwar anerkannt, jedoch eher von anderen anverwandten Wissenschaften behandelt. Filmmusik als die Symbiose beider stellt schlussfolgend eine sehr selten untersuchte mediale Erscheinung der Massenmedien dar.

Das hauptsächlich untersuchte Attribut von Filmmusik ist ihre Fähigkeit Emotionen zu transportieren oder auszulösen, unter dieser Prämisse soll auch die hier vorliegende Arbeit agieren, jedoch soll auch versucht werden, neben der emotionalen Kommunikation, die mögliche narrative Funktion von Filmmusik zu untersuchen.
Die dramaturgische und emotionale Funktionalität von Musik soll in Fokus dieser Arbeit stehen, in den folgenden Kapiteln werden Theorien, wissenschaftliche Ansätze und industriespezifische Terminologien erklärt und historische Entwicklungen angerissen.

2. THEMENGRUNDLAGEN

Im folgenden Kapitel wird ein Überblick der zu Grunde liegenden Themengebiete dieser Arbeit gezeichnet. Die Verfasserin möchte hier erwähnen, dass es sich hierbei um einen Überblick der für die vorliegende Arbeit relevanten Themenkreise handelt und sie keinen Anspruch auf Vollständigkeit aller existierenden Theorien und Strömungen innerhalb der Bereiche der Filmwissenschaft, Musikwissenschaft und/oder Psychologie erhebt.

2.1. FILM

2.1.1. DEFINITION

Begriffsdefinition

Was bedeutet Film eigentlich? Der deutsche Duden definiert den hier zu diskutierenden Begriff ‚Film' wie folgt: „ …(eine) mit der Filmkamera aufgenommene Abfolge von bewegten Bildern, Szenen, Handlungsabläufen o.Ä., die zur Vorführung im Kino oder zur Ausstrahlung im Fernsehen bestimmt ist"[1]. Im Englischen werden die zwei Begriffe ‚movie' und ‚film' im alltäglichen Sprachgebrauch synonym verwendet, allerdings ist, laut dem Onlineauftritt des Oxford Dictionary, der Begriff ‚movie' ein Überbegriff für Filme, die in Kinos dargeboten werden, wohingegen ‚film' wesentlich allgemeiner alle mit einer Kamera aufgezeichnete bewegten Bilder bezeichnet.[2]

Laut dem Filmwissenschaftler und Autor James Monaco können des Weiteren folgende drei englischsprachige Unterscheidungen von gängigen Begriffen getroffen werden:

‚film' – behandelt das Verhältnis der Filmkunst zur Umwelt im allgemeineren Kontext

‚cinéma' – eine rein ästhetische und innerstrukturelle Auseinandersetzung mit der Kunstform

Und ‚movies' – die ökonomische Funktion der Kunst als Ware

Alle drei Begriffe werden von einem Funktionsspektrum überlagert und sind oftmals nicht klar und strikt voneinander abzugrenzen.[3] Im Deutschen ist der Aspekt ‚cinéma' nicht allgemeinhin gebräuchlich, der Begriff ‚movies' deckt sich allerdings mit dem deutschsprachigen Verständnis von ‚Kino' bzw. ‚Kinofilm'.

[1] Bibliographisches Institut GmbH; Der Duden. In: https://www.duden.de/rechtschreibung/Film#Bedeutung3a (24.07.2018)
[2] Vgl.: Oxford University Press; The Oxford Dictionary. In: http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/film?q=film (24.07.2018) und Oxford University Press; The Oxford Dictionary. In: https://en.oxforddictionaries.com/definition/movie (24.07.2018)
[3] Vgl.: Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag Verlag. 2005. S. 230 - 231

Im Allgemeinen wird in der hier vorliegenden Arbeit der deutsche Begriff ‚Film' gebraucht, da in diesem Kontext keine genaue Unterscheidung von ‚film' und ‚movies' stattfindet, unter anderem auch, weil für den Zweck dieser Arbeit beide Begriffe größtenteils synonym verwendet werden können.

Definition im technischen Kontext

Die landläufig benutzte Bezeichnung ‚Film' begründet sich in den Anfängen der Aufzeichnung von bewegten Bildern. Film wird (im analogen Schaffensprozess) eben auf einen flexiblen fotografischen Film gebannt, heute werden Filme häufig digital gefilmt, was ebensolche lichtempfindlichen Trägermedien obsolet macht, ersetzt werden sie hier durch digitale Speichermedien.

In den Anfängen des19. Jahrhunderts gründen sich die ersten Versuche ‚die Realität festzuhalten', Joseph Nièpce (1765 – 1833) nahm 1827 die erste dauerhafte Fotografie auf, nur wenige Jahre später, im Jahr 1835, erfand William Henry Fox Talbot (1800 – 1877) das sogenannte Negativ-Positiv-System in der Fotografie, was eine Reproduzierbarkeit eines aufgenommenen Fotos bedeutete. Es sollte noch weitere 50 Jahre dauern, bis George Eastman (1854 – 1932) ein Patent für einen flexiblen fotografischen Film beantragte.[4] Aufgrund der Erfindungen aus dem Bereich der Fotografie, war es Ende des 19. Jahrhunderts möglich nicht nur statische Bilder, sondern in weiterer Folge auch Bewegungen aufzunehmen und wiederzugeben.

Der Erklärungsansatz Monacos zur Arbeitsweise einer Filmkamera: „Die Kamera bildet die mechanische Umkleidung für die Optik, die das Licht einlässt und kontrolliert, und den Filmstreifen, der das Licht aufzeichnet. Das Herzstück dieses mechanischen Apparates ist der Verschluss, der (…) ein Mittel zur Bestimmung der Lichtmenge darstellt, die auf den Film trifft."[5]
Anders als bei der Foto-Kamera, bei der die Belichtungszeit des Films abänderbar ist, funktioniert die Filmkamera mit einer standardisierten Belichtungszeit von 24 Bildern pro Sekunde. D.h., Film ist eine Serie von 24 Einzelbildern pro Sekunde, die das menschliche Auge als eine kontinuierliche Bewegung wahrnimmt, da das Gehirn ein Bild etwas länger speichert, als es tatsächlich sichtbar ist und dadurch die Illusion einer Bewegung entsteht.[6]
Wie so vieles in der Filmtechnik hat sich auch die Kamera an und für sich, sowie die oben genannte Bildfrequenz, im Laufe der letzten 100 Jahre weiterentwickelt, was zur Folge hat, dass die meisten Filmproduktionen digital und nicht mehr auf Filmstreifen gefilmt werden. Ferner

[4] Vgl.: Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag Verlag. 2005. S. 73 - 75
[5] Ebenda. S.90
[6] Vgl.: Ebenda. S. 90 - 93

kann der ‚Standard' der 24 Bilder pro Sekunde variiert werden und „eine erhöhte Bildfrequenz wird als wirksamste Methode gesehen, die Qualität der Filmwiedergabe zu steigern"[7].

Technisch notwendig für die Produktion eines Films sind im Prinzip ‚nur' eine Kamera, die das bewegte Bild aufnimmt, und ein Speichermedium, die Wiedergabe benötigt ein Darbietungsmedium wodurch der Rezipient die Möglichkeit hat, sich die Aufnahme anzusehen. Heutzutage kann jeder Besitzer eines Smartphones, einer handelsüblichen Videokamera oder ähnlicher Aufnahmegeräte bereits Filme unterschiedlichster Länge aufnehmen, über verschiedenste Kanäle, oftmals mittels dem Internet (z.B. YouTube), verbreiten und die Aufnahmen können jederzeit via Computer, Handy o.ä. rezipiert werden.
Was unterscheidet nun ein solches ‚Home-Video' bzw. einen Amateur-Film von einer Film-Produktion, die in Kinos, im Fernsehen oder auf Online-Streaming-Webseiten zu sehen sind? Wie bereits erwähnt, das grundlegende Prinzip ist in beiden Fällen das Gleiche, Kamera – Speichermedium – Darbietungsmedium. Einer der maßgeblichen Unterschiede scheinen die Produktionsschritte eines Kino- oder Fernsehfilms zu sein: „Auf die Vorbereitung, auch Pre-Production genannt, folgen die Dreharbeiten, die mit der Nachbearbeitung, der sogenannten Post-Production, ihren Anschluss finden"[8]. Somit sind unterschiedlichste Abteilungen und oftmals eine beträchtliche Menge an Personen an der Gesamtheit der Produktion eines Films beteiligt, neben Regisseuren, Kameraleuten, Produzenten, Cuttern, Requisiteuren, Tontechnikern und Drehbuchautoren auch Filmverleihe und die Kinobetreiber, um nur einige der beteiligten Abteilungen aufzuzählen.[9]

Die drei Phasen des Arbeitsprozesses in der Filmindustrie sind die Pre-Production, die Dreharbeiten und die Post-Production. In erster Instanz, der Pre-Production, wird der Grundstein der Filmproduktion gelegt, Drehbuch und –Pläne, sowie Budgets werden geschrieben, Schauspieler ausgewählt und besetzt und Techniker engagiert, ein Systemplan wird erstellt. Die Dreharbeiten selbst, das Erstellen des (Roh-)Materials folgt, idealerweise, diesem systematischen Plan. Anhand der, in der Pre-Production angelegten, Planung wird ein Film aufgenommen, bearbeitet wird dieses Material dann in der dritten Phase der Filmproduktion, der Post-Production. Während dieser Phase passieren mehrere Arbeitsschritte mehr oder weniger gleichzeitig: es wird das Material geschnitten, der Ton wird gemischt, Geräuscheffekte und

[7] Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag Verlag. 2005. S. 95
[8] Bergan, Roland: Film. Kompakt & Visuell. München: Dorling Kindersley Verlag GmbH.2007. S. 91
[9] Vgl.: ebenda. S. 94

Nachsynchronisationen eingespielt; die Tonqualität, wenn nötig, verbessert, auch werden Spezialeffekte und optische Tricks in diesem Arbeitsschritt eingefügt.[10]

Für diese Arbeit interessant stellen sich im Prozess der Post-Production die vier Stadien des Filmtons dar: „(…)der Dialogschnitt, die Filmkomposition, die Tonmischung sowie das Übertragen der Tonspur auf das Filmnegativ."[11] Im ersten Schritt erarbeiten der Regisseur und der Tonmeister zusammen den Soundtrack, den Filmton, dann werden zusätzliche Geräusche und Töne, die im Zuge der Dreharbeiten in nicht ausreichender Qualität oder gar nicht aufgenommen wurden, durch einen Geräuschemacher erzeugt oder durch ein Archiv bezogen und eingespielt. Im dritten Schritt wird entweder Originalmusik – eigens komponierte Musik für die Filmproduktion – oder auch bereits existierende Musik, für die die Copyright-Rechte ausgehandelt werden müssen, so geschnitten, dass sie mit den Bildern des Films übereinstimmen, was als Musikschnitt bezeichnet wird. Als finale Stufe werden die verschiedenen Tonspuren von Regisseur und Tonmischmeister abgemischt und auf einen gegebenenfalls digitalen oder optischen Tonträger übertragen.[12]

Der letzte Schritt, den Filmverleih, geschieht, wenn der Film fertiggestellt ist. Der Verleih kümmert sich um die Vermarktung des Films, bestimmt den Termin des Filmstarts, schließt Verträge mit den Kinobetreibern ab und versendet Kopien des Films.[13]

Aus technischer Sicht interessant stellt sich des Weiteren die Projektion eines Films dar, der analoge Filmstreifen wird hierbei durch einen Transportmechanismus vor eine Lichtquelle transportiert, jedes Einzelbild für den Zeitraum der angedachten Bildfrequenz beleuchtet, also nacheinander durch ein Objektiv auf eine Leinwand projiziert, und danach weitergezogen. Im Prinzip kann man sagen, der Projektor funktioniert als „umgekehrte Kamera"[14]. Im Fall der digitalen Projektion erhält das Kino bzw. der Vorführende eine digitale Kopie des Films, speichert diesen auf einen Rechner und projiziert anhand eines Digitalprojektors.

[10] Vgl.: Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag Verlag. 2005. S. 133 - 134
[11] Bergan, Roland: Film. Kompakt & Visuell. München: Dorling Kindersley Verlag GmbH.2007. S. 109
[12] Vgl.: ebenda. S. 109
[13] Vgl.: Bergan, Roland: Film. Kompakt & Visuell. München: Dorling Kindersley Verlag GmbH.2007. S. 110
[14] Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag Verlag. 2005. S. 152

Definition im künstlerischen Kontext

Laut Medienwissenschaftler und Kunstpsychologe Rudolf Arnheim (1904 – 2007) kann Film auch als Kunst bzw. Kunstmittel verstanden werden, ähnlich den Künsten der Malerei, Musik, Literatur oder Tanz.[15] Der Filmkritiker Béla Balázs (1884 – 1949) postulierte 1938 sogar die neuen Methoden der künstlerischen Gestaltung, die die damals relativ neue Erfindung des Films mit sich brachte, auch wenn das formale Aufführungsprinzip des Theaters nahezu dasselbe blieb. Film kann, im Gegensatz zu anderen Kunstformen, Distanzen und Perspektiven innerhalb einer Szene wechseln, auch die Möglichkeit der filmischen Montage stellte damals eine neue Gestaltungsmethode dar.[16]

Unter filmischer Montage wird hier der heute mehr verbreitete Begriff des Filmschnitts gemeint, der Prozess des Schneidens, Auswählens und Zusammenstellens des gefilmten Materials[17] aber auch, oder vor allem, den künstlerischen Ausdruck der gezeigten Bilder, möglich gemacht durch die Auswahl der einzelnen Einstellungen und deren Wirkung als Folge aufeinander[18]: Der Filmtheoretiker Wsewolod I. Pudowkin bezeichnete diesen Prozess 1928 als Grundlage der Filmkunst und als eigentlichen schöpferischen Moment, da die Zusammenstellung und Mischung der einzelnen Filmbildchen erst die lebendige filmische Einheit schafft. Für Pudowkin stellt die Montage das Fundament der Befreiung des Films von anderen Kunstformen, im speziellen dem Theater, dar.[19] Anders als Pudowkin hielt der Filmkritiker André Bazin in erster Linie die mise-en-scène, die Komposition innerhalb einer Szene bzw. eines Bildes für den künstlerischen Ausdruck der Filmkunst. 1958 erklärte er, dass nicht allein das Zusammenfügen von Szenen als Prozess der Filmkunst zu halten wäre, sondern dass Filmkunst erst aus dem gemeinsamen Ausdruck von Montage und Bildkomposition entstehen könne.[20]

Vor allem die frühe kunsttheoretische Auseinandersetzung mit Film zieht immer wieder den Vergleich zum Theater und dessen künstlerische Ästhetik beziehungsweise streicht die Unterschiede zwischen den beiden Aufführungsmedien heraus. Eine Verwandtschaft des (Kino-)Films zum Theater kann sich nicht abstreiten lassen, zumindest scheint die Rezeptionsweise beider doch ausgesprochen ähnlich. In beiden Fällen begibt sich das Publikum in einen Zuseher und –hörer Status, es wird für einen definierten Zeitraum Inhalt dargeboten, den das Publikum in

[15] Vgl.: Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek. 2003. S. 176 - 177

[16] Vgl.: Balázs, Béla: Zur Kunstphilosophie des Films. In: Albersmeier, Franz-Josef(Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek.2003. S.201 - 223

[17] Vgl.: Bibliographisches Institut GmbH; Der Duden. In: https://www.duden.de/rechtschreibung/Montage (24.07.2018)

[18] Vgl.: Sikov, Ed: Film Studies. An Introduction. New York: Columbia University Press. 2010. S. 58 - 59

[19] Vgl.: Pudowkin, Wsewolod I.: Filmregie und Filmmanuskript. In: Albersmeier, Franz-Josef(Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek.2003. S. 70 - 73

[20] Vgl.: Bazin, Andrè: Die Entwicklung der kinematographischen Sprache. In: Albersmeier, Franz-Josef(Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek.2003. S. 257ff

einer relativen Ruheposition heraus erfahren kann. Das Setting scheint in beiden Fällen also zumindest ähnlich.
Das kulturelle Ansehen jedoch könnte, zumindest in den Anfängen des Films, nicht anders sein. Theater gilt und galt als etablierte Kunstform, eine der hochkulturellen Künste, mit einer langstehenden Tradition, Film auf der anderen Hand hat seinen Ursprung als Jahrmarktsattraktion und Spektakel zum Zweck der schieren Unterhaltung, Filme werden als reine ‚Ware' der Kulturindustrie gesehen.[21]

Der Anschuldigung, Film sei nur eine mechanische bzw. technische Reproduktion der Wirklichkeit und könne deswegen keine Kunst sein, stellt Arnheim bereits 1932 entgegen, dass mittels Projektion, Verschiebung der Perspektive, durch Beleuchtung und Begrenzung der Szenerie, anhand der wegfallenden raum-zeitlichen Kontinuität und der Kameraführung Film sehr wohl als künstlerische Ausdrucksform anzusehen wäre. Arnheim verteidigt in seinem Beitrag *Film als Kunst* den Film und die Fotografie vor Kritikern, besonders aus den Reihen der Malerei, und streicht den künstlerischen Wert des Films anhand seiner technischen, realitätsabändernden, irritierenden Möglichkeiten heraus, dadurch erklärt er, dass genau dieser Kritikpunkt, den viele als Argument der Nicht-Kunst ‚Film' angeben, ihn zu einer Kunstform erhebt.[22]

In den 1950ern entsteht mit der Autoren-Theorie der Filmwissenschaft in der USA eine Möglichkeit der Gattungsdifferenzierung des Films, was eine prinzipielle Problematik der filmischen Kunstdefinition löst: Bis dahin war es nach traditionellen Kriterien der Kunst-Institution nicht möglich Film als Werk, geschweige denn als Kunstwerk zu definieren, da der Film ein beliebig häufig reproduzierbares und wiederholbares Produkt eines Produktionsteams bzw. eines Kollektivs ist, anders als der Charakter der "Singularität oder Autonomie und die Au(c)tor/ität eines Autor-Subjekts (…), (die) ein Objekt oder einen literarischen Text zum Werk und materiellen oder wenigstens geistigen Eigentum (s)eines Autors (macht)"[23]. Anhand der Werkgeschichte autonomer Autor-Regisseure, denen eine alleinige ‚Werkherrschaft' über ihren Film zugesprochen wurde, konnte dem Film als Werk jedoch ein Kunstcharakter anerkannt und eine Gattungsspezifik zugestanden werden.[24]

[21] Vgl.: Resch, Christine: Die Schönen Guten Waren. Die Kunstwelt und ihre Selbstdarsteller. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot. 1999. S. 55 - 56
[22] Vgl.: Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek. 2003. S. 176 - 200
[23] Paech, Joachim: Intermedialität des Films. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): Moderne Film Theorie. Mainz: Bender Verlag. 2003. S. 293
[24] Vgl.: ebenda. S. 291 - 294

Definition als Massenmedium

Ausgehend von Medienwissenschaftler Joachim Paechs Aussage zur Intermedialität des Films, dass Film als intermediales Medium definiert werden soll, als Kommunikationsmedium, als Medium der Bewußtseinsindustrie(sic!), als Medium der Kunst oder als multimediale Vernetzung[25], wird der Film als solches hier auch aus kommunikationswissenschaftlicher Sicht aufgrund seiner medialer Qualitäten betrachtet werden.

Der Kommunikationswissenschaftler Roland Burkart bezieht sich seinem Buch *Kommunikationswissenschaft* auf Gerhard Maletzkes (1922 – 2010) Aussagen aus dem Jahr 1963 zur Definition der Massenkommunikation wie folgt: „Unter Massenkommunikation soll mithin jener Prozeß(sic!) verstanden werden, bei dem Aussagen öffentlich(…), indirekt(…) und einseitig(…), durch technische Verbreitungsmittel(…) an ein disperses Publikum(…) vermittelt werden.“[26]

Die Trägermedien solcher Massenkommunikation, oben als technische Verbreitungsmittel tituliert, nennt Burkart ‚Massenmedien' bzw. ‚Massenkommunikationsmittel'. Er meint hier Medien, die innerhalb einer Gesellschaft optische und/oder akustische Aussagen (Schrift, Bild, Ton) mittels Techniken der Vervielfältigung bzw. Verbreitung an eine Rezipientengruppe von undefinierter Größe vermitteln können.[27] Ausgehend von Burkarts Darlegung, wird Film im Allgemeinen als Massenmedium begriffen, wird, ähnlich wie Literatur, aber mehrheitlich von anderen Schwestern-Studien wissenschaftlich bearbeitet. Das Institut der Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Wien beschreibt den Aufgabenbereich der wissenschaftlichen Tätigkeit auf ihrer Website wie folgt: „Theater-, Film- und Medienwissenschaft ist eine kulturwissenschaftliche Disziplin. Sie untersucht auf vielfältige Weise theatrale und mediale Konstellationen und Verfahren und fragt nach der Geschichte und Theorie von Theater, Film und Medien.“[28]

Wie definiert man nun Film als Medium? Würde man von einem Medienbegriff ausgehen, der rein durch technische Dimensionen abgegrenzt ist, wäre Film naturgegeben als ein solches zu definieren, ein technik-basierter Übermittler von Informationen, ein Kommunikationskanal. Um jedoch als kommunikationswissenschaftliches oder auch publizistisches Medium klassifiziert zu werden – in Anlehnung an Burkarts Erklärung zu Medienwissenschaftlers Ulrich Saxers (1931 – 2012) Aussagen zur Definition des Medienbegriffs – müssen noch weitere Kriterien erfüllt

[25] Vgl.: Paech, Joachim: Intermedialität des Films. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): Moderne Film Theorie. Mainz: Bender Verlag. 2003. S. 288
[26] Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Wien: Böhlau Verlag.2002. S.171
[27] Vgl.: ebenda. S.171 - 172
[28] Studienprogrammleitung und StudienServiceStelle Theater-, Film- und Medienwissenschaft. In: https://spl-tfm.univie.ac.at/studium/fuer-studieninteressierte/. (31.08.2018)

werden: Nebst der Kommunikations-Transportqualität muss eine organisierte, gesellschaftliche Funktion, ausgehend von einem komplex sozialen, institutionellen System gegeben sein.[29]
Ausgehend von dieser Definition muss Film als Medium verstanden werden, da neben der Funktion als technischer Kommunikationskanal (Projektion, digitale Aufnahme oder auch Filmstreifen), setzen institutionalisierte Kommunikatoren (Filmbranche oder –industrie) ebendiese „Vermittlungstechniken zur Selektion, Strukturierung und Präsentation von Aussagen im Hinblick auf ein Publikum ein(…).“[30] Insofern ist Film nicht nur als Kanal, als Vermittlungsmedium bzw. Infrastruktur zu verstehen, sondern auch als Medium im kommunikations- und publizistikwissenschaftlichen Kontext.

[29] Vgl.: Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Wien: Böhlau Verlag.2002. S.171gl.: Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Wien: Böhlau Verlag.2002. S..40 - 44
[30] Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Wien: Böhlau Verlag.2002. S.171gl.: Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Wien: Böhlau Verlag.2002. S..45

2.1.2. HISTORISCHER ABRISS

Das Jahr 1895 wird gemeinhin als das Geburtsjahr des Films angesehen, in diesem Jahr fand die erste öffentliche Präsentation bewegter Bilder durch die Brüder Skladanowsky in Berlin statt, berühmter ist jedoch die Vorführung der Brüder Auguste (1862 – 1954) und Louis(1864 – 1948) Lumière in Paris im gleichen Jahr, nur ein paar Wochen später. Die Brüder Lumière erfanden den Cinématographen, ein Gerät, das Film aufnehmen, kopieren und auch abspielen konnte, mithilfe einer Laterna magica – vereinfacht gesagt einer mit Spiegeln und Linsen ausgestatteten Lichtquelle – Film auf eine Leinwand projizierte und mittels eines ‚Greifer-Mechanismus', der den Film bei der Aufnahme ruckartig vor die Linse transportierte und die Belichtung des Bildes für den Bruchteil einer Sekunde ermöglichte, bevor sich die Blende schloss und den Film weitertransportierte.[31] Die ersten Filme, die Menschen durch den Cinèmatographen zu sehen bekamen, waren Aufnahmen gewöhnlicher, alltäglicher Tätigkeiten und Ereignisse. Ein Beispiel stellt *La sortie des usines Lumière* (1895)[32] dar, ein Film der eine Minute lang das Verlassen der Arbeiter des Fabrikgebäudes der Lumières zeigt. Die Gebrüder Lumiere sahen ihre Erfindung zeit ihres Lebens eher als eine Möglichkeit der dokumentarischen Aufzeichnung, als einen Weg Kunst und Unterhaltung zu produzieren. Bereits „1897 war die Nachfrage nach Kameras und Projektoren in der ganzen Welt so groß, daß (sic!) die Lumières mit ihrer kleinen Firma den Bedarf nicht mehr decken konnten und ihr Patent der Geräteherstellung (…) verkauften."[33]

Einer der ersten Filmkünstler der frühen Stunde war etwa Georges Méliès (1861 – 1938), der anders als die Lumières versuchte, unterhaltende, fantastische, mit ‚Special Effects' bearbeitete Filme zu produzieren. Einer der berühmtesten Filme Méliès ist mit Sicherheit der 13-minütige *Le voyage dans la lune* aus dem Jahr 1902[34], eine Filmadaption von Jules Vernes Roman *Reise zum Mond*.

Anfangs wurden Filme in Hinterzimmern von Cafés und Restaurants oder als Programmpunkt von Wanderzirkussen, Jahrmärkten und Varietés gezeigt, in den USA etablierten sich um 1900 Kinos, sogenannte ‚Nickelodeons', die die kurzen Filme dieser Zeit ortsfest in einer Art Programm vorführten. Um 1910 wurden die ersten abendfüllenden Langfilme veröffentlicht, was zum Expandieren repräsentativer Kinopaläste und zum Aussterben der kleinen ‚Nickelodeons' führte. Größere Kinos boten Platz für ein größere Publikumsanzahl und konnten somit die verstärkte Nachfrage besser stillen.[35]

---

[31] Vgl.: Gronemeyer, Andrea: Film. Köln: DuMont Buchverlag. 1998. S. 8 - 25
[32] Vgl: Bergan, Roland: Film. Kompakt & Visuell. München: Dorling Kindersley Verlag GmbH.2007. S. 17
[33] Gronemeyer, Andrea: Film. Köln: DuMont Buchverlag. 1998. S.29
[34] Vgl.: Bergan, Roland: Film. Kompakt & Visuell. München: Dorling Kindersley Verlag GmbH.2007. S. 17
[35] Vgl.: Gronemeyer, Andrea: Film. Köln: DuMont Buchverlag. 1998. S.33 – 34

Bis 1927 dominierten Stummfilme jeglichen Genres die Filmlandschaft, den Beginn des Siegeszugs des Tonfilms markiert der vom Warner Bros. Studio produzierte *The Jazz Singer*.[36] Die neue Technik des Films, bei der die Tonspur synchron zu den Bildern vom Film abgespielt wurde, war eine große Neuerung entgegen der Stummfilme, die ja nie in völliger Stille, jedoch mit Musikinstrumenten oder Abspielgeräten begleitet wurden. Schauspieler waren erstmals sprechend zu hören, da zuvor die Dialoge als Zwischentexte zwischen den Szenen oder Bildern eingeblendet wurden.[37] Die sogenannten ‚Talkies' wurden vom Publikum positiv aufgenommen, kleinere Studios und Kinos, die nicht das nötige Kleingeld zur technischen Umstellung auf den Tonfilm hatten, Künstler, wie manche Schauspieler der Stummfilmära oder die Musiker, die dafür zuständig waren die Stummfilme musikalisch zu begleiten, waren nicht allzu begeistert von der neuen Erfindung. Aber trotz gewissem Widerstand war der Tonfilm ab den 1930ern weltweit als Standard in der Filmwirtschaft anzusehen.[38]

Bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs 1914 führte die europäische Filmwirtschaft den Weltmarkt an, jedoch wurde diese während des Kriegs nachhaltig so sehr geschädigt, dass sie sich nicht mehr gegenüber der damals aufstrebenden amerikanischen Filmlandschaft behaupten konnte.[39]

„Nach dem ‚Tonfilm-Boom' Ende der 1920er-Jahre konnte die amerikanische Filmindustrie 1930 die höchsten Besucherzahlen verbuchen; die Studios fuhren Rekordgewinne ein. Doch 1931 erreichte die Weltwirtschaftskrise das Filmgeschäft, und die Gewinne brachen ein."[40] Die 1930er waren die Ära der Gründung der großen US-amerikanischen Studios, der Innovation des Farbfilms und des Aufkommens staatlich organisierter filmischer Zensur in den USA.[41]

„In den 1940er-Jahren war die amerikanische Filmindustrie äußerst produktiv und verfügte über enorme Mittel, während der europäische Film unter dem Krieg litt."[42] Die Regierungen der kriegsbeteiligten Staaten erkannten die Filmindustrie als gutes Mittel der Propaganda, sowie Unterhaltung und Information für Soldaten und Zivilbevölkerung. In Amerika boten vor allem Western, Technicolor-Musicals und Komödien dem Publikum eine zeitlich begrenzte Flucht aus der Realität.[43]

---

[36] Vgl: Bergan, Roland: Film. Kompakt & Visuell. München: Dorling Kindersley Verlag GmbH.2007. S. 25
[37] Vgl.: ebenda. 24 - 27
[38] Vgl.: Gronemeyer, Andrea: Film. Köln: DuMont Buchverlag. 1998. S.50 - 73
[39] Vgl.: ebenda S.35
[40] Bergan, Roland: Film. Kompakt & Visuell. München: Dorling Kindersley Verlag GmbH. S. 31
[41] Vgl.: ebenda. S. 32 - 35
[42] Bergan, Roland: Film. Kompakt & Visuell. München: Dorling Kindersley Verlag GmbH. S. 39
[43] Vgl.: Bergan, Roland: Film. Kompakt & Visuell. München: Dorling Kindersley Verlag GmbH. S. 36 – 39

In den 1950ern waren es vor allem technische Neuerungen, die das Publikum in die Kinos locken sollten: der frühe 3-D-Film und neue Aufnahmeverfahren wie unter anderem CinemaScope sollten die Zuschauerzahlen vervielfachen.[44] Auch waren die 1950er die Zeit der explosionsartigen Ausbreitung des Fernsehgeräts, in den USA waren im Jahr 1953 bereits 24 Millionen Haushalte mit mindestens einem TV-Gerät ausgestattet, 1952 waren es noch 15 Millionen Haushalte.[45]

Nach und nach wurde den Studios (vor allem in Hollywood) klar, dass allein das Angebot des Films das Publikum nicht mehr in die Kinos lockte, ab den 1960ern wurde stärker auf Bewerbung und Marketing der Studioproduktionen gesetzt. Außerdem verbreiteten sich sogenannte ‚Multiplex'-Kinos, Filmvorführkomplexe, die das gleichzeitige Vorführen mehrerer Filme in kleineren Sälen in einem Gebäude möglich machten.[46]

Die 1970er waren das Jahrzehnt des Massen-Kinos, solcher Filme, „…die ein möglichst breites Publikum absprechen wollten, (…) für Frauen wie Männer, für Jugendliche wie Erwachsene und für Menschen unterschiedlicher Kulturkreise etwas zu bieten haben."[47] Überdies bezeichnen die 1970er das Aufkommen von explizierter, unverhohlener Gewalt und Sex in Kinofilmen.[48] In den späten 1970er bzw. frühen 1980er-Jahren entwickelte sich der Trend hin zur Produktion von sogenannten ‚Blockbustern', Filme, die unter großem finanziellen Aufwand produziert und vor allem vermarktet wurden.[49] Beispiele dafür sind George Lucas' *Star Wars* (*Krieg der Sterne*; 1977), Steven Spielbergs *Jaws* (*Der weiße Hai*; 1975) oder auch Tony Scotts *Top Gun* (1986). Speziell die 1980er Jahre sahen eine technische, mediale Änderung der Filmrezeption: Das verstärkte und immer leistbarere Angebot von Video-Recordern, -Kassetten und –Abspielgeräten (Betamax und VHS waren bereits seit den späten 1970ern am Markt), sowie ein regelrechter Boom im Filmangebot im Fernsehen, bedeutete einen lockeren und flexibleren Zugang zu Film für die Rezipienten.

Seit den 1990ern „…steht der Film durch die Digitalisierung mitten in einer technologischen Revolution."[50] Jürgen Wilke erklärt, dass durch diesen Trend der Digitalisierung des Films

[44] Vgl.: Bergan, Roland: Film. Kompakt & Visuell. München: Dorling Kindersley Verlag GmbH. S. 45 – 47
[45] Vgl.: Gronemeyer, Andrea: Film. Köln: DuMont Buchverlag. 1998. S.88 - 89
[46] Vgl.: Bergan, Roland: Film. Kompakt & Visuell. München: Dorling Kindersley Verlag GmbH. S. 54 - 57
[47] Gronemeyer, Andrea: Film. Köln: DuMont Buchverlag. 1998. S.150 - 151
[48] Vgl.: Bergan, Roland: Film. Kompakt & Visuell. München: Dorling Kindersley Verlag GmbH. S. 67 - 69
[49] Vgl.: Gronemeyer, Andrea: Film. Köln: DuMont Buchverlag. 1998. S.168 - 171
[50] Wilke, Jürgen: Film. In: Noelle-Neumann, Elisabeth; Schulz, Winfried; Wilke, Jürgen (Hrsg.): Fischer Lexikon Publizistik Massenkommunikation. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH. 2009. S.41

Zelluloid als Trägermedium, immer überflüssiger wird, da etwa DVDs, Digitalprojektoren und –kameras den Filmstreifen immer mehr ersetzen.[51]

Seit der Jahrtausendwende wurde vor allem die Revolutionierung des 3-D-Films weitergetrieben, neu produzierte, wie auch ältere, überarbeitete Filme aus Hollywood kommen zumeist mit dem Feature der ‚Drei-Dimensionalität' in die Kinos.

[51] Vgl.: Wilke, Jürgen: Film. In: Noelle-Neumann, Elisabeth; Schulz, Winfried; Wilke, Jürgen (Hrsg.): Fischer Lexikon Publizistik Massenkommunikation. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH. 2009. S.41

2.1.3. FILMTHEORIE

Film kann als Kunst, als Ware und als Medium verstanden werden, insofern beschreiben die unterschiedlichen Strömungen der Filmtheorie Film im Fokus einer dieser Bereiche. Im folgenden Abschnitt soll ein kurzer Überblick an Theorien und Theoretikern geboten werden.

James Monaco postuliert in *Film verstehen*, dass die Entstehung der Filmtheorie als solches darin begründet ist, dem Film eine künstlerische Legitimation zu geben, ein „bedeutsames theoretisches Gebäude, auf das er sich stützen kann“[52], um sich Respekt in der Kunstwelt zu verschaffen.[53] Besonders in der Anfangszeit des Films lag das Hauptaugenmerk der theoretischen Auseinandersetzung mit der damals noch jungen Kunst auf eben diesem Kunstaspekt, dem legitimieren des Films als respektable Kunst.

Bereits 1915 schrieb der Schriftsteller Nicholas Vachel Lindsay (1879 – 1931) über die ästhetische Brandbreite des Films. Er handelte seine Eindrücke und Ideen in Anlehnung an die älteren Künste ab und nannte Film ‚Malerei der Bewegung' bzw. ‚Bildhauerei der Bewegung', versuchte jedoch die damals vorherrschende Meinung, dass Film doch nur Theater nachahmen würde, zu widerlegen.[54] Auch wenn Lindsay sich im Endeffekt nur als glühender Liebhaber der Filmkunst mit ihr auseinandergesetzt hat, zeigen seine Überlegungen jedoch, auf welchem Fundament die (frühe) Filmtheorie gebaut wurde. Filmenthusiasten und –Schaffende versuchten eine theoretische Grundlage für diese neue Kunst zu schaffen und damit dem Film eine ‚Erhöhung' zur Kunstform zu ermöglichen.

Filmtheorie im Allgemeinen kann heutzutage in drei Lager aufgeteilt werden, dem Ansatz der ‚Methoden und Techniken', dem des ‚Zweck und Wert' und dem der ‚Form und Gestalt'. Ersterer beschäftigt sich also mit der Praxis des Filmemachens, zweiter betrachtet die Beziehung zwischen Film und Rezipienten und der dritte Ansatz analysiert Film theoretisch und ästhetisch.[55]

Sowohl Sergej M. Eisenstein (1898 – 1948) als auch Wsewolod I. Pudowkin (1893 – 1953) veröffentlichten in den 1920er Jahren Schriften zur Filmtheorie unter dem Gesichtspunkt der Gestalt des Films und seiner Beziehung zu anderen Kunstrichtungen. Der Theater- und Filmregisseur Eisenstein verfasste mit *Montage der Attraktionen* einen Aufsatz, der sich mehr wie

[52] Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag Verlag. 2017. S. 465
[53] Vgl.: ebenda. S. 464 - 465
[54] Vgl.: ebenda. S.467 - 468
[55] Vgl.: ebenda . S. 471

eine Handlungsanleitung liest, er postuliert das Aufbrechen eines veralteten Kunstverständnisses durch Montage von schnellen Szenen, überdimensionalen (Schock-)Effekten und überlebensgroßen Darstellungen. Adressiert ist diese ‚Handlungsanleitung' an das Theater, jedoch, wenn man sich mit seinen filmischen Werken auseinandersetzt (bspw. *Panzerkreuzer Potemkin* [1925]), erkennt man, dass er hier dem Film die artistische und auch technische Rechtfertigung als Kunst gibt. Film kann in seinem Verständnis der Attraktion ‚mehr' bewirken, als es Theater kann.[56]

Der Filmregisseur Pudowkin beschäftigte sich ebenfalls theoretisch mit der Montage, vergleicht Film in diesem Kontext aber mehr mit Literatur, indem er erklärt, dass jede Szene des gedrehten Rohmaterials dem einzelnen Wort des Dichters entspräche. Außerdem erklärt er den Film als eine qualitative Weiterführung aller zuvorkommenden Künste, nämlich in dem er sie alle in sich vereint und aufnimmt. Pudowkin meint damit, dass während des filmischen Schaffensprozess' alle bereits zuvor bestehenden Künste in gewissem Ausmaß zum Einsatz kommen, Literatur mittels des Drehbuchs, bildende Künste unter anderem durch das Set-Design, Theater anhand der Schauspieler und Musik wird mittels der Filmmusik genutzt.[57]

Ebenfalls in den 1920er Jahren verfasste der Literaturwissenschaftler Boris M. Eichenbaum (1886 – 1959) einen Aufsatz mit einem anderen Hauptfokus, er versuchte zu erklären wie und weswegen ein Film bei einem Massenpublikum erfolgreich ist. Eichenbaum sieht Film zwar auch als Kunst, jedoch fragt er sich, was Film ansprechend für den Rezipienten macht und fragt nach der Wirkung der verschiedenen Stilmittel auf die Masse der Rezipienten.[58] 1932 beschäftigte sich Rudolf Arnheim mit der Frage der Kunstidentität des Films und erklärte Film und Fotographie anhand ihrer Kunstmittel (Stilmittel). Auch Arnheim versucht, wie Eichenbaum, ebenfalls die Wirkung auf das Publikum zu untersuchen, allerdings liegt sein Fokus darauf den Kunstaspekt zu legitimieren.[59]

Moderne Filmtheorie findet ihre Anfänge in den 1950er Jahren, unter anderem mit den Überlegungen zur Autorentheorie, die sich „bis heute als Schnittstelle zwischen den akademischen und den populären Diskursen über das Kino behauptet hat."[60] Die Autorentheorie beschäftigt sich mit der Person bzw. dem Konstrukt oder System des Autors eines Films und,

[56] Vgl.: Eisenstein, Sergej M.: Montage der Attraktionen. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek. 2003. S. 58ff
[57] Vgl.: Pudowkin, Wsewolod I.: Über die Montage. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek. 2003. S. 74ff
[58] Vgl.: Eichenbaum, Boris M.: Probleme der Filmstilistik. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek. 2003. S. 97ff
[59] Vgl.: Arnheim. Rudolf: Film als Kunst. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek. 2003. S. 176ff
[60] Felix, Jürgen (Hrsg.): Moderne Filmtheorie. Mainz. Bender Verlag.2003. S. 10

neben seiner Bedeutung für den Schaffensprozess des Films, auch mit der Frage nach der Rolle des Autors im Kontext der (Film-) Kunst.[61]

In den 1960ern begannen Sprachwissenschaftler Jan Marie Peters, Umberto Ecco oder Christian Metz sich genauer mit der Filmsemiotik, der Sprache des Films, zu beschäftigen. Die Frage nach dem Kunstcharakter wurde nicht mehr als zentral gesehen, es wurde das Hauptaugenmerk auf die Art und Weise gelegt, wie und wodurch kommuniziert wird.

Peters geht zum Beispiel davon aus, dass anhand des filmischen Systems eine eigene Filmsprache gebraucht wird: „Monologe oder Dialoge, Kommentar, Gesichtsausdruck, Körperhaltung und-bewegung, das Auftreten und Benehmen der Schauspieler, Kostüme, Dekor, Musik und allerlei Objekte mit konventionell-symbolischer Bedeutung sind neben der Filmsprache die Träger der Mitteilungen.“[62]
Die Filmsprache selbst entsteht laut Peters durch den Filmschnitt, Kameraeinstellungen und Bildkomposition im Allgemeinen, sie stellt ein Sprachsystem dar, dass durch die Form der Zusammenstellung Informationen kommuniziert, die im Kontext der bildlichen Komposition vermittelt werden.[63]

Ausgehend von den Grundlagen der Filmsemiotik fanden in den späten 1960er Jahren die ersten Überlegungen zur Genretheorie statt, eine Theorie, die sich mit der Kategorisierung von Film auseinandersetzt. Der Begriff Genre wird hier als eine „spezifische Rahmung von Geschehensdarstellungen“[64] verstanden, die Genretheorie betrachtet Film anhand systematischer Analyse aufgrund von narrativen Mustern, definiert das Genre des Films mittels visueller Standards, mittels Ikonographie, untersucht das Verhältnis zwischen dem Genre und dem Autor bzw. setzt die Beziehung des Genres zur Filmindustrie in den Fokus.[65]

Laura Mulvey, die mit der Veröffentlichung von *Visuelle Lust und narratives Kino* in den frühen 1970er Jahren die feministische Filmtheorie einläutete, ist eine der ersten, die genderzentrierte Überlegungen zum Film anstellte. Sie kritisiert darin den patriarchischen Blick auf die Frau im Film und spricht über symbolische, realitätsverzerrte Funktion und Symbolik der Frau. Mulvey verwendet die Theorie der Freud’schen Psychoanalyse als Ausgangspunkt ihrer Aussagen über

[61] Vgl.: Felix, Jürgen: Autorenkino. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): Moderne Filmtheorie. Mainz. Bender Verlag.2003. S. 13ff
[62] Peters, Jan Marie: Die Struktur der Filmsprache. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek. 2003. S. 371ff
[63] Vgl.: Peters, Jan Marie: Die Struktur der Filmsprache. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek. 2003. S. 371ff
[64] Hickethier, Knut: Genretheorie und Genreanalyse. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): Moderne Filmtheorie. Mainz. Bender Verlag.2003. S. 62
[65] Vgl.: ebenda. S68 - 69

den voyeuristischen Blick des Publikums auf den Film während der Vorführung.[66] Der Einsatz der psychoanalytischen Theorie setzt voraus, „daß (sic!) man das Kino als ein Medium von Austauschprozessen begreift, das ein spezifisches Verhältnis zum Unbewußten (sic!) der Gesellschaft und deren Individuen unterhält.“[67]
In den 1980er Jahren wandte sich die feministische Filmtheorie jedoch immer mehr vom Ansatz der Psychoanalyse ab, hin zu einem filmhistorischen Forschungsansatz. Im historischen Kontext wird hier die Rolle der Frauen und des Frauenbildes seit der Entstehung der Filmindustrie betrachtet, sowohl als AkteurInnen als auch als RezipientInnen innerhalb des Filmkonstrukts. Gegenwärtig gliedert die feministische Filmtheorie – heutzutage wohl eher als Genderfilmtheorie zu verstehen – neben der (multikulturellen) Frauenperspektive und –rolle auch Fragen nach Repräsentation von verschiedenen sexuellen Orientierungen und Ethnizität in ihr Feld ein.[68]

Eine mitphilosophische Betrachtung des Films fand bereits in den Anfängen statt, sie hat also lange Tradition im Bereich der Filmtheorie. Eine rein philosophische Auseinandersetzung geschah wohl erst in den 1980er Jahren. Der Philosoph Gilles Deleuze (1925 – 1995) postulierte zu dieser Zeit, dass Film eine in sich philosophische Praxis sei, er stützt diese Aussage auf die gleichzeitige Immanenz und Transzendenz der Bewegungs- und Zeitinstanzen im Film. Deleuze sieht den Film nicht als Sprachsystem, sondern als offenen philosophischen Denkprozess, der uns nicht nur die Welt aus einer anderen Perspektive aufzeigt, sondern er entwirft gleichzeitig eine neue Welt.[69]

Der Film- und Medienwissenschaftler Joachim Paech ist ein Vertreter der Theorie der Intermedialität des Films, er beschreibt Film als ein intermediales Medium und bezieht sich in seinen Überlegungen dazu auf Eric McLuhan, Niklas Luhmann und Jens Schröter. Paech erklärt, dass das Medium Film immer im Kontext einer Pluralität, in Verbindung mit Wissenschaft, mit Unterhaltung, Kunst und Text, definiert wird. Er erklärt diese Intermedialität anhand der intermedialen Figuration von Fotografie und Film im bewegten Bild oder der „…dispositiven Struktur des (Zuschauer-)Blicks“[70], im Fall von Theater und Film. Auch die narrative, kontinuierliche, bewegte Beziehung in und vom Medium Film mit einem anderen Medium und dessen Rückkoppelung bzw. Auflösung im Film ergibt die Intermedialität.[71]

---

66 Vgl.: Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narrative Kino. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek. 2003. S. 389ff
67 Kappelhoff, Hermann: Kino und Psychoanalyse. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): Moderne Filmtheorie. Mainz. Bender Verlag.2003. S. 130
68 Vgl.: Klippel, Heike: Feministische Filmtheorie. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): Moderne Filmtheorie. Mainz. Bender Verlag.2003. S. 168ff
69 Vgl.: Engell, Lorenz; Fahle, Oliver: Film-Philosophie. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): Moderne Filmtheorie. Mainz. Bender Verlag.2003. S. 222ff
70 Paech, Joachim: Intermedialität des Films. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): Moderne Filmtheorie. Mainz. Bender Verlag.2003. S. 305
71 Vgl.: Paech, Joachim: Intermedialität des Films. In: Felix, Jürgen (Hrsg.): Moderne Filmtheorie. Mainz. Bender Verlag.2003. S. 287ff

2.2. MUSIK

2.2.1. DEFINITION

Begriffsdefinition

Musik kann stark vereinfacht als eine Zusammenfügung von Geräuschen verstanden werden, die vom neuronalen System eines Individuums interpretiert und innerhalb struktureller Formen produziert wird. Es gehört jedoch wesentlich mehr dazu, Robert Jourdain etwa erläutert das Erlebnis Musik als Produkt von Schall, Ton, Melodie, Harmonie, Rhythmus, Komposition, Aufführung, Hören, Verstehen und Ekstase.[72] Anders ausgedrückt müssen neuronale, kulturelle, formale, kreative und kognitive Gegebenheiten zusammenspielen um Musik erzeugen und auch erleben zu können.

Musik wird „… vom ganzen Gehirn gemacht und verarbeitet."[73] Der rechte Temporallappen, die motorischen und sensorische Areale des Hirns, das limbische System und das Frontalhirn sind unter anderem Bereiche des neuronalen Systems, die Musik interpretieren, verstehen, darauf reagieren und erleben können.[74] „… Bei den meisten Menschen (übernimmt) die rechte Gehirnhälfte bevorzugt die Analyse von Harmonik und melodischer Kontur, während die linke Gehirnhälfte auf die Verarbeitung von Rhythmus spezialisiert ist"[75] Stefan Schaub erklärt in *Erlebnis Musik*, dass gehörte Musik sich beim Menschen unmittelbar auf den Rhythmus von Atmung und Puls auswirkt. Sie beschleunigt beide vegetative Funktionen unbewusst, was möglicherweise auf den Fluchtreflex, ausgelöst durch akustische Signale, zurückgeführt werden kann.[76] Schaub fügt noch hinzu: „Fehlt die entscheidende Kategorie, daß (sic!) es sich bei dem Reiz, dem man gerade ausgesetzt ist, um Musik handelt, führt dies zu Angst und Ablehnung (…), wird derselbe Reiz jedoch als ein ästhetisch sinnvolles Gebilde wahrgenommen, ergötzen wir uns daran…"[77] Somit wird die wichtige Komponente des kognitiven ‚Verstehens' des Konzepts Musik begründet.

---

[72] Vgl.: Jourdain, Robert: Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag. 2009. S. 14 - 18

[73] Spitzer, Manfred: Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Stuttgart: Schattauer GmbH. 2002. S. 208

[74] Vgl.: Tramo, MJ: Music of the hemispheres. Sience. 2001. Zitiert nach: Spitzer, Manfred: Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Stuttgart: Schattauer GmbH. 2002. S. 209

[75] Jourdain, Robert: Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag. 2009. S. 351

[76] Vgl.: Schaub, Stefan: Erlebnis Musik. Eine kleine Musikgeschichte. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG. 1993. S. 238

[77] Schaub, Stefan: Erlebnis Musik. Eine kleine Musikgeschichte. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG. 1993. S. 238 - 239

„Musik als ein vom Menschen geschaffenes künstliches Gebilde ist die Kombination aus einer akustischen Reizquelle und deren kognitiver Aufbereitung.“[78] Aufgrund dieser Definition könnte man von der Annahme ausgehen, dass Musik ebenso Informationen vermittelt wie gesprochene Sprache es tut, da die zu vermittelnden Informationen über dieselben Rezeptionsorgane aufgenommen und an ähnlichen Stellen des Gehirns verarbeitet werden, jedoch unterscheidet Robert Jourdain in *Das wohltemperierte Gehirn* zwischen Musik und Sprache aufgrund neuronaler und formaler Gegebenheiten[79], er erklärt, dass „… Sprache fast ausschließlich dazu (dient), reale Inhalte zu vermitteln, was Musik kaum jemals tut. Statt äußere Ereignisse zu porträtieren, inszeniert Musik offensichtlich das Erleben in unserem Inneren neu. Musik ist also eher „die Sprache der Gefühle“.“[80]

Musik wird laut Günter Kleinen auf drei Arten wahrgenommen, erstens, wenn sie komponiert bzw. erdacht wird, er nennt dies ‚perception while creating‘. ‚Perception while performing‘ bedeutet das Wahrnehmen während der Aufführung von Musik und die Rezeption, das Zuhören nennt er ‚perception while listening‘.[81]

Auch wenn die formale Produktion von Musik, die Herstellung von Musikstücken, Liedern und Kompositionen ein nicht minder interessantes Feld darstellt, soll es hier nicht im Detail erläutert werden. Das Hauptaugenmerk der Arbeit liegt auf der Rezeption von Musik, der ‚perception while listening‘.

[78] Schaub, Stefan: Erlebnis Musik. Eine kleine Musikgeschichte. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG. 1993. S.234
[79] Vgl.: Jourdain, Robert: Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag. 2009. S. 334 - 357
[80] ebenda. 2009. S. 357
[81] Vgl.: Kleinen, Günter: Die psychologische Wirklichkeit der Musik. Wahrnehmung und Deutung im Alltag. Kassel: Gustav Bosse Verlag. 1994. S. 13

Musik als kommunikationswissenschaftliches Medium

Im vorhergegangenen Abschnitt dieser Arbeit wurde auf die historischen Übertragungstechniken von Musik näher eingegangen, jedoch muss, um Musik legitim als Medium bezeichnen zu können, auch auf die kommunikationswissenschaftliche Bedeutung des Terminus Medium eingegangen werden., denn: „Nicht jeder (technische) Kommunikationskanal, mit dem irgendwelche Signale gesendet werden (können), ist schon als ‚Medium' im publizistikwissenschaftlichen Sinn zu klassifizieren."[82]

Für Roland Burkart steht der Begriff ‚Medium' für personale Vermittlungsinstanzen als auch für technische Hilfsmittel zur Übertragung einer Botschaft,[83] er verweist hier auf Harry Pross (1923 – 2010), der zwischen ‚primären' (etwa Sprache und nonverbale Vermittlungsinstanzen, wie etwa Mimik oder auch Körperhaltung), ‚sekundären' (Manifestationen menschlicher Mitteilung, hierbei wird von der Produktionsseite der Mitteilung ein Gerät benötigt, nicht aber vom Empfänger) und ‚tertiären' Medien (sowohl Sender als auch Empfänger benötigen technische Vermittler) unterscheidet.[84] Burkart ergänzt noch eine ‚quartäre' Instanz der Medien, die er als ‚digitale Medien' oder ‚Online-Medien' beschreibt. Die Besonderheit der ‚quartären' Medien ist, dass hier eine flexiblere Sender/Empfänger-Rollenzuschreibung besteht.[85]

Burkart erläutert weiter, in Anlehnung an Herbert Kubicek, Ulrich Schmid und Heiderose Wagner, die Unterscheidung von Medien ‚erster' und ‚zweiter Ordnung'. ‚Medien erster Ordnung' sind als Medieninfrastruktur zu verstehen, sie bezeichnen die technischen Möglichkeiten der Vermittlung, Speicherung und Abrufung von Mitteilungen.[86] Man spricht von ‚Medien zweiter Ordnung' ‚…‚wenn institutionalisierte Kommunikatoren am Werk sind, die diese technischen Mittel zur Herstellung und Verbreitung von Inhalten benützen, wenn also diese Vermittlungstechniken zur Selektion, Strukturierung und Präsentation von Aussagen im Hinblick auf ein Publikum eingesetzt werden."[87]

Musik als Medium zu bezeichnen ist nun insofern legitim, da ihre technische Übermittlung als gegeben angesehen werden kann, auch kann Musik als ein Medium ‚zweiter Ordnung' verstanden werden und sie verfügt über Charakteristika aller drei Instanzen nach Poss (je nach Aufführungs-

[82] Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Wien: Böhlau Verlag. 2002. S. 44
[83] Vgl.: ebnda. 2002. S. 36
[84] Vgl.: Pross, Harry: Medienforschung. Darmstadt. 1972. S. 10ff
[85] Vgl.: Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Wien: Böhlau Verlag. 2002. S. 38
[86] Vgl.: ebenda. S. 45
[87] Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Wien: Böhlau Verlag. 2002. S. 45

bzw. Darbietungsform). Jedoch stellt sich folgend die Frage nach dem Kommunikationscharakter von Musik.

„Als Kommunikation bezeichnet man einen Vorgang, der auf bestimmten Gemeinsamkeiten zwischen verschiedenen Subjekten beruht.“[88] Winfried Schulz erklärt diesbezüglich weiter, dass Kommunikation ein dynamischer Prozess wäre, bei dem Kommunizierende eine gemeinsame Verbindung zur Übertragung von Mitteilungen nutzen, um anhand einer durch Erwartungen gekennzeichnete Beziehung und übereinstimmenden Kognitionen (Wissen, Erfahrungen Bewertungen, etc.) Informationen, Erwartungen und daraus folgend Mitteilungen generieren und darauf zu reagieren.[89]

[88] Schulz, Winfried: Kommunikationsprozess. In: Noelle-Neumann; Schulz, Winfried; Wilke, Jürgen (Hrsg.): Fischer Lexikon Publizistik Massenkommunikation. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuchverlag. 2009. S.169
[89] Vgl.: Schulz, Winfried: Kommunikationsprozess. In: Noelle-Neumann; Schulz, Winfried; Wilke, Jürgen (Hrsg.): Fischer Lexikon Publizistik Massenkommunikation. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuchverlag. 2009. S.169

2.2.2. HISTORISCHER ABRISS

Musikgeschichtliche Epochen

Dies soll ein Abriss der europäischen bzw. westlichen Kunstepochen darstellen, aufgrund des kulturellen und geografischen Bezugsrahmens der Verfasserin, auf die musikalischen Kunstepochen nicht westlich-geprägter Kulturkreise wird in dieser Arbeit nicht näher eingegangen.

Musik als Kunstform kann, ähnlich wie Literatur, Malerei oder Architektur, in geschichtliche Epochen wie folgt grob unterteilt werden:[90]

- Antike Hochkulturen (ab etwa 3000 v.Chr. bis 400 n.Chr.)
- Spätantike und Mittelalter (etwa 4. bis 15. Jahrhundert n.Chr.)
- Renaissance (15. und 16. Jahrhundert n.Chr.)
- Barock (zwischen 1600 und etwa 1750 n.Chr.)
- Klassik (von etwa 1730 bis 1830 n.Chr.)
- Romantik (19. Jahrhundert)
- Neue Musik (20. Jahrhundert bis heute)

Auch ähnlich wie bei anderen Künsten, werden diese Epochen mit bestimmten Künstlern und Kunstwerken in Verbindung gebracht, oftmals definieren diese die Kunst ihrer Epoche. In diesem kurzen Überblick werden nur einige Vertreter und musikalische Gattungen der jeweiligen Ära genannt, ein Anspruch auf Vollständigkeit besteht nicht, sie sollen als Orientierungspunkte und Beispiele für die Kunstepoche stehen.

Das Entstehen von Musik ist Gegenstand von Spekulation, es gilt jedoch als gesichert, dass Singen, rhythmisches Klatschen und Stampfen, Trommeln, Verwendung einfacher Instrumente etc. bereits seit Urzeit vom Menschen praktiziert wird.[91] Nachzuvollziehen ist Musik aber erst durch die schriftliche (oder bildliche) Abbildung der Praxis, die frühen Kulturen überlieferten ihre Mythen, Geschichten, Traditionen und auch damit verbundene Musik-Praxis aber vorwiegend mündlich.[92]

[90] Vgl.: Blume, Friedrich.: Epochen der Musikgeschichte in Einzeldarstellungen. Kassel/München: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle/Deutscher Taschenbuchverlag. 1974. S. 9-15
[91] Vgl.: Kolneder, Walter: Geschichte der Musik. Wilhelmshaven: Verlag der Heinrichshofen-Bücherei. 2003. S. 7
[92] Vgl.: Rademacher, Johannes:Musik. Köln. DuMont Literatur und Kunst Verlag. 2002. S. 8 - 9

Es sind etliche Aufzeichnungen und Instrumentenfunde der antiken Hochkulturen in China, Ägypten, Griechenland, des Römischen Reiches und auch der nordischen Völker erhalten, die Rückschlüsse auf den rituellen, religiösen, aber auch narrativen und rekreativen Musikcharakter zulässt.[93] Beispielsweise wurden die uns heute bekannten griechischen Epen (z.B.: die Illias oder die Odyssee) mit einem Leierinstrument, einer Khitara, begleitet als Sprechgesang vorgetragen, auch gibt es Überlieferungen, dass der römische Kaiser Nero ein virtuoser Khitaraspieler gewesen wäre.[94]

Die durch griechische und römische Musik geprägte frühchristliche Musik und später der Gregorianische Choral werden als die maßgeblichen Musikentwicklungen der Spätantike bzw. des frühen Mittelalters gesehen.[95] Die klösterliche Musikkultur des Gregorianischen Chorals stellte, von bis zu sieben Personen vorgetragen und mittels sogenannten Neumen aufgezeichnet, für etwa ein halbes Jahrtausend den Mittelpunkt der europäischen Musik dar.[96] Diese Neumen sind eine damals weitverbreite, „frühmittelalterliche Notation des einstimmigen liturgischen Gesangs. Zunächst nur das Steigen/ Fallen einer Melodie bezeichnend (…), prägten sich ab dem 10. Jh. drei- bis vierlinige Notationsfelder mit Tonhöhenfixierung aus.“[97] Sie stellen eine der wichtigsten Vorläufer der heute gängigen Musiknotation dar.

Neben der klerikalen Musik des Mittelalters finden sich Aufzeichnungen der höfischen Musikkultur, Ende des 11. Jahrhunderts begannen Dichter ihre Texte mit eben diesen kirchlichen Melodien vorzutragen, in Frankreich nannte man diese Dichter Troubadours bzw. Trouvères, im deutschsprachigen Raum waren es Minnesänger. Beliebte Themen dieser (Hof-) Dichter waren das ritterliche Leben, religiöse Rechtschaffenheit und Liebe (=minne im Mittelhochdeutschen), anders als bei den kirchlichen Chorälen wurden diese Lieder instrumental begleitet, entweder durch den Dichter selbst oder durch Spielleute.[98] Zwei der bekanntesten deutschsprachigen Minnesänger sind wohl Walther von der Vogelweide (etwa 1170 – 1230) und Oswald von Wolkenstein (1377 – 1445), der den Beinamen ‚letzter Minnesänger‘ trägt.[99]

Ab dem 9. Jahrhundert lässt dich die Verwendung der Mehrstimmigkeit belegen. Bei dem sogenannten Organum werden erst noch zwei Stimmen eingesetzt, ein Tenor und eine

[93] Vgl.: Kolneder, Walter: Geschichte der Musik. Wilhelmshaven: Verlag der Heinrichshofen-Bücherei. 2003. S. 8 - 11
[94] Vgl.: Rademacher, Johannes:Musik. Köln. DuMont Literatur und Kunst Verlag. 2002. S. 10 - 11
[95] Vgl.: Kolneder, Walter: Geschichte der Musik. Wilhelmshaven: Verlag der Heinrichshofen-Bücherei. 2003. S. 11 - 13
[96] Vgl.: Rademacher, Johannes:Musik. Köln. DuMont Literatur und Kunst Verlag. 2002. S. 12
[97] Korff, Malte: Wörterbuch der Musik. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek. 2010. S. 154
[98] Vgl.: Rademacher, Johannes:Musik. Köln. DuMont Literatur und Kunst Verlag. 2002. S. 15 - 17
[99] Vgl.: Michels, Ulrich: dtv-Atlas Musik. München. Deutscher Taschenbuch Verlag. 2003. S. 193 - 194

Bassstimme, die zu Beginn und am Ende im Einklang sind, der Gesang wurde häufig von Orgelspiel begleitet.. Ab dem 12. Jahrhundert sind Musikstücke für drei Stimmen überliefert.[100]

Insbesondere die Notre-Dame-Epoche gilt als die wichtigste Zeit der mittelalterlichen Musik und bildet den ersten geschichtlichen Höhepunkt der Mehrstimmigkeit. Von etwa 1160 bis ins 13. Jahrhundert dauerte diese Epoche und ging fließend in die Ära der Ars Antiqua über (etwa 1230 bis 1325), in der es zur Entwicklung der Motette kam, ein Gesang mit nicht nur mehreren Stimmen sondern auch mehreren Texten.[101] Im Zeitraum dieser beiden Epochen wurde die Mensuralnotation entwickelt, eine Notenschrift, die neben der Tonhöhe auch die Tondauer festlegt, sie bildet die Grundlage zu unserer heutigen Notation.[102]

Anschließend an die Ars Antiqua wird die Ars Nova (ab etwa 1320 bis 1380) beschrieben, in der die weltliche Musik immer stärkeres Gewicht erhält, Musik wurde nun auch außerhalb des kirchlichen Einflusses entwickelt, geschrieben und gelehrt.[103] Die Hauptgattung der Ars Nova ist immer noch die Motette, der Inhalt beschäftigt sich jedoch immer häufiger mit Politik, Gesellschaft und Liebe, sie ist zu einer öffentlichen Kunstform geworden.[104]

Das Zeitalter der Renaissance lässt sich in ganz Europa für das 15. und 16. Jahrhundert einschränken und bedeutete für alle Künste eine ‚Wiedergeburt', eine Neuorientierung hin zu dem Menschen, Natürlichkeit und Einfachheit stehen im Fokus der Renaissance.[105] Anders als im Mittelalter, während dem ein abstrakter Formgedanke der Musik im Fokus stand, strebt die Renaissancemusik nach weichen, natürlichen, auch naturnachahmenden Klängen und einfachen, ‚atmenden' Melodien.[106] Besonders einflussreich auf die musikalische Welt der Renaissance sind die venezianische und römische Schule, die franko-flämischen Meister dieser Zeit und die Entwicklung protestantischer Kirchenmusik.[107] Die venezianische Schule entwickelte erste, spezifisch instrumentale Ensemblemusik[108], Luther führt deutsche Gesänge und Kirchenlieder während den protestantischen Predigten ein und im Zuge dieser Neuerung kommt es 1524 auch zur Veröffentlichung des ersten offiziellen geistlichen Liederbuches.[109]

[100] Vgl.: Kolneder, Walter: Geschichte der Musik. Wilhelmshaven: Verlag der Heinrichshofen-Bücherei. 2003. S. 18 - 19
[101] Vgl.: ebenda. S. 19 - 21
[102] Vgl.: Korff, Malte: Wörterbuch der Musik. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek. 2010. S. 140
[103] Vgl.: Rademacher, Johannes:Musik. Köln. DuMont Literatur und Kunst Verlag. 2002. S. 29
[104] Vgl.: Michels, Ulrich: dtv-Atlas Musik. München. Deutscher Taschenbuch Verlag. 2003. S. 215
[105] Vgl.: ebenda. S. 229
[106] Vgl.: Rademacher, Johannes:Musik. Köln. DuMont Literatur und Kunst Verlag. 2002. S. 32 - 33
[107] Vgl.: Kolneder, Walter: Geschichte der Musik. Wilhelmshaven: Verlag der Heinrichshofen-Bücherei. 2003. S. 22 - 29
[108] Vgl.: Michels, Ulrich: dtv-Atlas Musik. München. Deutscher Taschenbuch Verlag. 2003. S. 265
[109] Vgl.: Kolneder, Walter: Geschichte der Musik. Wilhelmshaven: Verlag der Heinrichshofen-Bücherei. 2003. S. 28 - 29

Der Barock lässt sich untergliedern in Frühbarock (etwa 1580 – 1630), Mittleren Barock (etwa 1630 – 1680) und Spät- bzw. Hochbarock (1680 – 1750), die Entstehung der Oper um 1600 bedeutet die endgültige Abwendung vom mittelalterlichen Musikideal.[110] Der Frühbarock den Punkt, dass Musik sowohl Inhalt als auch Emotion des gesungenen Textes transportieren müsse, in das Zentrum des künstlerischen Schaffens. Um dem Publikum das Gesungene verständlicher zu machen ging der Trend zur Monodie, ein rhythmisches Deklamationsprinzip nach der Melodie des Sprachduktus. Dieser dadurch ermöglichte stilisierte Sprechgesang hatte den erwünschten, emotionalen Effekt, darüber hinaus entwickelte sich der Generalbass, er stellte den Bezugspunkt der gesanglichen Ausrichtung das und erklärt dadurch das damals neue Verständnis von Harmonie, dass sich zum Dur-Moll-System entwickelte.[111]

Mit der Oper *Orfeo* von Claudio Monteverdi (1567 – 1643) im Jahr 1607 wird erstmals versucht mittels einer musikalischen Aufführung die gesamte Bandbreite des emotionalen Ausdrucks, als auch der narrativen Struktur und die Charakterisierungen der Personen auf der Bühne zu vermitteln. Mit *Orfeo* beginnt ein regelrechter Opernboom in Europa, das Prinzip der italienischen Oper gilt während der Zeit des Barocks als prägend für alle anderen europäischen Länder.[112] Neben der geistlichen Musik des Barocks und des Stils der Oper heraus entwickelte sich die Kammerkantante, die weltliche, solistisch gesungene Vokalmusik des Barocks. Berühmte Meister der weltlichen Kantante und die vielleicht prägendsten Vertreter des Spätbarocks sind die Komponisten Georg Friedrich Händel (1685 – 1759) und Johann Sebastian Bach (1685 – 1750). Daneben wurde auch immer größeres Augenmerk auf die Ausbildung von Musikern für spezifische Instrumente gelegt und auch immer mehr voneinander zu unterscheidende instrumentale Musikformen entwickelt, etwa Orgelmusik, Suiten, Sonaten, Solokonzerte und das Concerto Grosso.[113] Antonio Vivaldi (1680 – 1743) konzentrierte sein musikalisches Schaffen besonders auf Solokonzerte und das Concerto Grosso.[114]

In der Epoche der Klassik kam es zu einem veränderten Selbstverständnis der Musiker und Komponisten, das zu einem größeren Stellenwert der Musik in der Gesellschaft führte. Der Aufklärungsgedanke der Epoche hatte zur Folge, dass die Musik sich eine erklärbar machende, verbindliche Ausdrucksform fand, die Sonate wurde zur Standardform in nahezu allen Gestaltungsformen der Zeit.[115] Joseph Haydn (1732 – 1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) und Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) stellen die Vertreter der Wiener Klassik dar und

[110] Vgl.: Kolneder, Walter: Geschichte der Musik. Wilhelmshaven: Verlag der Heinrichshofen-Bücherei. 2003. S. 29
[111] Vgl.: Rademacher, Johannes:Musik. Köln. DuMont Literatur und Kunst Verlag. 2002. S. 42 - 45
[112] Vgl.: ebenda. S. 46 - 48
[113] Vgl.: Kolneder, Walter: Geschichte der Musik. Wilhelmshaven: Verlag der Heinrichshofen-Bücherei. 2003. S. 34 - 41
[114] Vgl.: Haider, Kurt: Einführung in die Musiktheorie. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. S.414
[115] Vgl.: Rademacher, Johannes:Musik. Köln. DuMont Literatur und Kunst Verlag. 2002. S. 78 - 79

sind heute geradezu synonym mit der Klassik allgemein zu verstehen.[116] Neben Opern, Sonaten, Kammermusik und dem damit verbundenen Aufkommen reiner Instrumentalmusik, besonders beliebt waren Streichquartette, stellen das Menuett, ein körperhafter, symmetrischer Hoftanz, und das Ballett typische Musik- und Tanzgattungen der Klassik dar.[117]

Die Romantik, die musikalische Epoche des 19. Jahrhunderts, wuchs unmittelbar aus der Epoche der Klassik heraus, Tonsprache, Gattungen und Harmonik werden fast vollständig übernommen, allerdings dominiert im 19. Jahrhundert ein dynamisches, subjektivistisches musikalisches Prinzip, die Ratio der Aufklärung wird von der Empfindsamkeit der Romantik ersetzt. Das Aufkommen von Hausmusik durch die Etablierung des Bildungsbürgertums bringt einen größeren Konsum und erhöhte Nachfrage nach Instrumenten und Noten mit sich, denen zu dieser Zeit durch die aufkommenden Vervielfältigungsmethoden nachgekommen werden konnte.[118] Für die musikalischen Früh-Romantiker, wie Franz Schubert (1797 – 1828), Fryderyk Chopin (1810 – 1849) oder Franz Liszt (1811 – 1886), stand die Erschaffung einer fantastischen, erdachten Gegenwelt im Mittelpunkt des Schaffensprozesses.
Die Vertreter der Spät-Romantik, beispielsweise Johannes Brahms (1833 – 1897), Richard Wagner (1813 – 1883) oder Peter Iljitsch Tschaikowsky (1840 – 1893), beschäftigten sich mehr mit der Frage, ob Musik aus sich selbst entstehen solle, also ob Musik keinen außermusikalischen Impuls bedarf, oder ob Musik nach einer Vorgabe, einer programmatischen Idee geschaffen werden soll.[119] Opern, Balletts, Kammermusik, Sinfonien und Operetten sind die Aufführungsformen des 19. Jahrhunderts.
Um 1900 geschah eine Abwendung vom Pathos und der Leitmotivtechnik der Musik der Romantik, hin zu einer angestrebten Schwerelosigkeit der Musik. Dieser musikalische Impressionismus, mit seinem Hauptvertreter Claude Debussy (1862 – 1918), stellt eine kurze Periode zwischen der Romantik des 19. Jahrhundert und der Epoche der Neuen Musik dar.[120] Gleichzeitig zum musikalischen Impressionismus kam es zu einem letzten ‚Aufbäumen' der romantischen Epoche, Gustav Mahler (1860 – 1911) und Richard Strauss (1864 – 1949) komponierten beide stark expressive, emotionsgeladene und sinfonische Opern und Sinfonien.[121]

Anfang des 20. Jahrhunderts kam es, unter anderem durch die geistig-soziologische Umschichtung nach dem ersten Weltkrieg, zu einer Distanzierung zur Romantik und dem Impressionismus, eine Entromantisierung, Sachlichkeit und Technisierung der Musik fand statt.

[116] Vgl.: Kolneder, Walter: Geschichte der Musik. Wilhelmshaven: Verlag der Heinrichshofen-Bücherei. 2003. S. 44 - 49
[117] Vgl.: Michels, Ulrich: dtv-Atlas Musik. München. Deutscher Taschenbuch Verlag. 2003. S. 337 - 389
[118] Vgl.: ebenda. S. 401
[119] Vgl.: Rademacher, Johannes:Musik. Köln. DuMont Literatur und Kunst Verlag. 2002. S. 90 - 104
[120] Vgl.: Kolneder, Walter: Geschichte der Musik. Wilhelmshaven: Verlag der Heinrichshofen-Bücherei. 2003. S. 68 - 69
[121] Vgl.: Rademacher, Johannes:Musik. Köln. DuMont Literatur und Kunst Verlag. 2002. S. 139 - 140

Ebenfalls als Abwendung von der Romantik kann man die Tendenz zur Auftragssuche und der engen Beziehung zur Umwelt sehen, Komponisten entwickelten Musik nicht mehr ausschließlich aus einem persönlichen Ausdrucksbedürfnis heraus.[122] Arnold Schönberg (1874 – 1951) entwickelte um 1920 die Zwölftontechnik, die die Aufgabe der Tonalität und ein Ordnungssystem bedeutete.

Neben sich ändernden Werk- und Musikbegriffen in dieser Zeit, kam es weitläufig auch zu technischen Neuerungen. Die Verfügbarkeit von Schallplatten, Tonbändern und ähnlichem bedeutete eine schnellere Verbreitung und größere, auch internationale, Auswahl an rezipierbarer, reproduzierbarer Musik.[123] Das Aufkommen von (Musik-) Medien beeinflusst auch das Rezipientenverhalten, bereits in den 1910er Jahren kann ein vermehrtes Interesse an amerikanischem Blues und Jazz am europäischen Markt verzeichnet werden.[124] Um 1920 entsteht die Strömung des musikalischen Neoklassizismus, einer seiner Vertreter ist Carl Orff (1895 – 1982), dessen *Carmina burana* eine Rückspiegelung auf mittelalterliche und antike Stoffe zeigt.[125] Auch in den 1920er Jahren fanden nahezu erstmalig musikpädagogische Überlegungen statt, Musikausbildung und ‚ernstzunehmende' Musik für Kinder rücken zu dieser Zeit für viele Komponisten und Musikschaffende in den Fokus, Orff, Béla Bartók (1881 – 1945) und Paul Hindemith (1895 – 1963) seien nur als Beispiele für diese Bewegung zu nennen.[126]

Der Begriff der Unterhaltungsmusik, entstanden Ende des 19. Jahrhunderts, meint leichte Musik, die passiv ‚konsumiert' in der modernen Gesellschaft käuflich erhältlich und mittels Rundfunk verbreitet wird. Ihr Ziel ist Zerstreuung, oftmals Tanz, beispielgebend sind hier der Schlager, Tanzmusik und Popmusik zu nennen.[127] Unterhaltungsmusik hat Hochkonjunktur speziell in der Zwischenkriegszeit des 20. Jahrhunderts und in der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg.

Um 1950 zeigt sich die Musikwelt weltoffen, es passiert ein politischer und moralischer Neubeginn, technisch beginnt ein Aufbruch hin zu elektronischer Musik, auch erweitert sich der Musikbegriff. Strömungen der Musik, neben der Pop- und Rockmusik, sind unter anderem elektronische Musik, Intuitive Musik, Minimal Music und Postmoderne.[128]

Die Musik des 20. Jahrhunderts kann laut Musikwissenschaftler Peter Rummenhöller nicht mehr als Fortsetzung der Musik des 19. Jahrhunderts verstanden werden, da sie nicht mehr die Einheitlichkeit der Unterhaltungsmusik der Romantik oder anderer Epochen aufweist. Er

[122] Vgl.: Kolneder, Walter: Geschichte der Musik. Wilhelmshaven: Verlag der Heinrichshofen-Bücherei. 2003. S. 69 - 70
[123] Vgl.: Michels, Ulrich: dtv-Atlas Musik. München. Deutscher Taschenbuch Verlag. 2003. S. 485
[124] Vgl.: Rademacher, Johannes:Musik. Köln. DuMont Literatur und Kunst Verlag. 2002. S. 120 - 125
[125] Vgl.: Michels, Ulrich: dtv-Atlas Musik. München. Deutscher Taschenbuch Verlag. 2003. S. 499 - 505
[126] Vgl.: Weber, Rudolf: Musik für Kinder. In: Keil, Werner (Hrsg.): Musik der zwanziger Jahre. Hildesheim: Georg Olms AG. 1996. S.108ff
[127] Vgl.: Michels, Ulrich: dtv-Atlas Musik. München. Deutscher Taschenbuch Verlag. 2003. S. 509 - 511
[128] Vgl.: ebenda. S. 513 - 525

verweist dahingehend auf die Veränderungen der Gesellschaft seit der Jahrhundertwende und stellt klar, dass Musik und Musikmachart immer im Kontext der gesellschaftlichen Veränderungen und Geschehnisse ihrer Zeit zu betrachten sind.[129]

Zur Musikgeschichte aus Sicht des Ausdrucks von Stimmung und Emotionen sei gesagt, dass bis weit in das Zeitalter des Barocks hinein, Musik zur Unterhaltung komponiert, aufgeführt und rezipiert wurde. Natürlich stellt etwa der Minnesang des Mittelalters einen Ausdruck von Gefühlen dar, genauso wie die Kirchen- und Hofmusik der Renaissance einen bestimmten (emotionalen) Zweck erfüllen sollte, jedoch spiegeln die Werke dieser Zeit so gut wie nie gesellschaftliche, politische oder sogar individuelle Gefühlswelten wieder. Erst im Barock entstand die Einstellung zur (Musik-) Kunst, die es Komponisten ermöglichte, persönliche Emotionen in ihrer Musik ‚erklingen' zu lassen.
Grund dafür ist, dass sich die soziale Stellung des Komponisten und in weiterer Folge des Musikers zu dieser Zeit zu ändern begann. Sowohl die Kirche als auch die Höfe Europas förderten ‚ihre' Musiker mehr und unterstützten die Weiterentwicklung von Musikgattungen und Instrumenten finanziell.

Bis in das Zeitalter der Klassik hinein schrieben erfolgreiche Komponisten Musik, die den Auftraggebern gefällig war, so bildet sich die Stimmung des politischen Klimas der französischen Revolution nicht maßgeblich in der Musik dieser Zeit ab, jedoch war die Freiheit der Emotionen soweit gegeben, dass persönliche Stimmungen und Gefühle sich immer mehr in den Kompositionen spiegelte.

Spätestens in der Romantik haben persönliche Emotionen eine musikalische Plattform, die meisten Musiker der Zeit arbeiten nicht mehr für Auftraggeber, sie sind ‚Free-Lancer', die ihre Kunst ebenso verkaufen, wie Maler oder Architekten. Diese mehr oder weniger ‚freie Markt-wirtschaft' hat zur Folge, dass die Musik dieser Zeit Emotion und Ausdruck von persönlicher und gesellschaftlicher Stimmung wurde wie nie zuvor.
Die Freiheit des Ausdrucks eigener Gefühle durch Kunst ist auch heute einer der Hauptantriebe für Musiker und für viele Menschen auch die Motivation hinter der Musikrezeption.

[129] Vgl.: Rummenhöller, Peter: Einführung in die Musiksoziologie. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag. 1978. S. 51 - 52

Musikmediale Epochen

Die Nachvollziehbarkeit der Existenz von Musik wurde erst durch die mediale Übermittlung ermöglicht, daher ist ein vollständiger historischer Abriss zur Musik als künstlerisches Gebilde insofern nicht möglich. „Mit der Erfindung von Notationssystemen gelang es, Musik zu fixieren und zu überliefern. Notation ist so gesehen ein Medium für die Vermittlung und Reproduzierbarkeit von Musik.“[130] Etwa im 16. Jahrhundert war die heute bekannte Weise der Notation von Musik in Europa soweit entwickelt, dass man sie als einheitlich und heute noch rezipierbar verstehen kann.[131] Die Notation von Musik bezieht sich auf Text, Rhythmus, Töne, Takt und auch Instrument-Spezifikation, ermöglicht eine Gedächtnisstütze, Kontrolle beim Spielen der Musik und fungiert als eine Überlieferung, jedoch stellt sie nicht die Musik selbst dar, sondern bildet sie nur ab.[132]

Musik war für den Großteil der menschlichen Existenz in einer Art der Vorführung zu rezipieren, in der Zeit der Antike und des Mittelalters wurde Musik im klerikalen, rituellen oder volkstümlichen Kontext aufgeführt. Neben Kirchen- und Hofmusik wurde Musik in erster Linie auf Festen und Feiern der Bevölkerung gespielt, auch wurden Komposition und Instrumente vorrangig in Kreisen der Obrigkeit und des Klerus gelehrt. Als primäre Aufführungsformen der Antike und des Mittelalters gelten gesungene Psalmodien, Kanons, gregorianische Chorale und die Form des Organum, das Chanson der Minnesänger, Motetten und Balladen.[133]

Bis in die Epoche der Romantik hinein wurde Musik ebenfalls fast ausschließlich für das Publikum der verschiedenen Höfe und für die Kirche komponiert, jedoch kam es zu einer Umschichtung der Zugänglichkeit zu musikalischen Aufführungen und auch die Möglichkeit der Musikausbildung wurde immer erreichbarer und stieg im Ansehen der Gesellschaft. Unter anderem durch das Miteinbinden der Kirchengemeinde in der musikalischen Lobpreisung im Protestantismus kam es zu einer größeren persönlichen Beschäftigung der Bevölkerung mit Musik in der Renaissance. Die Neuerungen der Renaissance gegenüber der vorhergehenden Epochen sind unter anderem die Aufführungsform der Messe, des Volkslieds und der selbst-ständigen Instrumentalmusik.[134]

---

[130] Bruhn, Herbert: Notation als mediale Darstellung von Musik. In: Schramm, Holger(Hrsg.): Handbuch Musik und Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. 2009. S.13
[131] Vgl.: ebenda. S.13
[132] Vgl.: ebenda. S.16 - 25
[133] Vgl.: Michels, Ulrich: dtv-Atlas Musik. München. Deutscher Taschenbuch Verlag. 2003. S. 181 - 229
[134] Vgl.: ebenda. S. 229 - 267

Der Barock sah neben Kirche und Hof bereits Schulen und die bürgerliche Kammermusik, sowie die Oper als Hauptinstitution der Musik. Akademien wurden gegründet, die unter anderem auch das Niveau der Musiker und der Musik der Zeit hoben. Die Oper galt als die definierende Aufführungsform des Barocks, neben ihr entstanden weitere, nämlich das Ballett, das Concerto und die Sinfonia, das Oratorium und die Passion, die eng verbunden mit der Orgelmusik sind, ferner wurden sowohl Kunstlieder als auch Volkslieder komponiert.[135]
Aufbauend auf den Barock knüpft die Klassik an, die sich ihrerseits an der Kunst der Antike zu orientieren versuchte. Der Aufklärungsgedanke der Klassik führte zu einer Veränderung des Ständesystems in vielen Ländern Europas und Musik wurde sowohl als Kunst als auch als Wissenschaft angesehen, Musik wurde in Form von Opern, Singspielen, Oratorien, Sonaten, Kammermusik, Instrumentalmusik, Sinfonien und Konzerten aufgeführt.[136]

Das Zeitalter der Romantik ist gleichzustellen mit der Ära der Industrialisierung, das Bildungsbürgertum bildete sich aus und damit veränderten sich der Stellenwert und die Rezeption von Musik. Durch die bessere finanzielle Stellung vieler Teile der Bevölkerung und durch die Möglichkeit der Massenfertigung von Instrumenten kam es zu einer Verlagerung der Aufführung von Musik in die privaten Haushalte des Bildungsbürgertums, außerdem konnten es sich mehr und mehr Menschen leisten Opern und Konzerten in regelmäßigen Abständen beizuwohnen. Musik wurde zu einem Statussymbol und einem Zeitvertreib, nicht mehr reserviert für den Adel und die Kirche. Lieder, Opern, Sinfonien, Ouvertüren, das Ballett und Konzerte waren die bevorzugen Aufführungsformen der Zeit.[137]

Im späten 19. Jahrhundert fanden erste Experimente zu einer Erfindung statt, die in weiterer Folge zu einer starken Veränderung des Rezeptions- und Aufführungsverhalten von Musik und seines Publikums und auch zu einem zuvor ungesehenen Stilpluralismus führen sollte.

Thomas Alva Edison (1847 – 1931) gilt als der Erfinder der ersten Apparatur zur Aufzeichnung von Schall, 1877 demonstrierte er erstmals seinen Phonographen, eine Maschine, die Sprachschall aufzeichnen und wiedergeben konnte. Im Grunde funktionierte dieses Verfahren aufgrund der Materialisierung von Schall, eine Membran wurde durch den Schall der Sprache in Schwingung gebracht und setzte einen Stichel in Bewegung, der wiederum auf eine Walze ‚schrieb'. Angetrieben wurde die Maschine anfangs noch durch Kurbeln, später wurde ein Uhrwerk eingebaut. Wenn man nun in den Rillen der Walze einen feinen Stift oder sehr dünn

[135] Vgl.: Michels, Ulrich: dtv-Atlas Musik. München. Deutscher Taschenbuch Verlag. 2003. S. 229 - 301
[136] Vgl.: ebenda. S. 333 - 401
[137] Vgl.: ebenda. S. 401 - 485

geschliffenen Edelstein laufen ließ, versetzte dieser Vorgang die Membran wieder in Schwingung und erzeugte so die Wiedergabe des aufgezeichneten Tons. [138]

1886 erhielten Chichester A. Bell (1848 – 1924)und Charles S. Tainter (1854 – 1940) das Patent auf ihr Graphophone, eine verbesserte Version des Phonographen von Edison. Sowohl Edison als auch Bell und Tainter sahen in ihren Erfindungen in erster Linie Möglichkeiten für den damals wirtschaftsstarken Sektor des Bürobedarfs, sie wollten Diktiergeräte herstellen.[139] Relativ bald wurde jedoch klar, dass diese Erfindung nicht nur eine kuriose ‚talking machine' darstellte, sondern auch für den Markt der Musikindustrie interessant sein könnte.

Ab 1889 wurden bereits bespielte Walzen (Tonträger) vertrieben, die Produzenten solcher Tonträger unterhielten eigene Aufnahmestudios und beschäftigten Musiker. Ab 1896 wurden die Abspielgeräte gezielt an Haushalte verkauft und ermöglichten den Besitzern solcher Geräte ein Musikhörerlebnis von etwa zwei Minuten pro Walze.[140]

1895 patentierte Emil Berliner die Schellack-Schallplatte, „…eine Scheibe, auf der die Rille in Seitenschrift als Spirale von außen nach innen läuft"[141], ein Jahr später reichte er das Patent auf das Grammophone ein, ein Gerät zur Abspielung ebensolcher Platten. In Hinsicht auf den Tonträger bestand die Neuerung darin, dass die Platten und die darauf eingravierte Seitenschrift leichter reproduzierbar waren und wesentlich beständiger waren als die weichen Wachswalzen.[142]

Bis in die Nachkriegszeit hinein waren Schellackplatten in verschiedenen Varianten und von verschiedenen Anbietern der gängige Standard in der Industrie des Musikvertriebs, 1948 wurde die erste Vinylplatte im Mikrorillenverfahren von Columbia Records herausgebracht, die die Grundlage der Langspielplatte darstellte.[143]

In den 1960er Jahren begannen verschiedene Firmen Audiokassetten herzustellen, gegenüber anderen Anbietern setzte sich die Compact Cassette von Philips durch, „… ein 3,81 mm breites Magnettonband im genormten Plastikgehäuse."[144] Mitunter ein Grund für den Erfolg der

[138] Vgl.: Schneider, Albrecht: Konservierung von Musik durch Erfindung der technischen Schallaufzeichnung. In: Schramm, Holger (Hrsg.): Handbuch Musik und Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. 2009. S. 31 - 35
[139] Vgl.: ebenda. S. 36
[140] Vgl.: ebenda. S. 37 - 38
[141] Schneider, Albrecht: Konservierung von Musik durch Erfindung der technischen Schallaufzeichnung. In: Schramm, Holger (Hrsg.): Handbuch Musik und Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. 2009. S.39
[142] Vgl.: ebenda. S.38 - 39
[143] Vgl.: Wicke, Peter: Der Tonträger als Medium der Musik. In: Schramm, Holger (Hrsg.): Handbuch Musik und Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. 2009. S. 70 - 71
[144] Wicke, Peter: Der Tonträger als Medium der Musik. In: Schramm, Holger (Hrsg.): Handbuch Musik und Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. 2009. S. 73

Musikkassette war, neben der kostengünstigen Produktion, mit Sicherheit auch die Tatsache, dass sie ein Aufnahmemedium war, das ‚Überspielen' und Aufnehmen von Musik war nie zuvor einfacher für die Konsumenten, „…vor allem aber hat die Audiokassette das mobile Musikhören zu einer zentralen Form des Umgangs mit Musik werden lassen."[145] Der Ghettoblaster in den frühen 1970er Jahren und der Walkman der Marke Sony, der 1979 auf den Markt kam, ermöglichten Menschen erstmals Musik mit sich zu führen und theoretisch überall rezipieren zu können.[146]

Anfang der 1980er Jahre wurde die Compact Disc der Firma Philips vorgestellt, eine 12-cm-Polycarbonatscheibe, die innerhalb von 10 Jahren die Schallplatte fast vollständig vom Markt verdrängte.[147] „Im Unterschied zu allen früheren Tonträgerformaten, die über möglichst attraktive Neuveröffentlichungen am Markt durchzusetzen versucht wurden, erfolgte die Einführung der CD und die Ablösung der analogen Schallplatte auf dem überaus profitablen Weg einer Zweitverwertung der Back-Kataloge. Neuproduktionen befanden sich damit in Konkurrenz zu der gesamten einmal auf Tonträgern gebrachten Musikgeschichte, gegen die sie sich behaupten mussten."[148]

Die nächste große Evolution in Sachen Musik-Medialität stellt wohl die Entwicklung des Audiokompressionsverfahren ‚MP3' dar, die den Anstoß des internetbasierten Downloads begründet. „Mit der rasanten Popularisierung des Internets Mitte der 1990er-Jahre deutete sich an, dass physikalische Tonträger wie die CD ernsthafte Konkurrenz erhalten würden."[149] Online-Plattformen wie etwa ‚Napster' ermöglichten ab den 1990er Jahren das großflächige kostenlose Austauschen ebensolcher MP3s, was wiederum die Musikindustrie zu Gegenmaßnahmen veranlasste, um sogenannte Musik-Piraterie zu stoppen.[150] Die Möglichkeit Musik mittels des Computers selbst auf CD zu ‚brennen' und sich so, ähnlich wie bei der Kassette, personalisierte Tonträger zu kreieren war mit Sicherheit mit dafür verantwortlich, dass diese Art der Musik-Beschaffung so erfolgreich wurde. Mit der Erfindung der MP3 ging auch die Weiterentwicklung des Walkmans einher, der MP3-Player, ein kompaktes, tragbares Audioabspielgerät, das wesentlich mehr Speicherplatz bereitstellte, als die vorhergegangenen Geräte.

---

145 Wicke, Peter: Der Tonträger als Medium der Musik. In: Schramm, Holger (Hrsg.): Handbuch Musik und Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. 2009. S. 74
146 Vgl.: ebenda. S.74
147 Vgl.: ebenda. S.75
148 Wicke, Peter: Der Tonträger als Medium der Musik. In: Schramm, Holger (Hrsg.): Handbuch Musik und Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. 2009. S.75
149 Föllmer, Golo: Musik im Internet. In: Schramm, Holger (Hrsg.): Handbuch Musik und Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. 2009. S. 238
150 Vgl.: ebenda. S. 236 - 237

Seit dem Beginn des 21. Jahrhunderts gibt es verschiedenste Möglichkeiten Musik digital zu rezipieren, neben dem legalen Kauf von Musik von lizensierten Online-Vertrieben (iTunes, Amazon, o.ä) ist es auch möglich Musik mittels sogenannten ‚Streaming' über Internetplattformen etwa Webradio zu empfangen. ‚Streaming', das sofortige Wiedergeben der über ein Netzwerk übertragener Daten ohne Download, ermöglicht es über das Internet nationale wie internationale Radiosender rund um die Uhr zu empfangen, was dem Rezipienten noch mehr als zuvor die Möglichkeit gibt, seine ‚Lieblingsmusik' über den von ihm favorisierten Sender zu hören.

Musik wird und wurde seit etwa den 1910er Jahren mittels Radio verbreitet und rezipiert, der Rundfunk stellte bereits in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts ein massentaugliches Medium dar, demgemäß waren 1923 in der USA etwa 600 Radiosender und über eine Million Empfangsgeräte in Betrieb. Im selben Jahr startete der kommerzielle Sendebetrieb des Rundfunks in Deutschland, knappe zehn Jahre später wurde die Anzahl der Radiorezipienten auf etwa vier Millionen geschätzt.[151] Radio verbreitet neben Musik auch verschiedene Informationsformate und dient als Werbeplattform, verschiedenste Radiosender bieten außerdem eine große Auswahl an Musikgenres an je nach nutzerorientierter Präferenz.

[151] Vgl.: Schramm, Holger (Hrsg.): Handbuch Musik und Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. 2009. S.89 - 91

2.2.3. MUSIKTHEORIE

Laut dem dtv-Atlas für Musik lässt sich das Forschungsgebiet der Musikwissenschaft in drei Teile unterteilen: die historische Musikwissenschaft, auch Musikgeschichte genannt, die systematische Musikwissenschaft, die sich aus der Fusionierung mit anderen Wissenschaften ergibt, und die angewandte Musikwissenschaft, die sich primär mit dem Entstehen von Musik auseinandersetzt. Für die vorliegende Arbeit relevant ist das Forschungsteilgebiet der systematischen Musikwissenschaft, die sich unter anderem mit Hör- und Musikpsychologie, Musiksoziologie, Musikphilosophie und Musikästhetik beschäftigt.[152]

Das Hauptaugenmerk wird hier auf die Teilgebiete der Musikpsychologie, Rezeptionsästhetik und Musiksoziologie gelegt.

Die Rezeptionsästhetik arbeitet mit dem zentralen Begriffs des Werks, der sich in Bezug auf Musik, neben der Notation und dessen Textcharakters, um die Instanz der Aufführung erweitert. Anders als im Fall der Literatur etwa, muss im Zusammenhang des Musikwerks eine Expertenrezeption zwischen dem ‚Text' und dem ‚Hörer' geschalten werden. Durch die Tatsache, dass im Bereich der musikwissenschaftlichen Rezeptionsästhetik nahezu ausschließlich Genres der klassischen Musik und deren Aufführungsformen untersucht werden, liegt das Hauptaugenmerk hier zumeist auf rezeptionsgeschichtlicher Interpretationen von Werken und weniger auf dem Verhältnis des Werks zum ‚Endkonsumenten', dem Rezipienten im kulturindustriellen Sinn.[153]

Laut der Musikwissenschaftlerin Helga de la Motte-Haber ist die Kernaufgabe der musikpsychologischen Forschung die Klärung, wie Musik vom Rezipienten gehört, erlebt und beurteilt wird.[154] Jedoch stehen auch Fragen nach musikalischer Kompetenz und individuellen Vorlieben der Musikrezeption im Fokus der musikwissenschaftlichen Forschung, sowie die Leistungen und Funktionen des Gehirns im Zusammenhang mit Musikrezeption und –interpretation.[155]

Aus historischer Sicht beginnt die heute gängige Forschung der Musikpsychologie Ende des 19. Jahrhunderts mit Wilhelm Wundts (1832 – 1920) Wahrnehmungsforschung. Die bedeutendste Grundlagen der heutigen Musikpsychologie liegen in der Gestaltpsychologie, unter anderem nach

[152] Vgl.: Michels, Ulrich: dtv-Atlas Musik. München. Deutscher Taschenbuch Verlag. 2003. S. 12 - 13
[153] Vgl.: Resch, Christine: Die schönen guten Waren. Münster: Westfälisches Dampfboot. 1999. S. 54 - 55
[154] Vgl.: de la Motte-Haber, Helga: Handbuch der Musikpsychologie. Laaber. Laaber Verlag. 1996. S. 24
[155] Vgl.: ebenda. S. 5 - 7

Carl Stumpf (1848 – 1936) und in weiter Folge nach Ernst Kurth (1886 – 1946). Kurth etwa erklärt, dass Musik wirkt, da Spannungen in der Musik zu psychischer Energie führen, er geht von einer psychologischen Raumentwicklung (Raum der Vorstellungskraft) im menschlichen Geist durch ein Ineinanderwirken von Spannungen und Energien der Musik aus. Die Entwicklung der Musikpsychologie wurde vor allem von den Forschungen der kognitiven Psychologie vorangetrieben, Musik wurde erstmals als Menge an Informationen angesehen, die wahrnehmbar, rezipierbar und verarbeitbar sind. Ein wichtiger Beschäftigungszweig der Musikpsychologie stellt das Gebiet der Musikpädagogik dar, dass sich, unter anderem, systematisch mit Hörgewohnheiten von Kindern und Erwachsenen beschäftigt. Musikwirkungsforschung und Musiktherapie sind verhältnismäßig neue Strömungen der Musikpsychologie, die sich vornehmlich mit der Wirkung von Musik auf Rezipienten in unterschiedlichen Kontexten auseinandersetzen.[156]

Der Psychologe Udo Rauchfleisch etwa hat sich eingehend mit dem Vorgang der Musikrezeption auseinandergesetzt und erklärt, dass Musikhören kein passiver Vorgang aufseiten des Rezipienten darstellt, sondern Aktivität erfordert, neben der Wahrnehmung an sich auch „in Form des emotionalen Reagierens“[157].
Er schränkt seine musikpsychologischen Überlegungen zur Musikrezeption zeitlich und gesellschaftlich auf die Neuzeit ein, da er keine Allgemeingültigkeit der heutigen Rezeption auf vorhergegangene Generationen aufstellen kann. Nebst stellt er die Überlegung an, dass neben sozialen und historischen Determinanten auch persönliche Lebensstrukturen und –geschichten psychodynamische, die Musikrezeption beeinflussende Funktionskomplexe bilden. Die psychoanalytische Tradition der Musikbeobachtung sieht es als Tatsache an, dass Musik primär auf die Gefühle der Rezipienten wirkt und Musik durch ihre strukturelle Ähnlichkeit Emotionen besser ausdrücken könne als Sprache. Musik kann, laut Rauchfleisch verschiedenartige Funktionen erfüllen, da sie die Realitätswahrnehmung des Rezipienten verändert, sie kann die Wahrnehmung des Alltags relativieren. Die ästhetische Illusion, die Musik erzeugt, kann, hier in Bezug auf Oper, eine triviale Handlungsstrukur in ein emotional nachvollziehbares Gesamtkunstwerk verwandeln. Themen wie Liebe, Hass, Neid, etc. können von den Rezipienten nachvollzogen werden und der Hörer erlebt anhand der musikalischen ästhetischen Illusion Geschichten aus der Sicherheit dieser Scheinwelt heraus.[158]

[156] Vgl.: Rösinger, Helmut; Bruhn, Herbert: Geschichte der Musikpsychologie. In: Bruhn, Herbert; Oerter, Rolf; Rösinger, Helmut (Hrsg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag. 1993. S. 21 - 35
[157] Rauchfleisch, Udo: Musik schöpfen, Musik hören. Ein psychologischer Zugang. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. 1996. S. 77
[158] Vgl.: ebenda. S 77ff

Überdies spricht Rauchfleisch über die Grundvoraussetzungen des musikalischen Verständnisses, er nennt die Bereitschaft des Hörers, Musik als ästhetische Mitteilung aufzufassen, erklärt, dass sowohl Rezipient als auch Komponist ein gemeinsames Vorstellungssystem aus historischen, geografischen, ethnischen und psychologischen Faktoren haben müssen, und sieht ein etabliertes System der Symbole der Gestalteinheiten als notwendig, d.h., Musikgattungen müssen verstanden werden.[159]

Ebendieses etablierte System von Symbolen wird gerne als Art von Sprache bzw. Sprachsystem angesehen, jedoch weißt de la Motte-Haber darauf hin, dass Musik, anders als Sprache immer als Kunstäußerung verstanden wird und keine Charakteristika „der Verständigung über zwischenmenschliche Vorgänge“[160] aufweist, ebenfalls von Seiten der Semantik hinkt der Vergleich von Musik und Sprache, da die einzelnen Bausteine eines Satzes bereits Informationen transportieren, die einzelne Note eines Musikstücks jedoch alleine keine Aussage tätigen kann. Ferner unterscheidet sich Sprache von Musik im Vorgang des Lesens, Sprache kann still rezipiert werden, stummes Lesen ist den meisten Lesenden nicht fremd, Musik wird ebenfalls gelesen, jedoch immer um ‚herauszuhören‘, Partituren sind nie ganz von Klängen abzulösen.[161]

Der Musikwissenschaftler Heiner Gembris erklärt den aktuellen Forschungsfokus der Musikpsychologie als im Bereich der kognitiven Forschung angesiedelt, die Fragestellung der Musikrezeptionsforschung primär experimentell forschend, individuelle Informationsverarbeitung und –speicherung und emotionales Erleben von Musik als tendenziell vernachlässigt. Diese Aussparung sieht er als Vernachlässigung an, die es zu korrigieren gilt, des Weiteren kritisiert er eine fehlende Lebensnähe und Alltagsrelevanz in der Fragestellung der Rezeptionsforschung. Weiter sieht Gembris eine Überprüfung der Konzepte und Ansätze auf ihre Nützlichkeit hin von Nöten.[162]

Der Musikwissenschaftler Peter Rummenhöller beschreibt das Aufgabengebiet der Musiksoziologie als Herstellen von Zusammenhängen zwischen den gesellschaftlichen Funktionen von Musik innerhalb der jeweiligen Gesellschaft und des jeweiligen Musiklebens

[159] Vgl.: Rauchfleisch, Udo: Musik schöpfen, Musik hören. Ein psychologischer Zugang. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. 1996. S. 104ff
[160] de la Motte-Haber, Helga: Handbuch der Musikpsychologie. Laaber. Laaber Verlag. 1996. S. 11
[161] Vgl.: de la Motte-Haber, Helga: Handbuch der Musikpsychologie. Laaber. Laaber Verlag. 1996. S. 11 - 24
[162] Vgl.: Gembris, Heiner: 100 Jahre musikalische Rezeptionsforschung. Ein Rückblich in die Zukunft. In: Behne, Klaus-Ernst; Kleinen, Günter; de la Motte-Haber, Helga (Hrsg.): Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Göttingen:Hogrefe-Verlag. 1999. S. 24 - 40

sowie zwischen den musiktheoretischen und musikgeschichtlichen Erscheinungen der jeweiligen Gesellschaft.[163]

Rummenhöller spricht eine der musiksoziologischen Problemstellungen mit der Frage des erklärenden Beschreibens von Musik an. Durch die geringe Gegenstandsbezogenheit von Musik scheint es von Nöten, Musik zu erklären, jedoch unterliegt Musik bereits sprachähnlichen Gesetzen und wird dadurch verstanden. Außerdem postuliert er, dass wenn Musik einer ästhetischen Interpretation bedürfe, würde dasselbe für Literatur und die bildenden Künste gelten. Musikgeschichtlich hatte die inhaltliche Reflexion der Musik variable Funktionen, die Funktion der philosophischen Auseinandersetzung stand etwa im Vordergrund in Zeiten und Gesellschaften, in denen Musik nicht in erster Linie für ein Publikum geschrieben wurde, sondern als Auftragsarbeit für Kirche oder Obrigkeit. Bis in das 18. Jahrhundert war die inhaltliche Reflexion nicht ‚notwendig', erst mit der Entfaltung des öffentlichen Konzertwesens und der damit einhergehenden ökonomischen Umschichtung im Bereich der Künste entwickelt sich die Notwendigkeit der Vermittlung der Kunst an das Publikum. Eine ökonomische Gesellschaft bedarf dieser inhaltlichen Reflexion um zu Überleben. In unserer heutigen (Konsum-) Gesellschaft, in der sich eine Spaltung zwischen, wie Rümmelhöller es nennt, ‚ernster' und ‚unterhaltender' Musik vollzogen hat, sollte die Musik sich auf ihren Charakter als Ware beziehen.[164]

Der Musikphilosoph und Soziologe Theodor W. Adorno (1903 – 1963) befasste sich eingehend mit „typischen Verhaltensweisen des musikalischen Hörens unter Bedingungen der gegenwärtigen Gesellschaft."[165] Adorno beschreibt die Problematik der fehlenden Daten aus vergangenen Epochen und die dadurch resultierende Schwierigkeit der Vergleichbarkeit der gesellschaftlichen Dynamiken in Kontext des musikalischen Hörens und beschäftigt sich mit den verschiedenen Typen musikalischen Verhaltens in unserer modernen Zeit. Er differenziert unterschiedliche Zugänge zum Musikhören und kategorisiert sie um das gesellschaftliche Verhalten ablesbar zu machen, den ersten Typus, den Adorno nennt, ist der des Experten, der Typ des voll bewussten Hörens, heute zumeist Berufsmusiker, der des guten Zuhörers, der ähnlich wie der Experte begründet und objektiv Musik beurteilt, allerdings die technischen und strukturellen Zusammenhänge nicht voll bewusst versteht. Den dritten Typus bezeichnet er als Bildungskonsumenten, ein gut informierter Hörer, den Adorno als Musikfetischisten deklariert, „er konsumiert Musik nach Maßstab der öffentlichen Geltung des Konsumierten"[166]. Dem emotionalen Hörer wiederum attestiert Adorno einen Zugang zu Musik, dessen Funktion in

[163] Vgl.: Rummenhöller, Peter: Einführung in die Musiksoziologie. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag. 1978. S. 62
[164] Vgl.: ebenda. S. 160ff
[165] Adorno, Theodor W.: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1973. S. 178
[166] Ebenda. S. 184

erster Linie Emotionen auszulösen und sie unter dem Deckmantel der Musik ausleben zu können. Sein Zugang ist naiv und Musik Mittel zum Zweck der eigenen Emotionsökonomie, diesem Typus gegenüber steht der Ressentiment-Hörer, der für Musik eine strengen ‚Spielplan' vorsieht und Abweichungen von diesem anfechtet und ablehnt. Als quantitativ erheblichsten Typus erklärt Adorno die Gruppe, die Musik unkritisch und unreflektiert als Unterhaltung, Entspannung und Zerstreuung konsumiert. Zuletzt behandelt er den Typus des musikalisch Gleichgültigen, hier geht Adorno von einem Desinteresse an Musik aufgrund von frühkindlichen Negativerfahrungen aus. [167]

Unter anderem setzt sich Adorno auch mit der Funktion der Musik in unserer heutigen Gesellschaft auseinander und postuliert eine kommunikative und soziale Funktion, nachdem man den Kunstcharakter, unter Berücksichtigung des immer ‚wichtigeren' Unterhaltungsfaktors der rezipierten Musik, ausklammert. Musik übernimmt laut Adorno neben der Funktion der Ablenkung die des Gesprächsthemas, hat eine Trostfunktion inne und fungiert als Stimmungsaufheller. Sie ist eine ungegenständliche Sprache und das Genre der Unterhaltungsmusik, von dem Adorno spricht, vermittelt eine Ideologie der kollektiven Fröhlichkeit und Geselligkeit, gelenkt von kommerziellen Interessen. Diese Ideologie wird zu einer Anweisung zu Verhaltensweisen und wirkt als eine Art Massengleichschaltung der Reaktionen auf Musik.[168]

Rümmenhöller führt zur gesellschaftlichen Funktion von Musik aus, dass sich die Massenhaftigkeit von Musik nicht an der Differenzierung, anhand von Unterhaltungsgehalt (leichte Gattung) oder anspruchsvoller ‚ernster' Musik, die bewusst und analytisch gehört werden muss, differenzieren lassen kann. Vielmehr geht er von Zweckfunktionen aus, ‚leichte' Musik hat eine unterhaltende, rekreative Funktion, ‚ernste' Musik hat in der gesellschaftlichen Ansicht einen ‚Luxuscharakter' und wird vorwiegend nicht mit dem Prädikat der Unterhaltung verbunden. Abgesehen davon werden die beiden Arten, ‚ernste' und ‚leichte' Musik, unterschiedliche wahrgenommen, ‚leichte' Musik wird „als eine natürliche Lebensnotwendigkeit empfangen"[169] und die Rezipienten haben nicht das Gefühl besonders ausgebildet sein zu müssen, um sie zu verstehen, wohingegen ‚ernste' Musik auf die Kulturpflege angewiesen scheint und um sie zu verstehen eine Art Erziehung oder Ausbildung von Nöten sei. Weiter nennt Rummenhöller den Unterschied der beiden Musikpole als die Interpretation des Kunstbegriffs, in ‚leichter' Musik wird Kunst mit der (emotionalen) Vortragsweise in Verbindung gebracht, nicht der

[167] Vgl.: Adorno, Theodor W.: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1973. S178ff
[168] Vgl.: ebenda. S 219ff
[169] Rummenhöller, Peter: Einführung in die Musiksoziologie. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag. S. 30

Werkcharakter ist künstlerisch. ‚Ernste' Musik wiederum wird aufgrund ihrer Authentizität und die ausgefeilte Darbietung des Gesamtkunstwerks charakterisiert.[170]

Es sei eventuell dazu gesagt, dass weder Adorno noch Rümmelhöller die Gegenüberstellung von moderner Musik gegen klassische Musik machen, nicht ‚alt' gegen ‚neu, sondern die gesellschaftlichen Unterschiede von Musik der Unterhaltung und Zerstreuung gegenüber Musik die von ihrem Hörer ein gewisses Maß an Aufmerksamkeit abverlangt.

[170] Vgl.: Rummenhöller, Peter: Einführung in die Musiksoziologie. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag. S. 24ff

2.3. EMOTIONSPSYCHOLOGIE

2.3.1. DEFINITION

Neben der prinzipiellen Begriffsdefinition der Emotion gilt auch zu klären, was den Gegenstand der Emotionspsychologie bezeichnet. Da Emotion als solches ein hypothetisches Konstrukt darstellt, ist die primäre Aufgabe der Emotionspsychologie die Beschreibung, Kategorisierung und Erklärung von Emotionen. Verwoben ist diese, unter anderem, mit der Entwicklungspsychologie, Gedächtnisforschung, Neurowissenschaften und Verhaltensgenetik.[171]
Laut Sozialpädagoge Henning Daßler und Psychologe Ernst H. Bottenberg liegen der Schwierigkeit der Begriffsdefinition der Emotion ursächlich zwei Aspekte zu Grunde, die der Komplexität des Gegenstandes an sich und die Herangehensweise der wissenschaftlichen Definition. Für den einzelnen Menschen ist es recht einfach Emotionen in und an sich zu erkennen, sie quantitativ und universal messbar zu machen ist hingegen die Grundproblematik der Emotionsforschung. Daßler und Bottenberg verweisen auf C.G. Jungs (1875 – 1962) ‚Ordnungs-Differenz' von Denken und Fühlen, Jung erklärt, dass das menschliche Bewusstsein von vier Funktionen grundlegend gekennzeichnet ist: den rationalen Funktionen ‚Denken' und ‚Fühlen' und den irrationalen Funktionen ‚Intuieren' und ‚Empfinden'. [172]

Der Psychologe Lothar Schmidt-Atzert definiert den Begriff der Emotion wie folgt: „Eine Emotion ist ein qualitativ näher beschreibbarer Zustand, der mit Veränderungen auf einer oder mehreren der folgenden Ebenen einhergeht: Gefühl, körperlicher Zustand und Ausdruck."[173]
Er unterscheidet weiter zwischen Stimmung und Emotion, indem Stimmungen tendenziell eine Dauertönung von längeren Zeiträumen bedeuten, Emotionen hingegen einen klaren Bezug zum Auslöser innehaben. Ebenso differenziert Schmidt-Atzert den Gegenstand des Affekts zum Begriff der Emotion, Affekt definiert er als kurzen, heftigen Emotionsausbruch, bzw. im Englischen als das Erlebnis von Lust oder Unlust.[174] Der Psychologe Michael Trimmel nennt Stress als ein weiteres verwandtes Konstrukt der Emotion, „ein länger andauernder oder intensiver belastender Zustand."[175]

[171] Vgl.: Schmidt-Atzert, Lothar: Lehrbuch der Emotionspsychologie. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH. 1996. S. 27 - 30
[172] Vgl.: Bottenberg, E.H.; Daßler, H.: Einführung in die Emotionspsychologie. Regensburg: Roderer Verlag. 2001. S. 11 - 14
[173] Schmidt-Atzert, Lothar: Lehrbuch der Emotionspsychologie. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH. 1996. S. 21
[174] Vgl.: ebenda, S. 24ff
[175] Trimmel, Michael: Allgemeine Psychologie. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG. 2003. S. 49

Einen wichtigen Aspekt des Felds der Emotionspsychologie stellt die Beschreibung und Erfassung von Emotionen dar. [176] Ziel der Emotionspsychologie ist es, zu spezifizieren, unter welchen Bedingungen bestimmte Emotionen auftreten und Verursachungszusammenhänge zu klären. Diese Bedingungen sind unter anderem neuropsychologisch, kognitionspsychologisch und psychologisch untersuchbar[177]

Prinzipiell können Emotionen anhand von drei Messebenen untersucht, beschrieben und erfasst werden, die erste Ebene ist die Beschreibung der Emotionen mittels beschreibender Kommunikation, zumeist durch sprachlichen Ausdruck. Mittels Sprache können Emotionskategorien, Emotionsdimensionen und Ähnlichkeiten zwischen Emotionen ermittelt und vergleichbar gemacht werden. Neben der Abfrage beschreibbarer Emotionsdimensionen werden auch Messungen physiologischer Veränderungen, wie Messung von Veränderungen in Herzfrequenz, Blutdruck, Hautleitfähigkeit und periphere Durchblutung, durchgeführt. Die dritte gängige Messebene bildet die Beobachtung von Ausdruck und Verhalten in Mimik, Stimme und Körperbewegungen. Alle drei Methoden der Emotionsbeobachtung werden anhand von standardisierten Systemen abgefragt, gemessen und kategorisiert.[178]

Physiologisch nachvollziehbar ‚entstehen' Emotionen im limbischen System des Gehirns, was sich durch Untersuchungen mittels elektrischer Stimulation verschiedenster Zentren in diesem Bereich des Gehirns zeigen lässt. Bei Stimulation werden relativ spezifische Emotionsäußerungen bei den Untersuchten hervorgerufen werden. Durch die gut ausgebauten neuronalen Verbindungen des limbischen Systems mit dem Hypothalamus, der unter anderem für unwillkürliche Körperfunktionen und –reaktionen verantwortlich ist, lassen sich unkontrollierbare, emotionale Körpersymptome beobachten, wie etwa ‚Schmetterlinge im Bauch'.[179] Neben der Nachvollziehbarkeit von Emotionen im Hirn und deren Effekte auf das vegetative Nervensystem haben klinische Beobachtungen eine enge Verbindung zwischen psychischen Phänomenen und Hormonen im Blut festgestellt. Das gegenseitige Verhältnis zwischen Testosteron und Aggression soll hier nur als Beispiel genannt werden.[180]

[176] Vgl.: Schmidt-Atzert, Lothar: Lehrbuch der Emotionspsychologie. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH. 1996. S. 85ff
[177] Vgl.: Vogel, Stephan: Emotionspsychologie. Grundriß einer exakten Wissenschaft der Gefühle. Opladen: Westdeutscher Verlag. 1996. S. 190ff
[178] Vgl.: Schmidt-Atzert, Lothar: Lehrbuch der Emotionspsychologie. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH. 1996. S. 85ff
[179] Vgl.: Vogel, Stephan: Emotionspsychologie. Grundriß einer exakten Wissenschaft der Gefühle. Opladen: Westdeutscher Verlag. 1996. S. 125 - 136
[180] Vgl.: Voigt, Karl-Heinz; Fehm, Horst L.: Hormone und Emotionen. In: Euler, Harald A. (Hrsg.); Mandl, Heinz (Hrsg.): Emotionspsychologie. München: U&S Psychologie. 1983. S.124 - 130

2.3.2. HISTORISCHER ABRISS

Auf Seiten der Philosophie entstand die Beschäftigung mit Emotionen bereits vor etwa 2000 Jahren, die im Vergleich recht junge Wissenschaft der Psychologie übernahm in den Anfängen viele Gedanken ebendieser philosophischen Tradition.[181]

Der Arzt Theodor Piderit (1826 – 1912) beschäftigte sich Mitte des 19. Jahrhunderts mit der menschlichen Mimik aus einer physiologischen Sicht. Er versuchte die Muskelbewegungen, die beim Minenspiel aktiviert werden, zu untersuchen und ging von einem Ausdruck von Emotionen durch die menschliche Mimik aus.[182]

Charles Darwin (1809 – 1882) untersuchte Emotionsausdrücke von Menschen und Tieren und kam zu der Erkenntnis, dass es neben der Mimik auch Verhaltensweisen und körperliche Veränderungen Rückschluss auf Emotionen halten können. Ebenso versuchte er seine persönlichen Erkenntnisse mit Erfahrungen aus anderen Teilen der Welt zu vergleichen und kam zu dem Schluss, dass diese Emotions-Reaktionen genauso in anderen Kulturen und Rassen vorkommen.[183]

Der Psychologe und Philosoph Wilhelm Wundt (1832 – 1920) teilte Anfang des 20. Jahrhunderts Emotionen in drei Hauptdimensionen auf: Lust – Unlust, Erregung – Beruhigung, Spannung – Lösung. Wundt machte ebenfalls bereits Beobachtungen zu körperlichen Begleiterscheinungen von Emotionen, in seinem Fall untersuchte er Pulsfrequenzen im Zusammenhang mit Angst und Schmerz.[184]

Die Frage nach dem Ausdruck von Emotionen ist bis heute eine der zentralen Fragen der Emotionsforschung, die zwei Ebenen des Gefühlsausdrucks stellen sich durch Verwendung von Sprache oder durch non-verbale, nicht-sprachliche Ausdrucksmittel aus.[185]

William McDougalls (1871 – 1938) Emotionstheorie spricht von einer instinkt-theoretischen Betrachtung von Emotionen, Instinkten und Handlungen. Der Psychologe McDougall geht von einer Liste von 18 Instinkten aus, die durch emotionale Impulse angetrieben und in Handlungen ausgedrückt werden. Zum Beispiel spricht er vom Instinkt der Neugier, dem die Emotion des

[181] Vgl.: Schmidt-Atzert, Lothar: Lehrbuch der Emotionspsychologie. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH. 1996. S. 13
[182] Vgl.: ebenda. S. 13 - 14
[183] Vgl.: ebenda. S. 15 - 16
[184] Vgl.: ebenda. S. 16 - 17
[185] Vgl.: Bottenberg, E.H.; Daßler, H.: Einführung in die Emotionspsychologie. Regensburg: Roderer Verlag. 2001. S. 51 - 117

Staunens vorhergeht und der resultierende Handlungsimpuls wäre Annäherung bzw. Erkundung.[186]

Sigmund Freuds (1856 – 1939) psychoanalytische Theorien nehmen sich dem Begriff Emotion nur peripher an, im Sinne der Motivation des menschlichen Handelns. Zwar wird Gefühl und Emotion als solches nicht begrifflich verwendet, jedoch postuliert Freud in seiner Strukturierung der Persönlichkeit in die Ebenen ‚Es', ‚Ich' und ‚Überich', dass „das Verhalten ein Kompromiss zwischen Wünschen (Trieben), Einschränkungen der Umwelt (Vernunft) und moralischen Normen (Ideale) ist."[187] Von dieser Strukturierung ausgehend kann zumindest die triebgesteuerte Ebene des ‚Es' als Gefühls- und Emotionsebene der Persönlichkeit gesehen werden.[188]

Neben Freud setzte sich sein Kollege Carl Gustav Jung (1875 – 1961) mit der analytischen Psychologie auseinander, Jung geht hier von vier psychologischen Grundfunktionen aus, Denken, Fühlen, Intuieren und Empfinden, der Mensch agiert als Persona (äußeres Ich) in Verbindung mit dem Animus bzw. der Anima (dem inneren Ich) anhand dieser Grundfunktionen in der subjektiven und objektiven Welt. Jungs Archetypen des Animus bzw. der Anima stellen das ‚Seelenleben', die Emotionen des Menschen dar. Er geht davon aus, dass jeder Persona das geschlechtliche Gegenstück des Animus (im Fall einer weiblichen Person) oder der Anima (im Fall einer männlichen Person) innewohnt, die nach seiner Archetyptheorie konträr zur kollektiven äußeren Persona wirkt.[189]

Die kognitiv-motivational-relationale Emotionstheorie nach Richard S. Lazarus (1922 – 2002) geht davon aus, dass Emotionen einen phylogenetischen (stammesgeschichtlichen) Ursprung haben, demnach sind Emotionen aus Reflexen und physiologischen Trieben hervorgegangen. Lazarus klassifiziert Emotionen nach fünf Klassen, unangenehme, existenzielle, einfühlende, Emotionen aufgrund ungünstiger und aufgrund günstiger Lebensumstände. Die Beziehung der wahrgenommenen Person zur wahrgenommenen Umwelt liegt bei ihm im Fokus. [190]

Der Psychologe Lazarus stellt einen der Vertreter der kognitiven Psychologie dar, die sich, wie der Name bereits sagt, überwiegend mit der Frage auseinandersetzt, wie Menschen Informationen wahrnehmen, speichern, zu Wissen umwandeln, wiedergeben und verwenden. „Die Kognitive Psychologie hat jene Strukturen und Prozesse zum Gegenstand, welche zwischen

[186] Vgl.: Trimmel, Michael: Allgemeine Psychologie. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG. 2003. S. 50 - 51
[187] Ebenda. S. 55
[188] Vgl.: Lück, Helmut E.: Geschichte der Psychologie. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag. 2011. S. 108 - 112
[189] Vgl.: ebenda. S. 131 - 147
[190] Vgl.: Trimmel, Michael: Allgemeine Psychologie. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG. 2003. S. 67 - 76

‚Reizaufnahme' und ‚Verhalten' liegen, bzw. mit den Strukturen und Repräsentationen der Kognition in Zusammenhang stehen."[191] Neben den psychologischen Strukturen der Wahrnehmung, der Aufmerksamkeit, des Gedächtnisses oder des Erinnerns, etc., stellt auch Emotion einen der involvierten Prozesse dar. [192]

Ein wichtiger Bestandteil der Emotionsforschung bezeichnet den Motivations-Aspekt von Emotionen. Für den Psychologen Nico Frijda (1927 – 2015) etwa, enthalten Emotionen immer eine spezifische Bereitschaft zu Handlungen, sie entfalten motivationale Wirkungen.[193]

[191] Trimmel, Michael: Allgemeine Psychologie. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG. 2003. S. 77
[192] Vgl.: Trimmel, Michael: Allgemeine Psychologie. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG. 2003. S. 76 - 78
[193] Vgl.: Bottenberg, E.H.; Daßler, H.: Einführung in die Emotionspsychologie. Regensburg: Roderer Verlag. 2001. S. 45 - 50

2.3.3. EMOTIONSTHEORIEN

Aus historischer Sicht wurden zwei Ansätze verfolgt, um eine systematische Kategorisierung von Emotionen zu schaffen, der heute nicht mehr verfolgte Weg der Emotionseinteilung in Klassen und „die Bestimmung fundamentaler Dimensionen, auf die sich die Mannigfaltigkeit der Emotionen reduzieren lässt.“[194]

Ihren Ursprung hat die Evolutionäre Emotionstheorie in der Forschung Charles Darwins zu Emotionsausdrücken und geht von der primär biologischen Funktion des Emotionsausdrucks aus. Diese Theorie besagt, dass die Kommunikation von Emotionen zum Überleben der Arten beiträgt. Der Psychologe Paul Ekman griff Darwins Theorie in den 1970er Jahren auf und entwickelte seine Theorie des Gesichtsausdrucks, in der er eine begrenzte Anzahl von Basisemotionen, die ein angeborenes Mimikprogramm aktivieren, postuliert. Ekman geht davon aus, dass sich diese Basisemotionen durch spezifische Gefühle, physiologische Veränderungen und Ausdruck charakterisieren. Ebenso zum Forschungsbereich der Evolutionären Emotionstheorie zu zählen ist die Emotionstheorie nach McDougall.[195]

Auch Soziobiologische Theorie nimmt die darwinistischen Prinzipien zu sozialen Verhaltensweisen auf und erklärt, dass aufgrund des Reproduktionsdrucks Emotionen in Verbindung mit Blutsverwandten und Reproduktionspartnern besonders stark sind.[196] Die (evolutionsspezifische) Funktion der Emotion und des Emotions-Ausdrucks steht im Mittelpunkt der Fragestellung Soziobiologischer Theorien.[197]

Der Ansatz der tiefenpsychologischen Schulen, beispielsweise die der Psychoanalyse nach Sigmund Freud, geht davon aus, dass Emotionen die Antriebskraft jedes menschlichen Handelns darstellt. Ebenso nimmt C.G. Jung eine emotionsgesteuerte Motivation hinter unserem Handeln an.[198] Die daraus resultierende Motivationstheorie geht von einer kognitiv-emotional-motorischen Einheit von Fantasie, Emotion und Handlung aus, die auch nach Verdrängung als zusammenhängendes ‚Programm‘ weiterbestehen.[199]

---

[194] Traxel, Werner: Emotionsdimensionen. In: Euler, Harald A. (Hrsg.); Mandl, Heinz (Hrsg.): Emotionspsychologie. München: U&S Psychologie. 1983. S. 19
[195] Vgl.: Trimmel, Michael: Allgemeine Psychologie. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG. 2003. S. 49 - 52
[196] Vgl.: ebenda. S. 52 - 54
[197] Vgl.: Schneider, Klaus: Psychobiologischer und soziobiologische Ansätze. In: : Euler, Harald A. (Hrsg.); Mandl, Heinz (Hrsg.): Emotionspsychologie. München: U&S Psychologie. 1983. S.37 - 43
[198] Vgl.: Traxel, Werner: Zur Geschichte der Emotionskonzepte. In: Euler, Harald A. (Hrsg.); Mandl, Heinz (Hrsg.): Emotionspsychologie. München: U&S Psychologie. 1983. S. 16 - 18
[199] Vgl.: Kutter, Peter: Psychoanalytische Ansätze. In: : Euler, Harald A. (Hrsg.); Mandl, Heinz (Hrsg.): Emotionspsychologie. München: U&S Psychologie. 1983. S. 52 - 59

Die behavioristischen bzw. lerntheoretischen Ansätze gehen nicht davon aus, dass Emotionen Verhalten verursachen, sondern dass Gefühle von Reizen ausgelöst werden. Anders als die anderen Ansätzen, wie der des radikalen Behaviorismus, stellt der kognitive Behaviorismus einen lerntheoretischen Ansatz dar, der Emotionen und kognitive Prozesse als eigenständige Prozesse angesehen, nicht als reine Reizreaktion.[200]

In der kognitiv orientierten Emotionstheorie „werden Emotionen als Folgen von kognitiven Analysen betrachtet.“[201] Emotionen werden, je nach Perspektive, als Ergebnis kognitiver Bewertungen von gestörten Handlungsabläufen, als Ergebnis von Person-Umwelt-Transaktionen oder als Ergebnis von Informationsverarbeitung im evolutionstheoretischen Ansatz gesehen.[202]
Die Frage nach der Rolle der Emotionen im entwicklungspsychologischen Kontext ist eine recht neue, kognitive und emotionale Entwicklung geht hier Hand in Hand, die zentrale Frage der ontogenetischen Ansätze liegt in der möglichen Beeinflussung der emotional-affektiven Energien zur kognitiven Entwicklung. Überdies gibt es in diesem Gebiet Überlegungen bezüglich der Ausreifung von Emotionen und ihrer ‚Auslöser‘.[203]

Die moderne Emotionspsychologie untersucht das Gefühl unter den folgenden drei Aspekten: den des Erlebens, des Ausdrucks und aus physiologischer Perspektive. Der Erlebens-Aspekt der Methodik ist ein unmittelbarer, er wird aus der Selbstbeobachtung heraus sprachlich vermittelt und lässt sich durch standardisierte Verfahren sowohl qualitativ als auch quantitativ auswerten. Im Fall des Ausdrucks-Aspekts wird auf den mimischen Ausdruck von Emotionen, Körperhaltungsveränderungen und selten auch Veränderungen in Stimmsignalen, geachtet und mittels standardisierten Kriterien-Systemen ausgewertet. Bei der Auswertung physiologischer Aspekte werden physiologische Prozesse der Organsysteme (Hautfeuchtigkeit, Atemaktivität, Atemfrequenz, etc.) und des Nervensystems (EEG, Kernspin-Tomographie, etc.) untersucht.[204]
Durch die Abfrage bzw. der Untersuchung dieser Aspekte lassen sich Rückschlüsse auf das Gefühlsleben und auf die Emotions-Erscheinungen der getesteten Personen ziehen.

Der Kommunikationswissenschaftler Greg M. Smith bringt die Grundproblematik der Emotionsforschung auf den Punkt, indem er angibt, dass auch innerhalb derselben theoretischen Strömungen, trotz der Benutzung derselben Begriffe, unterschiedliche Untersuchungen

[200] Vgl.: : Euler, Harald A.: Lerntheoretische Ansätze. In: Euler, Harald A. (Hrsg.); Mandl, Heinz (Hrsg.): Emotionspsychologie. München: U&S Psychologie. 1983. S.62 - 71
[201] : Mandl, Heinz: Kognitionstheoretische Ansätze. In: Euler, Harald A. (Hrsg.); Mandl, Heinz (Hrsg.): Emotionspsychologie. München: U&S Psychologie. 1983. S. 73
[202] Vgl.: ebenda. S. 72 - 79
[203] Vgl.: Kasten, Hartmut: Entwicklungspsychologische Ansätze. In: : Euler, Harald A. (Hrsg.); Mandl, Heinz (Hrsg.): Emotionspsychologie. München: U&S Psychologie. 1983. S.85 - 91
[204] Vgl.: Bottenberg, E.H.; Daßler, H.: Einführung in die Emotionspsychologie. Regensburg: Roderer Verlag. 2001. S. 23 - 29

stattfinden, zum Beispiel untersuchten sowohl Richard S. Lazarus als auch Robert Zanjonc (1923 – 2008) Emotionen unter der kognitiven Prämisse, jedoch beschäftigte sich Lazarus mit der emotionalen Erfahrung (emotional experience), wohingegen Zajonc sich primär mit dem Ausdruck von Emotionen (emotional expression) auseinandersetzte.[205]

Die Uneinigkeit der Forschung zum eigentlichen Begriff der Emotion und seiner begrifflichen Abgrenzung, sowie die äußerst unterschiedliche Herangehensweise an die Thematik der Emotionsforschung sind unter anderem Ursachen dafür, dass es bisher weiterhin schwierig ist Emotion methodisch eindeutig und klar zu definieren.

[205] Vgl.: Smith, Greg M.: Film Structure and the Emotion System. Cambridge: Cambridge University Press. 2003. S. 15 - 21

3. THEMENKREISE

Im folgenden Abschnitt sollen die Verbindungen der in den bisherigen Kapiteln vorhergegangenen Themengrundlagen gezogen und theoretisch erarbeitet werden.

3.1. EMOTIONALE NARRATION IM FILM

Was macht nun aus einer Aneinanderreihung von Einzelbildern eine kohärente, im besten Fall kognitiv und emotional nachvollziehbare Narrationstruktur?

Film ist eben keine Abbildung der Realität, er kann als Kunstwerk definiert werden, jedoch auch als Ablenkungs- und Unterhaltungsmedium. Die Verschmelzung beider Aspekte ist nicht selten und sieht man sich die heutige Filmlandschaft bzw. –industrie an, bildet dieses unterhaltende Kunstwerk den Hauptanteil der produzierten Filme.

Filme erzählen Geschichten, wie auch immer die Erzählweise, aber im Grunde trifft diese Aussage auf alle Filme zu. Wenn man sich allerdings mit der emotionalen Narration von Film auseinandersetzt ist die Sachlage nicht mehr so einfach zu beschreiben.

Der Medienwissenschaftler Ed S. Tan erklärt hierzu, dass Film einen emotionaler Stimulus darstellt, unter anderem weil in der Erzählung eines Films unverhältnismäßig viele emotionale Impulse dargeboten werden. Auch die filmische Beschäftigung mit im jeweiligen Kulturkreis stark verwobenen Sorgen, Ängsten und Vergnügungen, sowie die Befassung mit fantastischen Themen, die der Realität zwar entfremdet sind, jedoch Gefühlsreaktionen aus der persönlichen Vorstellungswelt übertragen, verstärken den Effekt der emotionalen Nachvollziehbarkeit und dem (fantasievollen) Erleben von Film. Tan beschreibt weiter, dass Film einen diegetischen Raum bildet, eine räumlich-zeitliche Illusion in der der Rezipient eindringen kann, die Kamera stellt Erzähler und Beobachter zugleich dar, der Rezipient erlebt die Geschichte in einer Art ‚Echtzeit', als ob sie um ihn herum passieren.[206]

Nicht zu verwechseln ist diese räumlich-zeitliche Illusion mit der vielerseits angenommenen Identifikation mit der Gefühlswelt der abgebildeten Personen.

[206] Vgl.: Tan, Ed S.: Emotion and the structure of narrative film: film as an emotion machine. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates. 1996. S. 50ff

Es ist weniger der Fall, dass der Rezipient sich den Charakteren empathisch einfühlt, wie er es in einer realen Interaktion tun würde, vielmehr fühlt er sich in die Gesamtsituation und die filmisch dargestellte Welt als Ganzes ein.[207]
Abstrakte oder nicht-figurative Filme haben eine zumindest symbolische Erzählstruktur inne, sobald jedoch eine Instanz der Identifikation oder des Wiedererkennens bzw. auch eine Struktur von Fiktion abgebildet wird, wird mit den Bildern ein Narrativ verbunden.[208]

Christian Mikunda zeigt in seinem Buch *Kino spüren: Strategien emotionaler Filmgestaltung* die verschiedenen Wege der emotionalen Erzählstrukturen des Films auf. Vereinfacht ausgedrückt, ist es ein System von Stilmitteln der Filmkunst, die ineinandergreifend zusammenwirkend eine narrative Syntax des Films bilden. Durch Montage, Kameraführung, Beleuchtung, Blickwinkel und Bildkomposition aber auch durch den Einsatz von Ton und Farbe entsteht ein emotionale narratives Konstrukt, das auch unabhängig von der Erzählerstruktur des gesprochenen Wortes vom Rezipienten verstanden und eben ‚gespürt' wird.[209]

Ed S. Tan spricht außerdem von der Aufrichtigkeit der erlebten Emotionen während des Filmerlebens. Er verweist auf drei theoretische Positionen, die sich mit der Authentizität der Emotionen auf der Grundlage des philosophischen Paradoxes der Fiktion auseinandersetzen. Das Paradox der Fiktion besagt, dass man Emotionen aufgrund von fiktiven Geschehnissen, Personen etc. erlebt, trotzdem man um die Fiktionalität derselben weiß und man aufgrund dessen eigentlich keine Emotionen verspüren kann. Entweder man weiß um die Fiktionalität und verspürt somit kein emotionales Involvement oder man denkt, es handelt sich um Realität und empfindet dementsprechend. Aufgrund dessen kann man theoretisch davon ausgehen, dass sich Rezipienten entweder einer Illusion hingeben und die Fiktion als Realität wahrnehmen, dass Rezipienten wissen, dass es sich um Fiktion handelt und Emotionen imitieren oder vorgeben zu haben oder dass Emotionen nicht allein durch in der Realität existierende Reize auslösen können, sondern ebenfalls geistige und fiktionale Repräsentationen, Ideen und Gedanken beim Rezipienten ‚echte' Emotionen erregen können.[210]

Der Medienwissenschaftler Hans J. Wulff spricht von vier Ebenen der Rezeption von Filmen, neben Kognition und Emotion erwähnt er Empathie und Moralisierung. Neben der klaren

[207] Vgl.: Kappelhoff, Hermann: Tränenseligkeit. In: Brütsch, Matthias; Hediger, Vinzenz; von Keitz, Ursula; Schneider, Alexandra; Tröhler, Margrit (Hrsg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg: Schüren Verlag. 2009. S. 33ff
[208] Vgl.: Bellour, Raymond: Das Entfalten der Emotionen. In: Brütsch, Matthias; Hediger, Vinzenz; von Keitz, Ursula; Schneider, Alexandra; Tröhler, Margrit (Hrsg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg: Schüren Verlag. 2009. S. 51ff
[209] Vgl.: Mikunda, Christian: Kino spüren: Strategien emotionaler Filmgestaltung. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG. 2002. S. 15ff
[210] Vgl.: Tan, Ed S.: Emotion and the structure of narrative film: film as an emotion machine. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates. 1996. S. 228 - 230

kognitiven Rezeption von Inhalten und dem empathischen Erleben von dramaturgischen Bedeutungen wird Film mittels emotionalem Involvement rezipiert, als vierte Instanz des filmischen Erlebens steht die Vermittlung von moralisierenden Botschaften, die den Rezipienten eine soziale Evaluationsebene der Handlung und der handelnden Figuren eröffnet. Laut Wulff sind alle vier Ebenen stark miteinander verwoben und agieren miteinander während der Filmrezeption.[211]

[211] Vgl.: Wulff, Hans J.: Moral und Empathie im Kino. In: Brütsch, Matthias; Hediger, Vinzenz; von Keitz, Ursula; Schneider, Alexandra; Tröhler, Margrit (Hrsg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg: Schüren Verlag. 2009. S. 377ff

3.2. MUSIK UND EMOTION

Nach der Klärung der beiden Begriffe von Musik und Emotion sollen im folgenden Abschnitt Forschungsansätze und Theorien zum Verhältnis der beiden zueinander aufgezeigt werden.

Die Wirkung von Musik wurde im Laufe der letzten 100 Jahre unter verschiedensten Gesichtspunkten untersucht. Der Musikpsychologe Reinhard Kopiez zählt in seinem Aufsatz zur Wirkung von Musik nur einige Untersuchungsansätze auf: von der möglichen subliminalen Wirkung von Liedtexten über den Einfluss von Musik auf die Leistungsfähigkeit und -steigerung von Menschen, Tieren und sogar Pflanzen bis hin zur Intelligenzsteigerung durch Musikhören (der ‚Mozart-Effekt').[212]

Erste experimentelle Untersuchungen zur Wirkung von Musik auf das menschliche Gefühlsleben wurden von Musikwissenschaftler und Psychologe Kurt Huber (1893 – 1943) durchgeführt, seine Protokollierung der Eindrücke beim Hören von dargebotener Musik ergab, dass „die emotionale Informationsebene selbst schon bei einfachsten musikalischen Motiven das Rezeptionsverhalten sehr stark beeinflußt (sic!).“[213] Annahmen zur emotionalen Wirkung von Musik tätigte bereits Friedrich von Hausegger (1837 – 1899) Ende des 19. Jahrhunderts, von Hausegger verstand das Hören von Musik als das Verstehen von Ausdrücken der ‚Mitempfindungen'. Ausgegangen wird in den meisten (frühen) Forschungsansätzen der musikzentrierten Emotionsforschung von vier grundlegenden emotionalen Qualitäten der Musik, die der Freude, der Trauer, des Machtgefühls bzw. Imponiergehabes und die der Zärtlichkeit.[214]

Der Musikwissenschaftler Gunter Kreutz fasst den aktuellen Stand der Forschung recht gut zusammen, indem er sagt, dass die Grundannahme aller heute gängigen musikpsychologischer Theorien ist, dass Musik Gefühle zum Ausdruck bringt. Ob und wie Musik den Hörer emotional beeinflussen kann oder Emotionen auslöst, wird innerhalb der Wissenschaftsgemeinde stark diskutiert, jedoch nicht stark erforscht. Neurowissenschaftliche Ansätze der Emotionsforschung sieht Kreutz als einen der wichtigsten Grundlagenbausteine an, da sich dadurch psychische und physische Reaktionen auf Musik beobachten und vergleichbar machen lassen. Trotz des hohen Aufwands solcher Studien, eignen sich neuro-psychologische Untersuchungen besonders zur

[212] Vgl.: Kopiez, Reinhard: Wirkung von Musik. In: Bruhn, Herbert; Kopiez, Reinhard; Lehmann, Andreas C. (Hrsg.): Musikpsychologie. Das neue Handbuch. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2011. S. 525ff
[213] Rösinger, Helmut: musikalische Ausdrucksmodelle. In: Bruhn, Herbert; Oerter, Rolf; Rösinger, Helmut (Hrsg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag. 1993. S. 583
[214] Vgl.: ebenda. S. 579 - 587

Erforschung von Funktionen und Strukturen der musikpsychologischen Emotionsregulierung und der Emotionserfahrung.[215]

Unter anderem setzten sich die Psychologen Reinhard Leichner und Nicole Bröscher mit der Aufnahme von Musik in den Hirnhemisphären auseinander, die rechte Hemisphäre ist in diesem Kontext sowohl für die Wahrnehmung von Musik und Emotionen als auch für die Produktionen der selbigen zuständig. Die linke Hirnhemisphäre hingegen registriert die zeitlichen Aspekte von Musik, schlicht ausgedrückt sie registriert das Tempo der dargebotenen Musik.[216] Anders ausgedrückt, stellt die linke Hemisphäre Beziehungen zwischen Ereignissen die nacheinander stattfinden her, sprich Rhythmen, und die rechte ist auf die Beziehungsherstellung zwischen Geschehnissen die gleichzeitig passieren spezialisiert, wie Harmonien. Trotz dem aufeinanderfolgenden Aufbau von Melodien werden diese ebenfalls in der rechten Hemisphäre verarbeitet. Diese neurologische Tatsache stellt einen weiteren Unterschied zwischen Musik und Sprache her, Sprache wird primär in der linken Hemisphäre gebildet und verarbeitet.[217]

Neben neuro-psychologischen Untersuchungen und Ansätzen finden sich wesentlich mehr Theorien zur musikbedingten Emotionsempfindung von Seiten der Philosophie und anderen Disziplinen des psychologischen Forschungsspektrums.
Um Empfindungen während dem Musikhören messbar zu machen hat sich die Wissenschaft mit drei Untersuchungsansätzen beschäftigt, der verbalen Abfrage von Emotionen, nonverbalen Reaktionen auf die Musik und direkte physiologische Messungen. Die bisherigen Studien zum Thema der emotionalen Wirkung von Musik können in zwei Grundansätze unterteilen, die Studien, die untersuchen, wie Rezipienten emotionalen Gehalt wahrnehmen und beschreiben oder diese, die untersuchen, inwiefern Hörer berührt werden.[218]

Der Philosoph Peter Rinderle stellt Überlegungen zum ethischen und emotionalen Potential der Musik an und kommt zur Konklusion, dass Musik an der persönlichen Ausbildung und Entwicklung der emotionalen Fantasiewelt beteiligt scheint, sowie, dass sie Möglichkeit zur Reflexion des emotionalen Selbst bietet. Neben dem expressiven und auch reflektierenden Charakter des Moments der Musikschöpfung stellt auch die Rezeption von Musik dem Hörer die

[215] Vgl.: Kreutz, Gunter: Musik und Emotion. In: Bruhn, Herbert; Kopiez, Reinhard; Lehmann, Andreas C. (Hrsg.): Musikpsychologie. Das neue Handbuch. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2011. S. 548ff
[216] Vgl.: Leichner, Reinhard; Bröscher, Nicole: Hemisphärenasymmetrien bei der Beurteilung von Musik. In: Behne, Klaus-Ernst; Kleinen, Günter; de la Motte-Haber, Helga (Hrsg.): Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Göttingen: Hogrefe-Verlag. 1999. S. 69 - 84
[217] Vgl.: Jourdain, Robert: Das wohltemperierte Gehirn. Heidelberg: Springer Verlag. 2011. S. 342 - 343
[218] Vgl.: Leichner, Reinhard; Bröscher, Nicole: Hemisphärenasymmetrien bei der Beurteilung von Musik. In: Behne, Klaus-Ernst; Kleinen, Günter; de la Motte-Haber, Helga (Hrsg.): Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Göttingen: Hogrefe-Verlag. 1999. S. 23 - 26

Möglichkeit der emotionalen Selbstspiegelung und –empfindung dar. Neben der Möglichkeit der Selbstreflexion versteht Rinderle auch den Variantenreichtum der Stimmungen (u.a. Humor, Tragik, Liebe, Leiden, etc.), die durch Musik vermittelt werden können, als ein unumstößliches Indiz der vermittelten Emotionen der Musik.[219]

Der Musikwissenschaftler und Komponist Robert Jourdain bezieht sich in seinem Buch *Das wohltemperierte Gehirn* unter anderem mit dem Prinzip des Lustgewinns durch Musikhören auseinander, mit dem die Tatsache der Endorphin-Ausschüttung als Belohnungssystem des Gehirns in enger Verbindung steht. Die Befriedigung durch Musik wird anhand Abweichungen von Erwartungen geschaffen, durch Dissonanzen, plötzliche Veränderungen der Lautstärke, etc. werden Erwartungen an ein Musikstück verändert, diese Abweichungen führen jedoch schlussendlich zu einer stärkeren Auflösung und dadurch zu einem stärkeren Belohnungsgefühl. Dieses Prinzip kann aber nur auf Musik angewendet werden, die innerhalb eines Kulturkreises von Rezipienten mit dem passenden musikalischen ‚Vokabular' ausgestattet agieren.[220]

Da die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Emotionen als ein kompliziertes Feld der Psychologie scheint, selbst eine einheitliche Definition des Emotionsbegriffs wird nicht allgemein angenommen, und die Messung von emotionalen Reaktionen gestaltet sich allgemeinhin als schwierig, gibt es auch wenig eindeutig anerkannte Messinstrumente, die als Standard angesehen werden können. Geht man allerdings von Alltagserfahrungen aus, zeigt sich eine ausgesprochen stark erinnernde Kraft von Musik, dem sogenannten ‚Darling, they're playing our tune'-Phänomen. Abgesehen davon können unterschiedliche Faktoren der Rezeptionssituation und des -settings Einfluss auf die emotionale Musikerfahrung haben, ebenso können sowohl die Struktur oder der Klang des Musikstücks, als auch die kulturelle Symbolik oder Bewunderung für den Interpreten Einfluss auf das Empfinden der Musik haben.[221]

Geht man von einem einfachen Kommunikationsmodell aus, dem der Sender – Medium – Empfänger-Konstellation, kann Musik als das Medium gesehen, das in diesem Kontext Emotionen vom Sender an den Empfänger transportieren soll. Kreutz dazu: „Musik dient demnach als Medium zur Kodierung und Dekodierung emotionaler Bedeutungen."[222] Als wichtige Komponente der erfolgreichen Emotionskommunikation durch Musik gilt eine kultur-

[219] Vgl.: Rinderle, Peter: Musik, Emotionen und Ethik. München: Verlag Karl Alber. 2011. S. 188 - 193
[220] Vgl.: Jourdain, Robert: Das wohltemperierte Gehirn. Heidelberg: Springer Verlag. 2011. S. 384 - 387
[221] Vgl.: Schönberger, Jörg: Musik und Emotionen. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller. 2006. S. 18 - 22
[222] Kreutz, Gunter: Musik und Emotion. In: Bruhn, Herbert; Kopiez, Reinhard; Lehmann, Andreas C. (Hrsg.): Musikpsychologie. Das neue Handbuch. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2011. S. 555

biographische Prägung des Hörers, dem Rezipienten muss der betreffende Kulturkreis kontextuell in einem gewissen Ausmaß bekannt sein.[223]

Der Publizistik- und Kommunikationswissenschaftler Holger Schramm stellt fest, dass die „Ausdruckstimmungen bzw. emotionale Ausdrucksqualitäten von Musik zumindest innerhalb eines Kulturkreises eine bemerkenswerte Konstanz in der Wahrnehmung der Menschen aufweist.“[224] Neben der kulturellen Variablen wird Musikhören auch interindividuell und intraindividuell unterschiedlich beeinflusst wahrgenommen und der Liedtext eines Musikstücks kann den emotionalen Ausdruck verstärken aber auch überlagern oder ihm sogar entgegenwirken.[225]

Die aktuelle Forschung zu musikalischen Emotionen bezieht sich nach wie vor überwiegend auf westliche Musikkunst, zumeist wird der Effekt von klassischer Musik erforscht und auch die untersuchten Personen kommen aus westlichen Kulturkreisen, was ein Defizit in Hinsicht auf andere Musikgenres, Rezipienten aus anderen Kulturen und vor allem in anderen Settings als der Einzelvorführung unter Beobachtung. Kreutz vermutet hier, dass Musik ebenfalls eine sozial-verbindende Funktion innehat, theoretisch beobachtbar während Gottesdiensten, Konzerten oder anderen sozialen Veranstaltungen. Diese soziale Funktion kann auch als ein emotionaler Effekt der Musik auf den Menschen gesehen werden.[226]

Der Psychiater Manfred Spitzer fasst die möglichen Arten der Verbindung von Musik und Emotion aus wissenschaftlicher Sicht zusammen. Erstens die Verknüpfung von Erinnerungen an Situationen und Erlebnisse mit parallel rezipierter Musik, zweitens die „kulturell allgemein recht verbindliche Weise des Hörens bestimmter musikalischer Phänomene (Dur fröhlich, Moll traurig etc.)“[227] und drittens die interkulturell nahezu universelle Reaktionen auf akustische Stimuli (Wiegenlieder klingen überall im Prinzip ähnlich und haben dieselbe Funktion, die körperliche Reaktion auf schnelle Musik ist bei den meisten Rezipienten annähernd ident).[228]

[223] Vgl.: Kreutz, Gunter: Musik und Emotion. In: Bruhn, Herbert; Kopiez, Reinhard; Lehmann, Andreas C. (Hrsg.): Musikpsychologie. Das neue Handbuch. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2011. S. 548ff
[224] Schramm, Holger: Mood Management durch Musik. Die alltägliche Nutzung von Musik zur Regulierung von Stimmungen. Köln: Herbert von Halem Verlag. 2005. S. 54
[225] Vgl.: ebenda. S. 54
[226] Vgl.: Kreutz, Gunter: Musik und Emotion. In: Bruhn, Herbert; Kopiez, Reinhard; Lehmann, Andreas C. (Hrsg.): Musikpsychologie. Das neue Handbuch. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2011. S. 566 - 567
[227] Spitzer, Manfred: Musik im Kopf. Stuttgart: Schattauer. 2002. S. 398 - 399
[228] Vgl.: Spitzer, Manfred: Musik im Kopf. Stuttgart: Schattauer. 2002. S. 398 - 399

3.3. FILMMUSIK

„Filmmusik in ihrer konkreten Gestaltung existiert immer nur in Zusammenhang mit Film, in Zusammenhang mit seiner Erzählformen, seinen Bedeutungszusammenhängen, seiner dramatischen Struktur, seiner Produktionsrealität.“[229] Ausgehend von dieser Aussage kann Filmmusik nicht alleinstehend untersucht werden, sie muss immer im Kontext der filmischen Entwicklung und der filmischen Theorien betrachtet werden. Im folgenden Abschnitt sollen ebendiese filmmusik-spezifischen Theorien vorgestellt werden.

3.3.1. HISTORISCHER ABRISS

Trotzdem die Bezeichnung Stummfilm vermuten lassen könnte, dass Film in der Zeit vor dem Aufkommen des Tonfilms still vorgeführt wurde und das Publikum einzig das Projektorgeratter und ein gelegentliches Husten hörte, war dieses Szenario eigentlich nahezu nie der Fall. Filme der Stummfilmzeit wurden instrumental musikalisch begleitet, üblicherweise mit Klavier, Harmonium oder sogenannten Kinoorgeln.[230]

Die Filmmusik zu Beginn des Films wurde nicht speziell für den jeweiligen Film geschrieben, es wurde musikalisch improvisiert, in den 1910er Jahren begannen Musiker mit Filmmusik zu ‚spielen‘ und Geräusche, passend zu den Aktionen auf der Leinwand, zu produzieren. Besonders nützlich für kleinere Kinos erwies sich die Wurlitzer-Orgel, eine bestimmte Bauart der Kinoorgel, mit der es möglich war unterschiedlichste Töne und Geräusche herzustellen. Größere Lichtspielhäuser, sogenannte Filmpaläste, hatten häufig die Möglichkeit ganze Orchester zu engagieren um die gezeigten Filme musikalisch untermauern zu können. Ebenfalls kamen erstmals Musiklisten auf den Markt, die den Musikern in den Lichtspielhäusern Noten zugänglich machten, damit bestimmte Filme bzw. bestimmte Genres mit spezifischer Musik bespielt werden konnten.[231]

Bis in die Tonfilmära hinein wurde die begleitende Filmmusik theaterhaft gespielt, die Tradition des Theaters und dessen musikalischer Untermalung wurde auf den Film übertragen. Ebenso waren viele Musiker ausgebildet für Theater- und Opernmusik, was sich in der Aufführung der Filme widerspiegelte.[232]

---

[229] Rügner, Ulrich: Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934. Hildesheim: Georg Olms AG. 1988. S. 9
[230] Vgl.: Michels, Ulrich: dtv-Atlas Musik. München. Deutscher Taschenbuch Verlag. 2003. S. 509
[231] Vgl.: Kreuzer, Anselm C.: Filmmusik. Geschichte und Analyse. Frankfurt: Peter Lang Verlag. 2001. S. 19 - 31
[232] Vgl.: Altman, Rick: Silent film sound. New York: Columbia University Press. 2004. S. 10 - 11

Die erste wirkliche Änderung im Bereich des Filmtons wurde 1926 auf den Markt gebracht, Warner Bros. präsentierten ein System, bei dem der Ton auf einer Platte aufgenommen und simultan zum Bild von einem Abspielgerät abgespielt wurde. Dieses System wurde als Alternative zur Livemusik vermarktet, Dialog wurde zu diesem Zeitpunkt noch keiner aufgenommen. Im Herbst des Jahres 1927 jedoch, brachte Warner Bros. den ersten kommerziell erfolgreichen Tonfilm heraus: *The Jazz Singer*, in dem neben lippensynchronen Gesangsaufnahmen auch kurze Dialogszenen zu hören sind.[233]

Seit den 1920er Jahren kann man Filmmusik in zwei Arten unterteilen, die der Werkkompilation und die der Filmkomposition. Unter Werkkompilation versteht man das Zusammenfügen von bereits existierenden Musikstücken, die passend für den Film zusammengestellt werden, eine Filmkomposition wird eigens für den Film geschrieben.[234]

Die Technik hinter dem frühen Tonfilm ist, wie bereits angedeutet, die des ‚Nadeltonverfahrens', auch wenn es bereits Versuche rund um das ‚Lichttonverfahren' gab. ‚Nadelton' war bis etwa 1930 weiter verbreitet, nachdem sich der Tonfilm als Standard durchsetzte, trotz heftigem Widerstand von Seiten einiger der damaligen Filmregisseuren, -musikern, -schauspielern und –kritikern, fand das ‚Lichttonverfahren' weitestgehend Anwendung. Dieses Prinzip findet heute noch teilweise Verwendung, auch wenn viele Filme im ‚Magnettonverfahren' gefilmt und gezeigt werden, bzw. findet sich der Standard heute immer mehr in digitalen Verfahren wieder.[235]

Nach der Etablierung des Tonfilms entwickelten sich schnell auf die Neuerung zugeschnittene Genres des Films, Revue- und Tanzfilme, Musicals, Kabarett- und Operettenfilme, deren dramaturgische Höhepunkte zumeist gesungen und getanzt dargestellt werden. Im Aufschwung des Tonfilms entwickelt sich ebenfalls der Animationsfilm von kurzen Vorfilmen zu abendfüllenden Kinofilmen, die frühen Zeichentrickfilme folgten Musicalstrukturen und wurden immer beliebter beim Publikum.[236]

Im Laufe der 1960er Jahre vollzog sich eine Umwälzung in Bezug auf Filmmusik insofern, dass immer mehr Filme dieser Zeit Filmmusikkompositionen durch Arrangements bereits existierender Musikstücke zu ersetzen begannen. Mainstream-Musik fand sich ebenfalls in den kontemporären Filmen der Zeit wieder und traf den Geschmack der Zeit, fertige Musikwelten

[233] Vgl.: Bergan, Roland: Film. Kompakt & Visuell. München: Dorling Kindersley Verlag GmbH.
[234] Vgl.: Koebner, Thomas; Gerdes, Julis: Filmmusik. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag. 2007. S. 217 - 218
[235] Vgl.: Thiel, Wolfgang: Filmmusik in Geschichte und Gegenwart. Berlin: Henschelverlag. 1981. S. 45 - 54
[236] Vgl.: Koebner, Thomas; Gerdes, Julis: Filmmusik. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag. 2007. S. 218 - 219

verschmolzen mit Filmbildern. Spätestens seit den 1970er Jahren sind beide Arten von musikalischer Aufbereitung in Filmen der Filmindustrie zu hören.[237] Ebenso sind Kombinationen von Score (Kompilationen bestehender Musikstücke) und Soundtrack (filmspezifische Musikkompositionen) nicht selten.

Die Praxis der Filmindustrie kennt drei Bestandteile der Tonspur eines Tonfilms: der des Dialogs, der der Geräusche und der der Musik. Im Schritt der Sound-Mischung werden die Original-Tonaufnahmen vom Filmdreh mit geräuschlichen Effekten, zusätzlich eingesprochenen Dialogen und Musik vereinigt und editiert. [238] Zu unterscheiden ist, aus dramaturgischer Sicht, ob die gehörte Musik im Film existiert (‚Musik im On') oder die Musik nur für das Publikum zu hören ist und keine Verankerung in der Handlung des Films hat (‚Musik im Off').[239]

3.3.2. WISSENSCHAFTLICHE ANSÄTZE

Filmmusik wird und wurde primär aus filmwissenschaftlicher und musikpsychologischer Sicht behandelt, besonders ihre Wirkung und ihre Funktion sind Themen, die wissenschaftliche Beobachtung erhält.

Im Jahr 1930 beschäftigte sich Béla Balázs mit der damals aufkommenden Erfindung des Tonfilms, er sieht in ihm eine Möglichkeit der Weiterentwicklung der Filmkunst und der Sprache des Film, jedoch nur, wenn der Ton als solches als ein künstlerisches Instrument ‚richtig' eingesetzt wird. Der Tonfilm wird für Balázs dann zur Kunst, wenn Töne, Musik und die gesprochene Sprache ebenso kuratiert werden, wie das Bild es wird. [240]

Nach der Musikwissenschaftlerin Guoyi Liu können Filmmusiktheorien in fünf Grundansätze unterteilt werden: psychologiebezogene, bildbezogene, funktionsbezogene, geschichtsbezogene und ästhetikbezogene Theorien. Es soll hier besonders auf die Theorien um die Funktionen von Filmmusik und psychologiebezogenen Filmmusiktheorien eingegangen werden.[241]

[237] Vgl.: Vgl.: Koebner, Thomas; Gerdes, Julis: Filmmusik. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag. 2007. S. 222
[238] Vgl.: Beil, Benjamin; Kühnel, Jürgen; Neuhaus, Christian: Studienhandbuch Filmanalyse. München: Wilhelm Fink. 2012. S. 159ff
[239] Vgl.: Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Paderborn: Wilhelm Fink. 2002. S. 140ff
[240] Vgl.: Balázs, Béla: Tonfilm. In: Diederichs, Helmut H.: Geschichte der Filmtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2004. S. 359ff
[241] Vgl.: Liu, Guoyi: Die Macht der Filmmusik. Marburg: Tectum Verlag. 2010. S. 28ff

Psychologiebezogene Filmmusiktheorien behandeln Fragen der Wirkung von Filmmusik auf das emotionale Erleben während der Rezeption bzw. auf den Rezipienten, bisweilen wurde in diese spezifische Richtung der Musikpsychologie eine geringe Anzahl an Studien durchgeführt. Die wenigen Untersuchungen sind aber ohne eindeutige Aussagen zu verstehen und klammern meist Rezeptions- und Situationsvariablen, sowie soziale und psychische Prädispositionen aus.[242]

Laut dem Musikwissenschaftler und Musikpsychologen Klaus-Ernst Behne (1940 – 2013) ist eine weitverbreitete Annahme zur Funktion von Filmmusik im Allgemeinen, dass sie idealerweise gar nicht wahrgenommen werden und subtil das Bild unterstreichen soll.[243]
Der Filmmusikkomponist Andreas Weidinger jedoch beschreibt die Aufgabe von Filmmusik als eigenen funktionalen und dramaturgischen Darsteller in der Erzählstruktur des Films. Das Wesen der Filmmusik ist für Weidinger den emotionalen Rhythmus des Films bewusst zu unterstützen und das Publikum zu lenken.[244]

Als Begleitung der Handlung kann Musik drei Funktionen erfüllen, sie kann erstens die handelnden Figuren charakterisieren, durch Leitmotive oder musikalische Stimmungen, die in der Dramaturgie mit einer Figur verbunden wird. Weiters kann Filmmusik die Handlung ausdrücken und unterstreichen, durch Grundstimmungen und Melodien können Spannungskulissen gezeichnet werden. Des Weiteren kann Filmmusik das Milieu der Handlung charakterisieren, Bezug zu einer bestimmten Ära oder einem bestimmten Ort herstellen und Schauplätze ohne viel zusätzlichen Kontext erklären.[245]

Abgesehen von der Unterscheidung von Filmmusik nach Funktionen und der Produktions-qualifikation, siehe Score und Soundtrack, kann die eingesetzte Filmmusik in synchronen und asynchronen Ton unterteilt werden. Von synchronem Ton wird gesprochen, wenn die Musik auch im filmischen Raum gespielt, produziert und rezipiert wird, beispielsweise spielt eine Band ein Lied und die Charaktere im Film hören die Musik zur gleichen Zeit, wie es die Rezipienten tun. Asynchroner Ton beschreibt Musik, die im Nachhinein dem Bild zugefügt wird und keine Verankerung in der Handlung bzw. im dramaturgischen Raum haben, oft werden beide Arten miteinander verbunden eingesetzt.[246]

---

[242] Vgl.: Liu, Guoyi: Die Macht der Filmmusik. Marburg: Tectum Verlag. 2010. S. 35 - 36
[243] Vgl.: Behne, Klaus-Ernst: Gehört-Gedacht-Gesehen. Zehn Aufsätze zum visuellen, kreativen und theoretischen Umgang mit Musik. Regensburg: ConBrio. 1994. S. 71ff
[244] Vgl.: Weidinger, Andreas: Filmmusik. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. 2011. S. 22 - 24
[245] Vgl.: Koebner, Thomas; Gerdes, Julis: Filmmusik. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag. 2007. S. 219 - 220
[246] Vgl.: ebenda. S. 222

Zusätzlich kann Filmmusik drei weitere Funktionen erfüllen, sie kann die Bilder des Films paraphrasieren, kontrapunktieren und polarisieren. Genauer gesagt, kann sie, je nach Einsatzintension, die Bilder unterstreichen, ihnen aber auch konträr gegenüberstehen und Bildern Ausdruck verleihen, der ohne sie nicht vermittelbar wäre.[247]

[247] Vgl.: Liu, Guoyi: Die Macht der Filmmusik. Marburg: Tectum Verlag. 2010. S. 32 - 34

4. FORSCHUNGSINTERESSE

In kommunikationswissenschaftlicher Hinsicht wird Filmmusik nicht als Medium wahrgenommen, von Seiten der Filmwissenschaft wurden einige Aufsätze und Bücher zu den emotionalisierenden Fähigkeiten der Filmmusik verfasst bzw. wird sie als eines der filmischen Stilmittel der Filmproduktion und –industrie definiert und angesehen.

Aus musikwissenschaftlicher Sicht wird oftmals keine besondere Genre-Unterscheidung getroffen, Filmmusik stellt hier eine Spielart der funktionalen Musik oder Auftragsmusik dar, auch die Musikpsychologie behandelt weitestgehend die mögliche psychologische Wirkung von Filmmusik auf die Rezipienten in einem ähnlichen Kontext, wie sie Werbejingles oder Hintergrundmusik in Kaufhäusern untersucht.

Im Kontext dieser Arbeit wird nun versucht in Bezug auf den Bereich der Musikwissenschaft den Begriff der Filmmusik auf Musik im Allgemeinen zu erweitern und damit gewisse Restriktionen, die der Begriff in der Literatur mit sich bringt, aufzuweichen. Beschäftigt man sich nämlich mit dem Emotionalisierungscharakter von Musik (hier in Hinsicht auf ihre Verwendung in Filmen), eröffnen sich musikpsychologisch und auch kommunikationswissenschaftlich erheblich mehr Forschungsfelder und Informationsquellen.

Forschungsfragen

Nach Auseinandersetzung mit den Themenkreisen dieser Arbeit ergibt sich ein enger gefasstes Forschungsinteresse in Hinsicht auf die kommunikative und emotionalisierende Qualität von Filmmusik. Die Forschungsfragen lassen sich in drei Kategorien unterteilen.

Im Vorfeld soll erfragt werden, inwiefern Musik innerhalb des Gesamtgefüges Film definiert werden kann.

- Welche Rolle nimmt Filmmusik in der Produktion von Film ein?
    - Wie (wichtig) wird Musik von Filmschaffenden gesehen?
    - Welche Funktion erfüllt Filmmusik für den Filmschaffenden?

Die Frage nach der Beziehung von Filmmusik hinsichtlich kommunikativer beziehungsweise dramaturgischer Qualitäten von Film soll geklärt werden.

- Welche Aufgaben hat Filmmusik im kommunikativen beziehungsweise narrativen Kontext?
    - Wie wird Musik dramaturgisch eingesetzt?
    - Wie kommuniziert Film musikalisch?
    - Wird Musik eingesetzt um die Dramaturgie zu unterstützen?
    - Welche Relevanz hat Filmmusik im kommunikativen Kontext des Films?

Weiters beschäftigen sich die Forschungsfragen auch mit der Relevanz von Filmmusik in Hinblick auf die emotionalisierende Ebene von Film.

- Welche Aufgaben hat Filmmusik im emotionalisierenden Kontext?
    - Wie wird Musik emotionalisierend eingesetzt?
    - Wie transportiert Filmmusik Emotionen?
    - Ist die emotionale Manipulation des Rezipienten eine Aufgabe der Filmmusik?

5. METHODIK DER ARBEIT

5.1. FORSCHUNGSDESIGN

Es wird von einem quantitativ-deduktiven Forschungsansatz abgesehen. Um dennoch aussagekräftige Resultate zu erzielen, werden qualitative Methoden induktiv eingesetzt und deren Ergebnisse im Anschluss kreuzreferenziell gegenübergestellt.

Im Vorfeld der empirischen Untersuchung des Gegenstandes steht die Bearbeitung der oben erörterten Themenkreise und der in dieser Arbeit dargebotenen Theorien-Überblicken aus den Bereichen der Musik-, Medien- und Filmwissenschaft, Psychologie und Soziologie.

Auf Basis der Erkenntnisse der vorangegangenen Literaturrecherche werden mittels Interviews mit Praktikern der Film- und Musikbranche die Rolle und Relevanz von Filmmusik besprochen. Aufgrund der Erkenntnisse der Praktiker-Interviews wird anschließend eine qualitative Inhaltsanalyse durchgeführt, die sich Elementen der Kategoriensysteme der Filmanalyse bedient.

5.1.1. PRAKTIKER-INTERVIEWS

Ausgehend von der Methode des Experteninterviews werden in dieser Arbeit Praktiker der (österreichischen) Film- und Musikbranche mittels eines offenen Leitfadeninterviews zum Thema befragt.

Die Vorteile einer offenen Interviewstruktur sind, dass die befragten Personen subjektive Eindrücke und Überlegungen, sowie Perspektiven auf den Interview-Inhalt konkreter offenlegen können. Überdies kann eine Befragter innerhalb des Interviews die Aussagen vertiefen und kognitiv weiterentwickeln, ebenso kann der Interviewer Fragen vertiefen und sicher gehen, dass Fragen verstanden wurden.[248]

Auch wenn die theoretische Basis für die Interviews den Theorien des Experteninterviews entlehnt sind, wird hier von Praktiker-Interviews gesprochen, da der ‚Experte' „…jenen Typus eines Wissenden, der den Überblick über das auf dem Gebiet insgesamt gewusste Wissen, d.h.

[248] Vgl.: Mayring, Philipp: Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Einleitung zum qualitativen Denken. Weinheim: Psychologie Verlags Union. 1996. S. 51

einen Überblick über einen Sonderwissensbereich hat,…“[249] bezeichnet und die zum Thema interviewten Personen nicht als allumfassende Experten angesehen werden können. Allerdings können die Interview-Partner eine kompetente, aus Sicht der Praxis, grundierte Beschreibung der Sachlage erörtern.

Die Soziologin Michaela Pfadenhauer gibt der Bedeutung der einschlägigen Expertise von Seiten des Interviewers Gewicht, indem sie erklärt, dass der ‚Experte‘ sich weniger erklären muss und sich Kommunikation in der Interview-Situation flüssiger und diskursiv-argumentativer darstellen kann.[250] Diesem Sachverhalt folgend wird hier versucht, im Vorfeld der Interviews ein einschlägiges Theoriewissen, eine gewisse thematische Kompetenz und ein Verständnis für die arbeitsbezogene Praxis zu erarbeiten um mit den Interview-Partnern möglichst auf Augenhöhe kommunizieren zu können.

Aufbau der Interviews

Angedacht sind, als Einstiegspunkt der empirischen Forschung, mehr oder weniger offene Interviews mit Fachleuten der Film- und Musikbranche. Aufgrund der geografischen Nähe und Zugänglichkeit kommen ausschließlich Personen, die in Österreich leben bzw. beruflich tätig sind, als mögliche Interviewpartner in Frage.

Idealerweise werden sowohl (Film-)Musikkomponisten, als auch Regisseure und Drehbuchautoren im Zuge dieser Arbeit befragt.
Ziel der Interviews ist es, individuelle Ansichten der Befragten zur Relevanz und Rolle von Filmmusik zu erörtern und zu besprechen.

Ablauf der Interviews

Während eines persönlichen Gesprächs (face-to-face) erläutert die Verfasserin der vorliegenden Arbeit ihre Forschungsmotivation, das Interview wird mittels eines Diktiergerätes digital aufgezeichnet, es wird nach der Einwilligung der namentlichen Nennung der Personen gefragt.

[249] Pfadenhauer, Michaela: Auf gleicher Augenhöhe reden. Das Experteninterview – ein Gespräch zwischen Experte und Quasi-Experte. In:Bogner, Alexanger; Littig, Beate; Menz, Wolfgang (Hrsg.): Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung. Opladen: Leske und Budrich. 2002. S. 115
[250] Vgl.: Pfadenhauer, Michaela: Auf gleicher Augenhöhe reden. Das Experteninterview – ein Gespräch zwischen Experte und Quasi-Experte. In:Bogner, Alexanger; Littig, Beate; Menz, Wolfgang (Hrsg.): Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung. Opladen: Leske und Budrich. 2002. S. 117 * 119

Nach der Offenlegung des Interview-Themas wird eine Unterhaltung zum Thema Filmmusik initiiert, folgende Fragen stellen Fixpunkte aller Interviews dar:

Es wird nach dem Arbeitsprozess im Allgemeinen und im Speziellen rund um Filmmusik gefragt. Weiter werden die Aufgaben und die Relevanz von Filmmusik aus persönlicher und professioneller Sicht abgefragt.

Neben der digitalen Aufzeichnung notiert die Verfasserin handschriftlich Stichpunkte und Reizworte in ein Notizbuch. Nach Ablauf der Interviews werden Transkripte angefertigt, die in dieser Arbeit im Anhang angefügt zu finden sind.

5.1.2. INHALTSANALYSE

Methodik der Inhaltsanalyse

Film kann laut Medienwissenschaftler Werner Faulstich aufgrund eines Grundmodells analysiert werden, wobei das Hauptaugenmerk auf der Handlung, auf den Figuren, der Bauformen oder auf den Normen und Werten gelegt werden kann. Die Filmanalyse funktioniert nicht durch die isolierte Betrachtung einer der Betrachtungsweisen, vielmehr werden alle Blickweisen zusammen betrachtet und der Fokus auf eine der vier Zugriffe gelegt.[251]

Im Zentrum der Filmanalyse, laut den Filmwissenschaftlern Thomas Elsaesser und Warren Buckland, steht die Narration, Film wird in erster Linie als abstraktes, idealisiertes Objekt betrachtet, dass losgelöst seiner Produktion und Rezeption definiert wird. Erst in zweiter Instanz können die Elemente der wirkungsorientierten Prozesse untersucht werden, Filmanalyse nach Ansätzen der Wirkungsforschung und Kognitiven Filmtheorien folgen primär kognitiven und schlussfolgernden Vorgängen. Es wird hierbei gefragt, wie Film Sinn kreiert.[252]

Im Kontext dieser Arbeit soll besonders auf diesen musikalischen Baustein des Films geachtet werden, die Übrigen Elemente benennt Faulstich wie folgt: Kamera und Montage, Dialog und

[251] Vgl.: Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Paderborn: Wilhelm Fink. 2002. S. 26 - 28
[252] Vgl.: Elsaesser, Thomas; Buckland, Warren: Studying Contemporary American Film. New York: Oxford University Press. 2002. S. 1ff

Geräusche, Raum, Licht und Farbe. Die Filmmusikanalyse lebt von der Beschreibung der Musik, einer Charakterisierung, ähnlich wie die der Filmfiguren.[253]

Orientiert wird sich hierbei besonders an den vier Hauptfunktionen von Filmmusik, die die Musikpädagogin Zofia Lissa definiert hat. Faulstich bezieht sich auf Lissa in *Grundkurs Filmanalyse* und erklärt, dass Filmmusik illustriert, psychische Erlebnisse der Charaktere im Film ausdrückt, die Wahrnehmung des Rezipienten steuert und die Filmhandlung kommentiert.[254]

Die qualitative Inhaltsanalyse wurde laut Philipp Mayring primär zur systematischen Untersuchung von Massenmedien entwickelt. Hier wird das zu analysierende Material in Einheiten zerlegt und nacheinander bearbeitet. Für den Zweck dieser Arbeit soll das Prinzip der strukturierten induktiv-qualitativen Inhaltsanalyse angewandt werden, bei dem die Kategorien der Untersuchung im ersten Schritt expliziert definiert werden, für diese Kategorien werden dann sogenannte Ankerbeispiele angeführt und Regeln formuliert, die eine eindeutige Zuordnung innerhalb der Kategorien möglich machen.[255]

Da eine Analyse gesamter Filme in ihrer Vollständigkeit den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, wurde die analytische Untersuchung auf einzelne Filmszenen mit musikalischer Untermalung eingegrenzt. Um diese vergleichbar zu machen, werden dramaturgisch ähnliche Szenen betrachtet.

Erläuterung der Filmauswahl

Am Anfang der Überlegung zur Auswahl der zu bearbeitenden Filme steht eine für die Verfasserin sehr komplexe Problematik, nämlich ob die Auswahl nach Genre, Filmmusik-komponist, Regisseur oder Zeitraum erfolgen soll.

Im Endeffekt wurde die folgende Auswahl aufgrund folgender Parameter getroffen:

- Die Aktualität bzw. zeitliche und kulturelle Nähe an die momentane Filmlandschaft, da sichergestellt werden soll, dass die genutzten technischen und stilistischen Instrumente und Ausdrucksmittel der zu bearbeitenden Filme einen vergleichbaren Standard haben. Die kulturelle Zugänglichkeit schränkte den Auswahlkreis auf primär englischsprachige

[253] Vgl.: Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Paderborn: Wilhelm Fink. 2002. S. 115 - 146
[254] Vgl.: Ebenda. S. 142 - 143
[255] Vgl.: Mayring, Philipp: Einführung in die qualitative Sozialforschung. Weinheim: Psychologie Verlags Union. 1996. 91ff

Produktionen aus Europa und Nordamerika ein, um eine sprachliche und kulturell möglichst kohärente Basis an Filmen erstellen zu können.

- Mögliche Relevanz der Filme innerhalb der Filmindustrie, was hier bedeutet, dass in erster Linie Produktionen in Frage kömmen, die zumindest potentiell von einer größeren Anzahl von Menschen gesehen wurden bzw. werden können. D.h., Filme, die zum Zeitpunkt ihres Erscheinens in Kinos (möglichst international) gespielt wurden und daraufhin in mehr als einem Medium (Zeitung, Magazin, Internetportal, o.ä.) kritisch besprochen werden konnten. Ein weiteres Auswahlkriterium ist ebenfalls die Verfügbarkeit der Filme auf Datenträgern (VHS, DVD oder Blue-Ray) bzw. als digitaler Download. Einspielergebnisse, eventuelle Auszeichnungen und Kritikerurteile wurden nicht als Parameter herangezogen, einzig die Verfügbarkeit und die Verbreitung der Produktionen wurden als relevant erachtet.

- Ein ‚Roter Faden', der sich durch alle zu bearbeitenden Filme ziehen sollte. Anfangs war nur eine Arte der ‚Gemeinsamkeit' angedacht, dies hätte entweder Filme aus einer Dekade, aus ein und demselben Genre, eines Regisseurs oder mit Filmmusik eines spezifischen Komponisten bedeutet. Um einen besseren Überblick und auch eine genauere Einkreisung der möglichen Auswahl an Produktionen zu ermöglichen, wirde auf das filmische Werk eines einzelnen Regisseurs eingegrenzt.

- Die Option, die Auswahl anhand eines Filmmusikkomponisten zu treffen wurde angedacht, jedoch aufgrund folgender Überlegungen verworfen: Wie bereits in den vorhergegangenen Kapitel erwähnt, ist es in Filmen oft der Fall, das Score und Soundtrack eingesetzt werden, oftmals werden einzelne Stücke verschiedener Filmmusikkomponisten für die Filmmusik verwendet, was bedeutet, dass ein und das selbe Musikstück für mehrere bis unzählige Filme verwendet werden kann bzw. könnte. Ebenso kann es der Fall sein, dass zwar ein Komponist für die Produktion angeheuert wird, jedoch auch Stücke eines anderen Filmmusikschaffenden verwendet werden. Kurz bedeutet das, dass die Auswahl an Filmen, in denen Musik eines einzelnen Filmmusikkomponisten verwendet wird, eine zu geringe Einschränkung dargestellt hätte, als dass sich die Verfasserin daran orientieren hätte können.

- Die Abgrenzung anhand eines spezifischen Genres wurde insofern verworfen, da Ähnlichkeiten innerhalb bestimmter Filmgattungen und damit auch dem Einsatz von sich

ähnelnder Filmmusik angenommen wurde. Abgesehen davon arbeiten viele Regisseure nicht innerhalb einer einzelnen Filmgattung, was das oben erwähnte Kriterium möglicherweise ad absurdum geführt hätte. Dahingegen wurden jedoch Filme aus den Genres ‚Musical', ‚Animation' und ‚Kinderfilm' ausgeschlossen, da klare musikalische, oft gesungene Exposition der Handlung und auch Liedkonversationen, gesungen und theatralisch dargebracht, verstärkt in diesen Genres anzutreffen sind, jedoch innerhalb dieser Arbeit nicht genauer untersucht werden sollen. Die Verwendung von gesungenen, musikalisch aufbereiteten Unterhaltungen und Monologen als Zentralpunkt der meisten Filme innerhalb dieser Filmgattungen wird als nicht relevant angesehen und deswegen ausgeschlossen.

Unter Berücksichtigung dieser Einschränkungen ergaben sich folgende Faktoren zur weiteren Einengung:

- Aufgrund der Überschaubarkeit der Gesamtmenge der zu bearbeitenden Filme wurde auf maximal vier Filme eingegrenzt.

- Die zu bearbeitenden Filme sollten nicht vor dem Jahr 1980 produziert worden sein, um die zeitliche Aktualität zu garantieren.

- Die Filme sollten in Europa oder Nordamerika in, in erster Linie, englischer Sprache produziert und von mindestens einem Filmdistribuenten zur Zeit ihrer Erscheinung in die Kinos und in weiterer Folge zum käuflichen Erwerb mittels Datenträger o.ä. gebracht worden sein.

- Alle hier zu bearbeitenden Produktionen sollten aus dem Gesamtwerk eines einzelnen Regisseurs stammen. Auf Ähnlichkeiten der Filme innerhalb dieser Vorauswahl, aufgrund von Genre oder Filmkomponisten sollte nicht Rücksicht genommen werden.

In Folge aller bisher genannten Aspekte, wollte die Verfasserin, nach Möglichkeit, auch eine Auswahl mit einem gewissen filmmusikalischen Variantenreichtum treffen. Optimal wären Filme mit jeweils unterschiedlichen Filmmusikkomponisten und Herangehensweisen an die verschiedenen Scores und Soundtracks der jeweiligen Filme.

Filmauswahl

Aufgrund der oben angeführten Auswahlinstanzen fiel die Auswahl auf vier Filme des Regisseurs Jim Jarmusch (geb. 1953; Ohio/USA). Er gilt als ein Vertreter des Autoren-Kinos und ein Paradebeispiel der Independent-Szene des (amerikanischen) Films. Jarmuschs Filmkarriere begann in den 1980er Jahren und er ist seit dem stetig filmisch tätig, sein Portfolio enthält neben dunklen Komödien, Western, Musikdokumentationen und auch Thriller. Er ist bekannt für den schwarzen Humor und Genreüberschreitungen in seinen Filmen[256]

Neben seiner filmischen Tätigkeit als Regisseur ist Jarmusch selbst musikalisch aktiv, unter anderem ist er Mitglied der Band SQÜRL und pflegt (musikalischen) Austausch mit Musikern wie Iggy Pop, Tom Waits, Jack White und Jozef von Wissem. Ebenso besetzt er häufig Musiker für Rollen in seinen Filmen, beschäftigt profilierte Musiker für die Musik seiner Filme und schreibt bzw. performt auch Musik für seine eigenen Filme.

Die vier ausgewählten Filme stehen repräsentativ für jeweils eine Dekade der letzten 40 Jahre, in den folgenden Absätzen werden thematische Zusammenfassungen und die filmmusik-spezifischen Informationen bereitgestellt. Interessant an der Auswahl ist, dass Jarmusch in jedem dieser vier Filme einen anderen Zugang zur Filmmusik hat, er nutzt sowohl Score als auch Soundtracks, komponiert und spielt selbst für die Filmmusik oder bedient sich der Arbeit eines Komponisten bzw. setzt die Filmmusik anhand von bereits bestehenden Musikstücken zusammen.

Die detaillierte, chronologische Auflistung der Filme mit genauen Spezifikationen zur Besetzung und Handlung und den jeweiligen Abbildungen der untersuchten DVD-Ausgaben sind im Anhang dieser Arbeit zu finden.

Analytische Untersuchungen

Wie bereits erwähnt, sollen nicht alle Filme in ihrer Vollständigkeit untersucht werden, sondern jeweils vergleichbare Szenen, die dramaturgisch Ähnlichkeiten aufweisen.
Im Falle dieser Arbeit wurde das Hauptaugenmerk auf den Anfangsszenen der jeweiligen Filme, die sogenannten Intros, den Endszenen der vier Filme, auch Outros genannt, und einer Szene die den Höhepunkt, oder Climax, der filmischen Geschichte darstellt gelegt.

[256] Vgl.: Encyclopædia Britannica, Inc.: https://www.britannica.com/biography/Jim-Jarmusch (08.09.2018)

Als Begründung für diese Auswahl an filmmusikalischen Ankerpunkten wird hier von der Verfasserin eine traditionelle Anwendung von Filmmusik in Anfangsszenen, Endszenen und dramaturgisch geladenen Sequenzen von Filmen angenommen. Aufgrund dieser Annahme sieht die Verfasserin eine bearbeitbare Vergleichbarkeit möglich.

Als Anfangsszene wird hier die erste Sequenz von Einstellungen und Bildern bezeichnet, die den Einstieg in die Geschichte des jeweiligen Films bildet. In manchen Fällen werden der Titel des Films, die Darsteller, Regisseure und Filmcrew-Mitglieder mittels ‚Titelsequenzen' zu bzw. vor Beginn des Films aufgelistet und vorgestellt, diese ‚Titelsequenz' wird in dieser Arbeit nur dann als relevant untersucht, wenn das eigentliche Narrativ des Films bereits eingeführt wird und die Daten und Namen des Films über den Bildern eingeblendet wird, sprich wenn der Titelvorspann innerhalb des Films eingebettet wurde.

Die Endszene wird hier als die letzte narrativ relevante Sequenz des jeweiligen Films verstanden, das Ende des Films, bevor der Nachspann bzw. Abspann des Films beginnt. Während des Nachspanns passiert die namentliche Auflistung aller am Film beteiligten Personen und Produktionsfirmen, die sogenannten ‚Credits'. Diese erfolgen heutzutage zumeist mittels einer ‚rollenden' Liste, gegliedert in Abteilungen und Einzelpersonen, die an der Produktion des Films beteiligt sind. Ausgeschlossen von der genaueren Untersuchung sind hier ebenfalls Szenen, die während des Nachspanns gezeigt werden, die aber nicht mehr zur Erzählung des Films zugehörig scheinen.

Außerdem wird je eine Szene aus den jeweiligen Filmen genauer betrachtet, die eine Art von Höhepunkt in der Erzählstruktur darstellen. Geht man von einer klassischen, Drei-Akte-Struktur der Filmdramaturgie aus, passiert dieser Höhepunkt normalerweise am Anfang des dritten Aktes des Films[257], jedoch gibt es genügend Ausnahmen von dieser Regel, folglich sind etwa Episodenfilme nahezu nie dementsprechend gegliedert. Abgesehen davon erlauben sich viele Filmemacher Exkurse und strukturieren Filme anders, asynchron oder anachronistisch. Deswegen werden hier nach Möglichkeit tendenziell spannungsgeladene Sequenzen untersucht, nicht zwangsläufig diese, die möglicherweise als Höhepunkt des jeweiligen Films betrachtet werden könnten.

[257] Vgl.: Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie. Münster: Lit Verlag. 2009. S. 88

5.2. Ablauf und Durchführung der Studie

5.2.1. Praktiker-Interviews

Es wurden drei Interviews mit Praktikern der österreichischen Filmbranche durchgeführt, alle drei Interviews fanden in öffentlichen Räumen statt, wurden digital aufgezeichnet und sind im Anhang transkribiert angefügt.

Allen Interviewpartnern wurden dieselben Fragen gestellt, aufgrund derer weiteres Elaborieren und Ausführen möglich war, die Fragestellung war offen angelegt und es wurde versucht den Gesprächsfokus möglichst auf das vorgegebene Thema zu begrenzen. Wurden Fragen unzureichend oder zu ausufernd beantwortet, wurde versucht das Thema der Frage durch erneutes Nachfragen oder umformulieren in den Mittelpunkt des Gesprächs zu rücken, das Ergebnis dieses Prozesses war ein offen geführtes, durch Ankerfragen geleitetes Interview mit Gesprächscharakter.

Die für diese Arbeit relevanten Ergebnisse der Interviews sind im sechsten Kapitel dieser Arbeit aufgeführt, jedoch folgt hier eine kurze Zusammenfassung der jeweiligen Interviews.

Das Interview mit dem (Filmmusik-)Komponisten Siegfried Friedrich wurde am 29.10.2018 durchgeführt und aufgezeichnet. Herr Friedrich ist ein in Österreich tätiger Komponist, der an zahlreichen Filmprojekten in Österreich, Deutschland und der Schweiz mitgewirkt hat, neben seiner Tätigkeit in der Fernseh- und Filmbranche ist er kompositorisch in den Gebieten der konzertanten Musik und Musik für neue Medien tätig.
Als Einstieg in die Thematik wurde nach Friedrichs Arbeitsprozess‘ im Zusammenhang mit Filmmusik gefragt. Friedrich nennt den engen kreativen Austausch mit dem Regisseur als absolut notwendig für einen erfolgreich verlaufenden Arbeitsprozess.
Zu den Aufgaben und der Relevanz von Filmmusik erklärt er, dass das organische Netzwerk von Film und Filmmusik Kunst entstehen lassen kann. Filmmusik soll mit dem Film verschmelzen und ein Ganzes entstehen lassen, das als stimmig empfunden wird. Friedrich bezeichnet seinen Arbeitsprozess als intuitiv und erwähnt, dass er die gegenseitige Beeinflussung von Musik und Film im Idealfall als Gesamtkunstwerk betrachtet.

Das chronologisch zweite Interview wurde simultan mit Film- und Theaterregisseurin, Theaterautorin und Schauspielerin Mara Mattuschka und dem (Filmmusik-)Komponisten und Produzenten Roumen Dimitrov geführt.

Mara Mattuschka ist seit den frühen 1980er Jahren in Österreich künstlerisch in der Filmbranche tätig, zwischen 2003 und 2011 war sie an der Universität für künstlerische und industrielle Gestaltung in Linz als Lehrbeauftragte tätig. Ihr, zum Zeitpunkt der Verfassung dieser Arbeit, aktuellster Film *Phaidros* (Ö, 2018) wurde eng mit dem Komponisten Roumen Dimitrov erarbeitet, der in Österreich und Deutschland für Spielfilme, Fernsehproduktionen und Dokumentationen tätig ist und konzertante Musik verfasst.

Sowohl Mattuschka als auch Dimitrov bezeichnen das Ideal des filmmusikalischen Schaffensprozesses als ein enges Zusammenspiel von Regisseur und Komponist, der kreative Austausch und Diskurs ist in ihren Augen essentiell, um einen gelungenen Film zu kreieren. Was Dimitrov betont, ist jedoch, dass gewisse Filme keine Musik brauchen und in diesen Fällen oftmals die sogenannte Atmo (der atmosphärische Ton des Filmes bzw. die Tonaufzeichnung von allgemeinen Umweltgeräuschen[258]) als Filmmusik agiert. Ebenfalls erwähnen beide, dass sowohl Soundtrack als auch eigene Filmmusik ihre Vor- und Nachteile haben, dass sich jedoch Soundtracks im Gegensatz zur eigens komponierten Musik nicht organisch entwickeln können. Die aus ihrer Sicht notwendige Flexibilität ist im Fall der vorgefertigten musikalischen Untermalung nicht gegeben.

Als einen essentiellen Vorteil der Originalkomposition stellt Dimitrov das musikalisch kaleidoskopische Konzept von Filmmusik dar: wird dieselbe Musik unterschiedlich und an verschiedenen Momenten im Film eingesetzt, wird der Zuseher zu Vergleichen aber auch zur Bildung von Assoziationsketten angeregt.

Der Interviewpartner des dritten Interviews, Kevin Lutz, ist Co-Leiter der Filmsammlung des Österreichischen Filmmuseums und war als Drehbuchautor in Österreich tätig. Er gewann 2012 zusammen mit einem Kollegen den Carl-Mayer-Drehbuchwettbewerb der Landeshauptstadt Graz, der seit 2000 im Rahmen des Filmfestivals *Die Diagonale* vergeben wird.

Lutz sieht Filmmusik nicht als dramaturgisches Instrument oder Stilmittel sondern mehr als Hilfsmittel zur Unterstreichung des Narrativ, als Rhythmusinstrument des Films und als Manipulationswerkzeug im emotionalen Kontext. Er versteht Filmmusik als einen Teil des Gesamtkomplexes Film.

[258] Vgl.: zu Hüningen , James; Leffers, Nicola: Atmo. In: Lexikon der Filmbegriffe. In: http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2273. Brünger Media. (22.01.2019)

5.2.1. INHALTSANALYSE

Es wurden vier Filme des Regisseurs Jim Jarmusch zur genaueren Untersuchung ausgewählt:

Down by Law (1986)

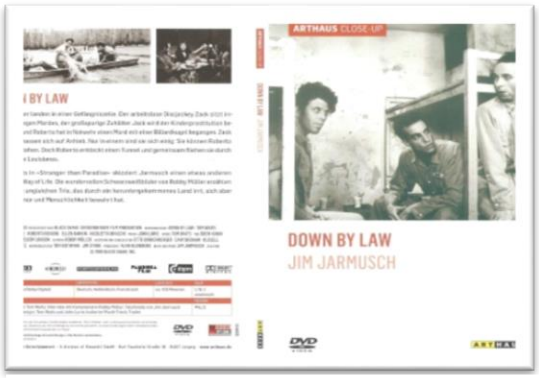

Abb. 1.: DVD-Cover *Down by Law*: Kinowelt GmbH (2010)

Dead Man (1995)

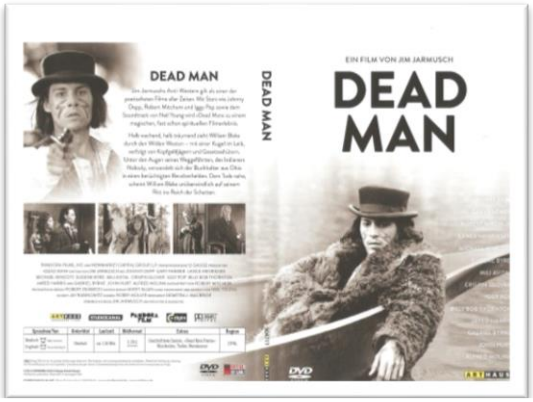

Abb. 2.: DVD-Cover *Dead Man*: Studiocanal GmbH (2014)

Coffee and Cigarettes (2003)

Abb. 3.: DVD-Cover *Coffee and Cigarettes*: Kino Welt Home Entertainment GmbH (2005)

Only Lovers left alive (2013)

Abb. 4.: DVD-Cover *Only Lovers left alive*: Pandora Film GmbH (2013)

Alle vier Filme wurden in der englischen Originalfassung analysiert, die untersuchten Teile der jeweiligen Filme wurden als ‚Intro-Sequenz', ‚Ereignis-Sequenz' und ‚Outro-Sequenz' benannt. Betrachtet wurde jede Sequenz jeweils mit Ton aber ohne Bild, die Filmaufnahme ohne Ton und Bild und Ton gemeinsam. Für jede Sequenz innerhalb der entsprechenden Parameter wurde eine Tabelle angefertigt, in die die Charakteristiken von Bild, Ton oder der Bild-Ton-Kollage eingetragen wurden.

Auf der Untersuchungsebene des Bildes wurde auf Farbkomposition, Bildschnitt, Ausdruck der Charaktere – Mimik, Gestik, Körperhaltung, Bewegungen – aber auch auf Kameraführung und -einstellungen geachtet. Die rein tonale Betrachtung der Sequenzen wurde unter Berücksichtigung von Instrumentierung, Rhythmus und Takt, Melodie, Klangbild, etwaigem Liedtext und musikalischer Stimmung durchgeführt. Neben der Musik wurde jedoch auch auf Dialog, Atmo und andere Geräusche in der Sequenz geachtet.
In den Ton-Bild-Kompositionen der Sequenzen wurde betrachtet, wie die Kombination der zwei Ebenen korreliert. Sowohl auf technischem Niveau als auch auf dramaturgischer und emotionaler Ebene wurden die verschiedenen Sequenzen inhaltlich untersucht und danach jeweils ein kurzes Exzerpt erstellt.

Durch die zuerst gesonderte Betrachtung der Sequenzen konnte anschließend besser auf das Zusammenspiel von Musik und Bild geachtet werden, es war einfacher, das Arrangement von Ton und Bildschnitt zu erkennen und genauer einzugrenzen.

6. ERGEBNISSE

6.1. ALLGEMEINES ZUR AUSWERTUNG

Da anhand zweier qualitativer, interpretativer Methoden geforscht wurde, musste anschließend an die Transkription der Praktiker-Interviews und der inhaltsanalytischen Deskription des Analysematerials, die Kodierung und Kategorisierung des Materials durchgeführt werden. Angelehnt wurde dieses Vorgehen an den Leitfaden zur Durchführung von qualitativen Daten im *Methodenatlas* von Klaus-Eckart Rogge.

Im Fall der Praktiker-Interviews fand eine Kodierung der Texte statt, die in weiterer Folge zu einer Kategorisierung des Materials, in Hinblick auf die zu bearbeitenden Forschungsfragen, führte. Diese Einordung der Informationen in relevante Kategorien soll das Interview-Material besser untersuchbar und vergleichbar machen und die Daten thematisch zu kondensieren.[259]

Die Praktiker-Interviews wurden nach der Transkription besonders auf die Aussagen bezüglich der Kategorien *Aufgabe, Charakter* und *Rolle*, *Emotionalität* und *Narration* hin betrachtet. Zur Bildung dieser Kategorien wurde ein offenes Kategoriesystem gewählt, das innerhalb des qualitativ-induktiven Forschungsansatzes dieser Arbeit als am sinnvollsten erscheint. Das offene Kategoriesystem wird, laut Kommunikationswissenschaftler Klaus Merten, mittels des vorliegenden Materials gebildet und es wird zumeist stichprobenartig analysiert.[260] Für jedes Interview wurde eine tabellarische Extrahierung der Kodierung erstellt, die im Anhang der Arbeit zu finden ist.

Nachfolgend sind exemplarisch Teile der tabellarischen Kodierungen der Interviews mit Siegfried Friedrich, Mara Mattuschka, Roumen Dimitrov und Kevin Lutz abgebildet. (Abb. 5 – 7)

[259] Vgl.: Rogge, Klaus-Eckart: Integrationskarte: Daten. In: Rogge, Klaus-Eckart(Hrsg.): Methodenatlas. Berlin: Springer-Verlag. 1995. S.245
[260] Vgl.: Merten, Klaus: Inhaltsanalyse. Einführung in Theorie, Methode und Praxis. Opladen: Westdeutscher Verlag. 1995. S.99

Text	Kodierung	Kategorie
Es geht darum, dass man eine Stimmigkeit erzeugt.	Kohärenz	Aufgabe
…, dass man als Betrachter nicht das Gefühl hat, dass man ein Bild sieht oder eine Musik hört, sondern dass man eigentlich das Bild hört und die Musik sieht. Also das ist ganz zentral, eine Verschmelzung.	Synthese	Aufgabe
…zwischen zwei Schauspielern und … die Chemie stimmt … dann wird man keine Musik benötigen, wenn aber die Chemie nicht stimmt, dann lässt man den Zuschauer im Stich.	Unterstützung	Aufgabe
…durch die Musik kann man das Situative aus der Zeit rausholen.	Festsetzung der Zeitlich- und Örtlichkeit	Aufgabe
…Ziel bei Filmmusik findet nicht im Film statt. Es ist nicht der Moment in dem man den Film schaut, das wirklich zentrale Anliegen ist eigentlich, dass Film als Ganzes eine Möglichkeit hat, sich im Langzeitgedächtnis einzunisten und eine quasi Wesenhaftigkeit zu erlangen.	Gesamtkunstwerk	Aufgabe; Charakter
Beim Film ist es in der Regel so, wenn nur die Musik großartig ist und der Film nicht, dann stirbt der Film. Dann wird die Musik nie gehört werden.	Synthese	Rolle
Eine holographische Entität. Das ist der Ausdruck, den ich da als richtig empfinde. Das Interessante ist eben, es gibt Filme, die diese Wesenhaftigkeit haben und es gibt Filme, die großartige Filme sind und das nicht haben. Und mir ist aufgefallen, dass es sehr oft mit Musik zusammenhängt.	Charakter; Zusammenspiel	Rolle; Charakter
Ich persönlich denke, der Film hätte mehr Erfolg gehabt, wenn man die richtige Musik gemacht hätte.	Synthese	Rolle
… ich denke, in der Filmmusik am häufigsten ist Pseudo-Narration und das Allheilmittel zur Pseudo-Narration sind natürlich Leitmotive, die man so oder so einsetzen kann…	Charakter, Zusammenspiel. Unterstützung	Narration; Aufgabe
Also es ist eine Netzwerkbeziehung, wo es auch nichtlineare Stränge und Rückkopplungsmechanismen gibt.	Charakter; Zusammenspiel;	Aufgabe; Rolle

Abb.5.: Teil der tabellarischen Kodierungen der Interviews mit Siegfried Friedrich

Text	Kodierung	Kategorie
Das wichtigste ist das Zusammenspiel von Filmdramaturgie und Musikdramaturgie	Synthese; Kohärenz	Aufgabe; Narration
… weil die Musik die Bilder emotionalisiert, okay, das passiert oft, aber das ist zu wenig, eigentlich.	Emotionalität;	Aufgabe; Rolle
Man kann auch Musik schreiben, die mit dem Film verschmilzt, da muss man das Tempo des Films finden.	Synthese; Kohärenz	Rolle; Aufgabe; Charakter
…schon beim Dreh und natüdich betont man es durch den Schnitt und betont es durch die Musik noch einmal. Es ist Musik in der Bewegung.	Synthese	Aufgabe; Narration
Aber wenn ich möchte, dass die Bilder noch stärker wirken, dann schreib ich Musik, die langsamer ist als die Bilder. Dadurch wirkt jede Geste und jedes Wort mehr.	Synthese; Emotionalität; Dramaturgie	Aufgabe; Narration
Umgekehrt, wenn ich möchte, dass die Bilder nicht so intensiv wirken, dann schreib ich eine schnellere Musik.	Synthese; Emotionalität; Dramaturgie	Aufgabe; Narration
…das Verhältnis zwischen Sprache und Musik. Also wie sie sich ergänzen.	Synthese; Dramaturgie	Aufgabe; Narration
…es gibt Filme, die überhaupt keine Musik brauchen.	Dramaturgie	Rolle
Und für mich ist Musik sehr wesentlich, ich möchte nicht darauf verzichten, genauso wenig wie auf Farbe oder ähnliches. Weil, das ist ein Zeichensystem, das aus vielen Elementen besteht…	Synthese; Dramaturgie; Kohärenz	Rolle; Narration
…es gibt ja auch die Tendenz, in der Sounddesign und Musik verschmelzen. Wo schwer zu trennen ist, was Musik ist und was Sounddesign	Synthese; Dramaturgie	Aufgabe; Rolle; Charakter
…die Verschmelzung… Gesamtkunstwerk eben. Also für mich ist die Musik eine eigenständige dramaturgische Kurve.	Synthese; Dramaturgie; Kohärenz	Aufgabe; Rolle; Narration
Ein Teil des Films. Ein immanenter Teil des Films, eigenständig ist es nicht, aber eigenständig ist kein Teil. Alles korreliert miteinander.	Charakter; Synthese	Charakter

Abb.6.: Teil der tabellarischen Kodierungen der Interviews mit Mara Mattuschka und Roumen Dimitrov

Text	Kodierung	Kategorie
Das ist etwas, was man als Autor nie ausblenden kann. Das ist genau dasselbe, wie wenn du eine Szene schreibst, dann hast du im Kopf, wo die Kamera steht, wie die Darsteller aussehen, wie der Raum aussieht, wie die Umgebung ausschaut, ob's regnet oder nicht…	Synthese;	Aufgabe; Rolle;
Sonst hast du nicht das Gespür für die Charaktere und wie sie sprechen und genau dasselbe hast du mit Ton auch. Du weißt, wie dieser Film klingt, oder du bildest dir ein zu wissen, wie dieser Film klingt.	Synthese; Kohärenz; Dramaturgie	Rolle; Narration
Wir haben die Idee gehabt, mit Songs, die diesen Film inspiriert haben, die den Schreibprozess inspiriert haben, kein einziges dieser Lieder ist dann am Ende im Film gelandet. Aber du erzählst mit der Wahl dieser Lieder ja doch ein Modell, eine Stimmung, und du suchst dann Lieder, die ähnliche Stimmung haben	Emotionalität; Synthese	Aufgabe; Charakter
Du hast etwas, was eigentlich für etwas anderes gebaut wurde, nimmst es rein, es ist eigentlich eine für sich abgeschlossene Entität und es passiert was damit, während ein Score wirklich versucht die Emotionalität der Szene aufzugreifen und sie entweder zu kontrakarieren oder zu tragen und zu verstärken. Das versuchst du mit einem ausgewählten Song auch…	Emotionalität; Kohärenz; Synthese	Aufgabe; Rolle; Charakter; Narration
Und das hast du beim Schreiben natürlich auch, weil du hast Songs, die was transportieren und vielleicht hörst du dem Text gar nicht zu, aber die Melodie, die da ist, nimmst du mit und beeinflusst das, was du schreibst.	Charakter; Dramaturgie	Aufgabe; Rolle
… es sind zwei Dinge, einerseits die Emotionalität andererseits die Szene zu unterstreichen, manchmal als Hilfsmittel, weil die Szene vielleicht nicht gut genug funktioniert ohne die Musik… Oder nicht eindeutig funktioniert…	Emotionalität; Synthese; Charakter	Aufgabe; Rolle
…und dann ist es natürlich auch ein Rhythmusinstrument. Also Musik, so wie ein solider Schnitt ein Rhythmusinstrument ist und das Tempo des Films bestimmt, klingt oft ein nicht bewusst wahrgenommener Rhythmus	Synthese; Kohärenz;	Aufgabe; Rolle

Abb.7.: Teil der tabellarischen Kodierungen der Interviews mit Kevin Lutz

Im Fall der Inhaltsanalyse der vier Filme fanden die Abgrenzung und Strukturierung des Materials bereits vor der Durchführung der Analyse statt. Enger eingefasst wurde das Analysematerial durch die Einschränkung auf jeweils drei Sequenzen pro Film. Eine einheitliche Strukturierung wurde durch die Untersuchung ebendieser Sequenzen unter drei unterschiedlichen Gesichtspunkten erzeugt. Ein und dieselbe Sequenz wurde auf der reinen Bildebene betrachtet, danach wurde ausschließlich die tonale Ebene untersucht und anschließend wurde die Sequenz mit Bild und Ton analysiert. Nach der Betrachtung des Materials und der Festsetzung der Kodierungsbegriffe mussten erneut Kategorien herausgearbeitet werden, unter denen es die Analyse auszuwerten galt. [261]

Die Inhaltsanalyse wurde stark interpretativ durchgeführt, was sich, unter anderem, aus dem an sich bereits individuell-interpretativen Charakter der Emotions-Fragestellung ergibt. Der Fokus lag bei der Bearbeitung des Analyse-Materials auf dem kommunikativen Aspekt der Musik, dem Zusammenspiel zwischen Musik und Bildern und dem emotionalen Effekt der Musik innerhalb der Dramaturgie-Struktur der untersuchten Sequenzen. Die detaillierte Erläuterung der Bild-Ton-Bezüglichkeit ist ebenfalls im Anhang dieser Arbeit beigefügt.

Zur kategorischen Analyse der interpretativen Beobachtung des Materials wurden die vier Hauptfunktionen von Filmmusik nach Zofia Lissa entlehnt und als systematische Kategorien definiert, diese sind *Illustration* und *Emotion*, *Rezeptionssteuerung* und *Handlungskommentar.*[262]

Zur Veranschaulichung des Untersuchungsprozesses sind nachstehend gekürzte Versionen der Analysetabellen zu finden.

[261] Vgl.: Rogge, Klaus-Eckart: Integrationskarte: Daten. In: Rogge, Klaus-Eckart(Hrsg.): Methodenatlas. Berlin: Springer-Verlag.. S.243 - 248

[262] Vgl.: Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Paderborn: Wilhelm Fink. 2002. S.142-143

Intro-Sequenz	Von	bis	Analyse
Down by law	00:00:02	00:04:56	Die Intro-Sequenz in Verbindung mit der Musik **illustriert und präsentiert den Ort und Platz**, an dem diese Geschichte spielt. Der Rezipient hat durch die musikalische Untermalung sofort eine gewisse Vorstellung, wo die Geschichte spielt und in welchem Milieu die Protagonisten unterwegs sind. Die nicht-musikalischen Geräusche verstärken den Milieu-Eindruck nachhaltig.
Dead Man	00:00:01	00:08:57	Die Szenen-Akzentuierung durch das minimalistische E-Gitarrenspiel steuert sowohl **die Wahrnehmung der Zuseher** als **kommentiert sie auch die Handlung** und spiegelt in gewisser Weise das **emotionale Erleben** des Protagonisten wider. Das musikalische Thema *Theme from Dead Man* **verankert die Geschichte des Films zeitlich**, suggeriert jedoch ebenfalls eine gewisse Modernität und transportiert bzw. **illustriert den zugrundeliegenden Motivator der Geschichte**.
Coffee and Cigarettes	00:00:02	00:02:18	Die temporeiche Musik der Titelsequenz soll auf den Film einstimmen, **steuert somit die Rezeption.** Ebenso **kommentiert das Lied die Handlung des Films**, obwohl diese noch nicht begonnen hat.
Only Lovers left alive	00:00:10	00:03:31	Besonders das ruhige Gitarrenspiel während der Titel-Sequenz **suggeriert mehr ein Gefühl der Langsamkeit und Unendlichkeit**, als wo oder wann er stattfindet. Die **zeitliche und örtliche Eingrenzung der Handlung** passiert erst mit Beginn von *Funnel of Love*. **die musikalische Untermalung transportiert die emotionale Verbindung** der beiden Protagonisten und **bereitet auf die folgende Handlung des Films vor**.

Abb.8.: Teil der Tabelle zur Analyse der Intro-Sequenzen

Ereignis-Sequenz	Von	bis	Analyse
Down by law	00:57:16	1:00:20	Die begleitende Musik verstärkt die dargebotenen Bilder indem sie **die emotionale Stimmung der Protagonisten widerspiegelt**, außerdem **ergänzt sie die Handlung.** Weiters **illustriert die Musik die Situation** der Protagonisten rhythmisch.
Dead Man	1:14:49	1:16:21	Die Musik **veranschaulicht und hebt die Emotionswelt des Protagonisten hervor,** seine innere Reaktion wird als musikalische Reaktion vom Rezipienten gehört. Außerdem **steuert die Musik in dieser Sequenz die Wahrnehmung des Rezipienten**, indem sie punktuell zur Aufmerksamkeit ‚zwingt'.
Coffee and Cigarettes	00:52:40	00:59:30	Die Musik innerhalb dieser Sequenz **positioniert die Protagonisten und das Geschehnis in einen bestimmten Ort**, außerdem wird **die Handlung der Sequenz unterschwellig kommentiert,** sowie wird der Rezipient für die Dauer der musikalischen Untermalung **auf die Szenerie eingestimmt**.
Only Lovers left alive	1:24:58	1:28:07	Das Aufgreifen des bereits etablierten musikalischen Themas innerhalb des Films **verortet erstens die Szenerie**, weiters spiegelt das veränderte Thema die **emotionale Veränderung und Stimmungslage der Protagonisten wider** und außerdem setzt sich das Thema mit der **Handlung des Films auseinander**.

Abb.9.: Teil der Tabelle zur Analyse der Ereignis-Sequenzen

Outro-Sequenz	Von	bis	Analyse
Down by law	1:36:58	1:42:15	Die musikalische Untermalung der letzten Bilder der Sequenz **reflektiert die Emotionen der Protagonisten,** die Musik während des Abspanns transportiert noch einmal **geografischen und kulturellen Spielort** des Films bzw. das Milieu des Films. Außerdem veranschaulicht die Musik am Ende des Films den **dramaturgischen Bogen** mittels des Textes von *Tango till they're sore*.
Dead Man	1:50:12	1:56:06	Das E-Gitarrenspiel **gibt die Emotionen und körperlichen Empfindungen** des Protagonisten wider, auch **akzentuiert es die Geschehnisse** der Dramaturgie. Das Wiederaufgreifen des *Theme from Dead Man* **betont den Verlauf der Geschehnisse** und **illustriert das Ende des Films und des Protagonisten**. Das erneute Einsetzen des Themas, das über die Endcredits voll ausspielt, **vollendet den dramaturgischen Bogen** von Beginn bis zum Ende des Films und **kommentiert somit die Filmhandlung**.
Coffee and Cigarettes	1:27:51	1:32:22	Die leise Synthesizermusik **komplementiert die Bilder** des schlafenden Mannes und **erzählt diesen Aspekt der Geschichte mit** bzw. unterstützt den Eindruck. Iggy Pops Version von *Louie Louie* **spannt einen dramaturgischen Bogen** um den gesamten Film, der als Episodenfilm keiner geradlinigen, stringenten Dramaturgie folgt, sondern aus einzelnen kleinen Geschichts-Sequenzen besteht. **Die veränderte Wiederaufnahme dieses Liedes suggeriert ein Ende der Erzählstruktur,** auch wenn eine (hörbare) Änderung vonstattengegangen ist. Die **Musik kommentiert hier auf den Verlauf** des Films und ergänzt die fehlende (klassische) Strukturierung des Films.
Only Lovers left alive	1:49:47	1:58:05	Die musikalische Begleitung der letzten Einstellungen des Films **illustrieren die Handlung der Geschichte und auch die Emotionen bzw. Handlungen** der Protagonisten. Die musikalische Untermalung der Endcredits kann als ein musikalisches Ausdrucken der Geschichte als Ganzes oder auch als Abschied von der Geschichte und den Charakteren verstanden werden. Die langsame, entrückte Stimmung des Films wird nochmals ins Gedächtnis zurückgerufen und findet in der Musik Ausdruck, die **Wahrnehmung des Rezipienten wird auf den Abschied gelenkt.**

Abb.10.: Teil der Tabelle zur Analyse der Outro-Sequenzen

Alle hier abgebildeten Tabellen sollen als

6.2. FORSCHUNGSFRAGEN

Zur Beantwortung der Forschungsfragen werden in den folgenden Absätzen die dafür relevanten Ergebnisse der Interviews zusammen mit den wesentlichen Erkenntnissen der Inhaltsanalyse zusammenfassend präsentiert.

In erster Instanz gilt es abzuklären, inwiefern Filmmusik von Filmschaffenden definiert wird. Die Frage richtet sich an die Rolle von Filmmusik allgemein und die Funktion die sie in der Produktion von Film innehat.

Laut den Praktiker-Interviews wird Filmmusik weitestgehend als einen Teil des filmischen Zeichensystems verstanden.

„*Ein immanenter Teil des Films, eigenständig ist es nicht, aber eigenständig ist kein Teil. Alles korreliert miteinander.*“ (MM[263])

Musik kann innerhalb dieser Netzwerkbeziehung aus Einzelteilen die Rolle eines Rhythmusinstruments einnehmen, kann als Verstärker der Erzählstruktur wirken, kann die Geschichte und Charaktere des Films örtlich, zeitlich, sozial und emotional positionieren, sie kann aber darüber hinaus die Aufmerksamkeit des Zusehers (um)lenken und die Dramaturgie der Geschichte kontrapunktieren oder sogar konterkarieren.

„*Es ist eine Netzwerkbeziehung, wo es auch nichtlineare Stränge und Rückkopplungsmechanismen gibt.*“(SF[264])

„*So wie ein solider Schnitt ein Rhythmusinstrument ist und das Tempo des Films bestimmt, klingt oft ein nicht bewusst wahrgenommener Rhythmus durch, nämlich durch die Musik.*“ (KL[265])

„*99,99 Prozent der Filmschaffenden verwenden Musik als gestalterisches Mittel für Orte, für Szenen, für Zeiten, für Figuren… um zu verankern.*“ (KL)

„*Für mich ist Musik sehr wesentlich, ich möchte nicht darauf verzichten, genauso wenig wie auf Farbe oder ähnliches. Weil, das ist ein Zeichensystem, das aus vielen Elementen besteht…*“ (MM)

„*Ein Score versucht die Emotionalität der Szene aufzugreifen und sie entweder zu kontrakarieren oder zu tragen und zu verstärken.*“ (KL)

[263] Mara Mattuschka
[264] Siegfried Friedrich
[265] Kevin Lutz

Die Aussagen der Interviewpartner zu den Funktionen von Filmmusik können anhand der Filmanalyse insofern bestätigt werden, als dass in der Hälfte der untersuchten Sequenzen eine musikalische Positionierung des Spielortes passiert. Eine zeitliche Einordnung durch Musik kann in drei der zwölf Sequenzen erkannt werden, eine gesellschaftliche in insgesamt vier. Besonders in *Dead Man* teilt die Musik eine geografische und historische Eingrenzung des ‚Wilden Westens' mit, in *Down by Law* zeichnet die musikalische Untermalung ein Bild eines kleinkriminellen Milieus in den US-amerikanischen Südstaaten.

Sowohl der Einsatz bestimmter Musikinstrumente als auch gewisser musikalischer Genres kann zu einer Positionierung des Films führen, demzufolge etabliert die Verwendung eines Liedes einer bestimmten Band in der Ereignis-Sequenz von *Coffee and Cigarettes* neben den Charakteren der Sequenz ebenfalls deren geografische und soziale Herkunft. Eine unterstützende Lenkung der Aufmerksamkeit beziehungsweise eine verstärkende Wirkung durch Musik kann in zehn der zwölf Sequenzen beobachtet werden. Etwa fungiert die musikalische Untermalung der Ereignis-Sequenz in *Dead Man* als Verstärker der Erzählstruktur und der Geschehnisse.

Ein in den Interviews angesprochener Aspekt des Funktionsrahmens der Filmmusik ist die Fähigkeit der Kontrapunktion, diese Funktion konnte jedoch anhand des filmischen Analysematerials nicht näher untersucht werden. Die Auswahl der untersuchten Sequenzen bot keinen Fall der musikalischen Kontrapunktion, weswegen auf diese spezifische Aufgabe von Filmmusik nicht weiter eingegangen werden konnte.

Filmmusik wird von den Interviewpartnern als filmisches Gestaltungsmittel definiert. Ebenso wird sie oft bereits im Vorfeld der Produktion mitgedacht. Demnach wird vor dem Dreh eines Films oftmals bereits Musik eingeplant und dementsprechend gefilmt und anschließend wird das Material im Kontext mit der Musik geschnitten.

„*Das ist schon beim Dreh und natürlich betont man es durch den Schnitt und betont es durch die Musik noch einmal.*" (MM)

Filmmusik stellt zumeist einen inhärenten Teil des Films dar, allerdings muss beachtet werden, dass es eine bewusste künstlerische Entscheidung ist, wie und wann Filmmusik einzusetzen ist oder ob gänzlich auf sie verzichtet wird.

„*Musik ist ein immanenter Teil des Gesamtprodukts. Ein untrennbares Element.*" (MM)

„*Es gibt Filme, die gar keine Musik brauchen, auch Filme, die ohne Musik besser funktionieren würden. Es gibt aber auch Filme, wo zu wenig Musik ist… oder die falsche.*“ (RD[266])

In den Inhaltsanalysen spiegelt sich diese bewusste Entscheidung wider, obwohl in allen untersuchten Sequenzen Musik verwendet wird. Ihr Einsatz variiert von dezent und spärlich bis hin zu prominent und nahezu im Zentrum des Geschehens stehend. In allen der insgesamt zwölf untersuchten Sequenzen wird Musik verwendet, die Einsatzstärke und –menge differiert stark innerhalb des Untersuchungsmaterials.

Die zweite Forschungsfrage beschäftigt sich mit der kommunikativen bzw. narrativen Aufgabe von Filmmusik, ihrer dramaturgischen Funktion und der Art und Weise, wie potentiell im Film musikalisch kommuniziert wird.

Filmmusik wird besonders als dramaturgisches Werkzeug verwendet, das zur Unterstützung der Bildwelt des Films dient. Im Idealfall wird sie symbiotisch mit den Bildern eingesetzt beziehungsweise federt Fehler und Unschönheiten eines Films ab und erhöht dadurch die Qualität des Films.

„*Wenn die Chemie stimmt… dann wird man keine Musik benötigen, wenn aber die Chemie nicht stimmt, dann lässt man den Zuschauer im Stich.*“ (SF)

„*Wenn ich möchte, dass die Bilder noch stärker wirken, dann schreib ich Musik, die langsamer ist als die Bilder. Dadurch wirkt jede Geste und jedes Wort mehr.*“ (RD)

„*…um die Szene zu unterstreichen, manchmal als Hilfsmittel, weil die Szene vielleicht nicht gut genug funktioniert ohne die Musik… Oder nicht eindeutig funktioniert.*“ (KL)

„*Wenn man die richtige Musik verwendet, kann man aus einem großartigen Film einen unvergesslichen Film machen.*“ (SF)

Wichtig ist den Interviewpartnern stets die ‚Stimmigkeit‘ zwischen Film und Musik zu betonen, diese ‚Stimmigkeit‘ bedeutet hier ein nahtloses Verschmelzen von filmischer und musikalischer Dramaturgie, sodass es mittels dieser Verbindung zur Entstehung eines Gesamtkunstwerks beziehungsweise einer ganzheitlichen Kunst-Entität kommt.

„*Das wichtigste ist das Zusammenspiel von Filmdramaturgie und Musikdramaturgie*.“ (RD)

[266] Rouben Dimitrov

„…, *dass man als Betrachter nicht das Gefühl hat, dass man ein Bild sieht oder eine Musik hört, sondern dass man eigentlich das Bild hört und die Musik sieht. Also das ist ganz zentral, eine Verschmelzung.*“ (SF)

„*Das Ziel bei Filmmusik findet nicht im Film statt. Es ist nicht der Moment in dem man den Film schaut, das wirklich zentrale Anliegen ist eigentlich, dass Film als Ganzes eine Möglichkeit hat, sich im Langzeitgedächtnis einzunisten und eine quasi Wesenhaftigkeit zu erlangen.*“ (SF)

In allen Interviews wurde darauf hingewiesen, dass Musik keine absolute Notwendigkeit für Filme darstellt, Filmmusik jedoch, wenn sie bewusst, ‚gut‘ und ‚richtig‘ eingesetzt wird, den Film auf eine höhere Qualitätsstufe erheben kann.

„*Das Interessante ist eben, es gibt Filme, die diese Wesenhaftigkeit haben und es gibt Filme, die großartige Filme sind und das nicht haben. Und mir ist aufgefallen, dass es sehr oft mit Musik zusammenhängt.*“ (SF)

„*Ich entscheide mich bei meinen Filmen für die Verschmelzung… Gesamtkunstwerk eben. Also für mich ist die Musik eine eigenständige dramaturgische Kurve.*“ (MM)

Filmmusik kann den Rezipienten über Dinge berichten, die nicht klar im Film an- bzw. ausgesprochen werden. Sie kann über Situationen informieren, kann die Geschichte örtlich und zeitlich verankern und Personen beschreiben und darstellen.

„*Ich kann durch die Musik Informationen zum Zuschauer liefern, die nicht im Bild sind. Oder eine ganze dramaturgische Linie… Ich kann Ereignisse voraussagen mit der Musik und das wissen dann nur die Zuschauer…*“ (RD)

„*Durch die Musik kann man das Situative aus der Zeit herausholen.*“(SF)

„*Also, so, dass Leitmotive auch von einer Figur ausgehen können und dann eine allgemeinere Funktion in der Dramaturgie haben.*“ (SF)

„*Also es kann die Figur beschreiben, es kann die Zeit beschreiben, es kann den Ort beschreiben aber es kann nicht die Entwicklung vorantreiben. Aber natürlich funktioniert es, wenn du ein Thema für eine Figur etabliert hast, dann gibt’s eine Szene wo diese Figur nicht ist und dann spielst du dieses Thema, dann erzählst du, dass diese Person irgendwo in der Nähe ist.*“ (KL)

Inhaltsanalytisch gesehen illustriert Musik Aktionen im Bild, aber auch Bewegungen und Vorgänge außerhalb des Gezeigten. Zum Beispiel reflektiert die minimalistische, stark rhythmische Musik der Ereignis-Sequenz von *Down by Law* die Flucht der drei Protagonisten aus dem Gefängnis, indem sie das schnelle Lauftempo musisch nachahmt, der Takt erinnert an rasende Herzschläge. Dazu ist die Musik dementsprechend mit den Bildern geschnitten, sodass das physische Laufen der Protagonisten mit der musikalischen Untermalung nahezu synchron verläuft und dann endet, wenn die Charaktere eine Pause einlegen.

Einsätze von Narration mittels Filmmusik finden sich in insgesamt elf der zwölf analysierten Sequenzen, auszuschließen gilt einzig die Intro-Sequenz von *Coffee and Cigarettes*, hier scheint die Musik keinen dramaturgischen Zweck zu erfüllen.
Abgesehen davon erfüllt die Musik zumeist eine narrative Intention, sie verortet die Szenerie zeitlich oder geografisch oder unterstützt den Spannungsbogen der Dramaturgie. Ebenso kann Filmmusik über den Film hinweg einen eigenen, musikdramaturgischen Bogen spannen, die lässt sich im Fall von *Only Lovers left alive* erkennen. In der Ereignis-Sequenz wird ein musikalisches Thema verwendet, dass in einer kompositorisch ähnlichen Sequenz des Films in abgeänderter Form bereits etabliert wurde. Dies hat einen erinnernden Effekt auf den Rezipienten, das Fortschreiten der Geschichte. Die Veränderung der Protagonisten innerhalb des dramaturgischen Bogens wird somit unterstrichen und der Rezipient muss vergleichen.

Eine ebenfalls dramaturgisch unterstützende Funktion hat die Filmmusik im Fall aller drei untersuchten Sequenzen von *Dead Man*, dort wirkt das vorwiegend subtile Gitarrenspiel als betonendes Element, das wiederholt akzentuiert in der Erzählung ‚auftaucht'. Der wiederholte Einsatz der musikalischen Begleitung hat hier den Zweck der Aufmerksamkeitssteigerung des Rezipienten beziehungsweise veranschaulicht die Reaktionen des Protagonisten auf seine Umwelt. Die Musik wird hier sehr subtil und stark mit der reaktiven Gefühlswelt des Hauptcharakters verwoben eingesetzt und kommuniziert in Verbindung mit den Bildern Ereignisse und Erlebnisse.

Aufbauend auf den vorherigen Fragestellungen steht im Fall der dritten Forschungsfrage dieser Arbeit die emotionalisierende Funktion von Filmmusik im Fokus.

Filmmusik wird von den Interviewpartnern als ein Mittel zur Schaffung von Atmosphären gesehen, sie dient dazu, den Zuseher in die Geschichte zu involvieren und seine Aufnahmebereitschaft für den Film und dessen emotionale Ebene zu erhöhen.

„*Ich möchte den Mensch auf sich zurückwerfen, dass er mehr er selbst ist. Ich möchte die Aufnahmebereitschaft steigern. Es soll dazu führen, dass die Sinne geöffnet werden.*“ (SF)

„*Also es gibt Musik, die zu bestimmten Beziehungen passen, oder zu bestimmten Orten. Aber es kommen auch Musiken(sic!) vor, aber überraschend… also dieselbe Musik kommt zwei, drei Mal, aber immer zu unterschiedlichen Situationen. Bei dieser Technik ist der der Zuschauer eigentlich gezwungen ist unterbewusst zu vergleichen.*“ (RD)

„*…weil das Hören von Musik auch hilft, gewisse Orte oder Szenerien zu spüren.*“ (KL)

In insgesamt sieben der analysierten Sequenzen lassen sich durch Musik transportierte Emotionen nachvollziehen. Am offensichtlichsten emotionalisierend eingesetzt wird Musik in diesen Fällen, wenn sie in Verbindung mit korrespondierenden Bildern dargeboten wird. Beispielgebend dafür ist die Intro-Sequenz von *Only Lovers left alive*, die die Protagonisten des Films, anhand eines Liebeslieds und einer abwechselnden Abfolge von Einstellungen auf jeweils einen der Charaktere, als getrennt lebendes Paar etabliert und den Grundton des Films somit konstituiert. Ebenso stark transportiert die Outro-Sequenz desselben Films Emotionen, indem hier eine sehr langsame, melancholische, ätherisch anmutende Melodie über die an sich bedrohlich wirkenden Endszenen des Films gelegt wurde. Somit wird eine gewisse Notlage oder sogar Verzweiflung der Protagonisten suggeriert, die von der reinen Bilderebene allein nicht kommuniziert wird.

Eine ebenfalls stark emotionale Ebene kann man in allen drei Sequenzen von *Dead Man* erkennen, wo, neben der kommunikativen bzw. narrativen Funktion der Musik, die musikalische Begleitung besonders die emotionalen Reaktionen des Protagonisten wiedergeben. Die Musik des Films drückt wesentlich mehr über das Innenleben des Hauptcharakters aus als der gesprochene Dialog.

In der Ereignis-Sequenz von *Down by Law* und der Outro-Sequenz von *Coffee and Cigarettes* stellen sich Beispiele der subtileren Emotionalisierung durch Filmmusik dar, in beiden Fällen findet nur ein minimaler Einsatz von Musik im Allgemeinen statt. Sowohl in *Down by Law* als auch in *Coffee and Cigarettes* wird Musik als Verbindung zur inneren Gefühlswelt der Protagonisten verwendet, wenn auch nur punktuell und pointiert.

Teilweise wird die Funktion von Filmmusik als Manipulationswerkzeug des Films als problematisch gesehen, jedoch kann dagegen argumentiert werden, dass eine der primären, inhärenten Agenden des Films die emotionale Manipulation der Rezipienten ist.

„*Wenn Emotionen verstärkt werden sollen… das finde ich sehr problematisch.*“ (SF)

„*Das Kino ist eine Manipulations-Maschine. Kino provoziert Emotionen, die sonst nicht da wären… Und die Musik ist sicher ein Teil dieser Maschine, der eher am Unbewussten kratzt.*“ (KL)

Das emotionale Manipulations-Potential von Filmmusik konnte anhand der Inhaltsanalysen nicht eindeutig begriffen werden. Alle Ergebnisse zur Beantwortung dieser Frage wären mutmaßliche Äußerungen und müssten in weiterführenden Untersuchungen mit dem Hauptfokus der Wirkungsforschung genauer betrachtet werden.

7. RESÜMEE UND FORSCHUNGSAUSBLICK

Als Ziel dieser Arbeit wurde die Untersuchung der emotionalen und narrativen Funktion von Filmmusik angelegt, die grundlegende Fragestellung zur Rolle und Aufgabe von Musik innerhalb des medialen Systems Film konnte anhand der induktiv-qualitativen Forschung hinlänglich beantwortet werden.
Filmmusik wird als inhärenter Teil des filmischen Gesamtkunstwerks beziehungsweise als Instrument innerhalb der filmischen Netzwerkbeziehung charakterisiert.

Das Bestreben war es, mittels des kreuzreferenziellen Einsatzes von Praktiker-Interviews und qualitativen Inhaltsanalysen, die emotionalisierenden Funktionen und den kommunikativen Charakter von Filmmusik zu erforschen.
Sowohl durch die Gespräche mit den befragten Filmschaffenden als auch anhand der inhaltsanalytischen Untersuchung des Filmmaterials bestätigte sich, dass Filmmusik Informationen an die Rezipienten weitergibt. Sie kann die Geschichte des Films verankern, kann Personen charakterisieren, Geschehnisse abbilden und kommentieren und kann verstärkend für die Dramaturgie des Films wirken.

Die Interviews zeigten in diesem Zusammenhang außerdem die Funktion der Kontrapunktion auf, aufgrund von fehlendem Untersuchungsmaterial, das diese Aussage hätte bestätigen können, konnte dieser Faktor jedoch nicht weiter bearbeitet werden.
Es würde sich empfehlen, im Fall der weiterführenden Forschung, die Anzahl der analysierbaren Filme zu erhöhen, um diesbezüglich aussagekräftigere Ergebnisse zu erhalten.

Neben den oben genannten Funktionen von Filmmusik wurde weiters das Motiv der Emotionalisierung durch Filmmusik hinterfragt, was sowohl durch die Interviewpartner als auch anhand des Analysematerials bestätigt werden konnte. Filmmusik hat das Potential, Emotionen an den Rezipienten zu transportieren und Gefühlsregungen der Protagonisten in einem Maß auszudrücken, wie es die reine Bildebene nicht könnte.

Als problematisch gestaltete sich die Erforschung des emotionalen Manipulations-Potentials von Filmmusik, da diese Überlegungen in dem Forschungsbereich der Wirkungsforschung begründet liegen.
Neben der Ausweitung des Untersuchungsmaterials wäre es demzufolge ebenso anzuraten, in weiteren Untersuchungen zu diesem Thema, den Rahmen des Erkenntnisinteresses um die Frage

nach der Wirkung von Filmmusik zu erweitern. Dafür geeignet wäre etwa die Erhebungsmethodik der Gruppendiskussion, die Aufschluss über den emotionalen Eindruck der Diskussionsteilnehmer mittels eines dargebotenen Stimulus geben könnten.

Der hier eingesetzte qualitative Forschungsansatz ermöglichte eine interpretative, verständnisorientierte Sicht auf die symbiotische Beziehung von Film und Filmmusik.
Um die Zusammenhänge innerhalb des filmischen Systems besser erklären zu können, würde sich, zur Ergänzung der hier formulierten Ergebnisse, eine darauf aufbauende quantitativ-deduktive Forschungsmethode anbieten.

8. LITERATUR- UND ABBILDUNGSVERZEICHNIS

8.1. INHALTSVERZEICHNIS

Adorno, Theodor W.: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1973.

Albersmeier, Franz-Josef(Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek.2003.

Altman, Rick: Silent film sound. New York: Columbia University Press. 2004.

Arnheim, Rudolf: Film als Kunst. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek. 2003.

Balázs, Béla: Zur Kunstphilosophie des Films. In: Albersmeier, Franz-Josef(Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek. 2003.

Beil, Benjamin; Kühnel, Jürgen; Neuhaus, Christian: Studienhandbuch Filmanalyse. München: Wilhelm Fink. 2012.

Behne, Klaus-Ernst: Gehört-Gedacht-Gesehen. Zehn Aufsätze zum visuellen, kreativen und theoretischen Umgang mit Musik. Regensburg: ConBrio. 1994.

Behne, Klaus-Ernst; Kleinen, Günter; de la Motte-Haber, Helga (Hrsg.): Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. Göttingen: Hogrefe-Verlag. 1999.

Bergan, Roland: Film. Kompakt & Visuell. München: Dorling Kindersley Verlag GmbH. 2007.

Bogner, Alexanger; Littig, Beate; Menz, Wolfgang (Hrsg.): Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung. Opladen: Leske und Budrich. 2002.

Bottenberg, E.H.; Daßler, H.: Einführung in die Emotionspsychologie. Regensburg: Roderer Verlag. 2001.

Bruhn, Herbert; Kopiez, Reinhard; Lehmann, Andreas C. (Hrsg.): Musikpsychologie. Das neue Handbuch. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. 2011.

Bruhn, Herbert; Oerter, Rolf; Rösinger, Helmut (Hrsg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag. 1993.

Brütsch, Matthias; Hediger, Vinzenz; von Keitz, Ursula; Schneider, Alexandra; Tröhler, Margrit (Hrsg.): Kinogefühle. Emotionalität und Film. Marburg: Schüren Verlag. 2009.

Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Wien: Böhlau Verlag. 2002.

de la Motte-Haber, Helga: Handbuch der Musikpsychologie. Laaber. Laaber Verlag. 1996.

Diederichs, Helmut H.: Geschichte der Filmtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 2004.

Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie. Münster: Lit Verlag. 2009.
Elsaesser, Thomas; Buckland, Warren: Studying Contemporary American Film. New York: Oxford University Press. 2002.
Euler, Harald A. (Hrsg.); Mandl, Heinz (Hrsg.): Emotionspsychologie. München: U&S Psychologie. 1983.

Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. Paderborn: Wilhelm Fink. 2002.
Felix, Jürgen (Hrsg.): Moderne Film Theorie. Mainz: Bender Verlag. 2003.

Gronemeyer, Andrea: Film. Köln: DuMont Buchverlag. 1998.

Haider, Kurt: Einführung in die Musiktheorie. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. 2000.

Jourdain, Robert: Das wohltemperierte Gehirn. Wie Musik im Kopf entsteht und wirkt. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag. 2009.

Keil, Werner (Hrsg.): Musik der zwanziger Jahre. Hildesheim: Georg Olms AG. 1996
Kleinen, Günter: Die psychologische Wirklichkeit der Musik. Wahrnehmung und Deutung im Alltag. Kassel: Gustav Bosse Verlag. 1994.
Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag. 2007.
Kolneder, Walter: Geschichte der Musik. Wilhelmshaven: Verlag der Heinrichshofen-Bücherei. 2003.
Korff, Malte: Wörterbuch der Musik. Stuttgart: Reclams Universal-Bibliothek. 2010.
Kreuzer, Anselm C.: Filmmusik. Geschichte und Analyse. Frankfurt: Peter Lang Verlag. 2001.

Liu, Guoyi: Die Macht der Filmmusik. Marburg: Tectum Verlag. 2010.
Lück, Helmut E.: Geschichte der Psychologie. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag. 2011.

Marsh, Dave: Louie Louie; The history and mythology of the world's most famous Rock'n'Roll song. New York: Hyperion Press. 1993.

Mayring, Philipp: Einführung in die qualitative Sozialforschung. Weinheim: Psychologie Verlags Union. 1996.
Merten, Klaus: Inhaltsanalyse. Einführung in Theorie, Methode und Praxis. Opladen: Westdeutscher Verlag. 1995.
Michels, Ulrich: dtv-Atlas Musik. München. Deutscher Taschenbuch Verlag. 2003.
Mikunda, Christian: Kino spüren: Strategien emotionaler Filmgestaltung. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG. 2002.
Monaco, James: Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag Verlag. 2005.

Noelle-Neumann; Schulz, Winfried; Wilke, Jürgen (Hrsg.): Fischer Lexikon Publizistik Massenkommunikation. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuchverlag. 2009.

Pross, Harry: Medienforschung. Darmstadt. 1972.

Rademacher, Johannes: Musik. Köln. DuMont Literatur und Kunst Verlag. 2002.
Rauchfleisch, Udo: Musik schöpfen, Musik hören. Ein psychologischer Zugang. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht. 1996.
Resch, Christine: Die Schönen Guten Waren. Die Kunstwelt und ihre Selbstdarsteller. Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot. 1999
Rinderle, Peter: Musik, Emotionen und Ethik. München: Verlag Karl Alber. 2011.
Rogge, Klaus-Eckart: Methodenatlas. Berlin: Springer-Verlag. 1995.
Rummenhöller, Peter: Einführung in die Musiksoziologie. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag. 1978.
Rügner, Ulrich: Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934. Hildesheim: Georg Olms AG. 1988

Schaub, Stefan: Erlebnis Musik. Eine kleine Musikgeschichte. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG. 1993
Schmidt-Atzert, Lothar: Lehrbuch der Emotionspsychologie. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH. 1996.
Schramm, Holger: Mood Management durch Musik. Die alltägliche Nutzung von Musik zur Regulierung von Stimmungen. Köln: Herbert von Halem Verlag. 2005
Schramm, Holger (Hrsg.): Handbuch Musik und Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. 2009.

Schönberger, Jörg: Musik und Emotionen. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller. 2006.
Sikov, Ed: Film Studies. An Introduction. New York: Columbia University Press. 2010
Smith, Greg M.: Film Structure and the Emotion System. Cambridge: Cambridge University Press. 2003.
Spitzer, Manfred: Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Stuttgart: Schattauer GmbH. 2002.

Tan, Ed S.: Emotion and the structure of narrative film: film as an emotion machine. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates. 1996.
Thiel, Wolfgang: Filmmusik in Geschichte und Gegenwart. Berlin: Henschelverlag. 1981.
Trimmel, Michael: Allgemeine Psychologie. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG. 2003.

Vogel, Stephan: Emotionspsychologie. Grundriß einer exakten Wissenschaft der Gefühle. Opladen: Westdeutscher Verlag. 1996.

Weidinger, Andreas: Filmmusik. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. 2011.

8.2. FILMVERZEICHNIS

Down by Law. Regie: Jim Jarmusch. 103 min. Black Snake/Grokenberger Film Production. USA. Arthaus (Studiocanal GmbH). 1986.

Dead Man: Regie: Jim Jarmusch. 116 min. Pandora Films/JVC/Newmarket Capital Group. USA. Arthaus (Studiocanal GmbH). 1995.

Coffee and Cigarettes. Regie: Jim Jarmusch. 92 min. Smokescreen INC./Pandora Film. USA/Japan/Italien. Arthaus (Studiocanal GmbH). 2003.

Only Lovers Left Alive. Regie: Jim Jarmusch. 118 min. Wrongway INC./Recorded Picture Company/Pandora Film/Le Pact/Snow Wolf Production. Deutschland/Frankreich/Zypern. Pandora Film. 2013.

8.3. URL-Verzeichnis

Bibliographisches Institut GmbH: Der Duden. In:
http://www.duden.de/rechtschreibung/Film#Bedeutung3a

Encyclopædia Britannica, Inc.: https://www.britannica.com/biography/Jim-Jarmusch

Oxford University Press: The Oxford Dictionary. In:
http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/film?q=film

8.4. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 DVD-Cover von *Down by Law*. Arthaus (Studiocanal GmbH). 1986 **Seite 76**

Abb. 2 DVD-Cover von *Dead Man*: Arthaus (Studiocanal GmbH). 1995 **Seite 76**

Abb. 3 DVD-Cover von *Coffee and Cigarettes*. Arthaus (Studiocanal GmbH). 2003 **Seite 76**

Abb. 4 DVD-Cover von *Only Lovers Left Alive*. Pandora Film. 2013 **Seite 77**

Abb. 5 Teil der tabellarischen Kodierungen der Interviews mit Siegfried Friedrich **Seite 79**

Abb. 6 Teil der tabellarischen Kodierungen der Interviews mit Mara Mattuschka und Roumen Dimitrov **Seite 80**

Abb. 7 Teil der tabellarischen Kodierungen der Interviews mit Kevin Lutz **Seite 81**

Abb. 8 gekürzte Tabelle zur Analyse der Intro-Sequenzen **Seite 83**

Abb. 9 gekürzte Tabelle zur Analyse der Ereignis-Sequenzen **Seite 83**

Abb. 10 gekürzte Tabelle zur Analyse der Outro-Sequenzen **Seite 84**

9. TRANSSKRIPT UND ANHANG

9.1. TRANSSKRIPTE DER PRAKTIKER-INTERVIEWS

In den folgenden Transskripten der Interviews werden die Interviewpartner mittels Initialen abgekürzt, die Verfasserin mit V.
… stellt eine Pause im Gesprächsfluss dar beziehungsweise werden Sätze, die vom Gegenüber unterbrochen wurden, entsprechend gekennzeichnet.
Film- und Musiktitel werden in *kursiv* dargestellt.

Transskript Interview A mit Siegfried Friedrich am 29.10.2018; Dauer der Aufnahme: 1:39:37

Begrüßung und kurze Einführung des Interviewthemas findet ohne Aufnahme statt.

V: Also, als Komponist, der an Filmen tätig ist, wie sieht dein Arbeitsprozess aus? Im Allgemeinen…

Siegfried Friedrich: Rein pragmatisch - in 90 Prozent der Fälle beginnt's mit einem Bild pro Schnitt. Es gibt Situationen wo ich ein Drehbuch vorher lese, nur ist ein Drehbuch alleine nichts wert, weil also jetzt gerade in Filmen, wo zum Beispiel, Personen eine wichtige Funktion einnehmen, und man kann nicht um eine in einem Drehbuch beschriebene Person arbeiten, ohne das Bild zu haben, weil das Aussehen der Person beeinflusst Stimmlage. Also das ist schon stark visuell auch, es koppelt sich sehr stark visuell. Auch die Farbgebung des Films und auch die Farbsättigung, also das ganze Erscheinungsbild. Es geht darum, dass man eine Stimmigkeit erzeugt.

V.: Mhm.

SF.: Genau, weil für mich ist das wichtigste eigentlich, diese Wirkung zu erzeugen, dass man als Betrachter nicht das Gefühl hat, dass man ein Bild sieht oder eine Musik hört, sondern dass man eigentlich das Bild hört und die Musik sieht. Also das ist ganz zentral, eine Verschmelzung.

V.: Also eine Verschmelzung beider Medien, mehr oder weniger…

SF.: Ja, genau. Und genau deswegen ist es bei mir tatsächlich so, dass ich – zwischendrin les auch Drehbücher – aber wenn, dann frag ich immer auch wie die Darsteller aussehen, wie klingen sie, das ist ja auch ganz zentral, weil man ja eigentlich, man möchte ja eigentlich, ein Ganzes, ein organisches Ganzes schaffen und da ist die Stimmigkeit extrem zentral. Und ich seh' das auch nicht als Einschränkung, sondern eigentlich, wie gesagt, es geht darum, Stimmigkeit zu erzeugen. Ich find' es gibt eigentlich nichts Schlimmeres als eine an sich gute Musik, die dem Film auf den Füßen herumspringt.

V.: Aber da gibt es ja auch die Theorie, dass Filmmusik ja auch kontrapunktieren soll.

SF.: Gut, das ist ein anderer Punkt. Man benutzt ja oft den Ausdruck Kontrapunkt und vergisst, was der Ausdruck historisch bedeutet. Also Kontrapunkt heißt nicht etwas anderes als Punkt, Punkt und Kontrapunkt sind tatsächlich andere Kategorien. Einerseits die Parallelführung andererseits das, was man traditionell kontrapunktisch bezeichnet ist etwas anderes als hier. Es gibt tatsächlich ganz, ganz viele

Spielarten und alle spielen eine Rolle, wenn das jetzt eine Parallelführung ist… In der Filmmusik gibt's einen Terminus mickey-mousing, wo das perfektioniert wurde und das wär das eine. Das Gegenteil wäre, das man etwas anderes macht. Das sind alles Konzepte, in der Praxis muss man schauen, was ist in der Situation passend. Als Faustregel kann man sagen, dass etliches aus dem Bild klarer hervorgeht. Sagen wir, es gibt in einem Film eine Liebesszene zwischen zwei Schauspielern und sagen wir, die Chemie stimmt, wie man so sagt, dann wird man keine Musik benötigen, wenn aber die Chemie nicht stimmt, dann lässt man den Zuschauer im Stich.

V.: Dann verhilft man durch Musik dem Zuschauer zu einem besseren emotionalen…

SF.: Genau. Das heißt, man macht eigentlich, man nimmt dem Schauspieler beziehungsweise der Schauspielerin die Arbeit teilweise auch ab. Das ist mir schon oft aufgefallen, bei Schauspielern, bei tollen Schauspielern, dass ich mir gedacht habe, okay, also die Szene war musikalisch wirklich stark und schaut man es noch mal an und es ist gar keine Musik da. Weil einfach gut gespielt ist.

V.: Weil einfach die Emotion so gut vermittelt wurde…

SF.: Ja, genau. Jetzt auch zu dem, was im Bild ist. Zum Kontrapunkt… da ist die Verschiebung auch ganz oft sehr zentral und tatsächlich gibt's sehr viele Stellen, bei denen man denkt, okay, die Schauspieler spielen das durchaus genügen und man müsste das nicht verstärken. Aber durch die Musik kann man das situative aus der Zeit rausholen. Also sprich, man kann einen Moment zu einen unvergesslichen Moment machen, auf der Metaebene. Ja, wie kann man jetzt damit umgehen? Meiner Meinung nach, das perfekte Beispiel, wenn's um Emotionalität geht, ein unglaublich, scheinbar abgedroschener Film, nämlich *Lovestory*. In dem Film gibt's ein Schnulzenthema, wenn ich mich richtig erinnere, auch immer in der gleichen Tonart, aber in diesem Film ist das musikalische Timing so gesetzt, dass es eine emotionale Verknüpfung in diesen Momenten schafft, in denen man es gar nicht hört. Das ist unfassbar geschickt gemacht. Der Einsatz des hier sehr banal erscheinenden Themas ist großartig. Sehr klischeehaft und man muss das nicht mögen, ich glaub aber, gerade wenn es um Filmmusik und angewandte Musik geht, es ist extrem wichtig sich dessen bewusst zu sein, was Funktionalität bedeutet. Wenn man sagt, was ist klischeehaft, was ist nicht klischeehaft, also wie ich meine Dissertation geschrieben habe, da hab ich sehr viel in der Affektlogik, der musikalischen Rhetorik, also das war eigentlich ein Katalog welche Wirkung wird wie erzeugt, es eigentliche, zu der Zeit gabs keine Psychologie, es ist einerseits eine Musikpsychologie. Ich hab eben besonders auf Ebenen geschaut, wie frühkindliche Lautäußerungen zum Beispiel korrelieren und das sind extreme Bezüge. Auf der ganzen Welt werden sie ja wahrgenommen, das heißt, das war ein psychologisches, empirisches System, ob es auf der ganzen Welt gilt, weiß ich deswegen nicht, weil es ein zwei Kulturen gibt, bei denen die Mikrotonalität eine große Rolle spielt, ich weiß nicht, wie es auf Leute aus diesen Kulturkreisen wirkt. Sonst ist es wirklich ein global wahrgenommenes System, ja. Das ist das eine und das andere ist, wenn man diesen ganzen Katalog der Ausdrucksmöglichkeiten hernimmt, dann muss man nur sagen, es gibt klischierte Anwendungen, das ist dort wo man etwas benutzt aber es gibt die authentischen Anwendungen, wo man etwas benutz, weil es eine tatsächliche künstlerische Notwendigkeit ist. Ein banales Beispiel aus der Musik, die Quintfallsequenz, das ist im Prinzip das abgedroschenste Gestaltungsmittel in der tonalen Harmonik und ich hab unzählige Quintfallsequenzen

analysiert. Bei Bach, bei Schubert, bei Mozart, bei Beethoven und dann aber auch bei Komponisten, die nicht so gut sind. Wenn man jetzt eben Bach, Mozart und eben diese Topkomponisten anschaut, wird man sehen, dass die Quintfallsequenz immer in einem semantischen Kontext erscheint, sie erscheint immer dort, wo etwas Unabwendbares seinen Lauf nimmt. Das ist bei Bach sehr oft in einem religiösen Kontext, Gott lässt dort entfalten, bei Schubert ist es bei *Die Schöne Müllerin* beispielsweise, das Schicksal nimmt seinen Lauf. Bei schlechten Komponisten findet man die Quintfallsequenz dort, wo sie eine Fuge schreiben, dann fällt ihnen nix ein, also kommt die Quintfallsequenz usw. Das ist eine klischierte Verwendung, das ist auch der Grund wieso die absolut klischeehaftesten Schaltungsmechanismen bei großen Komponisten als Notwendigkeit erscheinen. Denn wenn man sie nicht als Notwendigkeit benutzt, dann ist es tatsächlich als Kitsch zu definieren. Das ist auch in Bezug auf Filmmusik sehr spannend, wenn man Kitsch und Kunst hernimmt, dann nutzt man Modelle, Kitsch beginnt eigentlich beim Skelett und dann packt man Fleisch drauf und am Ende sieht's aus wie ein Organismus, wie ein Lebewesen. Kunst schafft einen Organismus und benutzt gewisse Elemente um ein Skelett zu bauen, damit das tragfähig ist. Und das sind die entgegengesetzten Pole, in der unmittelbaren Wirkung ist meistens so Kitsch erfolgreich. Es gab immer Komponisten die extrem erfolgreich waren im Moment und wenn man das eben aus einem gewissen zeitlichen Abstand anschaut, dann ist es wirklich so, dass dort die klischeehafte Benutzung im Vordergrund steht. Das klischeehafte ist in der Regel aber erfolgreich, weil der Kitsch eigentlich viel besser als die Kunst die Bedürfnispotentiale einfängt.

V.: Also, die Bedürfnispotentiale des Publikums im Allgemeinen, aber auch der Gesellschaft?

SF.: Ja. Genau… Und wenn man die Filmmusik anschaut, beziehungsweise erfolgreiche Filmmusik, dann ist das eigentlich auch ein Who is Who des Kitsches…. Es ist oft ein Problem, wenn Leute, die aus der ersten Musik kommen über Popmusik schimpfen und sagen „es ist melodisch so banal und es ist harmonisch so banal", ja stimmt, aber es ist im Bereich der Klangfarbe alles andere als banal. Und wie man ansieht wie die Abstimmung der Klänge ist, wie die Nachbearbeitung… das sind alles kompositorische Prozesse, der produzierten Musik. Und dieses riesige Themengebiet auszuhebeln mit dem Verweis, wie etwas auf dem Notenblatt aussieht, ist ungerecht. Man muss da wirklich fair sein. Bei Hans Zimmer zum Beispiel ist die absolute Habenseite, die Stimmigkeit zwischen des Geistes des Filmes und der Klangfarbe zu finden. Das kann man im Einzelnen mögen oder nicht, es ist Geschmackssache, aber das Handwerk muss beachtet werden. Ich denk' es ist eine Krankheit unserer Zeit, dass man den eigenen Geschmack für absolut hält, ich seh das im Kunstdiskurs sehr oft. Mir passiert es oft, dass ich Musik höre, die ich überhaupt nicht mag, aber wo ich anerkennen muss, dass sie großartig geschöpft wurde. Das ist eben dieser Bereich der Stimmigkeit und warum ist diese Stimmigkeit auch so wichtig? Das wirkliche Ziel bei Filmmusik findet nicht im Film statt. Es ist nicht der Moment in dem man den Film schaut, das wirklich zentrale Anliegen ist eigentlich, den Film als Ganzes eine Möglichkeit hat, sich im Langzeitgedächtnis einzunisten und eine quasi Wesenhaftigkeit zu erlangen.

V.: Als komplexes, großes Kunstwerk…aus Bild und…

SF.: Etwas Wesenhaftes. So wenn man sich an eine Person erinnert, dann hab ich den Eindruck an etwas Wesenhaftes, man dröselt nicht jede Begegnung auf. Eine holographische Entität. Das ist der Ausdruck,

den ich da als richtig empfinde. Das interessante ist eben, es gibt Filme, die diese Wesenhaftigkeit haben und es gibt Filme, die großartige Filme sind und das nicht haben. Und mir ist aufgefallen, dass es sehr oft mit Musik zusammenhängt.

V.: Umgekehrt gib es Filmmusik, die ohne den Film, diese holographische Entität hat? Ist das deiner Meinung nach möglich?

SF.: Naja, um zuerst auf diese Wesenhaftigkeit zurückzukommen, *Taxi Driver* ist für mich auch so ein Film. Filmmusik von Bernard Herrmann, der, wenn's um die kompositorische, formale Großform geht, unglaubliches Niveau hat und das Betsy-Thema hat auf der semantischen Ebene eine sehr große Folgerichtigkeit, wie das Ganze seinen Lauf nimmt, stimmen auch die Einsätze des Quintfalls und des Themas. Zum Fall, wenn die Musik tatsächlich dann stärker ist… das ist ein gutes Thema, weil es gibt ja sehr viele Opern, wo man sich einig ist, das die Handlung eigentlich Müll ist und die Musik aber großartig. Aber auch dort muss man unterscheiden, zwischen Opern die überlebt haben in diesem Missverhältnis und Opern, die einfach nicht funktioniert haben. Leider, zum Beispiel, die ganzen Schubert Opern, die sind einfach nicht lebensfähig. Ich sag das, weil Schubert ein Lieblingskomponist ist von mir. Ja, sie funktionieren nicht… Beim Film ist es in der Regel so, wenn nur die Musik großartig ist und der Film nicht, dann stirbt der Film. Dann wird die Musik nie gehört werden.

V.: Das stimmt. Dadurch, dass er das Trägermedium ist.

SF.: Deswegen, ich glaube, es gibt viele Filme, die durch die Musik zu Klassikern werden, beispielsweise *Requiem for a Dream*, den ich als Ganzes noch nie gesehen habe aber die Musik kenne. Aber ich kenne auch viele Filme, die nicht zu Klassikern wurden, die einfach eine zu schwache Musik hatten. Ganz tolles Beispiel ist *Stranger than Fiction* von Mark Forster, der Film hätte wirklich wesentlich größeren Erfolg gehabt, wenn er eine anständige oder tragfähige Musik gehabt hätte. Die Musik dort ist immer subtil, will nie zu viel sein, protestantisch zurückhaltend, ja… und am Schluss hat man den Film gesehen und… ja… Ich persönlich denke, der Film hätte mehr Erfolg gehabt, wenn man die richtige Musik gemacht hätte.

V.: Okay, wenn man sich jetzt aber ein Genre ansieht, dass bereits eine emotionale Ebene zu bedienen versucht, sagen wir beispielsweise Horror oder noch spezifischer John Carpenter, glaubst du das hat mit der Horrorthematik an sich zu tun oder ist die Musik…

SF.: Da muss man jetzt zwei Sachen dazusagen. Die Synthesizer, die er verwendet, sind Analog-Synthesizer, die haben einen klanglichen Mikrokosmos, der unglaublich ist. Die Synthesizer, die er verwendet, das sind Geräte, die man heute für 10.000€ kaufen kann. Das ist ein Climax in der Ingenieurs-Kunst in Bezug auf elektronische Musikinstrumente, das heißt der verwendete klangliche Mikrokosmos hat schon mal eine hohe Qualität. Das zweite ist, natürlich der Trash-Faktor, dieses trashige, wir alle lieben, jeder Mensch hat ein guilty pleasure und das deckt Carpenter ab. Das trifft auch die Stimmigkeit, die ich angesprochen habe, es ist einfach stimmig. Oder auch, wenn man von Salvador Dali *Un chien andalou* anschaut, der auch eine simple, von der Regie komponierte Musik hat und das ist fantastisch. Das heißt, weil die Stimmigkeit da ist. Und das ist oft, wenn der Regisseur auch die Filmmusik macht, das kann auch Tarantino zum Beispiel. Ich hab einmal ein Seminar gehalten über seinen Einsatz von Filmmusik in *Jacky Brown*, das war wirklich faszinierend, auch für mich, weil, wenn man schaut, welcher Song wann

verwendet wird und für was steht. Man kann anhand der Songs die Erzählung erkennen. Es ist gut gemacht von Tarantino und ich glaube, er hat das rein intuitiv gemacht. Aber es ist fantastisch…

V.: Also das bringt mich zu einem sehr interessanten Punkt, nämlich, ob Filmmusik eine in sich existierende Narration hat.

SF.: Im Idealfall, ja.

V.: Also nicht nur auf einer emotionalen Ebene, sondern auch, dass sie miterzählt, was die Geschichte ist.

SF.: Find ich jetzt extrem komplex, die Frage… Hat auch wieder mit der Affektlogik zu tun, das war eigentlich ein System, dass die Logik der Gefühle beschreibt, die eben nicht dasselbe ist wie die mathematische Logik. Das ist wirklich viel komplexer als man denkt, weil eben in der mathematischen Logik, wenn ich zehn mal zehn Euro bekomm' ist das mehr als wenn ich fünf mal zehn Euro bekomme. In der Affektlogik, wenn ich bestimmte Affekte zu oft verwende, haben sie keine Wirkung mehr, das heißt, das ist eine Wirkungslehre. Ich sehe die Affektlogik als das eigentliche Fundament oder als einen Teil des Fundaments, die Harmonik ist ein Teil. Die emotionale Wirkung ist so ein Ding, ich finde Emotion… ich finde es einen zentralen Unterschied zwischen Sentimentalität, Gefühl ohne Ursache oder Gefühl als Resultat.

Zum narrativen… Was ist Narrativ, ich denke, in der Filmmusik am häufigsten ist Pseudo-Narration und das Allheilmittel zur Pseudo-Narration sind natürlich Leitmotive, die man so oder so einsetzen kann, John Williams ist ja quasi der König der Leitmotive. Für mich war ein Schlüsselerlebnis, wie ich 1992 in New York war und dort in eine prächtige Kirche bin und dort war alles viel größer und viel schöner, es war aber nicht echt. Und mir geht es mit John Williams ein bisschen so. Richard Strauß ist für mich fast nicht mehr nachvollziehbar, auf welchem Niveau Strauß instrumentiert hat und bei John Williams ist das alles noch größer, noch aufgeblasener, aber John Williams hat auch seine Nischen. Also zum Beispiel die Blechbläserbehandlung hat wahrscheinlich ein unfassbares Niveau. Es ist eigentlich eine Entortung von Kultur, es wird aus dem Mikrokosmos herausgenommen und es wird etwas zusammengebaut.

Ein blinder Fleck der Musiktheorie ist der Tonartwechsel, also wie das als dramaturgisches Instrument benutzt wird. Das wurde von Schönberg ziemlich exklusiv behandelt, ist aber sonst etwas, was nie wirklich groß angeschaut wird. Und es ist auch, wenn man Tonsatz unterrichtet, Leute lernen, dass man von überall und überall hin modulieren kann, aber Tatsache ist, wenn man sich die großen Komponisten ansieht…Modulationen sind nicht Zufälle. Diese Freiheit überall hinzumodulieren gab es nicht und gibt es nicht. Und das meine ich als zentraler Aspekt, warum? Weil die Modulation immer Teil der Aussage ist, es ist eine künstlerische Notwendigkeit. Es gibt sehr viele Regeln, die nie aufgeschrieben wurden, weil man sie intuitiv wahrgenommen hat. Und jetzt, wenn man jetzt quasi aus einem Nachhinein einen Stil imitiert, weil einem das Wissen fehlt, weil diese geschmackliche Bindung fehlt. Und das ist übrigens auch etwas, was im Kontext mit Multi-Kulti so oft völlig verwechselt wird. Wenn ich Roma Musik hernehme, es ist Schwachsinn zu glauben, dass jeder Roma Musik spielen kann, wenn er nicht dreißig Jahre, nämlich die ersten dreißig Jahre seines Lebens, wirklich gehört hat. Der Mikrokosmos ist dermaßen komplex und das ist auch das faszinierende, wenn man anschaut, die ganze World Music, die auch ein hohes Niveau hat, das sind alles Leute, die unglaubliche Spezialisten sind. Es gibt einen Mikrokosmos und der steht nicht in den

Büchern, der wird von Generation zu Generation weitergegeben. Deswegen, wenn diese Verbindung gekappt ist, kommt es zu einem Substanzverlust. Natürlich kann, wenn man eine Verbindung kappt, auch etwas Neues entstehen und das kann zu einer Hochkultur wieder führen aber es wird Zeit brauchen und es wird etwas anderes sein.

V.: Hmh, ganz kurz zurück noch einmal zu HansZimmer, es gibt ein Thema, das mir persönlich sehr am Herzen liegt, aus dem Film *True Romance*, ein Xylophon Stück. Besonders der Einsatz, am Anfang des Films, als Intro, man sieht Detroit und hört dieses fröhliche Xylophon Thema darüber.

SF.: Ja, bei dem Film ist mir die Musik auch geblieben, aber das ist schon sehr lange her, dass ich den gesehen habe.

V.: Aber wir waren bei der Narration. Die Punkte, die ich noch abdecken möchte, sind dein Arbeitsprozess, die Aufgaben von Filmmusik…

SF.: Ah, da muss man noch was dazu sagen. Also für mich, also ich denke sehr stark über Kategorien des Organismus nach. Also es ist eine Netzwerkbeziehung, wo es auch nichtlineare Stränge und Rückkopplungsmechanismen gibt. Das ist für mich dann auch Kunst, also Kunst ist die Oberfläche und wenn man ins Detail geht, erscheint ein Mikrokosmos. Bei Kitsch ist das nicht so, bei Kitsch, wenn man die Lupe draufhält, wird's sehr simpel. Aber wie gesagt, dadurch dass es auf verschiedenen Ebenen stattfinden kann… Also jetzt die Narration, für mich ist das eigentlich schon das Zentrale. Das ist eigentlich auch der Grund warum es Filmmusik auch gibt (-Audio unkenntlich gemacht durch Hintergrundgeräusche für etwa 4 Sekunden-)

Dann find ich ja, am besten hat's Alban Berg gesagt, in einem Satz, wo er gesagt hat, dass seine Themen würden Schicksale erleiden, also die musikalischen Themen. Genau darum geht es. Man nimmt eine Gestaltung, die tatsächlich eine Dramaturgie hat, am Ende bin ich in einer anderen Position als am Anfang. Es sei denn, das Ganze ist als Schleife angelegt. Wobei oft das Ende, auch wenn es dem Anfang entspricht, nur scheinbar dem entspricht, meistens in harmonischen Verwechslungen und solchen Sachen. Da ist Schubert ein Meister aber es gibt auch bei Bach Fälle, es ist brutal. Es ist, in einem dreidimensionalen Raum, dann hat vermeintlich den Status gehalten aber in Wahrheit ist man gesunken… Aber zum Dramaturgischen, was ich meistens mache ist, ich kann dir Fälle aufzählen, im Film *Die Nacht der Tausend Stunden*, da war zum Beispiel eine zentrale Idee, das Wesen von Familie einzufassen. Was ist Familie? Es gibt Familien, bei denen kann man nicht definieren wer die Familie ist und was es ist. Jede Generation verändert sich und trotzdem spricht man von Familie. Auf das habe ich zum Beispiel reagiert, indem ich ein Hauptthema hatte, dass im Film nicht vorkommt. Also ich hab' ein Hauptthema aber es wird nicht benutzt, es werden immer nur Variationen dieses Hauptthemas benutzt.

V.: Also, du hast dir selber ein Hauptthema geschaffen und du variierst…

SF.: Es kommen nur Variationen vor, bei den verschiedensten Sachen, ja? Also, in diesem Haus gibt es eine Standuhr, die eigentlich die ganzen Zeitverschiebungen in Gang setzt. Dort hab ich dann das Spektrum, nicht harmonisch, analysiert und aus dem musikalische Motive abgeleitet. Das sind dann zum Teil mikrotonale Motive… Diesen Klang, der sich ergibt aus dieser Standuhr, den hab ich dann auch gespiegelt, dort ist es dann der Zentralklang der die Hauptfigur beschreibt. Das heißt, das sind absolut

konstruktive Vorgänge, nur eben dass es in dem Fall funktioniert, das war mir klar. Das ist eine Herangehensweise die ich mag, ich konstruiere sehr stark aber es ist emotional sehr stimmig…. Und dann in *Dreams Rewired*, da gibt's ein Thema, das eigentlich ein chamäleonartiges Thema ist. Warum? Weil es ist, also der Film ist zusammengeschnitten aus unzähligen Schnipseln und ich wollte nicht ein Leitmotiv überall draufklatschen. Also was macht man? Man nimmt eine sehr simple Tonkonstellation und die adaptiert sich ständig. Dadurch bin ich extrem flexibel. Wie ist jetzt das Thema selbst beschaffen? Also in *Dreams Rewired* ist das Thema so beschaffen, dass es eigentlich auf einem Tritonus basiert, warum Tritonus? Der Tritonus ist eigentlich so ein traditionell oft so verwendetes Instrument, er bildet den größtmöglichen Kontrast. Also für die Darstellung der Überwindung von Zeit und Raum, da hab ich das Theremin gesehen, also das Theremin ist so eine Chiffre-Setzung. Also im Film gibt's eine Szene vom Menschen-Zoo in der Weltausstellung, also Aspekte der Globalisierung, einerseits völkerverbindend andererseits…

V.: … auseinanderreißend.

SF.: Genau. Und da hab ich zum Beispiel auch das gleiche melodische Thema, einmal schwebend ätherisch und einmal sehr deprimierend. Aber nur durch die Harmonik. Was ich vielleicht, weil ich Leitmotiv erwähnt hatte, was für mich zum Beispiel zentrale Gestaltung gibt, das eine nenne ich Chiffre, ähnlich wie ein Leitmotiv nur, dass es kein Leitmotiv ist. Eine Chiffre ist, dass ich einer Konstellation eine klangliche Entität zuweise. Also, so, dass Leitmotive auch von einer Figur ausgehen können und dann eine allgemeinere Funktion in der Dramaturgie haben. Das Interessante ist ja, ich komme dazu immer sehr intuitiv.

V.: Aber jetzt rein vom allgemeinen Arbeitsprozess, jemand kommt zu dir und sagt, er hätte gerne für dieses Projekt Musik. Im Idealfall kannst du dir das Drehbuch durchlesen, aber auf alle Fälle siehst du dir den kompletten Film an, aber mit Dialog?

SF.: Oft sind die Filme schon mit Musik unterlegt. Aber ja, ich schau sie mir an, ja.

V.: Und dann spielst du ein dazu, oder…

SF.: Also in der Regel ist es so, meist entstehen Hauptthemen sehr schnell, das ist auch sehr interessant. Oft seh' ich das Projekt zum ersten Mal und hab darauf ein zwei Themen schon. Das ist eine total intuitive Situation und, ja, dann ist es meistens so, dass, ich nenne das Hirnschwangerschaft, da laufen Prozesse, die man nicht bewusst steuert, die laufen einfach ab. Also, als ob ein Organismus entsteht. Da kann man eigentlich nur schauen, dass man das dann gut betreut. Aber es gibt auch komplexe Prozesse, die finden oft nicht bewusst statt. Also das Bewusstsein steuert nicht die Kreativität.

V.: Abgesehen von dem kreativen Prozess, dann in weiterer Folge, setzt du dich mit dem Regisseur noch einmal zusammen und ihr erarbeitet den Film dann musikalisch, oder…

SF.: Achso, nein, manchmal findet ein reger Austausch mit dem Regisseur statt, zum Beispiel bei *Dreams Rewired*, da gab's oft einen Austausch, das war auch spannend, spannend weil die Regisseurin viele Ideen hatte und Vorstellungen und ich hab geantwortet: „schön, dass du das willst, aber... Ich hab 20 Sekunden und ich muss 30 Emotionen ansprechen." Das ist schwierig… Beziehungsweise hab ich nur gesagt: „ich möchte unbedingt dieses Thema unterbringen." Und sie hat gesagt: „ Ja, aber da ist keine Zeit, um das

einzuführen.“ Da musste ich halt Lösungen finden. Mit einem anderen Regisseur war das dann sehr oft so, dass wir beide eine Faszination für konstruktive Spielerein haben. Zum Beispiel: „ich möchte da einen halben Tango, ich möchte da einen halben Tango, wenn man es zusammenfügt, gibt’s einen ganzen Tango.“ Da hab ich ihm auch gesagt, dass klingt super, aber wie mach ich einen halben Tango? Ja, viele konstruktive Spielereien… Es gibt auch andere Fälle. Mein letzter Dokumentarfilm, da hab ich mit dem Co-Regisseur nur ein oder zwei Mal telefoniert, wir haben uns nie in Echt gesehen, aber wir hatten total den Draht zueinander. Aber… es ist sehr unterschiedlich… In der Regel ist es wichtig, dass man sich auf einer Ebene trifft.

V.: Es ist einfach wichtig, dass du mit dem Regisseur in irgendeiner Art von Kontakt bist…

SF.: Man braucht diesen Shortcut. Für mich ist es auch sehr wichtig, im gleichen Raum Themen anzuhören, damit ich dann weiß…

V.: Also der Austausch ist wichtig.

SF.: Ja, das ist auch sehr oft nonverbal. Genau.

V.: Ist das einer der zentralen Arbeitsschritte? Das gemeinsame Erarbeiten der Musik und das gemeinsame Anhören?

SF.: Genau. Wenn man dann natürlich länger zusammenarbeitet, oder öfters, dann wird es auch weniger kompliziert.

V.: Man hat Verständnis für die Arbeit des Anderen.

SF.. Und man tut sich dann oft viel leichter. …

V.: Gut. Dann… Im Großen und Ganzen… Eine Frage hätt‘ ich dann noch. Was ist deiner Meinung nach die Relevanz von Filmmusik?

SF.: Wie gesagt, da gibt’s verschiedene Bereiche. Meinst du jetzt die Relevanz in Bezug auf den Film?

V.: Also eben die Relevanz in Bezug auf das Gesamtkunstwerk Film…

SF.: Ich glaube, wenn man die richtige Musik verwendet, kann man aus einem großartigen Film einen unvergesslichen Film machen.

V.: Nicht nur eine Wertsteigerung, sondern auch eine dramaturgische Steigerung oder emotionale Steigerung?

SF.: Nein, es erreicht eine neue Qualitätsstufe. Also, wie soll ich sagen, es ist wie, wenn du Wasser und Mehl hast, das ist eine Sache aber wenn du das in einen Ofen schiebst, dann entsteht Brot, dann entsteht eine völlig neue Sache. Das ist Emergenz. Es geschieht etwas Emergentes. Da könnte man jetzt fragen, was ist mit Filmen, die keine Musik verwenden… Da möchte ich dazusagen, dass, für mich, in einem Film, der keine Musik verwendet, die Umgebungsgeräusche diese Funktion einnimmt. Das ist oft nichts prinzipiell völlig anderes… Weil man da ja oft, quasi, was weiß ich, die Atmo, die halt in verschiedenen Räumen eine Konstante darstellt und teilweise eine gewisse Dramaturgie schafft. Aber ich bin grundsätzlich sehr für die Musik… es sei denn, der Film braucht sie nicht. Das Problem ist halt… wenn Emotionen verstärkt werden sollen… das find ich sehr problematisch. Ich mag manchmal das mickey mousing, weil das ist die Spaßkomponente. Es ist auch ganz wichtig, dass man unterhalten wird. Aber das Offensichtliche, oftmals mit schlechtem Geschmack dupliziert, das mag ich nicht.

V.: Also bist du persönlich kein Anhänger der Theorie, dass Filmmusik am besten ist, wenn sie nicht wahrgenommen wird?

SF.: Naja, das wird oft gesagt, ja, Musik… man hört sie nicht… Nein, find ich nicht. Also eine Musik, die ich nicht wahrnehme, die nehme ich dann in der Regel brüllend laut wahr und sie stört mich und ich will sie weg haben. Etwas was ich nicht bewusst wahrnehme, das kann ich weglassen. Etwas was du nicht wahrnimmst, aber wirkt, das manipuliert dich. Und ich mag Manipulation nicht. Ich möchte eine Musik schreiben, die gehört wird, die wahrgenommen wird. Manipulation finde ich schrecklich, Manipulation verändert deinen Standpunkt, ohne dass du das mitbekommst, du endest irgendwo, wo du eigentlich nicht hingehörst. Mit Manipulation schafft man es, Menschen aufzuhetzen. Ich möchte den Menschen auf sich selbst zurückwerfen, dass er mehr er selbst ist. Ich möchte eigentlich die Aufnahmebereitschaft steigern. Es soll dazu führen, dass die Sinne geöffnet werden. Es ist mir höchst zu Wider, den Leuten vorzuschreiben, was sie zu denken oder zu fühlen haben.

V.: Also nicht die Vorschlaghammermethode?

SF.: Nein, nicht Vorschlaghammermethode. Aber das Problem ist, das kommt ja oft viel subtiler. Dass man jemandem etwas unterjubelt…. Aber ich hab das Glück mit vielen Regisseuren zusammenzuarbeiten, die einem helfen, künstlerisch zu sich selbst zu finden. Aber da gibt es natürlich auch die Regisseure, die etwas wollen, da muss man sich verstellen. Es ist natürlich schwierig, etwas zu machen, was man selber nicht mag. Es ist für mich sehr zentral, dass ich mich in einem ästhetischen Bereich bewegen kann, zu dem ich stehen kann. Es ist sehr oft die Frage, macht es mir Spaß oder nicht… Natürlich krieg ich oft Sachen, die nicht so das meine sind, aber trotzdem macht‘s Spaß.

V.: Verstehe… Dann…

SF.: Ich seh‘ es halt schon sehr wichtig, das Gesamtkunstwerk. Ich würde auch Sounddesign und irgendwie auch Sprache in diesem Kontext dazugehörig sehen. Die Idee des Gesamtkunstwerks ist für mich sehr wohl die zentrale, ich hab ja auch im Theaterkontext gearbeitet und auch da, das Zusammenspiel von Bühnenbild, Sprache, Sprachmelodik… und, ja,… das Erzeugen von einem emergenten Ganzen. Das ist auch ein Grund, warum ich oft nicht sehr glücklich bin, in der Filmmusik, nämlich wie mit ihr umgegangen wird. Wenn man sagt, sie soll zwar da sein, aber man soll sie nicht hören,… da bin ich eher, also, Kunst soll Ansprüche stellen dürfen, die über eine leichte Konsumierbarkeit hinausgehen.

V.: Also nicht nur als Konsumgut, sondern als Prozess…

SF.: Kunst geht über das funktionale hinaus. Es ist ein Erfahrungswert wie eine Reise, die man macht…

V.: Das ist doch ein schöner Schlusssatz… Dann bedanke ich mich vielmals für deine Zeit und schalt‘ das Aufnahmegerät aus!

SF.: Ja, sehr gerne.

Ende der Aufnahme

Tabellarische Kodierung des Interviews mit Siegfried Friedrich

Text	Kodierung	Kategorie
Es geht darum, dass man eine Stimmigkeit erzeugt.	Kohärenz	Aufgabe
…, dass man als Betrachter nicht das Gefühl hat, dass man ein Bild sieht oder eine Musik hört, sondern dass man eigentlich das Bild hört und die Musik sieht. Also das ist ganz zentral, eine Verschmelzung.	Synthese	Aufgabe
…zwischen zwei Schauspielern und … die Chemie stimmt … dann wird man keine Musik benötigen, wenn aber die Chemie nicht stimmt, dann lässt man den Zuschauer im Stich.	Unterstützung	Aufgabe
…durch die Musik kann man das Situative aus der Zeit rausholen.	Festsetzung der Zeitlich- und Örtlichkeit	Aufgabe
…Ziel bei Filmmusik findet nicht im Film statt. Es ist nicht der Moment in dem man den Film schaut, das wirklich zentrale Anliegen ist eigentlich, dass Film als Ganzes eine Möglichkeit hat, sich im Langzeitgedächtnis einzunisten und eine quasi Wesenhaftigkeit zu erlangen.	Gesamtkunstwerk	Aufgabe; Charakter
Beim Film ist es in der Regel so, wenn nur die Musik großartig ist und der Film nicht, dann stirbt der Film. Dann wird die Musik nie gehört werden.	Synthese	Rolle
Eine holographische Entität. Das ist der Ausdruck, den ich da als richtig empfinde. Das Interessante ist eben, es gibt Filme, die diese Wesenhaftigkeit haben und es gibt Filme, die großartige Filme sind und das nicht haben. Und mir ist aufgefallen, dass es sehr oft mit Musik zusammenhängt.	Charakter; Zusammenspiel	Rolle; Charakter
Ich persönlich denke, der Film hätte mehr Erfolg gehabt, wenn man die richtige Musik gemacht hätte.	Synthese	Rolle
… ich denke, in der Filmmusik am häufigsten ist Pseudo-Narration und das Allheilmittel zur Pseudo-Narration sind natürlich Leitmotive, die man so oder so einsetzen kann…	Charakter, Zusammenspiel. Unterstützung	Narration; Aufgabe
Also es ist eine Netzwerkbeziehung, wo es auch nichtlineare Stränge und Rückkopplungsmechanismen gibt.	Charakter; Zusammenspiel;	Aufgabe; Rolle

Das ist für mich dann auch Kunst, also Kunst ist die Oberfläche und wenn man ins Detail geht, erscheint ein Mikrokosmos.	Synthese	
Alban Berg gesagt,…, dass seine Themen würden Schicksale erleiden, also die musikalischen Themen. Genau darum geht es.	Charakter; Dramaturgie	Aufgabe; Narration
Das ist eine Herangehensweise die ich mag, ich konstruiere sehr stark aber es ist emotional sehr stimmig	Emotionalität; Kohärenz	Aufgabe; Rolle
…, dass Leitmotive auch von einer Figur ausgehen können und dann eine allgemeinere Funktion in der Dramaturgie haben.	Dramaturgie; Synthese	Aufgabe; Narration
Also, als ob ein Organismus entsteht.	Begrifflichkeit; Charakter;	Charakter;
… wenn man die richtige Musik verwendet, kann man aus einem großartigen Film einen unvergesslichen Film machen.	Kohärenz; Synthese	Aufgabe
… es erreicht eine neue Qualitätsstufe.	Kohärenz; Synthese	Aufgabe; Rolle
… wenn Emotionen verstärkt werden sollen… das find ich sehr problematisch.	Emotionalität	Aufgabe; Rolle
Etwas was du nicht wahrnimmst, aber wirkt, das manipuliert dich.	Emotionalität; Charakter	Rolle; Charakter
Ich möchte den Menschen auf sich selbst zurückwerfen, dass er mehr er selbst ist. Ich möchte eigentlich die Aufnahmebereitschaft steigern. Es soll dazu führen, dass die Sinne geöffnet werden.	Emotionalität; Charakter; Synthese	Rolle; Charakter
Die Idee des Gesamtkunstwerks ist für mich sehr wohl die zentrale, ich hab ja auch im Theaterkontext gearbeitet und auch da, das Zusammenspiel von Bühnenbild, Sprache, Sprachmelodik… und, ja,… das Erzeugen von einem emergenten Ganzen.	Synthese; Gesamtkunstwerk	Aufgabe; Rolle

Transskript Interview B mit Mara Mattuschka und Roumen Dimitrov am 28.12.2018; Dauer der Aufnahme: 1:10:42

Mara Mattuschka: Sollen wir eine Probe machen?

Verfasserin: Nein, das geht schon. Nur flüstern funktioniert nicht so gut… Zum Einstieg wär's interessant, wie denn der gemeinsame Schaffens- oder Arbeitsprozess abläuft.

Roumen Dimitrov: Das ist unterschiedlich, also das…

MM.: …projektspezifisch.

V.: Also in eurem gemeinsamen letzten Film, wie ist es beispielsweise dort abgelaufen?

MM.: Ja, wie war das? Dieser Film wurde mit wenig Geld gemacht. Das spielt eine Rolle, aber nicht für uns beide. Also, damit das ganze überhaupt funktioniert braucht es Freude an der Arbeit. Aber Geld hat manchmal Auswirkung darauf, ob man mit einem Orchester aufnehmen kann oder nicht. Wir hatten eine Besprechung mit dem griechischen Dirigenten, das war noch bevor der Film gedreht wurde…

RD.: Ich kann mich nicht genau erinnern. Grundsätzlich sollte man… es kommt darauf an, was für ein Film das ist. Also entweder bevor man dreht, also der Komponist liest das Drehbuch und man entwickelt ein Konzept. Oder, wenn ein Teil des Films schon gedreht ist oder wenn der Film schon geschnitten ist. Also es gibt verschiedene Möglichkeiten… Also bei *Stimmen* zum Beispiel, das habe ich ziemlich lange vorbereitet, da gab es von Anfang an ein kleines Konzept für musikalische Themen. Der Film wurde auch zum Teil schon mit Musik gedreht. Da waren Teile der Musik im Vorfeld schon notwendig, damit man die Szenen filmen kann. Die Musik hat da so eine Funktion gehabt, es gab nur ein musikalisches Thema und davon wurde abgeleitet.

MM.: Weil, da ging es um Orpheus. Orpheus und Eurydike.

RD.: Ja, und gespaltene Persönlichkeiten, wo wir ein Leitmotiv gehabt haben aber für jede der Persönlichkeiten es anders bearbeitet haben.

MM.: Und, ja, die Hauptfigur war ein Opernsänger. Und er hat mehrere Arien im Stück. Das heißt, man spielt Playback und später wurde seine Stimme, weil das sollte ein Countertenor sein, synchronisiert. Zur Funktionsweise, es gab ein Tanzstück, das war der *Tanz der Furien*.

RD.: Das war das Original von Christian Willibald Gluck, das haben wir im Vorhinein produziert.

MM.: Und da musste natürlich zu dieser Musik getanzt werden. Das ist klar.

RD.: Also, es gab schon mehrere Layouts, wir haben gedreht und im Nachhinein wurden die Stimmen nachsynchronisiert und ich hab die Musik umgebaut. Also, weil, also die Länge der Szene ist anders und…

MM.: Ja, und ich habe auch nach der Musik geschnitten.

V.: Du hast selber geschnitten?

MM.: Ja, ich schneide.

V.: Zusammen?

MM.: Geschnitten habe ich…

V.: Also auch den Tonschnitt…

MM.: Natürlich, manchmal muss man die Musik an den Schnitt anpassen, manchmal muss man den Schnitt an die Musik anpassen.

RD.: Sie hat den Tonschnitt, Tongestaltung hat jemand anderes gemacht.

MM.: Das ist etwas anderes…Tongestaltung… Ich rede da jetzt von der Musik.

RD.: Ja, ja… Auch rein dramaturgisch war alles rein von der Musik vorbereitet, bevor man mit dem Dreh begonnen hat.

V.: Also, im Drehbuch hat man also schon einen Großteil der Musik vorgesehen…

MM.: Natürlich, und zwar ein ganz bestimmtes Reportoir. Es sind Tanzstücke aus der Oper und das ist ein klassisches Orchester, allerdings mit sechs Musikern, glaub ich.

RD.: Aber rein dramaturgisch haben wir die Musik aufgrund vom Drehbuch…

V.: schon ausgelegt…

RD.: Ja, ja.

MM.: Ja, aber das ist natürlich nur ein Teil der Musik. Das was Playback gespielt wird, wie weil der Rest…

RD.: Nein, also ich rede eh von diesen Leitmotiven.

MM.: Okay, aber dann gab es natürlich auch psychologische Musik, die zum Teil auch die Tonalität vom Orpheus hatte.

RD.: Ja, also, nachdem das geschnitten wurde hat man alles noch einmal bearbeitet.

MM.: Und dann gab es am Ende einen Song.

RD.: Song gab es auch, ja.

MM.: Zu dem habe ich den Text geschrieben und das war eine spezielle Sache, hm? Das war ein Song, der jetzt nicht direkt mit Orpheus verbunden war aber sehr wohl die Tonalität vom Orpheus hatte.

RD.: Ja, es war thematisch verbunden, weil eben die ganze Musik aus einem Thema entstanden ist. Also, nur drei oder vier Töne aus der Oper, aber daraus hab ich alle Themen herausgearbeitet. Also, das war ein Film mit kleinen Themen gearbeitet worden ist, weil, also… das funktioniert, allerdings selten gut, aber das ist eine Technik. Also, viel mit Leitmotiven arbeiten… das ist oft sehr plakativ, ja… und schematisch.

MM.: Aber in *Stimmen* gibt es auch viele Motive…

RD.: Ja, in *Stimmen* ist es immer dasselbe Thema, nur immer anders interpretiert.

V.: Also dasselbe, abgewandelte Thema…

RD.: Dasselbe Thema, nur anders instrumentiert. Das habe ich so monothematisch angelegt. Also monothematische Fälle gibt es in der Filmmusik selten. Das berühmteste Beispiel ist… *Laura* von Otto Preminger und Musik von David Raksin.

V.: Aber das kommt ja auch aus der Opern-Tradition…

RD.: Ja, ja, das kommt von Wagner, aber monothematisch, also von einem Thema alles abzuleiten, das ist sehr selten.

V.: Okay. Also, Mara hat gemeint, ihr habt jetzt am vierten Film zusammengearbeitet…

MM.: Dritter, oder?

RD.: Dritter, glaub ich…

V.: Ja, und euer Arbeitsprozess ist jedes Mal ein anderer…

RD.: Jedes Mal anders. Also jetzt war es so, also, ein bisschen chaotisch, ich hab meinen Teil vom Film zuerst gesehen, aber nicht alle Szenen waren dann schon gedreht.

MM.: Weil ich auch produziere, dann drehen wir einen Teil und dann mach ich eine Pause, drehe dann den nächsten Teil aber schneide währenddessen das Material vom ersten. Im Prinzip ist die Produktionszeit die gleiche, wie bei einer großen Firma, nur halt anders organisiert. De facto ist der Schnitt fertig mit dem letzten Drehtag. Und währenddessen, also in den Pausen, schaut man mit Roumen an, was ungefähr ist…

RD.: Ja, da besprechen wir das…

MM.: Und in *Phadros*, da hat der Roumen gesagt, lieber nicht für jeden der fünf Charaktere ein Motiv, sondern, wenn sich zwei begegnen, dann entsteht eine besondere Chemie. Das heißt, jede Charakterpaarung hat eine eigene Melodie. Also, sie haben keine eigene, sondern wenn sie zusammen sind, dann haben sie eine Melodie… Im Unterschied zu *Stimmen* eben, wo jeder seine eigene hat. Also dort gibt es eine Person, die in fünf Personen gespalten ist und da war dieses Verwirrspiel, und da wird halt die jeweilige Person gekennzeichnet durch eine eigene Melodie.

V.: Dann wär ich eh schon bei der nächsten Frage, nämlich, welche Aufgaben hat, eurer Meinung nach, Filmmusik prinzipiell?

RD.: Ja, es ist sehr viel darüber geschrieben worden. Das wichtigste ist das Zusammenspiel von Filmdramaturgie und Musikdramaturgie… Weil, nur, weil die Musik die Bilder emotionalisiert, okay, das passiert oft, aber das ist zu wenig, eigentlich. Interessant wird es auch dann, wenn man beginnt mit Kontrapunkten zu arbeiten. Aber es kommt darauf an, was für ein Film das ist.

MM.: Ja, aber zum Beispiel in Stimmen, da gibt es diese Kussszene und da ist die Musik, wie soll ich sagen, fast übertrieben emotional, was aber auch eine ironische Note reinbringt.

RD.: Das mein ich ja…

MM.: Ja, in meinen Filmen ist viel tragikomisch… Immer tragikomisch. Und da ist die Musik sehr wichtig. Welche Seite den Ton angibt, ja? Wir teilen auch so eine Verwandtschaft im Verständnis von Komik. Oder?

RD.: Ja, ja , ja. Also das ironische…

MM.: Naja, es ist auch Filmsprache, weil die Kussszene kommt ja so oft vor, also in verschiedensten Filmen und wenn man das ironisiert, ironisiert man gleichzeitig das Medium. Man ironisiert nicht nur Personen im Spiel, sondern auch Filme als Konvention.

RD.: Ja, jetzt kommentieren wir insgesamt die Filmlandschaft.

MM.: Es ist dann für den Zuschauer schon ein Moment des Aussteigens, man muss nur aufpassen, dass der Zuschauer nicht komplett aussteigt.

RD.: Diese Kontrolle von diesem Spiel. Man kann auch Musik schreiben, die mit dem Film verschmilzt, da muss man das Tempo des Films finden, also Schnitt aber auch Personen…

MM.: Ja, Reden ist eine Musik…

RD.: Ja, wenn man möchte, dass Musik und Bild so verschmilzt, dann mach ich Musik in diesem Tempo.

MM.: Ganz kurz. Das Tempo ergibt sich nicht nur durch den Schnitt, sondern das Tempo hab ich schon im Kopf beim Dreh. Weil davon leitet sich ab, wie schnell zum Beispiel der Schauspieler schreitet, wie er spricht, wie er sich bewegt. Redet er stakkatoartig oder ein melodisches Gerede? Aber das ist schon beim

Dreh und natürlich betont man es durch den Schnitt und betont es durch die Musik noch einmal. Es ist Musik in der Bewegung.

RD.: Aber wenn ich möchte, dass die Bilder noch stärker wirken, dann schreib ich Musik, die langsamer ist als die Bilder. Dadurch wirkt jede Geste und jedes Wort mehr.

V.: Ist der Grund für die langsamere Musikwahl, die Bilder oder was im Film passiert zu unterstreichen?

RD.: Dadurch wirken die Bilder intensiver.

MM.: Das ist eine Wahrnehmungsfrage. Das sind Erfahrungswerte von Wahrnehmungsbeobachtungen.

RD.: Umgekehrt, wenn ich möchte, dass die Bilder nicht so intensiv wirken, dann schreib ich eine schnellere Musik. Da muss man auch insgesamt das Format von einem Bild berücksichtigen. Auch kann ich entscheiden, welche Instrumente ich verwende, welche Stilistik ich verwende, eigentlich ist Klangbild das richtige Wort.

MM.: Also das, was auf der Bildebene die Atmosphäre ist, oder?

V.: Also du kannst auf die Wirkung des Bildes musikalisch eingehen?

RD.: Ja, auf Farbe, Licht und Format.

MM.: Also eine ästhetische Frage… Ästhetik des Bildes aber auch die Atmosphäre des Bildes…

RD.: Ja… was wir schon erwähnt haben, das Verhältnis zwischen Sprache und Musik. Also wie sie sich ergänzen.

MM.: Ja, und das beginnt beim Schreiben der Dialoge. Das beginnt beim Drehbuch.

RD.: Also, ich habe bei diesem Film zum Beispiel versucht, dass Sprache und Musik sich ergänzen und nicht kollidieren. Außer, man möchte dramaturgisch, dass sie kollidieren.

V.: Aber dann bewusst eingesetzt, ansonsten ist es eher ein Abwechslungsspiel.

RD.: Ein Ergänzungsspiel, ja.

MM.: Oder auch bewusst eingesetzte Stille. Damit kommt die Spannung. Die Bedeutung der Stille in der Musik ist natürlich sehr klar.

RD.: Dann, das andere ist, Maras Filme sind immer ein bisschen surrealistisch. Das macht mir auch immer sehr viel Spaß, weil ich bei ihren Filmen immer mittels der Musik versuche, die Realität mit zu verändern.

V.: Also, die Surrealität mitzukreieren. Oder zu erhöhen, oder…

MM.: Also, ich sage dazu traumhappert, meine Filme sind traumhappert. Es ist ein bisschen so, als wenn die Person das selber erlebt und sie will in die Köpfe reingehen. Durch Verfremdungseffekte kommt man in das Erleben hinein. Natürlich spielt Bildkomposition eine Rolle und so weiter… Das hängt alles zusammen. Also, es korreliert…

V.: Okay. Ihr beide findet, dass Filmmusik relevant für den Film ist. Also, es ist für euch ein wichtiger Bestandteil.

RD.: Nicht für alle Filme… es gibt Filme, die überhaupt keine Musik brauchen.

MM.: Ja, Haneke meidet ja beispielsweise die Musik. Für ihn ist es eine Verkitschung, unnotwendig, die Geschichte muss stark sein, muss realistisch sein. Also, ich betrachte Film als Kunstform, als eine Form, die sehr viele verschiedene Künste vereint. Und für mich ist Musik sehr wesentlich, ich möchte nicht

darauf verzichten, genauso wenig wie auf Farbe oder ähnliches. Weil, das ist ein Zeichensystem, das aus vielen Elementen besteht… Ich habe, in diesem Sinn, keinen Realismusanspruch. Und die Musik ist für mich sehr wesentlich, sie ist Leben.

RD.: In diesem Sinne, es gibt ja auch die Tendenz, in der Sounddesign und Musik verschmelzen. Wo schwer zu trennen ist, was Musik ist und was Sounddesign. Weil es gibt Filme, bei denen ich mich oft frage, was ich da mache, ist das Sounddesign oder ist das Geräuschgestaltung oder ist das Musik? Diese Tendenz wird immer mehr verstärkt durch die Serien, die im Fernsehen laufen. Manchmal ist das sehr gut gemacht, manchmal nicht so gut. Aber das kommt eigentlich von Fellini, einerseits. Anderseits gibt es die sogenannten erweiterten Techniken in der Neuen Musik, wo man eine Geige nimmt, aber nur Geräusche erzeugt. Das gibt es auch im Film. Dann gibt es die Elektronik, die sich in den letzten Jahren immer mehr entwickelt, in dieser Richtung, die entwickeln Sounds, die sehr lebendig sind, die an der Grenze vom Geräusch sind. Also, wenn man hier arbeitet, dann schreibt man Musik, aber eigentlich ist es Sounddesign. Und dann kommt die Mischung aller dieser Elemente. Also beispielsweise mit einem präparierten Klavier, da ersetzt man die Töne mit Geräuschen von Gegenständen und spielt Geräusche.

MM.: Ja, zum Beispiel in *Stimmen*, da gibt es das Innere Haus, in dem vier von den fünf Personen immer eingesperrt sind. Und da wollte ich eine dumpfe Atmosphäre, wie unter Wasser.

RD.: Aber nicht wirklich unter Wasser, eher so wie im Inneren eines Körpers.

MM.: Ja, Neuronales Rauschen.

RD.: Und das war elektronisch kreiert….

V.: Und stilistisch gesehen, Mara, du persönlich entscheidest dich für Musik in deinen Filmen.

MM.: Ja, für die Verschmelzung… Gesamtkunstwerk eben. Also für mich ist die Musik eine eigenständige dramaturgische Kurve.

V.: Also, du siehst Musik nicht als Stilmittel, sondern als eigene, dramaturgische…

MM.: Man kann's auch als Stilmittel betrachten, aber es ist sicher eine Ebene. Ein Teil des Films. Ein immanenter Teil des Films, eigenständig ist es nicht, aber eigenständig ist kein Teil. Alles korreliert miteinander.

V.: Ja, dann würde ich gerne noch weitergehen in meinem Fragenkatalog. Aus eurer Sicht, inwiefern kann Filmmusik Narration oder Emotion transportieren.

RD.: Das entscheidet sich durch die dramaturgische Notwendigkeit. Ich kann durch die Musik Informationen zum Zuschauer liefern, die nicht im Bild sind. Oder eine ganze dramaturgische Linie… Ich kann Ereignisse voraussagen mit der Musik und das wissen dann nur die Zuschauer…

MM.: Ja, also, man erzeugt eine Spannung, man lässt etwas passieren oder man bewegt sich in eine Richtung. Man kann aber auch irreführend arbeiten. So, kurz bevor die Katastrophe passiert, ist eine ganz leichte Musik. Dadurch wirkt die Katastrophe größer.

V.: Man kann ja auch sehr irritieren, wenn man Musik und Bild gegensätzlich abgleicht.

RD.: Ja, ja. Es ist ein Standardbeispiel, in *Der Exorzist*, da entsteht der Horror nicht durch die Musik, weil normalerweise macht man Horror mit Musik, sondern die Musik ist normal, also musikalische Normalität und die Erzählung ist im Kontrapunkt. Durch diese normale Musik wird noch mehr Spannung erzeugt.

MM.: Ja, weil das heißt, die Protagonisten im Film ahnen gar nicht was alles passieren wird. Und dadurch steigert sich die Spannung.

RD.: Im Fall von *Phadros* ist das musikalische Konzept ein bisschen anders, aber… da ist alles ein bisschen kaleidoskopisch, das heißt, oft… also es gibt Musik, die zu bestimmten Beziehungen passen, oder zu bestimmten Orten. Aber es kommen auch Musiken vor, aber überraschend… also dieselbe Musik kommt zwei, drei Mal, aber immer zu unterschiedlichen Situationen. Bei dieser Technik ist der der Zuschauer eigentlich gezwungen ist unterbewusst zu vergleichen.

MM.: Wo kommt das vor?

RD.: Bei Jean-Luc Goddard.

MM.: Ja, aber ich meine in *Phadros*…

RD.: Also zum Beispiel… mehrmals… die Jazzmusik oder auch die Liebesmusik.

MM.: Ja, die Liebesmusik kommt mehrmals vor…

RD.: Und… wenn es auch als starker Kontrast eingesetzt ist… Laut oder leise… Ja, die Wahrnehmung ist ganz anders. Beim Zuschauer, weil dann nimmst du alles ganz unbewusst war und beginnst zu vergleichen. Es öffnet andere Assoziationsketten.

MM.: Aber wenn ein Schnitt steht, und dann wird komponiert, komponiert, komponiert, und dann komme ich ins Studio und wir hören uns was an, natürlich auch schon in Vorphasen, und dann singen wir manchmal ein Stückchen zusammen. Das ist ein großes Vergnügen.

V.: Gibt es da einen großen Austausch, währenddessen…

RD.: Ja, klar. Ich stelle so viele Fragen wie möglich, damit ich ein Bild habe, weil es ist sehr oft so, in der Kommunikation, dass wir sprechen, ich stelle Fragen und ich habe ein Bild im Kopf, aber es ist ganz was anderes, als das was sie gemeint hat. Also mit Mara passiert das selten, aber mit anderen Regisseuren passiert das schon.

MM.: Also wir wechseln öfters die Ideen. Aber das ist immer mit einem tiefen Verständnis. Und das ist nicht selbstverständlich, oft klappt das gar nicht.

RD.: Ja, der Austausch ist wichtig…

V.: Wie lange hast du an *Phadros* gearbeitet, ungefähr?

RD.: Das kann ich gar nicht genau sagen. Das Ganze hat sich gezogen von Sommer bis… Januar oder so. Aber ich hab andere Sachen auch gemacht. Rein für *Phadros*… ich weiß es nicht. Es ist schwierig zu sagen. Grundsätzlich, eine Musik für einen Film könnte man auch in ein paar Wochen schreiben.

MM.: Also der erste Kontakt zu diesem Projekt war nachdem ich das Konzept hatte, aber das war natürlich schon sehr vage. Und da war auch noch die Rede von Altgriechischer Musik, also ich weiß nicht, da kommen auch Ideen, die nicht reinfinden. Der Film hat dann einen anderen Charakter bekommen. Aber erst wenn der Schnitt steht, dann setzten wir uns richtig zusammen.

V.: Aber offensichtlich seid ihr ja auch befreundet, also gibt es auch einen kreativen Austausch, abgesehen…

MM.: Ja, Roumen ist auch oft bei Dreharbeiten dabei, wenn es darum geht, etwas live… oder wenn Playback gespielt wird. Er muss auch manchmal Sänger oder Dirigenten oder Klavierspieler coachen. Also er ist der On-Set Coach für alle, die im Film singen, spielen oder dirigieren…

RD.: Ja, der Dirigent war bei mit im Unterricht… Aber so eine Arbeit ist relativ selten. Mit anderen Regisseuren hab ich auch ganz schlechte Erfahrungen gemacht und teilweise die Arbeit abgebrochen. Aber es gibt auch solche, die mir einfach vertrauen und da ist es für mich natürlich stressig. Also es gibt auch Regisseure, die sehr in Klischees denken und wenig Ahnung von Musik haben, da muss man relativ fertige Musiken bringen, damit sie sich überhaupt damit auseinandersetzen können. Und das ist eine sehr mühsame Arbeit, ich mache solche Sachen fast nicht mehr… Das ist eine luxuriöse Situation, vielleicht. Oder die Strategie ist, dass ich die Musik in letzter Sekunde bringe, wo keine Zeit mehr bleibt, um sie zu ändern.

V.: Dann muss es die dann werden…

RD.: Ja, ja, ja… Ich hatte viele solche Sachen. Aber ich hab so zwei, drei Regisseure, wo das sehr angenehm, sehr organisch funktioniert. Weil Austausch mit dem Regisseur ist auch besser für den Film, nur so kann man Filme machen, die authentisch und originell sind, die eine eigenständige Qualität haben.

MM.: Man muss sich Kunst ja auch trauen. Es gibt ja viele, die Angst vor Kunst haben. Und wir haben beide keine Angst… Arbeit für die Musen, ja schon.

RD.: Also, grundsätzlich, die Kommunikation zwischen Komponist und Regisseur… Es gibt viele Fälle, wo das sehr gut funktioniert. Also was nicht funktioniert, das sind Fernsehredakteure und Komponisten. Ich habe früher sehr viel fürs Fernsehen gearbeitet und da kenne ich die Praxis, aber ich würde mir das nicht mehr antun. Es ist dort unnötig stressig, stressige Kommunikation… Ich unterrichte auch an der Uni, deswegen muss ich das nicht mehr machen, ja? Ich bin in der Situation, dass ich nicht jeden Job machen muss, aber wenn man freiberuflich davon leben will, dann muss man das machen. Durch die Lehrtätigkeit bin ich ein bisschen unabhängiger.

V.: Wo…

RD.: Ahm, Medienkomposition an der Universität für Musik und darstellende Kunst

V.: Und seit wann?

RD.: Seit sieben oder acht Jahren schon.

MM.: Also zurück nochmal… Bei *Phadros*, die zwei Stücke, die gesungen werden, die sind live aufgenommen. Im Unterschied zu *Stimmen*… Also die Darsteller haben da selber live gespielt, also ohne Playback. Und bei den Tanznummern hatten wir irgendein Musikstück, das die Tänzer mitgebracht haben, das haben wir natürlich zur Gänze ausgetauscht im Film. Also ich schneide dann den Film natürlich rhythmisch, aber die Musik ist ganz ausgetauscht…

RD.: Ansonsten, die Tanzszene, das lustige daran ist, dass da die Musik gar nicht zum Tanzen geeignet ist, also das Tempo ist langsamer als das Bild, aber deswegen entsteht auch diese besondere Atmosphäre…

MM.: Ja… und Roumen komponiert normalerweise zuerst elektronisch und dann lädt er Musiker ein, die…

RD.: Ja, das ist die Produktion. Also, elektronische Layouts, die mehr oder weniger gut produziert sind und dann die echte Produktion… dann entscheidet man wo man Livemusik braucht, wie wir was aufnehmen…

MM.: Und da lädt Roumen zum Beispiel eine Cellistin ein, die spielt dann ihre Tracks, das selbe mit anderen Instrumenten. Das war besonders bei *Stimmen* ganz auffällig. Also speziell Blasinstrumente und Streichinstrumente, die sind dann echt eingespielt.

RD.: Am besten arbeitet man dafür dann mit den besten Leuten.

V.: Idealerweise, natürlich…

MM.: Das ist interessant, die Produktion, welche Phasen das hat… Auch in Stimmen hatten wir dieses kleine Quartett…

V.: Wer macht denn normalerweise das Sounddesign?

RD.: Bei den meisten Filmen von Mara haben das die Leute vom Studio Blautöne gemacht.

MM.: Also da gibt es jemanden im Vorfeld, der den Ton putzt und blendet, also ich schneide ja den Ton bereits mit dem Film. Und das Studio mischt das dann mit der Musik.

RD.: Aber es gibt auch Fälle, also nicht für Maras Filme, sondern für Dokumentationen, bei denen ich alles übernehme. Also ich übernehme alles, was mit Ton zu tun hat und andere Leute machen Geräuschaufnahmen und ich mache die Musik und die Mischung. Also da habe ich die Kontrolle über alles, was mit Ton zu tun hat. Also bei Spielfilmen ist das schwierig, weil das zu viel Arbeit ist, das würde ich nicht machen wollen. Aber für Dokumentationen ist es möglich, dass man alles übernimmt. Musik, Sounddesign und Mischung.

V.: Ist die Atmo für euch beide auch ein Teil der Filmmusik?

MM.: Nur in speziellen Fällen. Im Normalfall, nein.

RD.: In manchen Fällen, ja, das kommt oft vor, ja. Da verschmilzt Atmo mit Musik.

V.: Gut… Nochmal ganz knapp… eurer Meinung nach, ist Filmmusik…

MM.: … ein immanenter Teil des Gesamtprodukts. Ein untrennbares Element.

V.: Für dich Roumen?

RD.: Es ist anders, die Branche ist sehr vielfältig. Es gibt Filme, die gar keine Musik brauchen, auch Filme, die ohne Musik besser funktionieren würden. Es gibt aber auch Filme, wo zu wenig Musik ist, oder die falsche.

MM.: Es ist nicht die Frage, ob Musik oder keine Musik, es ist die Frage nach wie… Wie wird die Musik eingesetzt. Das kann stören.

RD.: Haneke hat ja beispielsweise einen ganz individuellen Stil entwickelt, der ohne Musik funktioniert. Und das ist gut so…. Aber allgemein auf der narrativen Ebene und Stilistik, also speziell jetzt bei Mara, da sollte Musik da sein, weil es ein Gesamtpaket ist. Also die Musik gehört zum Film, hat eine eigene Dramaturgie.

V.: Was haltet ihr vom Einsatz von Soundtracks? Von vorproduzierter Musik, die man im Film einsetzt. Abgesehen davon, dass es potentiell sehr teuer sein kann.

MM.: Super, wenn das funktioniert. Es ist meistens sehr aufwendig produzierte Musik, weil es muss ja schon für sich funktionieren und es kann natürlich sehr schön wirken. Aber wer kann sich das schon wirklich leisten?

RD.: Also, zum Beispiel in *Phadros* gibt's Musik von mir, die nicht für diesen Film geschrieben wurde, sondern die zwanzig Jahre alt ist und eingesetzt wurde. Aber man muss ein paar Sachen unterscheiden. Also es gibt kommerzielle Gründe oder es gibt das Autorenkino… Aber eigentlich die Ebene im Film, wenn ich die Musik erkenne, dann habe ich vielleicht andere Assoziationen.

MM.: Aber wenn ich die Musik kenne, dann habe ich gleich ein Paket an Assoziationen.

V.: Beziehungsweise nicht nur Assoziation sondern auch schon eine Emotion damit verknüpft.

MM.. Auch, natürlich, ja.

RD.: Und ich habe, vermutlich ein größeres Publikum. Das ist der Vorteil von vorgefertigten Tracks…

MM.: Und es ist ein Zeichen der Zeit, es zeigt die Zeit… im Film…

RD.: Die große Gefahr ist, dass diese Musiken nicht flexibel sind, du kannst sie nicht ändern. Auch wenn sie sehr oft gut zu einer Szene passen, sie machen die gesamte Dramaturgie oft kaputt, weil sie nicht auf die Bilder eingehen, gesamt meine ich. Aber es gibt auch Filme, da funktioniert das gut, Filme, die eigentlich eine Aneinanderreihung von Clips sind. Oder Fernsehen macht das auch sehr oft…

V.: Gut.. Ich glaub', Fragentechnisch wär ich dann durch. Gibt's noch was, was ihr zu dem Thema unbedingt loswerden wollt?

RD.: Also ich genieße es sehr, wenn man mit starkem Kontrast arbeitet, also Kontrast zwischen horizontal und vertikal. Also Kontraste zwischen Bild und Musik, also im Kontrapunkt, oder wenn eine leise Szene plötzlich sehr laut wird, von jetzt auf nun. Also durch kaleidoskopische Musik ist man gezwungen der Musik richtig zuzuhören, als Zuschauer.

MM.: Also ich finde es sehr spannend, also… wenn eine, im Film, mit Musik laute Szene gedreht wird, dann müssen die Schauspieler beim Dreh schon schreien, weil ich ja schon weiß, dass das im Film dann mit lauter Musik sein wird. Das war interessant. Also man muss ja schon von vornherein wissen, welche Stelle laut und welche leise sein wird, weil davon ist es abhängig, wie die Leute reden… In einer Bar spricht man anders, als daheim… Also man muss das alles im Vorhinein mitdenken.

V.: Super, dann sag ich mal vielen herzlichen Dank an euch beide… Danke für eure Zeit.

Ende der Aufnahme

Tabellarische Kodierung des Interviews mit Mara Mattuschka und Rouben Dimitrov

Text	Kodierung	Kategorie
Das wichtigste ist das Zusammenspiel von Filmdramaturgie und Musikdramaturgie	Synthese; Kohärenz	Aufgabe; Narration
… weil die Musik die Bilder emotionalisiert, okay, das passiert oft, aber das ist zu wenig, eigentlich.	Emotionalität;	Aufgabe; Rolle
Man kann auch Musik schreiben, die mit dem Film verschmilzt, da muss man das Tempo des Films finden.	Synthese; Kohärenz	Rolle; Aufgabe; Charakter
…schon beim Dreh und natürlich betont man es durch den Schnitt und betont es durch die Musik noch einmal. Es ist Musik in der Bewegung.	Synthese	Aufgabe; Narration
Aber wenn ich möchte, dass die Bilder noch stärker wirken, dann schreib ich Musik, die langsamer ist als die Bilder. Dadurch wirkt jede Geste und jedes Wort mehr.	Synthese; Emotionalität; Dramaturgie	Aufgabe; Narration
Umgekehrt, wenn ich möchte, dass die Bilder nicht so intensiv wirken, dann schreib ich eine schnellere Musik.	Synthese; Emotionalität; Dramaturgie	Aufgabe; Narration
…das Verhältnis zwischen Sprache und Musik. Also wie sie sich ergänzen.	Synthese; Dramaturgie	Aufgabe; Narration
…es gibt Filme, die überhaupt keine Musik brauchen.	Dramaturgie	Rolle
Und für mich ist Musik sehr wesentlich, ich möchte nicht darauf verzichten, genauso wenig wie auf Farbe oder ähnliches. Weil, das ist ein Zeichensystem, das aus vielen Elementen besteht…	Synthese; Dramaturgie; Kohärenz	Rolle; Narration
…es gibt ja auch die Tendenz, in der Sounddesign und Musik verschmelzen. Wo schwer zu trennen ist, was Musik ist und was Sounddesign	Synthese; Dramaturgie	Aufgabe; Rolle; Charakter
…die Verschmelzung… Gesamtkunstwerk eben. Also für mich ist die Musik eine eigenständige dramaturgische Kurve.	Synthese; Dramaturgie; Kohärenz	Aufgabe; Rolle; Narration
Ein Teil des Films. Ein immanenter Teil des Films, eigenständig ist es nicht, aber eigenständig ist kein Teil. Alles korreliert miteinander.	Charakter; Synthese	Charakter

Ich kann durch die Musik Informationen zum Zuschauer liefern, die nicht im Bild sind. Oder eine ganze dramaturgische Linie… Ich kann Ereignisse voraussagen mit der Musik und das wissen dann nur die Zuschauer…	Emotionalität; Synthese	Narration; Emotionalität; Rolle; Aufgabe
…man erzeugt eine Spannung, man lässt etwas passieren oder man bewegt sich in eine Richtung. Man kann aber auch irreführend arbeiten.	Dramaturgie; Emotionalität; Synthese; Kohärenz	Narration; Emotionalität; Aufgabe; Rolle
…das musikalische Konzept ein bisschen anders, aber… da ist alles ein bisschen kaleidoskopisch, das heißt, oft… also es gibt Musik, die zu bestimmten Beziehungen passen, oder zu bestimmten Orten. Aber es kommen auch Musiken vor, aber überraschend… also dieselbe Musik kommt zwei, drei Mal, aber immer zu unterschiedlichen Situationen. Bei dieser Technik ist der der Zuschauer eigentlich gezwungen ist unterbewusst zu vergleichen.	Dramaturgie; Emotionalität; Kohärenz; Synthese	Narration; Emotionalität; Aufgabe; Rolle
… die Tanzszene, das lustige daran ist, dass da die Musik gar nicht zum Tanzen geeignet ist, also das Tempo ist langsamer als das Bild, aber deswegen entsteht auch diese besondere Atmosphäre…	Dramaturgie; Kohärenz; Synthese	Aufgabe; Narration
… ein immanenter Teil des Gesamtprodukts. Ein untrennbares Element.	Synthese; Kohärenz	Rolle
Es gibt Filme, die gar keine Musik brauchen, auch Filme, die ohne Musik besser funktionieren würden. Es gibt aber auch Filme, wo zu wenig Musik ist, oder die falsche.	Synthese; Kohärenz; Symbiose	Rolle; Aufgabe
Die große Gefahr ist, dass diese Musiken nicht flexibel sind, du kannst sie nicht ändern. Auch wenn sie sehr oft gut zu einer Szene passen, sie machen die gesamte Dramaturgie oft kaputt, weil sie nicht auf die Bilder eingehen, gesamt meine ich.	Dramaturgie; Synthese; Symbiose	Narration; Aufgabe
Also durch kaleidoskopische Musik ist man gezwungen der Musik richtig zuzuhören, als Zuschauer.	Dramaturgie;	Rolle; Aufgabe; Narration

Transskript Interview C mit Kevin Lutz am 27.01.2019; Dauer der Aufnahme: 00:45:48

Verfasserin: Im prinzipiellen Rahmen des Drehbuchschreibens, was ist denn der klassische Arbeitsprozess?

Kevin Lutz: Ich geh mal davon aus, dass man nur Autor oder Autorin ist, nicht auch Regisseur, dann ist der klassische Arbeitsprozess so, dass man sich an den verschiedenen Förderstufen, die es im österreichischen Filmfördergesetz gibt, entlang orientiert. Die unterste Stufe beginnt eigentlich, nachdem man… man verfasst ein recht kurzes Abstract von wenigen Seiten, drei oder vier Seiten, maximal zehn, das kann bereits Grundlage für eine erste Förderung sein. Zum Beispiel vom Drehbuchforum oder vom Drehbuchverband. Mit dieser Förderung, die meistens ziemlich gering ist, da reden wir von vielleicht 2.000 Euro, das Ziel dahinter ist, finanzielle Unabhängigkeit dahingehend zu schaffen, dass man aus diesem Exposé ein Treatment erstellen kann. Das Treatment umfasst bereits idealerweise den gesamten Handlungsablauf, mehr oder weniger alle Figuren und Orte, ist aber dialogfrei und ist im Prinzip ein dreißig bis vierzigseitiger Fließtext, der die Handlungsabläufe der Figuren und des Films beschreibt. Aber jetzt nicht in Szenen aufgeschlüsselt, sondern wirklich einfach wie ein Erzähltext, der eine Basis für ein Drehbuch ist. Das ist meistens dann die Grundlage, um sich eine Produktionsfirma zu suchen. Als Autor… weil ja das Gesamtgerüst da ist, von dem Film, das heißt, damit kann man hausieren gehen, das kann man den Leuten zeigen und im Idealfall findet man eine Produktionsfirma, mit der man dann für die nächste Förderstufe einreichen kann.

V.: Dieses Treatment einreichen...

KL.: Genau, man reicht dieses Treatment ein, bei diversen Förderstellen und kann dann eine… das ist nicht ganz korrekt… man kann das mit oder auch ohne Produktionsfirma einreichen. Bis zu einem gewissen Punkt gibt es Förderstellen, bei denen man als Einzelperson einreichen kann. Das ist, glaub ich, bis zum fertigen Drehbuch. Dann gibt's weitere Schritte, die dann quasi schon, dann gibt's dann schon, in die Drehvorbereitung, die man dann als eigenständiger Autor nicht mehr selber machen kann. Das muss dann eine Produktionsfirma machen. Aber bis zu diesem Punkt kann man sich selber, also allein, oder mit dem Rückhalt einer Produktionsfirma um diese Förderungen ansuchen und wenn sie bewilligt werden, dann hat man quasi ein finanzielles Polster, um sich voll diesem Schreibprozess zu widmen, die Idee ist eben, dass man da nicht hackeln muss und am Sonntag noch sein Drehbuch schreibt, sondern dass man Vollzeit schreiben kann.

V.: Okay. Das war jetzt der Förderungs- bzw. Finanzprozess, in dem Sinn. Der kreative Prozess, gibt's da einen standardisierten, kreativen Prozess beim Drehbuchschreiben. Also, Idee, dann schreibt man ein Abstract, dann das Treatment und dann wird das komplette Drehbuch, mit Dialog und Szenerie allem Drum und Dran. Gibt's ein vorgelegtes Vorgehen, das man beachten muss, oder ist das vollkommen der persönlichen Präferenz unterlegen?

KL.: Es ist extrem individuell… Es macht sicher jeder anders und es gibt dabei auch sehr wenig, was man lehren und lernen kann. Natürlich versuchen sie an Filmschulen dir zu sagen, eben fang mit dem kleinen an, fang mit einem Vierzeiler an, quasi, in a nutshell. Und dann mach einen Dreiseiter draus und dann mach einen Dreißigseiter draus und dann erfährst du an dir selber, an der Story selber, ob die Story hält,

ob die Charaktere halten, das macht schon mehr Sinn, als sich hinzusetzten und zu sagen, ich schreib jetzt neunzig Seiten vom Anfang bis zum Ende. Ist aber nicht gesagt, dass jeder diese Stufen macht und es gibt auch Leute, die folgen überhaupt nicht diesem Prozess, es gibt Leute, die mit einem dreißigseitigem Treatment gleich beginnen und im Nachhinein daraus ein Exposé erstellen, um quasi ein kurzes Paper zu haben, das man den Leuten in die Hand drücken kann. Es wird schon empfohlen, mit dem Kleinsten anzufangen und dann immer ausführlicher zu werden. Aber natürlich gibt es keine Verpflichtung, das so zu machen und ich denke auch nicht, dass die meisten jedem dieser Schritte folgen.

V.: Wie ist es bei dir?

KL.: Ahm, das letzte lange Buch hat in Wirklichkeit schon mit einem Exposé begonnen… und ist dann zu einem Treatment geworden… Also die meisten dieser einzelnen Schritte haben wir gemacht, nicht alle, auch nicht unbedingt in dieser Reihenfolge. Weil der Entstehungsprozess ein merkwürdiger war, weil's ein dialogischer Entstehungsprozess war, mit zwei Autoren. Und wir haben einfach Geschichten gewälzt, die am Anfang gar nicht verbunden waren und plötzlich hast du drei Geschichten gehabt, die eigentlich nicht miteinander verbunden waren und an sich schon drei oder vier Seiten gebraucht hätten, um zu erzählen, was sie sind. Das heißt, wir hatten drei Einzelelement, die eigentlich die Parameter für ein Exposé erfüllt hätten, die aber zusammenzuführen, damit der Film, so wie er gedacht war, als Einheit funktioniert, das hätte sofort zu den dreißig Seiten geführt. Weil der Film ein episodischer Film war und nicht ein klassischer, Neunzigminüter, der einer Hauptfigur folgt oder mehreren Hauptfiguren, oder einem Strang folgt, war das so gar nicht möglich… in dieser klassischen, gelehrten Form das auszuführen.

V.: Also im Arbeitsprozess, wenn du als Autor, über Musik im Film, über Ton im Film, über Filmmusik, über Sound oder wie auch immer, nachdenkst… Machst du dir jemals Gedanken darüber oder ist dieses Thema relevant während dem Schreiben?

KL.: Das ist etwas, was man als Auto nie ausblenden kann. Das ist genau dasselbe, wie wenn du eine Szene schreibst, dann hast du im Kopf, wo die Kamera steht, wie die Darsteller aussehen, wie der Raum aussieht, wie die Umgebung ausschaut, ob's regnet oder nicht… Das schreibst du nicht auf, wenn du nicht selber die Ambition hast, Regie zu führen, aber du hast es trotzdem im Kopf, weil sonst kannst du die Szenerie gar nicht beschreiben. Sonst hast du nicht das Gespür für die Charaktere und wie sie sprechen und genau dasselbe hast du mit Ton auch. Du weißt, wie dieser Film klingt, oder du bildest dir ein zu wissen, wie dieser Film klingt. Du bist dann immer sehr erschrocken, weil die Regie das natürlich ganz anders sieht und Schauspieler auswählt, die du dir gar nicht vorgestellt hast, aber das ist da und das denkst du mit und vieles dabei unbewusst, weil ein Score sehr schwierig zu denken ist. Aber natürlich gibt es Musik, die du beim Schreiben hörst oder zu einer gewissen Zeit hörst, die eine gewisse Stimmung auch transportiert. Ich meine, das ist sicher bei jedem Autor anders, aber man kann nicht eine Liebesszene schreiben und dabei Heavy-Metal Musik hören, also ich kann's nicht… manche können's vielleicht. Aber es gibt Dinge, die ergänzen sich und die spielen miteinander, es gibt… Musik war für mich immer wichtig, schon seitdem ich ein Teenager war, und Musik ist immer da und… ich kann mich an einen Prozess erinnern, wo wir Drehbuch geschrieben haben und quasi vorab schon einen Soundtrack zusammengestellt hatten.

V.: Davor schon?

KL.: Genau… Wir haben die Idee gehabt, mit Songs, die diesen Film inspiriert haben, die den Schreibprozess inspiriert haben, kein einziges dieser Leider, die auf dieser CD drauf waren, die wir ans ganze Team verteilt haben, während den Dreharbeiten, kein einziges dieser Lieder ist dann am Ende im Film gelandet. Aber du erzählst mit der Wahrheit dieser Lieder ja doch ein Modell, eine Stimmung, und du suchst dann Lieder, die ähnliche Stimmung haben… Also, es hat auf jeden Fall einen Einfluss, außer man setzt sich in und sagt, ich will einen Film ohne Musik schreiben. Das gibt's natürlich auch. Und Score ist ja viel schwieriger, weil ein Score ist halt nicht so direkt. Ein Song ist immer ein Song und ein Song wird immer im Vordergrund sein, ein Song, verwendet im Film ist… funktioniert anders, weil er ist für was anderes geschrieben worden und du packst es rein in den Film und es erzielt einen anderen Effekt. Du hast etwas, was eigentlich für etwas anderes gebaut wurde, nimmst es rein, es ist eigentlich eine für sich abgeschlossene Entität und es passiert was damit, während ein Score wirklich versucht die Emotionalität der Szene aufzugreifen und sie entweder zu kontrakarieren oder zu tragen und zu verstärken. Das versuchst du mit einem ausgewählten Song auch…

V.: Aber die Zuseher können ganz andere Informationen zu dem Song haben, also je nach dem, kann die Problematik mit dem Soundtrack sein, dass Leute bereits vorgeformte Informationen oder Emotionen zu dem ausgewählten Lied haben.

KL.: Und das hast du beim Schreiben natürlich auch, weil du hast Songs, die was transportieren und vielleicht hörst du dem Text gar nicht zu, aber die Melodie, die da ist, nimmst du mit und beeinflusst das, was du schreibst. Aber vielleicht ist der Text irgendwas ganz fürchterliches, was überhaupt nicht dazu passt, was du schreibst oder vielleicht verstehst du die Sprache nicht…. Das ist natürlich komplett anders wieder, wenn jemand den Plan hat selbst Regie zu führen.

V.: Was du ja nie hattest…

KL.: Was ich nie hatte.

V.: Aber du kennst Leute, die selber Drehbuch schreiben und dann auch Regie führen…

KL.: Die meisten Filmschaffenden der österreichischen Kinoszene schreiben ihre Drehbücher selber und die haben dann schon eine sehr konkrete Vorstellung, welche Songs verwendet werden sollen und wann sie sie verwenden wollen. So wie sie auch schon beim Schreiben Schauspieler im Kopf haben. In der Realität ist das dann aber oft gar nicht so einfach…

V.: Wegen den Tantiemen?

KL.: Wegen den Tantiemen, ja, aber auch wegen den Rechtehaltern. Wir hatten beispielsweise eine sehr komplexe Szene konstruiert um einen Edith Piaf Song. Es war wahrscheinlich die schönste Szene des Films und es war in allen Entwürfen immer um diesen Edith Piaf Song gebaut. *Non, je ne regrette rien* natürlich… Und niemand hat daran gedacht, dass das scheitern könnte, ja? Und in dem Moment, wo wir den Film eigentlich fertig hatten, diese Szene auch genauso funktioniert hat, wie wir es uns vorgestellt hatten und alle total happy waren, hat sich herausgestellt, dass der Rightsholder einfach Nein sagt. Nicht mal eine groteske Summe verlangt, sondern einfach sagt Nein. Weil sie den Song ganz dezidiert nur noch für einzelne, ausgewählte Projekte hergeben, damit er nicht, quasi, verbraucht wird. Und du stehst halt da

und dann sagen die halt Nein… Viel häufiger passiert es, dass dir eine groteske Summe genannt wird und die Leute einfach absurde Mengen an Geld verlangen, wo der Produzent einfach sagt, Nein. Und dann geht der Song halt nicht, nein…

V.: Also, sowohl in deiner Funktion als Drehbuchautor als auch als Filmenthusiast, inwiefern würdest du die Aufgabe von Filmmusik beschreiben?

KL.: Jetzt mal ausgenommen Musik im Off…

V.: Also sowohl Scores als auch Soundtracks.

KL.: Ich glaube, es sind zwei Dinge, einerseits die Emotionalität andererseits die Szene zu unterstreichen, manchmal als Hilfsmittel, weil die Szene vielleicht nicht gut genug funktioniert ohne die Musik… Oder nicht eindeutig funktioniert… weil Fehler passiert sind oder weil man sich verschätzt hat… und dann ist es natürlich auch ein Rhythmusinstrument. Also Musik, so wie ein solider Schnitt ein Rhythmusinstrument ist und das Tempo des Films bestimmt, klingt oft ein nicht bewusst wahrgenommener Rhythmus durch, nämlich durch die Musik.

V.: Also du siehst Filmmusik in erster Linie als ein Mittel, ein Stilmittel oder Hilfsmittel, um einen Film zu verbessern…

KL.: Also ein Hilfsmittel ist es im schlimmsten Fall, im schlechtesten Fall ist es ein Hilfsmittel, weil es ist dann halt wie ein Pflaster, dass verwendet wird um um irgendetwas drüber zu kaschieren. Und das funktioniert fast nie… Das ist es halt im schlechtesten Fall, aber dafür kann man es schon verwenden. Und wenn man ehrlich ist, dafür wird es recht häufig verwendet, bedauerlicherweise… Im Idealfall ist es ein gleichwertiges Stilmittel, das… es kann nicht gleichwertig sein, weil ein Film ohne Kamera funktioniert nicht, aber ein Film ohne Musik… das geht schon… Aber es ist ein Werkzeug, das verwendet werden kann oder nicht. So wie Sprache der Schauspieler ein Werkzeug ist…

V.: Und inwiefern ist Filmmusik in der Arbeit als Drehbuchautor relevant?

KL.: Das ist eine gute Frage… Im Schreibprozess ist es nie egal, für mich jedenfalls nicht. Weil Musik halt gegenwärtig ist. Und weil das Hören von Musik mir auch hilft, gewisse Orte oder Szenerien zu spüren.

V.: Also du hörst Musik während dem Schreiben… Meinst du diese Gegenwärtigkeit?

KL.: Ja, aber halt auch dazwischen, die Tage Drumherum. Das Schreiben ist ja oft nur eine Ausführung, das Spüren und das Denken passiert ja am Rest des Tages…

V.: Würdest du dann sagen, dass Musikhören dich zum Schreiben inspiriert, teilweise?

KL.: Nein… das nicht, aber sie nimmt Einfluss wie du schreibst und wie du Sachen beschreibst. Also es hilft natürlich eine… wenn du eine Szene an einem Bazar schreibst und du kannst nicht dort sein, dann suchst du Substitutionen, die dir vielleicht ein Gespür dafür geben können. Dann suchst du dir orientalische Musik, weil du dir einbildest, manchmal funktioniert‘s, manchmal nicht… dass dir das ein besseres Gespür für den Ort gibt, wo du nicht sein kannst. Aber ich würde jetzt nicht sagen, dass Musik mich dazu inspiriert Etwas zu schreiben.

V.: Also du hast niemals ein Lied gehört und warst überwältigt mit Kreativität…

KL.: Also das ist ein Gefühl, dass ich sowieso noch niemals in meinem Leben gehabt habe....

V.: Okay, gut… Aber im Filmerlebnis, ganz allgemein gesehen, wie relevant siehst du Filmmusik? Ist es wirklich gleichzusetzten mit beispielsweise dem Filmschnitt, oder die Beleuchtung oder…

KL.: Naja, die sind extrem wichtig, aber es ist immer noch eine Entscheidung, ob ich mit Licht drehe, ob und wie ich schneide, und das ist eine künstlerische Entscheidung, und genauso ob ich mit natürlichem Licht drehe, ob ich mit Kerzenlicht drehe oder ob ich eine Batterie an Scheinwerfern ankarre und abertausende von Kilowatt am Helllichten Tag zusätzlich reinblas' um irgendetwas zu kreieren. Das ist eine Entscheidung. Und genauso ist es eine Entscheidung überhaupt Musik zu verwenden oder nicht… Einfach auch eine künstlerische Entscheidung… Will ich das überhaupt? Ich glaub nicht, dass es Filmemacher gibt, die sagen, wenn sie alles perfekt machen, dann brauchen sie keine Musik… Es ist ein Wollen, nicht immer ein Brauchen. Also aus dem und dem künstlerischen Grund, den du nicht immer erklären kannst, weils ein künstlerischer Prozess ist, wähle ich aus, dass wir so Licht machen, dass die Kamera auf einem Stativ ist oder eben nicht, das sind alles Entscheidungen, die zusammengehören. Für das Gesamtbild, die bestimmen, wie der Film auszusehen hat…. Ich glaube aber, man tut der Filmmusik unrecht, wenn man sie vergleicht mit etwas. Das ist ein für sich stehendes Ding, über das ich eine künstlerische Entscheidung treffen kann und soll, weil es eine Möglichkeit ist, die mir zur Verfügung steht, so wie ich mich entscheiden muss, oder sollte, ob ich in Farbe oder Schwarz-Weiß filme. Das ist eine Entscheidung, die mir zur Verfügung steht und ich kann es verwenden oder ich kann es nicht verwenden und ich kann es in verschiedenen Arten und Weisen verwenden. Ich glaube, es ist ungerecht zu sagen, ist es wie Schnitt, ist es wie Kameraführung… Es ist eine Disziplin, ich kann sie verwenden, ich kann sie nicht verwenden… Ich würde es nicht zu sehr vergleichen mit anderen, sondern als eigenständiges Element….

V.: Aus deiner Sicht heraus, inwiefern kann Filmmusik in einem Film Emotionen transportieren? Wenn man von einem kompetenten Filmemacher ausgeht…

KL.: Es ist Manipulation, aber alles im Kino ist Manipulation. Das Kino ist eine Manipulations-Maschine. Kino provoziert Emotionen, die sonst nicht da wären… Und die Musik ist sicher ein Teil dieser Maschine, der eher am Unbewussten kratzt. Beziehungsweise, der Score wird eher unbewusst agieren, Songs werden schon oft bewusst wahrgenommen… Lustig ist ja, das es dir passieren kann, dass du dir einen Film angeschaut hast, der einen Score hat, den du natürlich nicht wahrnimmst, aber er ist da und drei Wochen summst du immer noch die Melodie, hast aber keine Ahnung woher das kommt. … Aber als Autor denkt man fast nie an den Score des Films, wenn dann an Songs.

V.: Und inwiefern bringst du Filmmusik mit der Dramaturgie oder der Narration des Films in Verbindung?

KL.: Als klassisches dramaturgisches Instrument würde ich es nie verwenden. Etwas was dich vorwärts bringt… Natürlich kenn ich Beispiele, aber… Als Autor, der nicht Regisseur ist, kannst du so nicht denken. Das wäre zu komplex. Aber wenn du die komplette Gestaltung ob hast und Christopher Nolan heißt, dann kannst du das natürlich… Dann kann man beispielsweise das Ticken einer Uhr so aufdrehen und durchdrehen, dass es halt die ganze Spannung des Films und auch die Zuspitzung der Dramaturgie des Films widerspiegelt. (Anm. der Verfasserin: gemeint ist hier *Dunkirk* aus dem Jahr 2017, Filmmusik

von Hans Zimmer). Und das ist auch eine Entscheidung, es ist auch ein anderer Film, wenn der Film auf 35mm gefilmt wird oder wenn Jack White die Musik für den Film gemacht hätte.

V.: Wenn es kein dramaturgisches Instrument ist, hilft es der Narration im Idealfall?

KL.: Es gibt sicher große Meister, die das können. 99,99 Prozent der Filmschaffenden verwenden Musik als gestalterisches Mittel für Orte, für Szenen, für Zeiten, für Figuren… Um zu verankern. So gibst du einer Person, einem Ort, einem Raum eine akustische Untermalung. Und ich glaube, in 99,99 Prozent der Fälle wird Musik so verwendet. Und dann gibt's sehr wenige, sehr brillante Leute, die es in Ausnahmefällen schaffen, Musik als dramaturgisches Ding zu verwenden, aber da braucht's Ausnahmekomponisten, Ausnahmestory, da muss alles zusammenpassen.

V.: Aber wenn du sagst, ein musikalisches Thema verankert eine Person in einem Film zeitlich, räumlich, emotional, situativ etc., also man weiß durch Interaktion, Setting und eben auch durch die Musik, wie diese Person ist. Und wenn diese Musik sich mit dieser Person mitbewegt, dann ist es doch eigentlich eine Art von Narration, oder?

KL.: Ja, es ist ein Element der Geschichte aber es kann nur in Ausnahmefällen… also es kann die Figur beschreiben, es kann die Zeit beschreiben, es kann den Ort beschreiben aber es kann nicht die Entwicklung vorantreiben. Aber natürlich funktioniert es, wenn du ein Thema für eine Figur etabliert hast, dann gibt's eine Szene wo diese Figur nicht ist und dann spielst du dieses Thema, dann erzählst du, dass diese Person irgendwo in der Nähe ist. Aber du kannst nicht die Story des Films erzählen…Ich glaube, es ist eher eine Begleitung oder Interpretation der Geschichte, wenn man es vergleicht mit der musikalischen Begleitung im Stummfilm, dann ist da der Film und der Film wird begleitet. Und diese Begleitung versucht die Dramaturgie des Films zu folgen.

V.: Also du meinst, Musik gibt nicht die Dramaturgie an, sondern folgt oder unterstützt sie…

KL.: Ja, genau.

Ende der Aufnahme

Tabellarische Kodierung des Interviews mit Kevin Lutz

Text	Kodierung	Kategorie
Das ist etwas, was man als Autor nie ausblenden kann. Das ist genau dasselbe, wie wenn du eine Szene schreibst, dann hast du im Kopf, wo die Kamera steht, wie die Darsteller aussehen, wie der Raum aussieht, wie die Umgebung ausschaut, ob's regnet oder nicht…	Synthese;	Aufgabe; Rolle;
Sonst hast du nicht das Gespür für die Charaktere und wie sie sprechen und genau dasselbe hast du mit Ton auch. Du weißt, wie dieser Film klingt, oder du bildest dir ein zu wissen, wie dieser Film klingt.	Synthese; Kohärenz; Dramaturgie	Rolle; Narration
Wir haben die Idee gehabt, mit Songs, die diesen Film inspiriert haben, die den Schreibprozess inspiriert haben, kein einziges dieser Lieder ist dann am Ende im Film gelandet. Aber du erzählst mit der Wahl dieser Lieder ja doch ein Modell, eine Stimmung, und du suchst dann Lieder, die ähnliche Stimmung haben	Emotionalität; Synthese	Aufgabe; Charakter
Du hast etwas, was eigentlich für etwas anderes gebaut wurde, nimmst es rein, es ist eigentlich eine für sich abgeschlossene Entität und es passiert was damit, während ein Score wirklich versucht die Emotionalität der Szene aufzugreifen und sie entweder zu kontrakarieren oder zu tragen und zu verstärken. Das versuchst du mit einem ausgewählten Song auch…	Emotionalität; Kohärenz; Synthese	Aufgabe; Rolle; Charakter; Narration
Und das hast du beim Schreiben natürlich auch, weil du hast Songs, die was transportieren und vielleicht hörst du dem Text gar nicht zu, aber die Melodie, die da ist, nimmst du mit und beeinflusst das, was du schreibst.	Charakter; Dramaturgie	Aufgabe; Rolle
… es sind zwei Dinge, einerseits die Emotionalität andererseits die Szene zu unterstreichen, manchmal als Hilfsmittel, weil die Szene vielleicht nicht gut genug funktioniert ohne die Musik… Oder nicht eindeutig funktioniert…	Emotionalität; Synthese; Charakter	Aufgabe; Rolle
…und dann ist es natürlich auch ein Rhythmusinstrument. Also Musik, so wie ein solider Schnitt ein Rhythmusinstrument ist und das Tempo des Films bestimmt, klingt oft ein nicht bewusst wahrgenommener Rhythmus	Synthese; Kohärenz;	Aufgabe; Rolle

durch, nämlich durch die Musik.		
… weil das Hören von Musik mir auch hilft, gewisse Orte oder Szenerien zu spüren.	Emotionalität;	Aufgabe; Rolle; Narration; Emotionalität
… das ist eine künstlerische Entscheidung, und genauso ob ich mit natürlichem Licht drehe, ob ich mit Kerzenlicht drehe oder ob ich eine Batterie an Scheinwerfern ankarre und abertausende von Kilowatt am Helllichten Tag zusätzlich reinblas‘ um irgendetwas zu kreieren. Das ist eine Entscheidung. Und genauso ist es eine Entscheidung überhaupt Musik zu verwenden oder nicht…	Gesamtkunstwerk; Synthese; Dramaturgie	Aufgabe; Rolle; Charakter
Das Kino ist eine Manipulations-Maschine. Kino provoziert Emotionen, die sonst nicht da wären… Und die Musik ist sicher ein Teil dieser Maschine, der eher am Unbewussten kratzt.	Emotionalität; Synthese	Rolle; Charakter; Emotionalität
Als klassisches dramaturgisches Instrument würde ich es nie verwenden. Etwas was dich vorwärts bringt…	Charakter; Dramaturgie;	Narration; Rolle;
99,99 Prozent der Filmschaffenden verwenden Musik als gestalterisches Mittel für Orte, für Szenen, für Zeiten, für Figuren… Um zu verankern.	Charakter; Dramaturgie;	Narration; Aufgabe; Rolle
Ja, es ist ein Element der Geschichte aber es kann nur in Ausnahmefällen… also es kann die Figur beschreiben, es kann die Zeit beschreiben, es kann den Ort beschreiben aber es kann nicht die Entwicklung vorantreiben. Aber natürlich funktioniert es, wenn du ein Thema für eine Figur etabliert hast, dann gibt’s eine Szene wo diese Figur nicht ist und dann spielst du dieses Thema, dann erzählst du, dass diese Person irgendwo in der Nähe ist	Dramaturgie; Charakter; Synthese;	Narration; Charakter
es ist eher eine Begleitung oder Interpretation der Geschichte, wenn man es vergleicht mit der musikalischen Begleitung im Stummfilm, dann ist da der Film und der Film wird begleitet. Und diese Begleitung versucht die Dramaturgie des Films zu folgen.	Charakter; Dramaturgie;	Aufgabe; Narration; Rolle; Charakter

9.2. TABELLARISCHE BESCHREIBUNG DER INHALTSANALYSEN

Intro-Sequenz	Von	bis	Bildbeschreibung ohne Ton
Down by law	00:00:02	00:04:56	00:00:02 Beginn einer Kamerafahrt mit der Einstellung auf das hintere Ende eines Leichenwagens, Fahrt entlang eines Friedhofes, von rechts nach links 00:00:23 Schnitt zu einer Kamerafahrt mit ähnlichem Winkel wie zuvor entlang einer mit Einfamilienhäusern gesäumten Straße 00:00:32 Schnitt zu einer Kamerafahrt mit ähnlichem Winkel entlang einer Straße mit Häuserblöcken und einigen Menschen auf der Straße 00:00:40 Schnitt zu einer Kamerafahrt mit ähnlichem Winkel entlang eines Flusses mit vereinzelten, verfallenen Hütten entlang des Ufers 00:00:49 Schnitt zu einer Kamerafahrt mit nach vorne orientieren Winkel entlang einer Straße mit Verschlägen und Booten 00:00:56 Schnitt zu einer Kamerafahrt mit ähnlichem Winkel entlang einer Straße mit neoklassizistischen Einfamilienhäusern 00:01:06 Schnitt zu einer Kamerafahrt mit ähnlichem Winkel entlang einer Straße mit Einfamilienhäusern mit Holzfassaden 00:01: 13 Schnitt zu einer Kamerafahrt mit ähnlichem Winkel entlang einer Straße mit Häuserblöcken und einigen Menschen auf der Straße 00:01:20 Schnitt zu einer Kamerafahrt mit aufwärtsgerichtetem Winkel entlang Häuserfassaden mit neoklassizistischem Balkonen 00:01:33 Schnitt zu einem Pärchen, schlafen in einem Bett liegend; der Mann(John Lurie) wacht langsam auf und beginnt sich im Bett aufzurichten 00:01:46 Schnitt zu einer Frau in einem Schaukelstuhl auf einer Veranda sitzend, sie blickt gedankenverloren in die Ferne und schaukelt langsam vor und zurück, John Lurie öffnet die Tür hinter der Frau und steckt seinen Kopf hinaus und spricht mit der Frau, geht wieder ins Haus hinein und schließt die Tür 00:01:58 Schnitt zu der schlafenden Frau im Bett, John Lurie legt sich wieder zu ihr und umarmt sie von hinten, die Frau öffnet ihre Augen und blickt an die Decke 00:02:13 Schnitt zu einer Kamerafahrt entlang einer Straße mit Häuserblöcken in die entgegengesetzte Richtung der vorherigen Fahrten, zu sehen ist ein Polizeiauto und zwei Polizisten, die zwei Männer filzen 00:02:33 Schnitt zu einer Kamerafahrt entlang eines Schrottplatzes mit Metallteilen aber auch Trailer-Häusern, links nach rechts 00:02:45 Schnitt zu einer Kamerafahrt m entlang einer Straße mit Fertigbau-Bungalows, links nach rechts 00:02:55 Schnitt zu einer Innenaufnahme eines Zimmers, zu sehen sind Teile einer Wand, eine Wanduhr und eine Tür; die Wand ist beschriftet ‚It's not the fall that kills you, it's the sudden Stop'und ‚Life is a limbo dance but it's a question of where you get down not how low you can get' und ‚The body is the ship'; die Tür wird geöffnet und Tom Waits steht in der Tür und blickt schräg links hinab, wirft seinen Kopf in den Nacken, lehnt sich an den Türstock und beginnt zu sprechen 00:03:06 Schnitt zu einer Aufnahme des selben Zimmers aus einer anderen

Down by law	00:00:02	00:04:56	Perspektive, zu sehen sind Tom Waits Beine und am Boden liegen eine Matratze, auf der eine Frau in Seitenlage schläft; Tom Waits bewegt sich langsam auf die Matratze zu, setzt sich auf sie und beginnt sich auszuziehen 00:03:16 Schnitt auf das Gesicht der schlafenden Frau, im Hintergrund sieht man die Rückenansicht von Tom Waits auf der Matratze sitzend; die Frau öffnet die Augen und blickt gerade aus 00:03:27 Schnitt zu einer Kamerafahrt wieder von rechts nach links, entlang einer Straße mit Einfamilienhäusern mit Holzfassaden 00:03:36 Schnitt zu einer Kamerafahrt mit ähnlichem Winkel entlang eines Flusses mit vereinzelten, verfallenen Hütten entlang des Ufers 00:03:44 Schnitt zu einer Kamerafahrt entlang einer Straße mit Verschlägen und Booten 00:03:50 Schnitt zu einer Kamerafahrt mit ähnlichem Winkel entlang einer Straße mit Häuserblöcken und einigen Menschen auf der Straße 00:03:58 Schnitt zu einer Kamerafahrt entlang eines Backsteingebäudes mit Maschendrahtzaun und spielenden Kindern im Hof vor dem Gebäude 00:04:10 Schnitt zu einer Kamerafahrt mit aufwärtsgerichtetem Winkel entlang Häuserfassaden mit neoklassizistischem Balkonen 00:04:24 Überblendung zu einem schwarzen Hintergrund Von 00:04:26 bis 00:04:56 Titel und Vorspann werden vor schwarzem Hintergrund mit weißer Schrift eingeblendet; gesamter Film ist in Schwarz-Weiß
Dead Man	00:00:01	00:08:40	00:00:01 Schwarzer Hintergrund, Einblendung der Produktionsfirmen in weißer Schrift; 00:00:08 Einblendung des Zitats „It is preferable not to travel with a dead man.“ Von Henri Michaux; 00:00:13 langsame Überblendung von schwarzem Hintergrund auf ein Bild von fahrenden Eisenbahnrädern; 00:00:19 Schnitt auf Johnny Depp in einem Eisenbahnwaggon sitzend, die Kamera ihm schräg gegenüber, perspektivisch über die Schulter eines Mitpassagiers; Depp blickt gelangweilt durch den Raum; 00:00:23 Schnitt zu einer an der Decke befestigten, hin und her schwingenden Spirituslampe; 00:00:25 Schnitt zurück zur Einstellung von Depp, er blickt nun geradeaus; 00:00:27 Schnitt zu Depps Perspektive auf den Passagierwaggon und die Mitfahrenden (vier in Anzügen und Bowler-Hut gekleidete Männer und drei Frauen in Kleidern und Häubchen) 00:00:30 Schnitt zurück zur Einstellung von Depp, er blickt weiterhin geradeaus, sein Blick wandert und er atmet einmal kräftig durch; 00:00:34 Überblendung zu schwarzem Hintergrund 00:00: 37 Überblendung von Schwarz auf eine Einstellung der Eisenbahnräder und der sich drehenden Kolben des Mechanismus‘ 00:00:40 Schnitt zu einer Nahaufnahme von Depps Gesicht, er schläft im Sitzen mit leicht geöffneten Mund und nach hinten gekippten Kopf; er wacht um 00:00:49 auf, hebt den Kopf und öffnet langsam beide Augen, beugt sich langsam vor und sieht aus dem Fenster; 00:00:53 Schnitt zu einer Einstellung aus dem Waggonfenster hinaus auf die

Dead Man	00:00:01	00:08:40	vorbeiziehende Landschaft (Berge, Wälder, Bäume) 00:01:00 Schnitt zurück auf die Nahaufnahme von Depp, er blickt hinunter, lehnt sich wieder an und richtet seine Brille und blickt geradeaus in den Passagierraum; 00:01:08 Schnitt zu Depps Perspektive auf den Passagierwaggon und die ‚neuen' Mitfahrenden (nun zwei Frauen in Kleidern und Häubchen und fünf Männer, nicht mehr alle gut gekleidet; zwei der Männer sehen ungepflegt und unvermögender aus) 00:01:14 Schnitt zu einer Frontaleinstellung von Depps Gesicht, er sieht müde und gelangweilt aus; 00:01:17 Überblendung zu schwarzem Hintergrund 00:01:20 Überblendung von Schwarz auf eine Einstellung der Eisenbahnräder und der sich drehenden Kolben des Mechanismus', sehr viel Dampf 00:01:23 Schnitt zu einer Frontaleinstellung von Depps Gesicht, er liest ‚The illustrated Bee Journal' und runzelt die Stirn; 00:01:26 Schnitt zu einer Über-der-Schulter Einstellung auf die Zeitschrift in Depps Händen, die Zeitschrift enthält Tipps und Ratschläge für Bienenzüchter und Artikel zur Kultivierung von Bienen; 00:01:31 Schnitt zu einer Frontaleinstellung von Depps Gesicht, er liest weiter in ‚The illustrated Bee Journal' und sieht überrascht aus; 00:01:33 Überblendung zu schwarzem Hintergrund 00:01:35 Überblendung von Schwarz auf eine Einstellung der Eisenbahnräder und der sich drehenden Kolben des Mechanismus' 00:01:38 Schnitt zu einer Frontaleinstellung von Depps Gesicht und Oberkörper, er sitzt auf der Waggonbank, einen Koffer auf dem Schoß und spielt Solitär mit Spielkarten, er nimmt ein paar Karten in die Hand und blickt nach links 00:01:42 Schnitt zu einer Frau, sie sitzt auf einer Waggonbank und sieht in Richtung Kamera, sie lächelt, sieht leicht verlegen zu Boden und blickt dann aus dem Fenster 00:01:44 Schnitt zurück zur vorherigen Einstellung von Depp, er mischt die Karten, die er in der Hand hält und blickt aus dem Fenster; 00:01:50 Schnitt zu einer Einstellung aus dem Waggonfenster hinaus auf die vorbeiziehende Landschaft (Berge, Wälder, Bäume, ein verlassener, heruntergekommener Planen-Wagen) 00:01:57 Überblendung zu schwarzem Hintergrund 00:02:00 Überblendung von Schwarz auf eine Einstellung der Eisenbahnräder und der sich drehenden Kolben des Mechanismus', sehr viel Dampf 00:02:02 Schnitt zu einer Aufnahme von Depps Gesicht, er blickt aus dem Waggonfenster hinaus 00:02:05 Schnitt zu einer Einstellung aus dem Waggonfenster hinaus auf die vorbeiziehende Landschaft (hohe Felsen, Bäume, Himmel) 00:02:11 Schnitt zurück zu einer Aufnahme von Depps Gesicht, er blickt weiterhin gelangweilt aus dem Fenster, lehnt sich zurück und sieht in den Waggonraum 00:02:15 Schnitt zu Depps Perspektive auf den Passagierwaggon und die ‚neuen' Mitfahrenden (sechs Männer, die aussehen, als wären sie Trapper und eine schlicht gekleidete Frau mit Häubchen) 00:02:20 Schnitt zu einer Nahaufnahme von Depps Gesicht, er reckt den Hals ein wenig um etwas genauer zu sehen 00:02:22 Schnitt auf eine detailliertere Einstellung dreier Männer in der

Dead Man	00:00:01	00:08:40	Passagierkabine, einer der drei sieht direkt in die Kamera und reckt ebenfalls den Hals um etwas besser sehen zu können; 00:02:25 Schnitt zurück zu der Nahaufnahme von Depps Gesicht, er sieht weg und blickt in Richtung Fenster, blickt zu Boden, schnauft und sieht dann zur Decke; 00:02:30 Schnitt zu der an der Decke befestigten, hin und her schwingenden Spirituslampe; 00:02:32 Schnitt zurück zu der Nahaufnahme von Depps Gesicht, er sieht nach links 00:02:34 Schnitt zu der Frau, die schräg gegenüber von Depp sitzt, ihr Blick wandert, der Mann, der ihr gegenüber sitzt, dreht sich um und blickt in die Kamera 00:02:37 Schnitt zurück zu der Nahaufnahme von Depps Gesicht, sein Blick wandert von rechts nach links und wieder zurück, schließlich rutscht er tiefer in seinen Sitz, schiebt seinen Hut weiter ins Gesicht und legt den Kopf auf der Rücklehne ab, er schließt die Augen 00:02:46 Überblendung zu schwarzem Hintergrund 00:02:49 Überblendung von Schwarz auf eine Einstellung der Eisenbahnräder und der sich drehenden Kolben des Mechanismus‘(sehr viel Dampf) 00:02:51 Schnitt zu einer Einstellung von Depps Oberkörper von schräg links oberhalb; Depp lehnt sich vor und blickt aus dem Fenster 00:02:55 Schnitt zu einer Einstellung aus dem Waggonfenster hinaus auf die vorbeiziehende Landschaft (Felsformationen, Sand, Ebene 00:03:00 Schnitt zurück zur Einstellung von Depps Oberkörper von schräg links oberhalb; Depp sieht aus dem Fenster und lehnt sich langsam wieder zurück, nimmt eine Taschenuhr heraus, öffnet sie und blickt auf das Ziffernblatt; 00:03:09 Überblendung zu schwarzem Hintergrund 00:03:12 Überblendung von Schwarz auf eine Einstellung der Eisenbahnräder und der sich drehenden Kolben des Mechanismus 00:03:16 Schnitt zu einer Einstellung eines Mannes von hinten, der einen Dampfkessel öffnet aus dem Flammen lodern, der Mann schreckt zurück 00:03:19 Schnitt zu einer Einstellung vom Dach des fahrenden Zug aus auf einen herankommenden Tunnel in den der Zug einfährt; 00:03:24 Überblendung zu schwarzem Hintergrund 00:03:25 Überblendung von Schwarz auf eine Einstellung auf den aus dem Tunnel herausfahrenden Zug 00:03:36 Schnitt zu einer Nahaufnahme des Mannes in der Lokomotive (Crispin Glover), jetzt in Frontalansicht, der Holz aufnimmt und es Richtung Dampfkessel trägt; 00:03:44 Schnitt zu einer Einstellung von Depps Gesicht und Oberkörper, er hat einen Koffer auf dem Schoß und lehnt seinen Kopf daran ab, seine Arme liegen beide auf der Oberkante des Koffers ab, er hebt langsam den Kopf und blickt geradeaus; 00:03:49Schnitt zu Depps Perspektive auf den Passagierwaggon und die ‚neuen‘ Mitfahrenden (sechs Männer, in Pelze und Leder gekleidet, alle scheinen bewaffnet zu sein, einer trinkt aus einem Flachmann und gibt ihn an den Mann sich gegenüber weiter) 00:03:53 Schnitt zurück zu der Einstellung von Depps Gesicht und Oberkörper, er blickt sich um und dreht den Kopf nach hinten, sieht einen schlafenden Mann mit Gewehr hinter sich auf der Bank liegen, er dreht sich wieder zurück um und beginnt

Dead Man	00:00:01	00:08:40	aus dem Fenster zu sehen; 00:04:05 Schnitt zu einer Einstellung aus dem Waggonfenster hinaus auf die vorbeiziehende Landschaft (Wälder, Grassteppe, drei verlassene Wigwams) 00:04:11 Schnitt zurück zur Einstellung zuvor, Depp greift den Henkel seines Koffers und hält ihn mit beiden Händen fest, er sieht besorgt geradeaus 00:04:17 Schnitt zu einem Mann, gegenübersitzend von Depp, der bedrohlich in Richtung Kamera starrt; 00:04:18 Schnitt zurück zur Einstellung von Depp, er blickt eingeschüchtert zu Boden und dann nach links 00:04:20 Schnitt zu einem Mann, schräg gegenübersitzend von Depp, der beginnt grimmig in die Kamera zu sehen 00:04:21 Schnitt zurück zur Einstellung von Depp, er blickt besorgt geradeaus 00:04:26 Schnitt zurück zur von Glovers Gesicht, er spricht und blickt an die Decke, legt seinen Kopf auf der Rückenlehne der Sitzbank ab; die Tür am Ende des Waggons öffnet sich und der Lockführer (Glover) von davor tritt in den Waggon, 00:04:31 Schnitt zurück zur Einstellung von Depp, er blickt neugierig geradeaus in Richtung Glovers 00:04:34 Schnitt zurück zur Einstellung über Depps linke Schulter mit Blick in den Passagierraum, Glover geht gemächlich den Mittelgang des Waggons entlang 00:04:38 Schnitt zu einem weiter gefassten Bild auf Depp gerichtet, der an dem heranschlendernden Glover hochblickt, Glover setzt sich auf den Platz direkt gegenüber von Depp, Depp sieht verlegen herum, greift die Henkel seines Koffers noch enger und mustert Glover; Depp sieht aus dem Fenster 00:04:51 Schnitt zu einer Nahaufnahme von Glovers Gesicht, er spricht und sieht aus dem Fenster; 00:04:55 Schnitt zu einer Nahaufnahme von Depps Gesicht; er sieht verwirrt aus; 00:04:51 Schnitt zurück zur von Glovers Gesicht, er spricht und blickt an die Decke, legt seinen Kopf auf der Rückenlehne der Sitzbank ab; 00:05:02 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Depps Gesicht; er hat den Mund leicht geöffnet und sieht sich irritiert um, hört interessiert zu; 00:05:10 Schnitt zurück zur von Glovers Gesicht, er spricht, blickt an die Decke, hat seinen Kopf immer noch abgelegt und gestikuliert mit beiden Händen; 00:05:20 Schnitt zu einer Aufnahme von Depp; am gleichen Platz sitzend wie bisher, den Koffer immer noch greifend, er zögert und spricht kurz; 00:05:25 Schnitt zurück zur Einstellung über Depps linke Schulter mit Blick in den Passagierraum; Glover fläzt auf der Passagierbank gegenüber von Depp und spricht, Glover sieht Depp direkt an 00:05:34 Schnitt zur vorherigen Aufnahme von Depp, er spricht und sieht traurig aus, sieht Glover an; Gesichtsausdruck verändert sich zu Nervösität oder Verlegenheit, 00:05:50 Schnitt zurück zur von Glovers Gesicht, er spricht und blickt zu Boden 00:05:53 Schnitt zurück zu Depp; er spricht und blickt zuerst verlegen zu Boden und dann sieht er Glover direkt an; 00:06:03 Schnitt zurück zu Glovers Gesicht, er sieht verärgert zu Boden und sagt etwas; 00:06:06 Schnitt zu einer Nahaufnahme von Depps Gesicht, er sieht erschrocken und überrascht aus;

Dead Man	00:00:01	00:08:40	00:06:09 Schnitt zurück zu Glovers Gesicht, er hat einen sehr verärgerten Gesichtsausdruck, blickt zuerst zu Boden und starrt dann Depp verärgert an; 00:06:16 Schnitt zur Nahaufnahme von Depps Gesicht, er sieht hilflos aus und spricht 00:06:24 Schnitt zurück zu Glovers Gesicht, er spricht und sieht weiterhin verärgert aus; 00:06:25 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Depps Gesicht, er sieht gefasster aus als zuvor und sagt kurz etwas 00:06:26 Schnitt zurück zu Glovers Gesicht, er sieht weiterhin verärgert aus und spricht weiter; 00:06:29 Schnitt zu einem weiter gefassten Bild auf Depp gerichtet, er wirkt nervös und fühlt sich sichtlich unwohl, zieht einen Umschlag aus der Innenseite seines Jacketts und gibt ihn an Glover weiter, Glovers öffnet den Brief und Depps Gesicht entspannt sich ein wenig; 00:06:47 Schnitt zurück zur Einstellung über Depps linke Schulter mit Blick in den Passagierraum, Glover hält den Brief in den Händen und betrachtet ihn, dann hebt er den Blick und starrt Depp an, während er weiter spricht; Im Hintergrund öffnet einer der Mitpassagiere ein Fenster; 00:06:58 Schnitt zu einer Nahaufnahme von Depps Gesicht, er sieht verzweifelt und sehr ängstlich aus, nimmt den Brief wieder an sich und verkrampft sich sichtlich; 00:07:02 Schnitt zurück zu Glovers Gesicht, er sieht weiterhin verärgert aus und spricht weiter und starrt Depp an; Im Hintergrund außer Fokus sieht man einen der Mitpassagiere ein Gewehr anlegen und aus dem Fenster zielen; 00:07:06 Schnitt zu einem weiter gefassten Bild auf Depp gerichtet; er erschrickt sichtlich und rutscht von der Sitzbank, er duckt sich 00:07:08 Schnitt zu einer Einstellung auf den Innenraum des Waggons auf alle anderen Mitpassagiere, die sich auf die rechte Fensterfront begeben und ihre Gewehre zücken; nur Glover bleibt sitzen und zeigt mit der rechten Hand aus dem Fenster; 00:07:11 Schnitt zu einem weiter gefassten Bild auf Depp gerichtet; er scheint sehr ängstlich und schützt seinen Körper mit dem Koffer; hinter den er sich duckt; 00:07:12 Schnitt zurück zu einer Einstellung auf den Innenraum des Waggons auf alle anderen Mitpassagiere, die alle aus den Waggonfenstern feuern; Glover sitzt entspannt weiterhin auf den Sitzbank; 00:07:14 Schnitt zu einer Nahaufnahme von Depps Gesicht hinter dem Koffer halb versteckt; er verkrampft und erschrickt mehrmals sichtlich; 00:07:15 Schnitt zurück zu einer Einstellung auf den Innenraum des Waggons auf alle anderen Mitpassagiere, die alle aus den Waggonfenstern feuern; Glover sitzt entspannt weiterhin auf den Sitzbank und spricht mit Depp; 00:07:20 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Depps Gesicht hinter dem Koffer halb versteckt; er verkrampft und erschrickt mehrmals sichtlich; 00:07:25 Überblendung zu schwarzem Hintergrund 00:07:29 Vorspann mit der Besetzung und Titel des Filmes (schwarzer Hintergrund mit weißer Schrift); der Titel erscheint in einer Schrift, die aus Knochen(-fragmenten) geformt scheint und nach vier Sekunden zerfällt die Schrift in die einzelnen Fragmente, bevor diese sich auflösen; Die verwendete Schrift ist eine serifenbetonte Schriftart, erinnert an die Schriftzüge der klassischen Hollywoodwestern-Filme oder der ‚Wanted-Poster'

Dead Man	00:00:01	00:08:40	00:08:27 Überblendung zu einer nach oben gerichteten Einstellung eines in eine Station einfahrenden Zuges; viel Dampf und Rauch; 00:08:40 Zug kommt zum Stillstand Der gesamte Film ist Schwar-Weiß
Coffee and Cigarettes	00:00:02	00:02:18	Von 00:00:02 bis 00:01:02 Vorspann (etwa alle 3 Sekunden abwechselnder weißer Hintergrund mit schwarzer Schrift oder schwarzer Hintergrund mit weißer Schrift); Schrift ist serifen- und schmucklos; 00:01:03 Schnitt zu schwarzem Hintergrund 00:01:05 Titelkarte ‚Strange to meet you' (schwarzer Hintergrund mit weißer Schrift) 00:01:08 Schnitt zu Roberto Benigni vor einer Steinwand an einem Bistrotisch sitzend, mit einer Zigarette im Mund, fünf Kaffeetassen stehen vor ihm auf dem Tisch; er wirkt nervös und sieht sich wiederholt um; 00:01:23 Schnitt zu einer Nahaufnahme von Benignis Gesicht; er führt eine Kaffeetasse an die Lippen, seine Hand zittert und er nimmt einen Schluck aus der Tasse; 00:01:25 Schnitt zu einer Einstellung aus einem anderen Winkel auf Benigni an dem Bistrotisch sitzend, er setzt die Tasse wieder ab; ein Mann (Steven Wright) steht links neben ihm; Benigni steht auf und gibt dem Wright die Hand; die beiden reden kurz und Benigni zeigt auf den freien Stuhl rechts neben ihm; Wright setzt sich und die beiden unterhalten sich 00:02:01 Schnitt zu einer vogelperspektivischen Ansicht des Tisches; der Tisch hat eine schwarz-weiße Schachbrettmusterung, auf ihm stehen fünf fast leere Kaffeetassen, ein voller Aschenbecher und ein Zuckerstreuer; immer wieder sieht man die Hände der beiden Männer interagieren (Anzünden und ausdrücken von Zigaretten, Gestikulieren) 00:02:18 Schnitt zurück zu den beiden Männern am Tisch sitzend und miteinander sprechend; Die erste Episode im Film hat begonnen…

Only Lovers left alive	00:00:10	00:03:30	Vorspann (rote Schrift auf schwarzem Hintergrund) bis 00:01:15, Hintergrund ähnelt einem Sternenhimmel, leichte Drehung der ‚Sterne' im Uhrzeigersinn, schneller werdendes Drehen bis 00:00:15 dann Morphen der drehenden ‚Sterne' in eine sich drehende Langspielplatte; bis 00:01:36 statisches Bild eines spielenden Plattenspielers; klarer Schnitt um 00:01:37 zu einer vogelperspektivischen Einstellung von Tilda Swinton liegend in der Mitte eines runden Raumes umgeben von Büchern, Kopf liegt auf einem Himmelbett (Bildfarben: blau, weiß, grau, hellgelb), Bild dreht wieder langsam; 00:01:52 Schnitt zu ebenfalls vogelperspektivischer Einstellung von Tom Hiddelston auf einem Sofa sitzend, umgeben von Musikequipment, eine Mandoline liegt halb auf seinem Oberkörper (Bildfarben: rot, schwarz, orange, grau), Bild dreht weiterhin langsam; beide Personen befinden sich in einer Ruheposition, Augen sind geschlossen, keine Bewegung wird ausgeführt; 00:02:01 Überblendung zurück zur statischen Aufnahme des spielenden Plattenspielers; 00:02:11 Überblendung zurück zu Tilda Swinton, selbe Szenerie wie zuvor, Aufnahme von geringerer Distanz, Bild wieder langsam drehend, 00:02:18 Schnitt zu Tom Hiddleston, selbe Szenerie wie zuvor, Aufnahme von Geringerer Distanz, in der Drehung langsames Heranzoomen zur Person im Mittelpunkt des Bildes, 00:02:30 Schnitt zu Tilda Swinton, selbe Szenerie wie zuvor, Aufnahme von noch geringerer Distanz, in der Drehung langsames Heranzoomen zur Person im Mittelpunkt des Bildes, 00:02:38 Überblendung zurück zur statischen Aufnahme des spielenden Plattenspielers; 00:02:48 Überblendung zurück zu Tom Hiddleston, selbe Szenerie wie zuvor, Fokus des Bildes liegt mittlerweile auf dem Oberkörper und Kopf, weiterhin langsames, drehendes Heranzoomen zur Person, 00:02:51 Schnitt zu Tilda Swinton, selbe Szenerie wie zuvor, Fokus des Bildes liegt auf dem Oberkörper und Kopf, weiterhin langsames, drehendes Heranzoomen zur Person, 00:02:56 Schnitt zu Tom Hiddleston, Perspektive hat sich zu einem Dutch-Angle verschoben, Drehung des Bildes endet bei 00:02: 58 00:03:01 Tom Hiddleston liegt im Mittelpunkt des Bildes und öffnet die Augen 00:03:05 Schnitt zu Tilda Swinton schräg im Bild positioniert, öffnet Augen und Mund um 00:03:06, blickt in die Kamera bis 00:03:13 und beginnt sich aus der Liegeposition aufzurichten bei 00:03:14, 00:03:16 Schnitt zu Tom Hiddleston an der Kamera vorbei starrend 00:03:20 Schnitt zu einem Fernsehmonitor im Zimmer in dem sich Tom Hiddleston befindet, Monitor zeigt eine Straßenaufnahme eines Autos bei Nacht Aus dem Auto steigt eine Person aus und bewegt sich um das Auto herum, 00:03:28 Schnitt zu Tom Hiddleston, der die Mandoline neben sich legt und beginnt sich langsam aufzurichten Kein offensichtlicher Dialog bis 00:03:28

Intro-Sequenz	Von	bis	Tonbeschreibung ohne Bild
Down by law	00:00:02	00:04:56	*Jockey full of Bourbon* von Tom Waits spielt von 00:00:02 bis 00:01:34 und phased bis 00:001:36 out; zu hören sind Atmo-Geräusche wie Vogelgezwitscher, Holzknarren und Rascheln, Dialog zwischen John Lurie und der Frau im Schaukelstuhl: Lurie „What are you doing?“ Frau „Just watching the light changing.“ Erneut Atmo wie Rascheln und Knarren; 00:02:10 *Jockey full of Bourbon* beginnt wieder einzusetzen bis 00:02:56, wo es wieder ausblendet; zu hören sind drei Klopfzeichen und Tom Waits „Are you asleep, babe?“ dann Schritte, leises Rascheln von Stoff und Vogelgezwitscher 00:03:21 *Jockey full of Bourbon* beginnt wieder einzusetzen bis 00:04:21, wo es wieder ausblendet Von 00:04:25 bis 00:04:56 sind leise Sirenen und Hundegebell zu hören, die Sirenen werden ab 00:04:41 lauter und sowohl Hundegebell als auch Sirenen verstummen ganz mit 00:04:55 Text zu *Jockey full of Bourbon:* Edna Million in a drop dead suit Dutch Pink on a downtown train Two-dollar pistol but the gun won't shoot I'm in the corner on the pouring rain Sixteen men on a dead man's chest And I've been drinking from a broken cup Two pairs of pants and a mohair vest I'm full of bourbon, I can't stand up Hey little bird, fly away home Your house is on fire, children are alone Hey little bird, fly away home Your house is on fire, your children are alone Schiffer broke a bottle on Morgan's head And I'm stepping on the devil's tail Across the stripes of a full moon's head And through the bars of a Cuban jail Bloody fingers on a purple knife Flamingo drinking from a cocktail glass I'm all alone with someone else's wife Admire the view from up on top of the mast Hey little bird, fly away home House is on fire, children are alone Hey little bird, fly away home House is on fire, your children are alone I said hey little bird, fly away home Your house is on fire, your children are alone Hey little bird, fly away home House is on fire, your children are alone

Down by law	00:00:02	00:04:56	Yellow sheets on a Hong Kong bed Stazybo horn and a Slingerland ride "To the carnival" is what she said A hundred dollars makes it dark inside Edna Million in a drop dead suit Dutch Pink on a downtown train Two-dollar pistol but the gun won't shoot I'm in the corner on the pouring rain Hey little bird, fly away home Your house is on fire, your children are alone Hey little bird, fly away home Your house is on fire, your children are alone Instrumentalisierung von *Jockey full of Bourbon:* Gitarren, Gesang, Bass, Percussion und Conga-Trommeln Sehr treibender, eher schnelle Rhythmus, 4/4 Takt, die raue, gepresste Art des Gesangs zusammen mit dem Text suggeriert ein kriminelles Milieu, Getriebenheit, das Gefühl der Flucht oder Gehetztheit; melodisch und rhythmisch ‚läuft' das Lied von einer Station der Stille zur nächsten Das Hundegebell und die Sirenen von 00:04:25 bis 00:04:56 ergibt den Eindruck einer Gefängnis- oder Fluchtsituation
Dead Man	00:00:01	00:08:57	Von 00:00:01 bis 00:00:05 kein Ton; Von 00:00:06 bis 00:00:35 rhythmische Maschinengeräusche und sehr leises metallisches Quietschen sind zu hören (00:00:99 zwei Bassnoten sind hörbar); Von 00:00:36 bis 00:00:41 leises E-Gitarrenspiel über Zuggeräuschen Von 00:00:41 bis 00:01:18 rhythmische Maschinengeräusche, Zuggeräusche und gelegentliches Atmen sind zu hören Von 00:01:19 bis 00:01:24 leises E-Gitarrenspiel über Zuggeräuschen Von 00:01:25 bis 00:01:33 rhythmische Maschinengeräusche, Zuggeräusche und Papierrascheln sind zu hören Von 00:01:34 bis 00:01:40 leises E-Gitarrenspiel über Zuggeräuschen Von 00:01:41 bis 00:01:57 rhythmische Maschinengeräusche und Zuggeräusche sind hörbar (00:01:52 E-Gitarrenspiel für zwei Sekunden) Von 00:01:58 bis 00:02:04 leises E-Gitarrenspiel über Zuggeräuschen Von 00:02:05 bis 00:02:46 rhythmische Maschinengeräusche, Zuggeräusche und sehr leises metallisches Quietschen sind zu hören Von 00:02:47 bis 00:02:52 leises E-Gitarrenspiel über Zuggeräuschen Von 00:02:53 bis 00:03:10 rhythmische Maschinengeräusche, Zuggeräusche und sehr leises Uhrticken sind zu hören (00:02:56 bis 00:03:03 E-Gitarrenspiel) Von 00:03:11 bis 00:03:45 E-Gitarrenspiel über Zuggeräuschen, dem Pfeifen einer Dampflock, Zischen und lauten rhythmischen Maschinengeräuschen Von 00:03:46 bis 00:04:30 rhythmische Maschinengeräusche, Zuggeräusche und sehr leises Schnarchen sind zu hören (00:04:03 bis 00:04:27 teilweise sehr leises E-Gitarrenspiel)

Dead Man	00:00:01	00:08:57	00:04:31 Türgeräusche (Schließen einer Tür); neben den Zuggeräuschen sind Schritte zu hören 00:04:48 Dialog beginnt (bis00:07:26 sind im Hintergrund weiterhin Zuggeräusche zu hören) Glover „Look out of the window… doesn't it remind you of when you're in a boat and then, later that night, when you're lying looking up to the ceiling and the water in your head is not too similar from the landscape and you think to yourself 'How is it, that the landscape is moving but the boat is still?'… And also… Where is it that you're from?" Depp "Cleveland." Glover "Cleveland." Depp "Lake Eerie." Glover "Eerie. Do you have any parents back in Eerie?" Depp "They passed on recently." Glover "And.. ah… do you have… ah…wife…in Eerie?" Depp "No." Glover "Fiancé?" Depp "Well.. I had, but… she changed her mind." Glover "She found herself somebody else…" Depp "No." Glover "Yes, she did….Well, that doesn't explain, why you've come all the way out here. All the way out here to hell." Depp "I … I have a job… out at the town Machine." Glover "Machine. That's the end of the line." Depp "Is it?" Glover "Yeah!" (00:06:26 bis 00:06:30 E-Gitarrenspiel) Depp "Well, I received a letter… from the people of Dickinson's metalworks… assuring me a job." Glover "Is that so?" Depp "Yes, I'm an accountant." Glover "I wouldn't know, because I don't read but I tell you one thing for sure. I would not trust no words written down on no piece of paper, especially from no Dickinson up in the town of Machine…. You're just a likely to find your own grave" zwei Schüsse warden gefeuert; Glover "Look. They shooting buffalo." weitere Schüsse warden gefeuert, E-Gitarrenmusik beginnt zu spielen, Glover "The government says, they killed a million of them in the last year alone." Gewehrschüsse warden leiser und E-Gitarrenmusik lauter (00:07:26) 00:07:27 *Theme from Dead Man* von Neil Young beginnt; Akustik-Gitarrenspiel durchzogen mit verzerrter E-Gitarre und spielt bis 00:08:57; *Theme from Dead Man:* 3/4 Takt, ruhiges Akustikgitarrenspiel, durchzogen mit akzentuiertem E-Gitarrenspiel, E-Gitarre teilweise elektronisch verzerrt; Akustikgitarre ist melodisch, E-Gitarre klingt bedrohlich und fordernd; kein Text;
Coffee and Cigarettes	00:00:02	00:02:17	Von 00:00:02 bis 00:01:02 *Louie Louie* von Richard Berry& the Pharaoahs; Gesang, Schlagzeug, Bass, Gitarre, Keyboard; Text zu *Louie Louie:* Louie, Louie, oh no, me gotta go. A fine little girl she waits for me We catch a ship for cross the sea. I sail that ship all alone I never think how I make it home. Ah, Louie, Louie. No, no, no, no, me gotta go. Louie, Louie, oh no, me gotta go. Three nights and days we sail the sea Think of girl, oh, constantly. Ah, on that ship I dream she there I smell the rose, ah, in her hair.

Coffee and Cigarettes	00:00:02	00:02:17	Ah, Louie, Louie. oh no, me gotta go. Louie, Louie... oh no, me gotta go. Louie, Louie... well, me gotta go. Phase-out um 00:01:02, Stille bis 00:01:08 Von 00:01:08 bis 00:01:26 sind leise Kaffeehausgeräusche zu hören, außerdem Geschirrklirren und leises Schlürfen; 00:01:26 Benigni „Ah.. hello… Steve?“ Wright “Yeah, Steven. Steven. Hy.” Benigni “Sit down.” Wright “Roberto?” Benigni “I’m all wound up.” Wright “Hm, yeah? You’re nervous? I’m a little nervous too.” Benigni “Yes.” Wright “What are you drinkin’? Coffee?” Benigni “Coffee, yes. Very good for me, coffee. For you?” Wright “I love coffee.” Benigni “You love it too?” Wright “Love coffee.” Benigni “Steve.” Wright “Steven.” Benigni “Steven, yeah” Wright “I love coffee.” Benigni “What you do?” Wright “I don’t know. Sit around, just relax, maybe have a couple of cigarettes… Cigarettes and coffee. I think they go great together. You think you drink too much of it?” Benigni “No. Coffee is good for health, yeah.”
Only Lovers left alive	00:00:10	00:03:31	*Diamond Star* von SQÜRL bis 00:01:12 direkter Übergang in *Funnel of Love* von Madeline Follin bis 00:03:31 Kein Dialog während der gesamten Anfangssequenz *Diamond Star* > langsames E-Gitarrenspiel, elektronischer Verzerrer, kein Gesang; ätherisches, astrales, stark atmosphärisches Klangbild, leichtes Knistern – wie von einem alten Plattenspieler – lange Töne, harmonisch und ruhig, keine starke Melodie, tendenziell 4/4tel Takt aber eher rhythmisch frei *Funnel of Love* > Schlagzeug, leicht verzerrte Gitarre, Musikeffekte – wahrscheinlich elektronisch – wie Verzerrung der Gitarre, Triangel oder anderes Schlagwerk dezent schriller Frauengesang, englischer Text; langsamer, ruhiger aber klar angebender Rhythmus, 4/4tel Takt; Text zu *Funnel of Love*: Here I go, Going down, down, down, My mind is a blank, My head is spinning around and around, As I go deep into the funnel of love. It's such a crazy, crazy feeling, I get weak in the knees, My poor old head is a reelin', As I go deep into the funnel of love. I tried and I tried, to run and hide, I even tried to run away, Ya just can't run from the funnel of love, It's bound to get you someday. Deep into the funnel of love, Deep into the funnel of love. Die Musik leiert ein wenig, sie hat einen sich drehenden Charakter (erinnert dezent an Leierkastenmusik) Kein Dialog oder im Film befindliche Töne bis 00:03:31

Intro-Sequenz	Von	bis	Sequenzbeschreibung mit Ton und Bild
Down by law	00:00:02	00:04:56	Im Zeitraum von 00:00:02 bis 00:04:25 etablieren die mit *Jockey full of Bourbon* unterlegten Kamerafahrten den Raum, in dem diese Geschichte spielt; man erkennt anhand der Gebäude und der angefahrenen Gegenden die Südstaaten der USA, tendenziell in runtergekommenen, urbanen Gegenden; in Kombination mit der Musik ergibt sich eine Fahrt durch die weniger gut situierten Teile einer Südstaaten-Stadt der USA, die Kamerafahrt und die Musik ergänzen sich um ein Gefühl des Hin-und-her-hetzens zu erzeugen; Die musiklosen Szenen etablieren zwei der drei Protagonisten und betten sie in die Geschichte ein; Die Sirenen und das Hundegebell während der Titelsequenz des Filmes verstärken den situativen Eindruck, dass es sich hier um eine Umgebung der Kriminalität handelt, in der sich die Protagonisten befinden; >> Die Intro-Sequenz in Verbindung mit der Musik **illustriert und präsentiert den Ort und Platz**, an dem diese Geschichte spielt. Der Rezipient hat durch die musikalische Untermalung sofort eine gewisse Vorstellung, wo die Geschichte spielt und in welchem Milieu die Protagonisten unterwegs sind. Die nicht-musikalischen Geräusche verstärken den Milieu-Eindruck nachhaltig.
Dead Man	00:00:01	00:08:57	Bis zum Einsetzen von *Theme from Dead Man* keine durchgehende Musik, akzentuiert ertönen E-Gitarren-Klänge im Zusammenhang mit der Landschaft außerhalb des Zuges und wenn Einblendungen der Zugmechanik gezeigt werden; bis 00:07:27 erklingt die E-Gitarre vermehrt und lauter je näher die Titel des Filmes kommen; die E-Gitarren-Töne symbolisieren das Näherrollen des Protagonisten in den ‚Wilden Westen' bzw. symbolisieren den langsam eintreffenden Anfang der Geschichte des Protagonisten; *Theme from Dead Man* kann als eine melodiöse Hommage an die traditionellen Westernfilm-Melodien verstanden werden, jedoch durchbricht die oft verzerrte E-Gitarre das Thema und ‚verfolgt' die Akustikgitarre; das Akustikgitarren-Thema nimmt den Rhythmus des Zuges auf und verziert ihn spielerisch, die E-Gitarre wirkt ‚bedrohlich' dagegen und treibt das Akustik-Thema an; >> Die Szenen-Akzentuierung durch das minimalistische E-Gitarrenspiel steuert sowohl **die Wahrnehmung der Zuseher** als **kommentiert sie auch die Handlung** und spiegelt in gewisser Weise das **emotionale Erleben** des Protagonisten wider. Das musikalische Thema *Theme from Dead Man* **verankert die Geschichte des Films zeitlich**, suggeriert jedoch ebenfalls eine gewisse Modernität und transportiert bzw. **illustriert den zugrundeliegenden Motivator der Geschichte**.

Coffee and Cigarettes	00:00:02	00:02:18	Der Vorspann (von 00:00:02 bis 00:01:09) ist vollständig mit Richard Berrys *Louie Louie* unterlegt; ein energiegeladener, temporeicher Rock bzw. R&B Song aus den 1950ern, 4/4 Takt; der bis heute als einer der berühmtesten Rocksongs dieser Ära gilt (unzählige Male gecovert und aufgrund des Textes sogar vom FBI untersucht[267]); Der Wechsel des Bildhintergrundes von Schwarz zu Weiß stimmt mit dem Rhythmus des Lieds überein; Der an Calypso angelehnte Rhythmus suggeriert Fröhlichkeit und Ausgelassenheit, das Lied lädt zum Bewegen und Tanzen ein; als Einstimmung für den Film lässt das Lied Unterhaltung und Belustigung erwarten; Textlich geht es im Lied darum, dass jemand eine Unterhaltung mit einem gewissen Louie hat und ihm erzählt, dass er per Schiff zu einer Frau fahren möchte/muss; Der Übergang zum Beginn des Films um 00:01:09 wirkt nicht abrupt, auch wenn das Lied nicht vollständig ausgespielt wird und einfach in der Atmo des Films endet; Von 00:01:09 bis 00:02:18 hört man ausschließlich Hintergrundgeräusche und den Dialog der beiden Protagonisten der ersten Episode des Films; der Dialog ist schnell und energiereich, die beiden Männer überschlagen sich beim Sprechen und fallen einander ins Wort; >> Die temporeiche Musik der Titelsequenz soll auf den Film einstimmen, **steuert somit die Rezeption.** Ebenso **kommentiert das Lied die Handlung des Films**, obwohl diese noch nicht begonnen hat.
Only Lovers left alive	00:00:10	00:03:31	00:00:10 bis 00:01:12 suggeriert der Hintergrund des Vorspanns, der einem sternengesäumten Nachhimmel nachempfunden zu sein scheint, und das sehr formlose, ätherische Gitarrenspiel ein Gefühl von Ruhe und Langsamkeit. Die rote Fraktur des Vorspanns ist wohl gewollt ausgewählt und soll Vergangenheit darstellen. Die Bild-Ton-Kombination lässt einen an Unendlichkeit denken (räumlich und zeitlich) 00:01:13 der Plattenspieler beginnt zu spielen, man erkennt nicht, welche Platte aufgelegt ist, *Funnel of Love* ist zu hören. Mit dem Bildfokus auf den Plattenspieler wird gezeigt, dass die zu hörende Musik auch von den Personen später im Bild zu hören ist bzw., dass die Musik die zwei Personen verbindet. Das bildliche Hin und Her zwischen den Charakteren und das stetige Drehen des Bildes und der Langspielplatte auf dem Plattenspieler erzeugt eine Verbundenheit zwischen den Charakteren und dem Plattenspieler. Wo sich der Plattenspieler befindet wird nicht gezeigt Beide Charaktere befinden sich in ähnlichen Ruhepositionen Die sich drehende Vogelperspektive auf die Charaktere und den Plattenspieler in Kombination mit dem Text von *Funnel of Love* (deutsch: Trichter der Liebe) erweckt den Eindruck, dass der Zuseher langsam auf die (Liebes-)Geschichte dieser zwei Charaktere ‚heruntertropft' Die Verbindung von drehenden Bildern mit einer ‚drehenden' Musik kann auch

[267] Im Detail nachzulesen in: Marsh, Dave: Louie Louie; The history and mythology of the world's most famous Rock'n'Roll song. New York: Hyperion Press. 1993

Only Lovers left alive	00:00:10	00:03:31	eine gewisse Repetition (der Charaktere oder deren Leben) suggerieren Diese bildliche Drehung endet um 00:03:00 mit dem direkten, leicht schrägen Blick des Zusehers auf die Gesichter der Beiden und deren ‚Erwachen'. Auch die Musik verändert sich nach dem ‚Erwachen', der Text und die musikalische Drehung enden und es ist nur noch das Schlagzeug des Musikstücks zu hören bis es um 00:03:30 vollständig aufhört und die Geschichte des Films beginnt. >> Besonders das ruhige Gitarrenspiel während der Titel-Sequenz **suggeriert mehr ein Gefühl der Langsamkeit und Unendlichkeit**, als wo oder wann er stattfindet. Die **zeitliche und örtliche Eingrenzung der Handlung** passiert erst mit Beginn von *Funnel of Love,* **die musikalische Untermalung transportiert die emotionale Verbindung** der beiden Protagonisten und **bereitet auf die folgende Handlung des Films vor**.

Ereignis-Sequenz	Von	bis	Bildbeschreibung ohne Ton
Down by law	00:57:16	1:00:20	00:57:16 Aufblendung von Schwarz; zwei der drei Protagonisten laufen einen Kanalisationsgang entlang, einer der drei lässt sich noch von einem Seil, das durch ein Loch durch die Decke des Ganges hängt, fallen und fängt auch an zu laufen; John Lurie läuft als erster aus dem Bild, Tom Waits und Roberto Benigni rennen hintereinander her, Benigni sieht sich mehrmals um in die Richtung aus der sie gekommen sind 00:57:26 Schnitt auf eine größere Einstellung des Kanalisationsganges, alle drei rennen hintereinander am rechten Rand des Ganges entlang um dem Kanalisationswasser auszuweichen, Benigni läuft als letzter hinter den anderen beiden her und sieht sich mehrmals um währenddessen 00:57: 39 Schnitt auf eine Außenaufnahme der Kanalisationsanlage, als erster steigt John Lurie mittels einer festmontierten Leiter aus der Kanalisation und läuft rechts aus dem Bild, dann Tom Waits und anschließend Roberto Benigni 00:57:56 Schnitt zu einer Wiese mit Wald im Hintergrund, die drei Protagonisten laufen aus der Distanz auf die Kamera zu, die Kamera dreht am Ende ein wenig nach rechts und die Protagonisten bleiben zwischen zwei Bäumen stehen und atmen durch, alle drei sind sichtlich erschöpft, Benigni spricht die anderen beiden an; plötzlich erstarrt Waits und verharrt in einer geduckten Pose, sagt etwas zu den anderen beiden und alle drei fangen wieder an auf die Kamera zu zulaufen. 00:58:40 Schnitt zu einer weiten Aufnahme der drei, hintereinander herlaufend, vom rechten Bildende zum linken, alle drei springen nacheinander über einen kleinen Bach im Sumpfgebiet; Benigni ist weit abgeschlagen hinter den anderen zwei; 00:58:48 Schnitt zu den drei Protagonisten durch kniehohes Wasser watend; Benigni sieht sich ängstlich um 00:59:03 Schnitt zu einem Flussufer, die Protagonisten laufen nacheinander von der rechten Bildseite ins Bild, Benigni ist der letzte; sie sind außer Atem und beginnen sich zu unterhalten; Benigni sieht besorgt und ängstlich aus, Lurie steigt ins Wasser, dann Waits; Lurie beginnt sofort zu schwimmen, Waits dreht sich immer wieder zu Benigni um und schwimmt dann auch aus dem Bild; Benigni gestikuliert, bleibt am Ufer stehen und sieht den anderen beiden nach; Er hebt beide Arme und senkt diese wieder, steht mit dem Rücken zur Kamera

Dead Man	1:14:49	1:16:21	1:14:49 Aufblendung von Schwarz zu einer Einstellung von Depp, auf einem umgefallenen Baumstamm vor Büschen und Bäumen sitzend, von ihm links im Bild stehen zwei Pferde, Depp zuckt zusammen und sieht sich über seine rechte Schulter um, verharrt kurz und sieht dann eines der Pferde an; 1:15:01 Schnitt zu einer näheren Aufnahme von Depp, er blickt nun geradeaus und sieht erschöpft aus und seufzt sichtlich, seine Hände liegen in seinem Schoß, er trägt einen Pelzmantel und einen dunklen Halbzylinder; 1:15:04 Schnitt zu einer Nahaufnahme von Depps Gesicht, er sieht zu Boden und sieht traurig aus; er starrt gedankenverloren weiterhin zu Boden und spricht; um 1:15:13 zuckt Depp zusammen und sieht in Richtung linke Bildseite; seine Augen wandern von einem Punkt zu nächsten, er versucht einen Punkt in der Distanz genauer zu sehen, seine Augen verengen sich, er sieht angestrengt in eine Richtung und beugt sich langsam vor; 1:15:21 Schnitt zu einer Frau, gekleidet wie eine amerikanische Ureinwohnerin, die vor Bäumen und Büschen steht und in Richtung Kamera blickt; 1:15:23 Schnitt zu einer Nahaufnahme von Depps Gesicht, er sieht verwirrt und besorgt aus, richtet sich wieder auf; er zuckt leicht zusammen und dreht seinen Kopf ruckartig nach rechts; 1:25:27 Schnitt zu einem Mann, gekleidet wie ein amerikanischer Ureinwohner mit einem Tomahawk in der rechten Hand, der halb verdeckt von Zweigen, vor Bäumen und Büschen steht und in Richtung Kamera blickt; 1:25:28 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Depps Gesicht, er sieht verwirrt und besorgt aus, er zuckt zusammen und dreht seinen Kopf schnell nach links; 1:25:30 Schnitt zu einem weiteren Mann, gekleidet wie ein amerikanischer Ureinwohner, mit einem Speer in der rechten Hand, der nahezu ganz verdeckt von Zweigen, vor Bäumen und Büschen hockt und in Richtung Kamera blickt; 1:25:33 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Depps Gesicht, er sieht verwirrt und besorgt aus, er dreht seinen Kopf leicht zurück nach rechts; 1:25:35 Schnitt zu einem weiteren Mann, gekleidet wie ein amerikanischer Ureinwohner, der nahezu ganz verdeckt von Zweigen, vor Bäumen und Büschen hockt und in Richtung Kamera blickt; 1:25:36 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Depps Gesicht, er sieht verwirrt und besorgt aus, sein Mund leicht geöffnet mit einem erschütterten Gesichtsausdruck, er blickt zu Boden und beginnt mit der rechten Hand nach etwas unter seinem Mantel zu greifen und blickt wieder in dieselbe Richtung wie gerade zuvor; 1:15:41 Schnitt zur Einstellung zuvor, der amerikanische Ureinwohner ist verschwunden; die Kamera fährt nach rechts, wo der Mann mit dem Speer zuvor gestanden ist, auch dieser Mann ist verschwunden 1:15:45 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Depps Gesicht, er dreht den Kopf in die andere Richtung und sieht Richtung linke Bildseite; 1:15:47 Schnitt zur Stelle an der die Frau gestanden ist, sie ist verschwunden; die Kamera fährt nach links und auch der Mann mit dem Tomahawk ist nicht mehr an da; 1:15:51 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Depps Gesicht; er leckt sich nervös die Lippen, richtet seinen Körper nach vorne aus und sinkt ein wenig zusammen; er

Dead Man	1:14:49	1:16:21	starrt wieder zu Boden; wieder zuckt er zusammen und blickt in Richtung linke Bildseite; 1:15:57 Schnitt zu einer Einstellung von Büschen und Bäumen; 1:15:59 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Depps Gesicht; er starrt in dieselbe Richtung wie zuvor, seine Augen sind weit geöffnet und er sieht ängstlich aus; er blickt schnell umher und greift panisch nach etwas unter seinem Mantel; er zieht eine Pistole hervor und hält sie mit der rechten Hand vertikal vor sein Gesicht; 1:16:03 Schnitt zu einer Aufnahme eines umherschleichenden Waschbären der sich unter Ästen am Boden bewegt; 1:16:06 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Depps Gesicht; er sieht verwirrt aus und steckt die Pistole wieder unter seinen Mantel, sein Blick schweift umher, seine Stirn liegt in Falten; Depp schließt seinen Mantel und schließt den Kragen des Mantels enger um seinen Hals; er blickt genervt über seine rechte Schulter nach oben und anschließend besorgt zu Boden; 1:16:20 Überblendung zu schwarzem Hintergrund
Coffee and Cigarettes	00:52:40	00:59:30	00:52:40 Aufblendung von Schwarz zu einer Einstellung von Jack White und Meg White, an einem Tisch in einem Lokal sitzend; im Bild sind neben den beiden, ihrem Tisch, ein Zigarettenautomat in der linken Bildhälfte des Raumes, ein Leiterwagen in dem eine Teslaspule steht in der linken Bildhälfte, der neben Jack White steht; beide Personen haben die Beine überkreuzt, vor ihnen stehen jeweils eine Tasse auf dem Tisch; beide rauchen und sehen durch die Gegend; sie lehnen sich voneinander weg und sehen beide gelangweilt und unangenehm berührt aus; beide nehmen Züge an ihren Zigaretten, spielen mit Zuckerpäckchen herum, rutschen auf den Stühlen herum und vermeiden Augenkontakt miteinander; 00:53:51 Schnitt zu einer Nahaufnahme von Meg Whites Gesicht, sie hat ihren Kopf nach rechts gedreht und sieht gelangweilt umher; sie zieht an ihrer Zigarette und dreht den Kopf langsam gerade; sie blickt an ihrem Gegenüber auf und ab; dreht den Kopf wieder nach rechts und zieht wieder an ihrer Zigarette; 00:53:41 Schnitt zu einer Nahaufnahme von Jack Whites Gesicht; er streicht sich mit der linken Hand über Kinn und Mund, legt die Hand abrupt ab und kreuzt die Arme vor dem Oberkörper; er blickt mit gesenkten Kopf sein Gegenüber an, sieht wieder weg und starrt geradeaus; 00:53:49 Schnitt zu einer enger gefassten Einstellung der beiden, am Tisch sich gegenübersitzend; beide sehen vermeidend durch die Gegend; 00:53:54 Schnitt zum Leiterwagen zu Jack Whites Füßen; Jack White spielt an einem Metallteil der Teslaspule herum; die Kamera fährt an der Teslaspule hoch, bis das obere Ende in der Bildmitte ist; 00:53:59 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Meg Whites Gesicht; sie öffnet die Augen und sieht geradeaus; sie spricht und nickt mit dem Kopf in die Richtung ihres Gegenübers; 00:54:03 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Jack Whites Gesicht; er sieht genervt und skeptisch aus; er spricht und runzelt die Stirn; 00:54:06 Schnitt zu einer vogelperspektivischen Einstellung des Tisches; der Tisch hat ein Schwarz-Weißes Schachbrettmuster, fünf Zuckerpäckchen, ein Aschenbecher, zwei Kaffeetassen, zwei Löffel, eine Packung Zigaretten und ein

Coffee and Cigarettes	00:52:40	00:59:30	Feuerzeug liegen auf ihm; 00:54:09 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Jack Whites Gesicht; er dreht sich leicht weg auf seine linke Seite und sieht sehr genervt aus, er spricht und nimmt einen Schluck aus der Tasse; 00:54:13 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Meg Whites Gesicht; sie nimmt einen Zug ihrer Zigarette und lächelt; sieht geradeaus und spricht; 00:54:20 Schnitt zurück zur Einstellung der beiden; Jack White streicht sich übers Kinn und beginnt zu sprechen; er sieht abwechselnd Meg White und die Teslaspule (außerhalb des Bildes) an; 00:54:46 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Meg Whites Gesicht; sie nickt einmal und sieht gelangweilt aus; 00:54:49 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Jack Whites Gesicht; er spricht und gestikuliert mit beiden Händen; 00:54:52 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Meg Whites Gesicht; sie nickt und legt ihren Kopf leicht auf die linke Seite; sie lächelt und spricht; nickt wieder und blickt geradeaus; 00:55:00 Schnitt zurück zur Einstellung der beiden; Jack White spricht und gestikuliert mit beiden Händen eine Aufzählung, er runzelt leicht die Stirn; Meg White nickt wiederholt und zieht an ihrer Zigarette; 00:5514 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Meg Whites Gesicht; sie hat ihren Kopf leicht nach rechts geneigt, blickt zu Boden und lächelt; sie spricht und sieht geradeaus; 00:55:16 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Jack Whites Gesicht; er sieht verärgert aus, lehnt auf seinen Stuhl zurück und zieht an seiner Zigarette; er lehnt sich wieder vorwärts und spricht; 00:55:26 Schnitt zurück zur Einstellung der beiden; Meg sieht gelangweilt durch die Gegend; Jack spricht und gestikuliert mit beiden Händen; 00:55:44 Schnitt zurück zu Meg Whites Gesicht; sie sieht nach rechts und beginnt zu sprechen, dann blickt sie geradeaus; 00:55:48 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Jack Whites Gesicht; er nickt; 00:55:51 Schnitt zurück zu Meg Whites Gesicht; sie lächelt und spricht; sie blcikt geradeaus; 00:55:54 Schnitt zurück zu Jack Whites Gesicht; er lächelt, nicht und atmet Rauch aus; 00:55:56 Schnitt zu einer Einstellung von leicht schräg oben auf Meg und Jack White; die beiden sitzen am Tisch, die Teslaspule steht links neben Jack White, Jack White dreht sich im Sitzen leicht nach links, er greift nach etwas uns gibt Meg White anschließend eine Schutzbrille; Jack White steht auf und bewegt sich zur Teslaspule und setzt sich eine Schutzbrille auf; Meg setzt sich die Schutzbrille auf, Jack zieht sich im Stehen große, dunkle Gummihandschuhe an und zieht den Leiterwagen mit der Teslaspule weiter vor den Tisch und in die Mitte des Bildes; er stellt den Wagen ab, geht an ihm vorbei, nimmt ein Kabel in die Hand und setzt sich wieder auf den Stuhl; Jack dreht den Kopf kurz zu Meg und spricht; er sieht zur Teslaspule und drückt den Knopf, der am Ende des Kabels befestigt ist; 00:56:31 Schnitt zu einer Nahaufnahme des Hochspannungsterminals am oberen Ende der Teslaspule; es schießen Blitze in alle Richtungen heraus

Coffee and Cigarettes	00:52:40	00:59:30	00:56:33 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Meg Whites Gesicht; sie sieht erschrocken aus und hält sich die Ohren zu 00:56:34 Schnitt zurück zur Nahaufnahme des Hochspannungsterminals am oberen Ende der Teslaspule; es schießen Blitze in alle Richtungen heraus, leichte Rauchentwicklung ist zu sehen; 00:56:37 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Jack Whites Gesicht; es starrt gespannt auf die Spule und lächelt; er sieht begeistert aus; 00:56:40 Schnitt zurück zur Nahaufnahme des Hochspannungsterminals am oberen Ende der Teslaspule; es schießen Blitze in alle Richtungen heraus, leichte Rauchentwicklung ist zu sehen; 00:56:41 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Meg Whites Gesicht; sie nimmt die Hände von den Ohren und lächelt ein wenig; 00:56:43 Schnitt zu einer Aufnahme eines Türbogens; ein erschrocken dreinsehender Mann kommt durch die Tür gelaufen; er trägt eine weiße Schürze und hält einen Besen und einen Putzlappen in den Händen; er bleibt verdutzt in der Tür stehen; 00:56:44 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Jack Whites Gesicht; er sieht lächelnd zum linken Bildrand; er sieht erwartungsvoll gespannt aus; 00:56:45 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Meg Whites Gesicht; sie sieht zum linken Bildrand; 00:56:46 Schnitt zur Aufnahme des Mannes, der immer noch in der Tür steht, er sieht verdutzt aus und schwingt sich den Putzlappen über die rechte Schulter; 00:56:47 Schnitt zu einer Einstellung von leicht schräg oben auf Meg und Jack White; die beiden sitzen am Tisch, der Hochspannungsterminal der Teslaspule ist im rechten Eck des Bildes zu sehen; es schießen weiterhin Blitze heraus; Meg sieht ängstlich aus und rutscht ein wenig auf ihrem Stuhl hin und her, Jack starrt begeistert auf die Spule; 00:56:51 Schnitt zurück zur Nahaufnahme des Hochspannungsterminals am oberen Ende der Teslaspule; Blitze schießen weiterhin heraus; 00:56:53 Schnitt zur Aufnahme des Mannes, der immer noch in der Tür steht, er steht ruhig da, sieht skeptisch aus; beide Hände ruhen gefaltet auf dem oberen Ende des Besenstiels; 00:56:54 Schnitt zurück zur Nahaufnahme des Hochspannungsterminals am oberen Ende der Teslaspule; Blitze schießen heraus; um 00:56:55 abruptes Ende des Elektrizitätsstroms; eine kleine Rauchschwade steigt von unterhalb des Bildrandes hinauf; 00:56:57 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Jack Whites Gesicht; er hält das Kabel mit beiden Händen in der Hand und sieht erschrocken in Richtung der Spule; er spricht und drückt den Knopf am Ende des Kabels; 00:57:00 Schnitt zu einer enger gefassten Aufnahme von Meg und Jack White am Tisch sitzend; sie sehen beide die Teslaspule an und unterhalten sich; Jack sieht irritiert aus, Meg wirkt neugierig; die beiden unterhalten sich, Jack zieht sich die Handschuhe aus und streift die Schutzbrille ab; Meg zieht sich langsam die Schutzbrille vom Kopf; 00:57:16 Schnitt zur Aufnahme des Mannes, der immer noch in der Tür steht; er presst die Lippen aufeinander und schüttelt leicht den Kopf;

Coffee and Cigarettes	00:52:40	00:59:30	00:57:17 Schnitt zu einer enger gefassten Aufnahme von Meg und Jack White am Tisch sitzend; Jack hält nachdenklich sein Kinn, Meg spricht und sieht Jack an; 00:57: 21 Schnitt zur Aufnahme des Mannes, der immer noch in der Tür steht; er hebt die rechte Hand und spricht; 00:57:23 Schnitt zu der Nahaufnahme von Meg Whites Gesicht; sie dreht den Kopf nach rechts, runzelt die Stirn und beginnt breit zu grinsen; 00:57:25 Schnitt zu der Nahaufnahme von Jack Whites Gesicht; er spricht und sieht verärgert aus; 00:57:27 Schnitt zur Aufnahme des Mannes, der immer noch in der Tür steht; er sieht beleidigt aus, nimmt den Putzlappen von der Schulter und geht durch die Tür hinaus; 00:57:31 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Jack Whites Gesicht; er kneift die Augen zusammen und legt die Stirn in Falten; er sieht besorgt aus und nimmt einen Schluck aus der Kaffeetasse; 00:57:35 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Meg Whites Gesicht; sie blickt zu Boden und presst die Lippen aufeinander; sie sieht aus, als würde sie überlegen; 00:57:39 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Jack Whites Gesicht; er schluckt den Kaffee langsam hinunter und grübelt sichtlich; 00:57:42 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Meg Whites Gesicht; sie spricht und sieht in Jacks Richtung; 00:57:48 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Jack Whites Gesicht; er blickt schockiert in Megs Richtung; sein Mund steht offen; 00:57:51 Schnitt zu einer enger gefassten Aufnahme von Meg und Jack White am Tisch sitzend; Jack lehnt sich auf seinem Stuhl zurück und spricht; 00:57:59 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Jack Whites Gesicht; er nickt leicht und spricht; er blickt zu Boden; er sieht in Megs Richtung; 00:58:10 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Meg Whites Gesicht; sie sieht geradeaus nicht einmal kurz und hebt ihre Kaffeetasse 00:58:14 Schnitt zu einer Einstellung von Jack White und Meg White, am Tisch sitzend; sie stoßen mit den Kaffeetassen an und trinken beide einen Schluck aus ihren Tassen; Jack richtet sich langsam auf und geht einen Schritt zur Teslaspule; er spricht und sammelt Dinge vom Tisch ein; er geht an der Spule vorbei und nimmt den Griff des Leiterwagens in die rechte Hand; er beginnt den Wagen mit der Teslaspule zu ziehen und geht links aus dem Bild; Meg sitzt weiter am Tisch, sie nimmt eine Zigarette und zündet sie an; sie blickt im Raum umher und lächelt ein wenig; 00:59:02 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Meg Whites Gesicht; sie sieht zu Boden, in der linken Hand hält sie eine Zigarette nah neben ihrem Gesicht; 00:59:08 Schnitt zu einer vogelperspektivischen Einstellung des Tisches; der Tisch hat ein Schwarz-Weißes Schachbrettmuster, fünf Zuckerpäckchen, ein Aschenbecher, zwei Kaffeetassen, ein Löffel, eine Packung Zigaretten und zwei Feuerzeuge liegen darauf; Meg White lehnt mit beiden Ellbogen auf dem Tisch, sie spielt mit der rechten Hand mit einem Kaffeelöffel und schlägt ihn einmal an die Kaffeetasse an; 00:59:14 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Meg Whites Gesicht; sie spricht, lehnt sich auf die Stuhllehne zurück und blickt nachdenklich nach rechts; 00:59:30 Schnitt zu schwarzem Hintergrund

Only Lovers left alive	1:24:58	1:28:07	1:24:58 Die zwei Protagonisten tragen eine in einen Teppich gerollte Person durch hohes Gras zum Kofferraum eines Autos und legen die Person – mit etwas Schwierigkeit – in den Kofferraum, schließen den Kofferraum, Szene spielt in der Nacht (Farben: dunkelgrün, schwarz, grau, dunkles Blau) 1:25:21 Schnitt zu Tom Hiddleston am Steuer eines Autos, besorger Gesichtsausdruck, (Straßen-)Lichter ziehen vorbei 1:25:26 Schnitt zu Tilda Swinton am Beifahrersitz eines Autos, besorgter, nachdenklicher Gesichtsausdruck, 1:25:30 Schnitt zu einer Außenaufnahme eines fahrenden Autos auf einer Brücke 1:25:35 Schnitt zur Fahrerperspektive auf die Straße vor dem Auto, zu sehen sind Straßenschilder, Häuser, eine schlecht beleuchtete, leere Straße und rot blinkenden Straßenampeln 1:25:39 Schnitt zu den beiden Protagonisten im fahrenden Auto sitzend 1:25:42 Schnitt zu einer Einstellung auf eine Verkehrskreuzung, das Auto bleibt abrupt an einem Stoppschild stehen 1:25:44 Schnitt zu Tilda Swinton, sich erschreckend und sichtlich besorgt 1:25:45 Schnitt zu der Verkehrskreuzung mit dem stehenden Auto, ein Polizeiauto quert das stehende Auto von der rechten Bildseite aus 1:25:47 Schnitt zu Tom Hiddleston, besorgniserregter Blick, sieht dem querenden Polizeiauto nach 1:25:49 Schnitt zu Tilda Swinton, erschrockener Blick, sieht dem querenden Polizeiauto nach 1:25:50 Schnitt zu der Verkehrskreuzung, das Polizeiauto verlässt das Bild auf der linken Bildseite; Auto der Protagonisten fährt gerade über die Kreuzung weiter 1:25:55 Schnitt zu den beiden Protagonisten im Auto sitzend, beide sichtlich erleichtert, ernsthafte Blicke, Tilda Swinton bilckt zu Tom Hiddleston und beginnt zu sprechen 1:26:02 Schnitt zu Tilda Swinton, Dialog wird gesprochen, besorgtes Gesicht und weit geöffnete Augen 1:26:07 Schnitt zu Tom Hiddleston aus dem Auto blickend, Dialog wird gesprochen 1:26:10 Schnitt zu beiden Protagonisten im Auto sitzend, Tom Hiddleston sieht Tilda Swinton kurz an, beide sehen nachdenklich aus 1:26:14 Schnitt zu Außenaufnahme des Autos, es biegt ohne stehenzubleiben rechts an einer Kreuzung ab 1:26:18 Schnitt zu Außenaufnahme des Autos von hinten, zu sehen ist das fahrende Auto und die Lichtkegel der Scheinwerfer auf der Straße 1:26:25 Schnitt zur Einstellung von schräg oben auf einen Betonboden, Lichtkegel eines Autos sind zu erkennen, die Kamera folgt dem unter ihr fahrenden Auto bis ein (verlassenes) Gebäude erkennbar ist 1:26:31 Schnitt zur Fahrerperspektive auf das verlassene Gebäude aus dem fahrenden Auto heraus 1:26:34 Schnitt zu einer Einstellung, die das Auto durch das Gebäude fahren zeigt 1:26:36 Schnitt zur Fahrerperspektive aus dem fahrenden Auto heraus auf das Innere des Gebäudes, Ausweichen um Säulen herum

Only Lovers left alive	1:24:58	1:28:07	1:26:41 Schnitt zu Einstellung des sich verlangsamenden Autos bis zum Stillstand, Auto wird geparkt und beide Protagonisten steigen aus dem Auto aus, Tilda Swinton scheint ein Geräusch zu hören und dreht sich erschrocken in Richtung Kamera um, sie blickt an der Kamera vorbei 1:26:52 Schnitt zu dem Inneren des Gebäudes, von den Scheinwerfern des Autos erhellt sieht man mit Graffiti beschmierte Säulen und Geröll, Silhouetten von aufgeschreckten Kojoten sind erkennbar, die Kojoten laufen hinter den Säulen davon, einer blickt in die Scheinwerfer und man sieht die Spiegelung des Lichts in seinen Augen 1:27:00 Schnitt zu den beiden Protagonisten, nebeneinanderstehend leicht versetzt vor dem geschlossenen Kofferraum des Autos, beide sehen den Kojoten nach, Tilda Swinton sieht amüsiert aus, Tom Hiddleston dreht sich kurz zu ihr, sagt etwas und beginnt die Kofferraumtür zu öffnen. 1:27:07 Schnitt zu einer vogelperspektivischen Einstellung auf den Kofferraum des Autos, beide Protagonisten greifen in den geöffneten Kofferraum und beginnen den in einen Teppich gewickelten Leichnam aus dem Kofferraum zu hieven, die Kamera folgt ihnen, als sie den Leichnam entlang des Autos tragen und vor dem Auto, im Schein der Scheinwerfer, stehen bleiben, an einer Bodenkante bleiben sie stehen und positionieren sich. Unter der Bodenkante ist eine große Menge von Flüssigkeit erkennbar 1:27:25 Schnitt auf eine Nahaufnahme der Flüssigkeit (bläulich mit weißlichem Schaum oder Gischt) 1:27:26 Schnitt auf die Protagonisten, die den Leichnam halten und die Flüssigkeit ansehen; von schräg unterhalb der Bodenkante aus; sie stehen im Gegenlicht der Scheinwerfer 1:27:28 Schnitt zu einer vogelperspektivischen Sicht auf die Protagonisten, die sich weiter positionieren und beginnen den Leichnam insgesamt dreimal zu schwingen um ihn dann in die Flüssigkeit fallen zu lassen 1;:27:36 Schnitt auf die Protagonisten von schräg unterhalb der Bodenkante aus; sie stehen im Gegenlicht der Scheinwerfer; das Eintauchen des Leichnams in die Flüssigkeit verursacht einiges an Spritzen und die beiden versuchen nicht davon getroffen zu werden 1:27:38 Schnitt zu beiden Protagonisten aus einer direkten, leicht von unten kommenden Perspektive, als sie in die Flüssigkeit hinunterblicken 1:27:40 Schnitt zum Leichnam, der in der Flüssigkeit an die Oberfläche kommt und von der Flüssigkeit langsam verätzt wird 1:27:41 Schnitt zu beiden Protagonisten aus einer direkten, leicht von unten kommenden Perspektive, als sie in die Flüssigkeit hinunterblicken, Tilda Swinton sieht angeekelt aus, Tom Hiddleston sieht besorgt aus 1:27:40 Schnitt zum an der Oberfläche treibenden Leichnam, der bereits bis zum Skelett zersetzt scheint und langsam beginnt unterzugehen 1:27:46 Schnitt zu beiden Protagonisten aus einer direkten, leicht von unten kommenden Perspektive, als sie in die Flüssigkeit hinunterblicken, Tilda Swinton sieht angeekelt aus, sichtlicher Ekel auf Tilda Swintons Gesicht 1:27:49 Schnitt zum untergehenden Leichnam, Einstellung bis der Leichnam vollständig untergegangen ist, Blasen zerplatzen an der Oberfläche der Flüssigkeit

Only Lovers left alive	1:24:58	1:28:07	1:27:56 Schnitt zu beiden Protagonisten aus einer direkten, leicht von unten kommenden Perspektive, als sie in die Flüssigkeit hinunterblicken, die beiden sehen sich an und bewegen sich zum Auto zurück 1:28:05 Schnitt auf eine Nahaufnahme der Flüssigkeit, eine Blase steigt auf uns zerplatzt

Ereignis-Sequenz	Von	bis	Tonbeschreibung ohne Bild
Down by law	00:57:16	1:00:20	00:57:16 lautes Lachen einer der Protagonisten, erfreutes Schreien und schnelle Schrittgeräusche mit Hall; Von 00:57:16 bis 00:58:08 rhythmische Perkussion- und Trommelmusik (Maracas und Trommel); treibendes Tempo, keine klare Melodie 00:58:08 Keine Musik, Alarmsirenen sind in der Distanz hörbar; Benigni „Hey… We have escaped. Like in the American movies." Weit entfernt ist Hundegebell hörbar. Waits "Hey.. hey… shhh…Yeah, out of the frying pan and into the fire." 00:58:40 lauteres Hundegebell und Sirenen sind zu hören, außerdem schnelle Schrittgeräusche wie durch hohes Gras 00:58:48 lauter werdendes Hundegebell und platschende Geräusche, als ob jemand durch Wasser waten würde 00:59:03 Grillenzirpen und leises Hundegebell sind zu hören; Lurie „I think, we actually made it." Waits „We gotta cross the river. It's the only change of losing the scente of the dogs" Lurie lacht laut aus. Benigni "Yeah, yeah. This part I remember." Waits "Shut up." Benigni "But I cannot swim." Grillenzirpen; Lurie "Shit!" Waits "We gotta do it. We gotta cross." Lurie "Wait, Mark Twain will come by and pick you up with a steamboat." Lurie kichert; Waits "I'm sorry. I'm sorry." Benigni "Wait, my friends…I'm not joking. I cannot swim. Jack and Zack, I cannot swim. Aspettami! Ragazzi! Aspettami!" Lauter Aufschrei von Benigni; Hundebellen ist in der Distanz klar zu hören;
Dead Man	1:14:49	1:16:21	Von 1:14:49 bis 1:15:06 ist Grillenzirpen zuhören, sehr leises Rascheln von Stoff o.ä.; 1:15:06 Depp „I'd like to talk to Mr. Dickinson, please. … I insist on speaking with Mr. Dickinson." 1:15:13 Blätterrascheln ist zu hören; Grillenzirpen und eine Eule schreit leise in der Distanz; 1:15:26 Blätterrascheln und ein Knacken ist zu hören; Von 1:15:27 bis 1:15:51 anschwellende E-Gitarren-Melodie, sehr treibend und fordernd, klingt bedrohlich; im Hintergrund Blätterrascheln und Knacken zu hören; Von 1:15:51 bis 1:16:06 nochmaliges Anschwellen des E-Gitarrenspiels 1:16:10 metallisches Knacken ist zu hören; Grillenzirpen 1:16:17 Pferdegewieher und Rascheln von Stoff; ein Pferd schnaubt; 1:16:20 kurzes E-Gitarrenspiel ‚aufbäumend'
Coffee and Cigarettes	00:52:40	00:59:30	Von 00:52:40 bis 00:55:36 spielt *Down on the street* von The Stooges, zuerst primär im Vordergrund hörbar, als um 00:54:01 der Dialog startet, tritt die Musik in den Hintergrund und ist nur noch leise zu hören; Instrumentalisierung: Gitarre, Bass, Schlagzeug und Gesang; Liedtext zu *Down in the street* von The Stooges: Down on the street where the faces shine Floatin' around, I'm a real low mind See a pretty thing

Coffee and Cigarettes	00:52:40	00:59:30	Ain't no wall See a pretty thing It ain't no wall No wall No wall No wall Bis 00:54:01 sind neben der Musik auch Hintergrundgeräusche zu hören; leises Klimpern und Rascheln, 00:54:01 Dialog beginnt; Meg „So Jack, you gonna tell me about you Tesla Coil?" Jack "You said, you didn't wanna hear about it." Meg "Yeah… this was a while ago." Jack "Well… I don't know, if I wanna talk about it." Meg "Come on Jack, you dragged it all the way down here in your little red waggon. Come on, just tell me about it." Jack "Well, I build it based on the inventor Nicola Tesla's original designs… It's an air transformer... With primary and secondary coils that are tuned to resonate. It's basically a step-up transformer... which converts relatively low-voltage high current to high-voltage low current... at high frequencies. … Do you remember... when we were kids, you had a little Barbie makeup mirror?" Meg "Yeah, I remember that." Jack "Had a little fluorescent light on it?... Well, Nicola Tesla invented fluorescent light… Without him, we wouldn't have alternating current, radio, television, x-ray technology... induction motors, particle beams, lasers. None of that would even exist, if it weren't for him." Meg "Or the rock band Tesla." Jack "Funny… Tesla was a true genius. If we had paid more attention to his ideas, the world would be a much better place. We'd have free mass communication, free transportation, free energy for everyone. That's why they discredited him in the end. For free energy… He perceived the Earth as a conductor of acoustical resonance." Meg "Hm… What a beautiful idea… So, Jack, are you gonna show me haow the coil works?" Jack „Yeah, why not… You'll need these…" Von 00:56:01 bis 00:56:28 sind lautes metallisches Quietschen, Rascheln, leises Knistern und Klimpern zu hören; 00:56:28 wiedereinsetzen des Dialogs; Jack" Allright, you're ready, Meg?" Meg „I'm ready." Von 00:56:31 bis 00:56:55 ist lautes Zischen und Dröhnen zu hören; Um 00:56:55 ertönt ein leiser Knall, das Zischen und Dröhnen verstummt plötzlich; 00:56:59 Dialog wird fortgesetzt; Jack" Damn it. Something went wrong." Meg „It was cool, though." Jack "Yeah, but it wasn't supposed to stop… It was supposed to keep working. I don't know what happened." Meg "You think you maybe blew the capacitor?" Jack "No, I didn't blow a capacitor, Meg" Meg "Maybe it tripped you GFI." Mann an der Tür "Yeah, your Ground Fault Interrupter." Jack "Yeah, I know what a GFI is. This is not what happened." Mann an der Tür "Pf, not to snap at me." Meg "Hmm… I think maybe the spark gaps are too far apart on your spark coil vibrator." Jack „Ahm… Yeah, that could bei it… I guess…Yeah, that… That's it… You're right about that. I didn't check that earlier." Klang von leicht zusammenstoßendem Porzellan (Anstoßen); Jack "Well, I'm gonna go home and check it out… Are you gonna go bowling tomorrow?" Meg „Yeah, Ill be there." Jack "Yeah, see you later."

Coffee and Cigarettes	00:52:40	00:59:30	00:58:35 Dialog endet; leises Räderquietschen, metallisches Rumpeln und Rascheln sind zu hören, eine Tür wird geöffnet und schließt anschließend wieder; man hört Hundebellen aus der Distanz durch die geschlossene Tür hindurch; Von 00:58:51 bis 00:59:03 durchgehend nahezu kein Ton, dann ein dumpfer, leiser Knall und um 00:59:11 ein heller, metallischer Ton, der etwas nachhallt; 00:59:14 Meg „Hmm… Earth as a conductor of acoustical resonance…“ 00:59:22 erneut der helle, metallische Ton, der wieder nachhallt bis 00:59:24; Stille bis 00:59:30
Only Lovers left alive	1:24:58	1:28:07	1:24:58 bis 1:25:24 keine Musik, Tilda Swinton sagt um 1:25:02 „Hang on, hang on!“ Tom Hiddleston fragt „You‘ve got him?“ Tilda Swinton „Feet first… bend his knees…careful with his head.”, Sounddesign von 1:24:58 bis 1:25:24 Grasrascheln, Grillenzirpen,Schritte auf Kies sind zu hören, dumpfe leichte Schläge auf Metall, Zuschlagen einer Kofferraumluke 1:25:24 beginnt eine sehr langsame und leise Form von *Streets of Detroit* zu spielen, eher im Hintergrund; Dialog und Umgebungsgeräusche sind lauter wahrnehmbar als die Musik; quietschende Bremsen eines Autos, danach gleich kurz Sirenen eines Einsatzwagens, anschließend beschleunigt ein Auto hörbar wieder 1:25:56 Dialog beginnt mit Tilda Swinton fragend „What are we gonna do?... I mean, it’s not like in the old days, where we could just throw him into the Thames alongside the other tubercular floaters.” Tom Hiddleston antwortet “Any other ideas!” Autogeräusche und Reifenquietschen sind zu hören 1:26:45 ein Auto bleibt hörbar stehen und Autotüren werden geöffnet und geschlossen, Musik stoppt mit dem Stehenbleiben des Autos. Kojotengeheul ist leise und nur kurz zu hören, Tilda Swinton „Canis latrans! How lovely… I think, they are clocking you.“ Tom Hiddleston „Yeah. They are all over Detroid… Come on.” Die Kofferraumluke wird geöffnet, Klopfen und Kratzen auf Metall ist zu hören, leises Stöhnen der Protagonisten und Rascheln von Stoff, schlurfende Schritte auf Beton, Tom Hiddleston „Don’t even ask…. Ready?“ Hörbares Atmen der Protagonisten, Lautes Platschen eines Gegenstandes in Wasser, gurgelnde Wasserlaute und Zischen, wiederum lautes Gurgeln gefolgt von leisem Blubbern, Tilda Swinton „That certainly was visual.“ Schritte, sehr leises Kojotengeheul, eine Eule schreit in der Distanz und sehr leises Blubbern. Musik wird von 1:25:24 bis 1:26:45 verwendet, diese Variante von *Streets of Detroit* ist eine Abart eines bereits etablierten Themas, Musik ist sehr verhalten und ruhig, hält sich stark im Hintergrund und ist sehr mit der Autofahrt verbunden; kein Liedtext, keine erkennbare Taktung, wirkt zurückhaltend und träumerisch, Gitarrenspiel steht im Vordergrund, keine definitiv erkennbaren anderen Instrumente verwendet

Ereignis-Sequenz	Von	bis	Sequenzbeschreibung mit Ton und Bild
Down by law	00:57:16	1:00:20	Von 00:57:16 bis 00:58:08 ergänzen sich die Laufschritte und der Rhythmus der begleitenden Musik dynamisch; die Musik unterstreicht das Fluchtgefühl der Sequenz, sie spiegelt sowohl den Herzschlag der Laufenden als auch deren Bewegungsabläufe wider; Um 00:57:42 mischt sich die Musik mit Alarmsirenen, was die Gehetztheit der Protagonisten in den Fokus setzt; Aus der Fluchtszene wird eine Gejagten-Szene; Der auf- und abschwellende Dauerton der Sirene durchbricht den Perkussion-Rhythmus und es wird eine für die Protagonisten bedrängende Situation erzeugt; Die Perkussion-Musik endet als die Protagonisten aufhören zu Laufen und sich kurz ausruhen, wird aber fast sofort durch das Bellen von Hunden ersetzt, das bis zum Ende der Sequenz durchgängig zu hören ist; Die Musik setzt nicht mehr ein, Dialog und das Hundegebell sind die primären Töne des Rests der Sequenz. Die Musik bildet sehr gut den körperlichen und geistigen Zustand der Protagonisten in der Fluchtsituation ab und versetzt den Zuseher besser in die Rolle der Fliehenden, das Hundegebell suggeriert anschließend die Situation der Gejagten; >> Die begleitende Musik verstärkt die dargebotenen Bilder indem sie **die emotionale Stimmung der Protagonisten widerspiegel**t, außerdem **ergänzt sie die Handlung.** Weiters **illustriert die Musik die Situation** der Protagonisten rhythmisch.
Dead Man	1:14:49	1:16:21	Von 1:14:49 bis 1:15:28 sind nur Hintergrundgeräusche und zwei Dialogzeilen von Depp zu hören; die ‚Stille' wird um 1:15:28 durch einsetzendes E-Gitarrenspiel gebrochen, das die Perplexität und Ängstlichkeit Depps widerspiegelt; Das E-Gitarrenspiel ist tendenziell taktlos, sehr treibend und aufbäumend und hört sich bedrohlich an, was der Situation des (vermeintlich bedrohlichen) Eingekesselt-Sein von Depps Charakter einen Stimmungsbogen gibt, es reflektiert seine innere Reaktion auf die Personen und seine Angst in der Situation wieder; durch das mit den Schnitten auf die Personen korrelierende Lauterwerden der Musik verstärkt und versinnbildlicht Depps Reaktion auf die Personen, auch wenn keine offensichtliche Gefahr für ihn ausgeht, scheint er verstört und defensiv, was die Musik sehr gut widerspiegelt, Um 1:15:51 erkennt Depp, dass die Personen nicht (mehr) da sind und das E-Gitarrenspiel wird wieder leiser und es ist nur noch eine einzige, sich wiederholende Bass-Note zu hören, um 1:16:03 hört man ein Knacken und Depp sieht seine Pistole, die Musik schwillt wieder an, als man erkennt, dass das Knacken durch einen Waschbären verursacht wurde, wird die Musik wieder leiser und verstummt ganz

Dead Man	1:14:49	1:16:21	Um 1:16:20 setzt die Musik wieder leise ein, zusammen mit dem sehr besorgt und ängstlich aussehenden Depp; dann blendet der Film ab zu einem schwarzen Hintergrund und anschließend zur nächsten Sequenz, die Musik spielt bis zur nächsten Sequenz weiter; >> Die Musik **veranschaulicht und hebt die Emotionswelt des Protagonisten hervor,** seine innere Reaktion wird als musikalische Reaktion vom Rezipienten gehört. Außerdem **steuert die Musik in dieser Sequenz die Wahrnehmung des Rezipienten**, indem sie punktuell zur Aufmerksamkeit ‚zwingt'.
Coffee and Cigarettes	00:52:40	00:59:30	Von 00:52:40 bis 00:54:00 wird Musik in dieser Sequenz eingesetzt, in der restlichen Zeit liegt der tonale Fokus auf Umgebungsgeräuschen und Dialog; *Down in the street* von The Stooges ist eine schnelle, harte Rocknummer, der Text bezieht sich nicht offensichtlich auf die Situation der Szenerie; die Tatsache, dass die zwei Protagonisten der Szene, Jack und Meg White, selbst relativ bekannte Rock-Musiker sind (The White Stripes), die sich musikalisch von The Stooges inspirieren lassen, lässt an eine thematische Verknüpfung von Musik und Charakteren denken; auch, dass sowohl The White Stripes als auch The Stooges aus Detroit kommen und die Zigarettenpackung auf dem Kaffeetisch die Aufschrift ‚Detroit' trägt, kann eine Verbindung herstellen; ansonsten ist keine Musik oder melodiöse Untermalung in dieser Sequenz zu hören >> Die Musik innerhalb dieser Sequenz **positioniert die Protagonisten und das Geschehnis in einen bestimmten Ort**, außerdem wird **die Handlung der Sequenz unterschwellig kommentiert,** sowie wird der Rezipient für die Dauer der musikalischen Untermalung **auf die Szenerie eingestimmt**.
Only Lovers left alive	1:24:58	1:28:07	1:24:58 bis 1:25:21 keine Musik, die Szene zeigt die beiden Protagonisten, wie sie einen in einen Teppich gewickelten Leichnam in den Kofferraum eines Autos laden. Die Tätigkeit wirkt ungelenk und undurchdacht, zu hören sind die Arbeitsgeräusche, Grillenzirpen und der kurze Dialog der Protagonisten Von 1:25:21 bis 1:26:47 verfolgt der Zuseher die Autofahrt der beiden Protagonisten durch Detroit, sie fühlen sich beide offensichtlich sehr unwohl mit der Situation und wissen auch nicht genau, wie sie weiter vorgehen sollen. Das verwendete Musikstück ist ein Throw-back zu einer anderen Sequenz vorher im Film, in der die beiden Protagonisten fröhlich und interessiert gemeinsam durch Detroit fahren um ihre Wiedervereinigung zu feiern und gemeinsam Zeit zu verbringen. Das Musikstück *Streets of Detroit* wird in dieser Verwendung wesentlich reduzierter und melancholischer interpretiert. Die Ähnlichkeit der Situation – das gemeinsame Fahren durch Detroit – aber die wesentlich unglücklichere Lage, in der die beiden sich befinden werden durch den erneuten Gebrauch von *Streets of Detroit* aufgegriffen und veranschaulicht Ab 1:26:48 bis zum Ende der Sequenz wird keine Musik mehr verwendet

Only Lovers left alive	1:24:58	1:28:07	Zu hören sind Dialog, Atmo, Tiergeräusche und die Geräusche der Flüssigkeit >> Das Aufgreifen des bereits etablierten musikalischen Themas innerhalb des Films **verortet erstens die Szenerie**, weiters spiegelt das veränderte Thema die **emotionale Veränderung und Stimmungslage der Protagonisten wider** und außerdem setzt sich das Thema mit der **Handlung des Films auseinander**.

Outro-Sequenz	Von	bis	Bildbeschreibung ohne Ton
Down by law	1:36:58	1:42:15	1:36:58 Tom Waits und John Lurie gehen entlang einer baumgesäumten Straße der Kamera entgegen; Die Kamera fährt auf die beiden Protagonisten gerichtet mit ihnen mit als sie geradeaus gehen; Um 1:38:00 bleiben beide stehen und sehen verwirrt über die Kamera hinweg 1:38:02 Schnitt zu einer Kameraeinstellung zwischen den Schultern von Waits und Lurie auf eine Weggabelung; die beiden unterhalten sich und zeigen auf die Gabelung; nach einer längeren Unterhaltung ziehen sich beide die Jacken aus, tauschen diese und ziehen sich die Jacke des jeweils anderen an; Waits nimmt etwas aus der Jackentasche und gibt es Lurie, der es sich in die Jackentasche steckt; Waits deutet einen Handschlag an, zieht jedoch seine Hand zurück, bevor Lurie einschlagen kann; Waits schwingt sich einen Beutel über die Schulter und beginnt in die Richtung der rechten Weggabelung zu gehen; Lurie schwingt sich ebenfalls seinen Beutel über die Schulter und geht in die linke Richtung; als die beiden sich voneinander entfernen strecken beide einen Arm aus und winken einander kurz; die Kamera hält auf die Szene bis 1:40:23 und die beiden schon recht weit auf ihren Wegen sind; 1:40:24 Überblendung zu einem schwarzen Hintergrund mit weißer Schrift; Abspann endet um 1:42:15
Dead Man	1:50:12	1:56:06	1:50:12 Kameraeinstellung aus einem Kanu heraus, Perspektive einer im Kanu liegenden Person über den hinteren Rand des Kanus auf einen Mann, der wie ein amerikanischer Ureinwohner gekleidet ist (Gary Farmer); Farmer steht am Ufer eines Gewässers, hinter ihm Felsenformationen und Hügel, Farmer hebt seine Hand zum Gruß; 1:50:15 Schnitt zu einer Einstellung über Farmers rechte Schulter; zu sehen ist ein Gewässer auf dem ein Kanu davongetrieben wird, im Kanu liegt Depp; 1:50:18 Schnitt zu einer enger gefassten Einstellung von Farmer, der immer noch seine rechte Hand zum Gruß gehoben hat, er lässt sie langsam sinken und lächelt ohne den Mund zu öffnen; er blickt in die Distanz über die Kamera hinweg; 1:50:25 Schnitt zu einer Einstellung von Depps Kopf und Oberkörper im Kanu liegend; er reckt seinen Kopf und versucht über den unteren Kanurand zu sehen; 1:50:29 Schnitt zu einer Nahaufnahme von Farmers Gesicht, ihm rinnen ihm Tränen über das Gesicht und er spricht; 1:50:33 Schnitt zurück zur Einstellung von Depps Kopf und Oberkörper im Kanu liegend; er reckt seinen Kopf und versucht über den unteren Kanurand zu sehen; 1:50:37 Schnitt zu einer Einstellung aus dem Kanu heraus; aus der Perspektive Depps; man sieht Farmer aus der Distanz vor Felsen am Ufer des Gewässers stehen; aus dem rechten Bildrand tritt ein Mann in schwarz gekleidet, der sich Farmer von hinten nähert, Farmer bemerkt den Mann nicht; 1:50:43 Schnitt zu einer Nahaufnahme von Depps Gesicht, der sichtlich besorgt und ängstlich ist; 1:50:48 Schnitt zurück zur Einstellung aus dem Kanu heraus, der schwarz

Dead Man	1:50:12	1:56:06	gekleidete Mann legt sein Gewehr an und schießt einmal, Farmer wird in den Rücken getroffen und dreht sich anschließend langsam zum Schützen hinter ihm um, sieht ihn kurz an und dreht seinen Kopf wieder in Richtung des wegtreibenden Kanus; 1:50:53 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Depps Gesicht; er sieht erschöpft und traurig aus, lässt seinen Kopf kurz nach hinten sinken und hebt ihn wieder mit schmerzverzerrtem Gesicht; 1:50:57 Schnitt zurück zur Einstellung aus dem Kanu heraus, Farmer hat sich dem Mann zugewandt und zieht, mit dem Rücken zur Kamera; ein Gewehr; beide Männer zielen mit Gewehren aufeinander, Farmer schießt zuerst, dann der Mann in Schwarz, beide sind getroffen und fallen langsam, nahezu gleichzeitig, zu Boden; 1:51:10 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Depps Gesicht; er sieht besorgt, erschrocken und erschüttert aus; unter Zittern legt er den Kopf langsam wieder ab, Schluckt einige Male und starrt in den Himmel; 1:51:21 Schnitt zu einer Einstellung des Gewässers, auf dem ein Kanu langsam Richtung Horizont treibt; 1:51:24 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Depps Gesicht; er liegt mit geöffneten Mund im Kanu und starrt in den Himmel; 1:51:27 Schnitt zu einer Aufnahme eines leicht bewölkten Himmels; eine leichte Drehbewegung der Kamera; 1:51:30 Überblendung zu einer Aufnahme eines Gewässers vom Ufer aus; ein Kanu treibt weiter hinaus, weg vom Festland; 1:51:39 Schnitt zu einer Aufnahme eines leicht bewölkten Himmels; eine leichte Drehbewegung der Kamera; 1:51:41 Überblendung zur Nahaufnahme von Depps Gesicht; er liegt mit geöffneten Mund im Kanu und starrt in den Himmel, langsam schließt er die Augen; 1:52:01 Schnitt zu einer Aufnahme eines wellenreichen Gewässers; wolkenverhangener Horizont, kein Ufer ist zu sehen; ein Kanu treibt in der Distanz gen Horizont; 1:52:12 langsame Überblendung zu schwarzem Hintergrund; 1:52:18 Beginn des Abspanns (weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund), Abspann endet um 1:56:06
Coffee and Cigarettes	1:27:51	1:32:22	1:27:51 vogelperspektivische Einstellung auf einen Tisch mit Schachbrettmuster in der Mitte, es liegen drei Zuckerpäckchen, ein halbvoller Aschenbecher, zwei Streichholzbriefchen, eine offene Packung Drehtabak und eine geöffnete Portionskapsel Kaffeesahne; man sieht zwei Männer, beide halten jeweils einen Pappbecher mit Kaffee in der Hand, der Mann auf der linken Bildseite hält eine Zigarette, beide Männer führen simultan ihre Becher zum Mund; 1:27:54 Schnitt zu einer Einstellung der beiden Männer am Tisch sitzend, William Rice sitzt auf der linken Seite des Bildes, Taylor Mead auf der rechten; beide trinken aus ihren Bechern; es sieht aus, als säßen sie in einem Lagerhaus; 1:27:57 Schnitt zu einer Nahaufnahme von Rices Gesicht, er blickt in seinen Pappbecher und spricht; setzt den Becher erneut an die Lippen und trinkt; 1:27:59 Schnitt zu einer Nahaufnahme von Meads Gesicht, er drückt sich seine linke Hand an die Brust und spricht;

Coffee and Cigarettes	1:27:51	1:32:22	1:28:02 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Rices Gesicht, er führt eine Zigarette mit der rechten Hand zum Mund, nimmt einen Zug und kneift wegen dem Rauch die Augen zusammen 1:28:07 Schnitt zurück zu der Einstellung der beiden Männer am Tisch sitzend, die beiden unterhalten sich; 1:28:22 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Meads Gesicht; er spricht; 1:28:23 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Rices Gesicht; er sieht zu Boden, die Zigarette hält er neben sein Gesicht, hebt die Hand und sieht auf die Uhr; er spricht; 1:28:27 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Meads Gesicht; er sieht geradeaus und schaut erstaunt; er blickt umher und in seinen Pappbecher; er spricht; 1:28:33 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Rices Gesicht; er hält die Zigarette vor sein Gesicht und atmet Rauch aus; er sieht geradeaus und spricht; 1:28:34 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Meads Gesicht; er spricht und blickt blinzelnd geradeaus; 1:28:36 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Rices Gesicht; er sieht verwirrt geradeaus; 1:28:37 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Meads Gesicht; er gähnt, sieht genervt zur Decke und spricht; er lehnt sich auf einem Stuhl zurück, legt sein Kinn langsam auf die Brust und schließt die Augen; 1:28:49 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Rices Gesicht; er sieht skeptisch geradeaus und wiegt seinen Kopf langsam hin und her und spricht dabei; 1:28:54 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Meads Gesicht; er hat die Augen geschlossen und atmet ruhig; 1:28:59 Schnitt zurück zur Nahaufnahme von Rices Gesicht; er hat seinen Kopf gesenkt und sieht von unten schräg geradeaus; sein Blick zeigt Skepsis und Unverständnis; er blinzelt und nimmt einen Schluck aus dem Pappbecher, stellt den Becher ab und schnippt einmal mit der geradeausgestreckten rechten Hand; er sagt etwas und presst die Lippen zusammen; 1:29:07 Schnitt zurück zur Einstellung der beiden Männer am Tisch sitzend, Mead ist sichtlich im Sitzen eingeschlafen, Rice sieht Mead mit leicht gesenkten Blick an; Rice winkt mit der rechten Hand in Richtung Mead und spricht; Rice senkt die Hand, richtet sich etwas auf und sieht ungläubig und leicht genervt aus; Rice schüttelt leicht den Kopf und starrt gedankenverloren auf den Tisch; 1:29:20 Schnitt zu einem schwarzen Hintergrund; 1:29:25 Beginn des Abspanns (weiße Schrift auf schwarzem Hintergrund); Abspann endet um 1:32:22
Only Lovers left alive	1:49:47	1:58:05	1:49:47 ein Paar weiß-beige Handschuhe und ein silberner Flachmann liegen vor einer mosaikgekachelten Wand auf einer Asphaltfläche, keine Bewegung, Beleuchtung erinnert an Straßenbeleuchtung bei Nacht (Farben: gelb, blau, weiß, hellgrau) 1:49:50 Schnitt auf Tilda Swinton und Tom Hiddleston, die sich langsam aus einer Straßengasse herausbewegen, sie ist in weiß-beige und rot gekleidet und vor ihm gehend, er in schwarz gekleidet leicht links hinter ihr versetzt, sie verdecken einander nicht. Die Umgebung ist weiß (Hausaußenwände), beide bewegen sich in

Only Lovers left alive	1:49:47	1:58:05	die gleiche Richtung auf die Kamera zu und starren gebannt in dieselbe Richtung, 1:49:56 Schnitt auf ein auf einer Parkbank sitzendes Paar, eng umschlungen, sich gegenseitig küssend, Tageszeit ist jetzt klar als Nacht zu erkennen, keine anderen Menschen scheinen im Hintergrund oder der Umgebung erkennbar zu sein (Fragen: blau, grau, schwarz), Kamera fährt immer näher zu den beiden, Fokus liegt auf den Gesichtern der beiden 1:49:59 Schnitt zu Tilda Swinton und Tom Hiddleston, deren Position hat sich näher zur Kamera bewegt, sie weiter im Vordergrund, er links hinter ihr – leicht aus dem Bildfokus – und wechselt dann auf ihre rechte Seite, weiterhin knapp hinter ihr, beide starren weiter in die Richtung der Kamera, bewegen sich weiterhin langsam näher an die Kamera heran, Tilda Swinton spricht einen Satz Sofortiger Schnitt um 1:50:09 auf das Paar auf der Parkbank, jetzt sind nur ihre Gesichter und Schultern im Bild (nahezu bildfüllend), das Pärchen fühlt sich angesprochen und unterbricht das Küssen und blickt in Richtung Kamera, beide sehen irritiert bzw. verwundert aus 1:50:11 Schnitt auf Tilda Swinton und Tom Hiddleston, die ihre Münder öffnen und scharfe Schneidezähne scheinen hervor, sie weiter im linken Vordergrund, er leicht versetzt auf ihrer linken Seite, der Bildfokus liegt auch hier primär auf den Gesichtern 1:50:12 Schnitt zu einem schwarzen Hintergrund, Abspann beginnt Bis zum Filmende um 1:58:05 keine weiteren Bilder, weiße Fraktur als Schriftart des Abspanns bis 1:51:41, danach einfache, rollende weiße Schrift mittig im Bild positioniert

Outro-Sequenz	Von	bis	Tonbeschreibung ohne Bild
Down by law	1:36:58	1:42:15	1:36:58 Schritte auf Schotterboden und leises Vogelgezwitschern sind zu hören, keine Musik oder Dialog bis 1:38:04 Waits „I guess, this is it.“ Lurie “Yeah.” Waits “I don’t see a sign around.” Lurie “She said the right goes West.” Waits “She said, she didn’t know.” Lurie “Look man, don’t matter to me. You go, whichever way you want, right? And I go the other way.” Waits “Alight. Alright.” Lurie “So…? This is how you dressed before you went to jail, right? This whole garbage man upright?” Waits “You are planning on squirrel hunting, Jack?” Lurie “Yeah” Stoffgeraschel ist zu hören; kurzes Papierrascheln; Waits „Okay…. Well.” Lurie „Good luck with yourself, Zack” Schritte auf Schotter sind zuhören; lautes Lachen beider Protagonisten; 1:39:56 *End titles* von John Lurie fängt an zu spielen bis 1:40:24; Trommel und Saxophon, erinnert an klassische Jazz-Melodik; ausgedehnte Saxophonklänge und klarer Perkussioneinsatz; kein Gesang; 1:40:26 *Tango till they're sore* von Tom Waits spielt bis ans Ende des Films; Klavier, Posaune, Bass, Gesang; Blues-Jazz; 4/4 Takt; Text von *Tango till they're sore* Well ya play that Tarantella All the hounds they start to roar And the boys all go to hell Then the Cubans hit the floor And they drive along the pipeline They tango till they're sore They take apart their nightmares And they leave them by the door. Let me fall out the window With confetti in my hair Deal out jacks or better On a blanket by the stairs I'll tell you all my secrets But I lie about my past So send me off to bed forever more. Make sure they play my theme song I guess daisies will have to do Just get me to New Orleans And paint shadows on the pews Turn the spit on that pig Kick the drum and let me down Put my clarinet beneath your bed Till I get back in town. Let me fall out the window With confetti in my hair Deal out jacks or better On a blanket by the stairs I'll tell you all my secrets

Down by law	1:36:58	1:42:15	But I lie about my past So send me off to bed forever more. Just sure she's all in calico And the color of a doll Wave the flag on cadillac day And a skillet on the wall Cut me a switch or hold you breath Till the sun goes down Write my name on the hood Send me off to another town. Let me fall out the window With confetti in my hair Deal out jacks or better On a blanket by the stairs I'll tell you all my secrets But I lie about my past So send me off to bed forever more
Dead Man	1:50:12	1:56:06	1:50:12 neben Möwengeschrei erklingt nahezu röhrend die E-Gitarre; in Wellen hört man die verzerrte E-Gitarre lauter und leiser werden; 1:50:31 Farmer sagt einen Satz auf Cree; neben Wassergeplätscher heult die E-Gitarre weiter; 1:50:36 Die E-Gitarre wird lauter und schlägt einmal laut an, lässt den Ton ausklingen und beginnt das E-Gitarren-Thema der Titelmelodie *Theme from Dead Man* aufzunehmen; Bis 1:50:47 wieder leises Jaulen der E-Gitarre, dann lautes ‚Aufschreien' der verzerrten E-Gitarre; ein Schuss ist zu hören; wieder leises, ausgedehntes Jaulen der E-Gitarre; 1:50:58 verzerrte E-Gitarre setzt wieder laut ein, Spiel erinnert an *Theme from Dead Man;* verstummt; 1:51:03 wieder leises, ausgedehntes Jaulen der E-Gitarre; zwei Schüsse knapp hintereinander sind zu hören; Jaulen der E-Gitarre wird lauter und bekommt eine zweite, nahezu simultane Ebene; starke Verzerrung der E-Gitarre; 1:51:13 Musik verstummt; Wassergeräusche und Möwenschreie sind zu hören; 1:51:15 E-Gitarre setzt wieder voll ein, Akustikgitarre ist zu hören; das Ende von *Theme from Dead Man* beginnt zu spielen, endet mit 1:52:15 und beginnt erneut um 1:52:18 von Vorne und spielt bis 1:56:06
Coffee and Cigarettes	1:27:51	1:32:22	1:27:51keine besonderen Hintergrundgeräusche; scheinbar keine Atmo; Dialog beginnt; Mead „Cheers." Rice "Cheers." Leises Schlürfen ist zu hören; Rice „Hmmm… délicieuse, isn't it?" Mead räuspert sich „Champagne… nectar of the Gods… is that all you're having for lunch? Coffee and cigarettes are not very healthy…" Rice "We had lunch earlier." Mead "We did?" Rice "We are on a… like a break here… on a coffee break here." Mead "Aw, how depressing… How long is that break anyway?" Rice "Hm, about ten minutes. And it's nearly over now." Mead „Ah, say it isn't true… Well?" Rice „What?" Mead „I asked you to say, it isn't true."

Coffee and Cigarettes	1:27:51	1:32:22	Rice "Say what isn't true?" Mead "Ah, never never never mind… anyway, I have to have a nap… so… call me, when the break is over." Rice "Well, you have like two minutes or less for your nap." 1:28:59 leise Synthesizermusik setzt ein, sehr dezent; Rice "Taylor?" ein Schnippen ist zu hören Rice "Taylor?" 1:29:14 die Synthesizermusik wird ein wenig lauter und verstummt ganz wieder um 1:29:18; Stille bis 1:29:24 Von 1:29:24 bis 1:32:22 spielt *Louie Louie* von Iggy Pop über den gesamten Abspann; E-Gitarre, Schlagzeug, Gesang, Bass; 4/4 Takt; das Lied ist eine Coverversion von Richard Berrys *Louie Louie*, jedoch im Stil der Punk und Rockmusik der 1990er Jahre; stärkerer Fokus liegt auf den Gitarrenriffs, das Tempo scheint schneller und die Darbietung des Gesangs klingt nicht so raffiniert wie beim Original; textlich unterscheiden sich die zwei Varianten stark, Iggy Pop hat bei dieser Version Umdichtungen vorgenommen, die einer politischen Satire ähnelt; Text zu *Louie Louie* von Iggy Pop: And now...the news: Louie Louie Oh baby I gotta go now Louie Louie… oh baby I gotta go now The communist world is fallin apart The capitalists are just breakin hearts Money is the reason to be It makes me just wanna sing Louie Louie Louie Louie oh baby I gotta go now Louie Louie oh baby I gotta go now A fine little girl she's waitin for me But I'm as bent as Dostoevsky I think about the meaning of my life again And I have to sing Louie Louie again Louie Louie oh baby I gotta go now Louie Louie oh baby I gotta go now Let's give it to' em right now Oh man, I… I dunno like, man, you know, like... Health insurance and the homeless and world peace And Aids and education ... I mean, I' m tryin to do right but. ..hey Life after Bush and Gorbachev The wall is down but something is lost Turn on the news, it looks like a movie It makes me wanna sing Louie Louie Louie Louie oh baby I gotta go now let's go!

Only Lovers left alive	1:49:51	1:58:05	*In Templum Dei* von Jozef van Wissem und Sqürl mit Zola Jesus bis 1:50:13 mit kurzer tonfreier Pause und um 1:50:21 Übergang in *Our hearts condemn us* von Jozef van Wissem und Sqürl, das über den End-Credits bis zum Ende spielt Dialog endet direkt vor dem Einsatz der Musik *In Templum Dei* wird nur kurz angespielt; minimalistisches Lautenspiel mit dezentem Glockenspiel und Vokaleinsatz, kein klarer Takt erkennbar, melancholische Melodie, leise Spielweise; kein Liedtext; kurz vor dem Übergang die letzte Dialogzeile „Excusez moi" gesprochen von Tilda Swinton um 01:50:08, schwermütige Stimmung *Our hearts condemn us* spielt über den gesamten Abspann von 01:50:19 bis 01:58:05; Schlagzeug, teilweise stark verzerrte Gitarre, Musikeffekte – wahrscheinlich elektronisch – wie Verzerrung der Gitarre und Bass, langsamer, ruhiger aber klar angebender Rhythmus, 4/4tel Takt, Drehend anmutende Dynamik des Musikstücks endet in langsamen Out-Phasing (stufenweises Abbauen) der Melodik bis hin zu einem Ton der von der Gitarre gespielt wird und dann verstummt.

Outro-Sequenz	Von	bis	Sequenzbeschreibung mit Ton und Bild
Down by law	1:36:58	1:42:15	1:36:58 bis 1:38:04 eine lange Einstellung von Waits und Lurie stumm gehend auf einer Straße, kein Gespräch findet statt; Vogelgezwitscher kann Freiheit und Unbeschwertheit suggerieren; Perspektivenwechsel der Kamera um 1:38:04 auf den Ausblick der beiden Männer; Dialog und Verhalten der beiden ist freundschaftlich piesackend; Also sich die Wege der beiden trennen und sie sich nicht mehr sehen beginnt um 1:39:56 *End titles* zu spielen; die langsame Jazz-Melodie lässt an Freiheit denken, auch wenn leicht melancholisch anmutend *Tango till they're sore* setzt mit Beginn des Abspanns ein, textlich und stiltechnisch ist das Lied stimmig mit der New Orleans Örtlichkeit und dem Kriminalitäts-Kontexts des Films; Stimmungstechnisch suggeriert die Liedauswahl einen Abschied von der Geschichte und endet mit der Textzeile „I'll tell you all my secrets But I lie about my past" spielt es mit der Ambivalenz der Charaktere mit ihrer kriminellen Vergangenheit >> Die musikalische Untermalung der letzten Bilder der Sequenz **reflektiert die Emotionen der Protagonisten,** die Musik während des Abspanns transportiert noch einmal **geografischen und kulturellen Spielort** des Films bzw. das Milieu des Films. Außerdem veranschaulicht die Musik am Ende des Films den **dramaturgischen Bogen** mittels des Textes von *Tango till they're sore*.
Dead Man	1:50:12	1:56:06	Von 1:50:12 bis 1:51:13 begleitet die E-Gitarre die Ereignisse der Sequenz nur minimal und fühlt sich aufbäumend und abschwellend an; sie spiegelt die Lebensenergie des Sterbenden wider aber auch die Ereignisse, die er aus dem Kanu heraus betrachtet; seine Gefühlswelt wird akustisch bildhaft gemacht; Ab 1:51:13 setzt das *Theme from Dead Man* , dass sich in verschiedenen Varianten durch den gesamten Film zieht, zum Ende des Films und dem Leben von Depps Charakter setzt das musikalische Ende von *Theme from Dead Man* ein; Ab 1:52:18 beginnt das komplette Thema erneut über den Abspann zu spielen; >> Das E-Gitarrenspiel **gibt die Emotionen und körperlichen Empfindungen** des Protagonisten wider, auch **akzentuiert es die Geschehnisse** der Dramaturgie. Das Wiederaufgreifen des *Theme from Dead Man* **betont den Verlauf der Geschehnisse** und **illustriert das Ende des Films und des Protagonisten**. Das erneute Einsetzen des Themas, das über die Endcredits voll ausspielt, **vollendet den dramaturgischen Bogen** von Beginn bis zum Ende des Films und **kommentiert somit die Filmhandlung**.

Coffee and Cigarettes	1:27:51	1:32:22	Von 1:27:51 bis 1:28:59 ist ausschließlich Dialog und dezente Atmo zu hören; der Dialog spiegelt in gewissem Maß die Intro-Sequenz des Films wider, da hier darauf angespielt wird, dass Kaffee und Zigaretten nicht gesund seinen, in der Intro-Sequenz wird postuliert, dass Kaffee der Gesundheit gut täte; der Dialog von Rice und Mead ist gemächlich, der Austausch geordnet und ruhig, anders als im Intro, wo Wright und Benigni sich nahezu verbal überschlagen; Um 1:28:59 setzt leise, melodiöse Synthesizermusik ein, die das Einschlafen von Mead unterstreicht; die Musik verstummt um 1:29:18, mit Ende der Szene; Um 1:29:24 beginnt Iggy Pops Version von *Louie Louie* über den Abspann zu spielen; diese Version ist ebenfalls energiegeladen und lädt zu Sich-bewegen ein, allerdings klingt sie aggressiver und ‚dreckiger' als Berrys Version; auch hier wird die Anfangs-Sequenz des Films gespiegelt, ein Bogen von Anfang bis Ende gespannt; >> Die leise Synthesizermusik **komplementiert die Bilder** des schlafenden Mannes und **erzählt diesen Aspekt der Geschichte mit** bzw. unterstützt den Eindruck. Iggy Pops Version von *Louie Louie* **spannt einen dramaturgischen Bogen** um den gesamten Film, der als Episodenfilm keiner geradlinigen, stringenten Dramaturgie folgt, sondern aus einzelnen kleinen Geschichts-Sequenzen besteht. **Die veränderte Wiederaufnahme dieses Liedes suggeriert ein Ende der Erzählstruktur,** auch wenn eine (hörbare) Änderung vonstattengegangen ist. Die **Musik kommentiert hier auf den Verlauf** des Films und ergänzt die fehlende (klassische) Strukturierung des Films.

Only Lovers left alive	1:49:47	1:58:05	1:49:47 bis 1:49:51 die Handschuhe und der silberne Flachmann werden nicht vergessen, sie wurden bewusst zurückgelassen, es scheint als ob ihr Zweck erfüllt ist und sie nicht mehr benötigt werden 1:49:51 bis 1:49:56 die zwei Protagonisten bewegen sich langsam auf etwas oder jemanden zu, die Musik setzt ein und gibt ihrer Bewegung etwas geisterhaftes 1:49:56 bis 1:49:59 Aufnahme eines schmusenden Pärchens auf einer Parkbank, die Musik suggeriert Schwermut, in der Kombination mit den Bildern aber auch Bedrohlichkeit 1:49:59 bis 1:50:09 die zwei Protagonisten gehen weiter – mit sehr fixierten Blicken – auf die Kamera, oder eben das Pärchen, auf der Parkbank zu; Tilda Swinton spricht das Paar mit „Excuse moi" an 1:50:09 bis 1:50:11 das Paar unterbricht die Innigkeit und sie blicken beide direkt in die Kamera 1:50:11 bis 1:50:12 die Protagonisten öffnen ihre Münder und offenbaren spitze Fangzähne 1:50:12 Schnitt zu schwarzem Hintergrund und die End-Credits beginnen, mit dem Schnitt zum Abspann endet auch die Musik, es wird still bis 1:50:19, dann beginnt *Our hearts condemn us* über der Endtitelsequenz zu spielen. *In Templum Dei* erweckt eine Entrücktheit der Charaktere aus der aktuellen Zeit und der realen Situation, besonders das sehr langsame Lautenspiel suggeriert einen gewisse Flüchtigkeit des Moments, das Musikstück scheint im Zusammenspiel mit den Bildern aber gleichzeitig dezent entrückt und spiegelt die Not und Verzweiflung der Protagonisten wider *Our hearts condemn us* hört sich sehr melancholisch und nahezu traurig an, die gezupfte Gitarre geben dem Lied ein gewisses Stakkato, das melodische Gitarrenspiel ist sehr repetitiv und beides in Kombination ergibt das Gefühl einer zirkularen Strömung der Musik; Zwar ist das das Abschluss-Musikstück des Films, jedoch greift es eine gewisse Wiederholung auf, was zwar einen Abschied von der Geschichte bezeichnet, jedoch suggeriert, dass die Geschichte nur für den Zuseher endet, nicht für die Protagonisten >> Die musikalische Begleitung der letzten Einstellungen des Films **illustrieren die Handlung der Geschichte und auch die Emotionen bzw. Handlungen** der Protagonisten. Die musikalische Untermalung der Endcredits kann als ein musikalisches Ausdrucken der Geschichte als Ganzes oder auch als Abschied von der Geschichte und den Charakteren verstanden werden. Die langsame, entrückte Stimmung des Films wird nochmals ins Gedächtnis zurückgerufen und findet in der Musik Ausdruck, die **Wahrnehmung des Rezipienten wird auf den Abschied gelenkt.**

Details zum Analysematerial

Down by Law

Veröffentlicht: 1986

Produktionsland: USA

Laufzeit: 103 Minuten

Regie: Jim Jarmusch

Darsteller: Tom Waits, John Lurie, Roberto Benigni, u.a.

Sprachen: Englisch, Italienisch

Schwarz-Weiß Film

Score[268]

Komponist: John Lurie

What Do You Know About Music, You're Not A Lawyer
Stranger In The Day
Promenade Du Maquereau
The Invasion Of Poland
Please Come To My House
Are You Warm Enough?
Swamp
Swamp (Part Two)
Are You Warm Enough Again?
A Hundred Miles From Harry
Nicoletta Can't Cook
Fork In Road

Soundtrack

Jockey Full of Bourbon – Tom Waits
Tango Till They're Sore – Tom Waits
It's Raining – Irma Thomas
Roy Orbinson's *Crying* – Tom Waits

Zusammenfassung

"Drei Männer landen in einer Gefängniszelle. Der arbeitslose Discjockey Zack sitzt irrtümlich wegen Mordes, der großspurige Zuhälter Jack wird der Kinderprostitution beschuldigt und Roberto hat in Notwehr einen Mord mit einer Billardkugel begangen. Zack und Jack hassen sich auf Anhieb. Nur in einem sind sie sich einig: Sie können Roberto nicht ausstehen. Doch Roberto entdeckt einen Tunnel und gemeinsam fliehen sie durch die Sümpfe Louisianas. Wie bereits in ‚Stranger than Paradise' skizziert Jarmusch einen etwas anderen American Way of Life. Die wundervollen Schwarzweißbilder von Robby Müller erzählen von einem ungleichen Trio, das durch ein heruntergekommenes Land irrt, sich aber Galgenhumor und Menschlichkeit bewahrt hat."[269]

[268] Vgl.: Down By Law & Variety. Komponist: John Lurie. 35 min. Strange and Beautiful. USA 2006.
[269] Klappentext zu Down by Law. Regie: Jim Jarmusch. 103 min. Black Snake/Grokenberger Film Production. USA 1986. Arthaus (Studiocanal GmbH).

Dead Man

Veröffentlicht: 1996

Produktionsland: USA

Laufzeit: 116 Minuten

Regie: Jim Jarmusch

Darsteller: Johnny Depp, Gary Farmer, Crispin Glover, u.a.

Sprachen: Englisch, Cree

Schwarz-Weiß Film

Score[270]

Komponist: Neil Young

Interpreten: Neil Young

Guitar Solo, No. 1

The Round Stones Beneath the Earth

Guitar Solo, No. 2

Why Does Thou Hide Thyself in Clouds

Organ Solo

Do You Know How to Use This Weapon?

Guitar Solo, No. 3

Nobody's Story

Guitar Solo, No. 4

Stupid White Men…

Guitar Solo, No. 5

Time for You to Leave, William Blake...

Guitar Solo, No. 6

Theme from Dead Man

Soundtrack

Billy Boy – amerikanisches Volkslied, Interpret und Komponist sind nicht bekannt

Zusammenfassung

„Jim Jarmuschs Anti-Western gilt als einer der poetischeten Filme aller Zeiten. Mit Stars wie Johnny Depp, Robert Mitchum und Iggy Pop sowie dem Soundtrack von Neil Young wird 'Dead Man' zu einem magischen, fast schon spirituellen Filmerlebnis. Halb wachend, halb träumend zieht William Blake durch den Wilden Westen – mit einer Kugel im Leib, verfolgt von Kopfgeldjägern und Gesetzeshütern. Unter den Augen seines Weggefährten, des Indianers Nobody, verwandelt sich der Buchhalter aus Ohio in einen berüchtigten Revolverhelden. Dem Tode nahe, scheint William Blake unüberwindlich auf seinem Ritt ins Reich der Schatten.“[271]

[270] Vgl.: Dead Man: A Film By Jim Jarmusch (Music From And Inspired By The Motion Picture). Komponist: Neil Young. 63 min. Vapor Records. USA 1996.

[271] Klappentext zu Dead Man: Regie: Jim Jarmusch. 116 min. Pandora Films/JVC/Newmarket Capital Group. USA. 1995. Arthaus (Studiocanal GmbH).

Coffee and Cigarettes[272]

Veröffentlicht: 2003

Produktionsländer: USA, Japan, Italien

Laufzeit: 92 Minuten

Regie: Jim Jarmusch

Darsteller: Bill Murray, Tom Waits, Roberto Benigni, u.a.

Sprachen: Englisch, Französisch

Schwarz-Weiß Film

Score

Soundtrack[273]

Komponisten: Verschiedene

Interpreten: Verschiedene

Louie, Louie - Richard Berry und The Pharoahs

Nappy Dugout – Funkadelic

Crimson and Clover - Tomy James und The Shondells

Down on the street – The Stooges

Nimblefoot – The Skatalites

Baden baden - Modern Jazz Quartet

Hanalei moon – Jerry Byrd

Fantazia 3 in G minor - Fretwork

Enna bella - Eric "Monty" Morris

Saw sage - Tom Waits

A joyful process – Funkadelic

Louie, Louie - Iggy Pop

Ich bin der Welt abhanden gekommen (I have the lost track of the world) - Janet Baker

Zusammenfassung

„Kaffee und Zigaretten – das sind die Zutaten für ein gutes Gespräch: Steven Wright trinkt den Kaffee literweise vor dem Schlafengehen, um in Turbo-Geschwindigkeit träumen zu können und Roberto Benigni geht für ihn zum Zahnarzt. Tom Waits raucht mit Iggy Pop eine Zigarette nach der anderen, weil er so stolz ist, das Rauchen aufgegeben zu haben. Cate Blanchett spielt in einer Doppelrolle einen Filmstar und dessen Cousine. Steve Buscemi verbreitet Verschwörungstheorien über Elvis' bösen Zwillingsbruder und Bill Murray trinkt den Kaffee direkt aus der Kanne…"[274]

[272] Vgl.: Coffee and Cigarettes. Regie: Jim Jarmusch. 92 min. Smokescreen INC./Pandora Film. USA/Japan/Italien 2003. Arthaus (Studiocanal GmbH).

[273] Vgl.: Coffee and Cigarettes. Komponist: Verschiedene. 51 min. Milan (Warner Music).. USA 2004.

[274] Klappentext zu Coffee and Cigarettes. Regie: Jim Jarmusch. 92 min. Smokescreen INC./Pandora Film. USA/Japan/Italien 2003. Arthaus (Studiocanal GmbH).

Only Lovers Left Alive[275]

Veröffentlicht: 2013

Produktionsländer: Deutschland, Frankreich, Zypern

Laufzeit: 118 Minuten

Regie: Jim Jarmusch

Darsteller: Tom Hiddleston, Tilda Swinton, Mia Wasikowska, John Hurt, u.a.

Sprachen: Englisch, Französisch, Arabisch

Farbfilm

Score[276]

Komponist: Jozef van Wissem

Interpreten: Jozef van Wissem und Sqürl

Streets Of Detroit

Funnel Of Love (mit Madeline Follin)

Sola Gratia (Part 1)

The Taste Of Blood

Diamond Star

Please Feel Free To Piss In The Garden

Spooky Action At A Distance

Streets Of Tangier

In Templum Dei (mit Zola Jesus)

Sola Gratia (Part 2)

Our Hearts Condemn Us

Hal - Yasmine Hamdan

Only Lovers Left Alive

This Is Your Wilderness

Soundtrack

Funnel of Love - Wanda Jackson

Harissa - Kasbah Rockers

Niccolò Paganinis Caprice No. 5 in A Minor - Charles Yang

Gamil - Y.A.S.

Can't Hardly Stand It - Charlie Feathers

Trapped By a Thing Called Love - Denise LaSalle

Soul Dracula - Hot Blood

Under Skin Or By Name - White Hills

Red Eyes and Tears - Black Rebel Motorcycle Club

Little Village - Bill Laswell

Zusammenfassung

„Der Undergroundmusiker Adam (Tom Hiddleston) versteckt sich in einer heruntergekommenen Villa in Detroit vor den Zumutungen der modernen Welt, während seine große Liebe Eve (Tilda Swinton) tausende Kilometer entfernt Zuflucht in der romantischen Kasbah von Tanger gefunden hat. Also sie spürt, dass ihr lebensmüder Gefährte seiner Unsterblichkeit ein Ende setzen will, macht sie sich sofort auf den Weg zu ihm. Die Liebe von Adam und Eve hat schon Jahrhunderte überdauert, aber ihr ausschweifendes Idyll wird jäh zerstört von Eves wilder Schwester Ava (Mia Wasikowska)… Können diese klugen und sensiblen Außenseiter überleben, obwohl die moderne Welt, die sie umgibt, gerade zusammenbricht?“[277]

[275] Vgl.: Only Lovers Left Alive. Regie: Jim Jarmusch. 118 min. Wrongway INC./Recorded Picture Company/Pandora Film/Le Pact/Snow Wolf Production. Deutschland/Frankreich/Zypern 2013. Pandora Film.

[276] Vgl.: Only Lovers Left Alive (Original Motion Picture Soundtrack). Komponist: Jozef Van Wissem. 49 min. Naked Kiss Music Inc. / Jozef Van Wissem under exclusive license to ATP Recordings Ltd.. UK 2014. ATP Recordings Ltd.

[277] Klappentext zu Only Lovers Left Alive. Regie: Jim Jarmusch. 118 min. Wrongway INC./Recorded Picture Company/Pandora Film/Le Pact/Snow Wolf Production. Deutschland/Frankreich/Zypern 2013. Pandora Film.

9.3. ABSTRACT

Das Ziel dieser Arbeit ist es, aus kommunikationswissenschaftlicher Sicht, die Beziehung und Funktion von Filmmusik innerhalb des medialen Systems Film zu untersuchen. Die zentrale Fragestellung befasste sich mit dem kommunikativen Charakter von Filmmusik, außerdem wurde besonderes Augenmerk auf den Aspekt der narrativ-emotionalisierenden Funktion von Musik im filmischen Kontext gelegt.

Um diese Thematik induktiv-qualitativ zu untersuchen, wurden, vor dem Hintergrund einer ausführlichen Theorierecherche in den Bereichen der Musik- und Filmwissenschaft, der Emotionspsychologie und Kommunikationswissenschaft, Praktiker-Interviews mit vier Filmschaffenden der österreichischen Filmbranche geführt. Ausgehend von den Erkenntnissen aus diesen Interviews wurden zwölf Sequenzen aus insgesamt vier Filmen des Regisseurs Jim Jarmusch qualitativ-inhaltsanalytisch auf die musikalischen Funktionen hin untersucht.

Die Ergebnisse zeigen eine narrativ-kommunikative Rolle von Filmmusik innerhalb des Filmsystems, sowie eine starke Tendenz der emotionalisierenden Funktion.

This Master's thesis' objective is to examine film music and its function within the cinematic system. The central question refers to the communicative character of film music, and special attention was paid to the aspect of the narrativistic and emotionalizing function of music in a cinematic context.

This subject was investigated within an inductive-qualitative approach, conducted by a detailed theory research in the fields of musicology, movie science, emotion psychology and communication science. Expert interviews with four professionals of the Austrian film industry were carried out and based on the findings from these interviews a qualitative content analysis of twelve sequences from a total of four films by director Jim Jarmusch was conducted.

The results show a narrativistic-communicative role of film music within the film system, as well as a strong tendency of the emotionalizing function.