



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Eine Analyse der Filmmusik Komposition
von Rachel Portman
anhand des Films *Chocolat*“

Verfasserin

Anne-Kathrin Eck

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Doz. Dr. Clemens K. Stepina

Danksagung

Auch wenn es sich bei der Arbeit nicht um ein die Welt veränderndes bahnbrechendes Buch handelt, so schreibt sich auch eine Diplomarbeit nicht von alleine und ist vor allem dem Dank mancher Menschen geschuldet, die diese Arbeit in ihrer Form erst möglich gemacht haben.

Allen voran sei dabei vor allem meinem Vater und meiner Mutter gedankt. Sie haben mich nicht nur mit der nötigen Portion Durchhaltevermögen und Motivation ausgestattet, um dabei stets das Ziel aus meinen Augen nicht zu verlieren, sondern mir auch immer ermöglicht in der Musik meine Lebensaufgabe zu sehen.

Ich danke meinem Professor Herrn Dr. Clemens Stepina, der vermutlich meinen Namen durch die zahlreichen Fragenkataloge via e-Mail bereits für die nächsten 10 Jahre auswendig kennt und der mich in der Erstellung der Arbeit, in jeglichen nervenzerreisenden Momenten, immer tatkräftig unterstützt hat.

Besonderer Dank gebührt meinem Klavierlehrer Reinhard Micko, einem wunderbaren Jazzpianisten, der mich in den musikalischen Fragen für die Arbeit stets mit seinem Know-How ausgestattet hat und natürlich Rachel Portman und ihren Assistentinnen Karen Westropp und Anna Anderson, die sich trotz ihrem vollen Terminkalender immer die Zeit nahmen, meine e-Mails aus Wien zu beantworten, mir Rede und Antwort zu dem eigens für die Diplomarbeit erstellten Interview standen und mir die Möglichkeit gaben, mit der Original Partitur zu dem Film arbeiten zu können, bei der 250 Seiten Notenmaterial eingescannt, kopiert und nach Wien geschickt wurden!

Ihnen allen sei diese Arbeit gewidmet.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	6
2	Filmmusik – Begriffsbestimmung	9
2.1	Filmmusik – „unmerkliches Requisite“?	9
2.2	Definitionsversuche von Filmmusik.....	11
2.3	Arten und Erscheinungsformen von Musik im Film	13
3	Filmmusik – Verbindung von Musik und Film	14
3.1	Filmmusiktechniken – Verfahren zur Verbindung von Musik und Film	14
3.1.1	Underscoring	15
3.1.2	Mood-Technik	16
3.1.3	Leitmotivtechnik.....	18
3.1.4	Stille.....	21
3.2	Musikalische Gestaltungsmittel zur Akzentuierung des Bildes	23
3.2.1	Allgemeine musikalische Gestaltungsmittel	24
3.2.1.1	Rhythmus, Tempo und Dynamik	24
3.2.1.2	Harmonik	26
3.2.2	Instrumentation und Artikulation	27
3.2.3	Musikalische Affektfiguren.....	29
3.2.3.1	Intervalle.....	29
3.2.3.2	Skalen.....	31
4	Funktionen der Filmmusik	31
4.1	Theoretische Systematisierungsversuche	31
4.2	Funktionen der Filmmusik nach Joseph Kloppenburg	35
4.2.1	Syntaktische Funktion	35
4.2.2	Expressive Funktion.....	35
4.2.3	Dramaturgische Funktion	36
5	Filmmusikproduktion – Von der Komposition zur Filmmusik	38
5.1	Beginn der Musikarbeit	39
5.2	Spotting Session	41
5.3	Komposition	43

5.4	Produktion	44
5.4.1	Elektronische Produktion	45
5.4.2	Mischproduktion	46
5.4.3	Live-Produktion	47
5.5	Mischung und Musikanlegen	49
6	Rachel Portman – Filmmusik Komponistin	53
6.1	Biografie	54
6.2	Schaffensprozess und Auszeichnungen	56
6.3	Arbeitspraxis und Kompositionstil	60
7	Chocolat – der Film	64
7.1	Einführung in den Film <i>Chocolat</i>	65
7.2	Einführung in die Musik zu <i>Chocolat</i>	70
8	Filmmusikalische Analyse von <i>Chocolat</i>	72
8.1	Methodik der Filmmusik Analyse	73
8.2	Stilistische Gestaltung der Komposition im Allgemeinen	75
8.3	Zentrale Verfahren der Verbindung von Musik und Film und ihre Funktionen	76
8.3.1	Verwendung der Musik im Film	76
8.3.2	Kernthemen in <i>Chocolat</i>	79
8.3.2.1	Wind Thema	80
8.3.2.2	Reynaud Thema	86
8.3.2.3	Chocolat Thema	92
8.3.2.4	Verflechtung der Kernthemen	94
8.3.3	Akzentuierung des Bildes durch musikalische Gestaltungsmittel	98
8.3.3.1	Brüche und Tempoveränderungen.....	99
8.3.3.2	Musikalische Affektfiguren	102
8.4	Reflexion der erzielten Forschungsergebnisse	105
9	Schlussbetrachtung	107
10	Quellenverzeichnis	110
10.1	Bibliographie	110
10.2	Internetquellen	113

10.3	Filmographie	116
10.4	Notenmaterial.....	117
11	Abbildungsverzeichnis.....	118
12	Interview mit Rachel Portman.....	119
13	Abstract	130
14	Lebenslauf.....	131

1 Einleitung

„[I]t was discovered that having music accompanying moving pictures made the audiences connect emotionally to the images in ways they never had before. That’s when all the magic began.”¹

Es liegt vermutlich gerade in diesem Zauber begründet, dass eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Filmmusik sich oft auf ihre Geschichte beschränkte. Die Schwierigkeit Filmmusik wissenschaftlich zu beschreiben, sie als Bestandteil im Kontext des Filmes zu erfassen oder sie analytisch zu erforschen, zeigt sich in der doch relativ spärlichen Literatur, die wenn dann überwiegend im englischsprachigen Raum zu finden ist. Erst in den letzten Jahrzehnten erfuhr die Diskussion über Filmmusik ein gesteigertes Interesse. Dies zeigt sich besonders an den zahlreichen literarischen Neuerscheinungen an Fachzeitschriften, die die Thematik Filmmusik in den Mittelpunkt stellen, an den vielfach öffentlichen Fachdiskussionen sowie an den stetig wachsenden Filmmusik-Kursen, Workshops oder Lehrgängen selbst. Sie alle haben meist das Bestreben, in Filmmusik weit mehr als nur einen Bestandteil eines Filmes zu sehen und rücken ihn in einen tiefgreifend wissenschaftlichen Diskurs: an Filmmusik interessiert nun nicht mehr nur seine Geschichte, seine rein musikalischen Mittel und Kriterien, sondern vor allem, wie sich ihre musikalische Gestaltung durch die narrative Struktur im Film und umgekehrt beeinflussen. Welche Funktion dabei die Musik im Film übernimmt und welche Techniken angewendet werden, um Musik und Film zu verbinden. Ein Blick hinter die Kulissen wird gewagt und so finden sich ebenso zahlreiche Werke über die Wirkung von Filmmusik, seine Bedeutung und seinen Stellenwert im Film, Werke die Einblick in die wichtigsten Arbeitsschritte eines Komponisten und der Filmmusikproduktion geben, bis hin zu praktischen Anleitungen zum Selbstkomponieren.

Angeregt durch meine persönliche Begeisterung für Filmmusik und der Auseinandersetzung mit der Thematik, sowohl praktisch als auch wissenschaftlich, fiel meine Entscheidung, auch in diesem Bereich meine Diplomarbeit zu bearbeiten.

Nach ausgiebiger Recherche entschloss ich mich die Filmmusik Komponistin Rachel Portman in den zentralen Diskurs meiner Arbeit zu stellen, nicht zuletzt da sie als bis dato einzige Frau den Oscar für die beste Filmmusik zu *Emma*² im Jahr 1997 ge-

¹ DesJardins, Christian, *Inside film music: Composers speak*, Los Angeles: Silman-James Press 2007, S. ix.

² *Emma*, Regie: Douglas McGrath, USA 1996.

wann, als auch durch die Möglichkeit mit ihr im Rahmen der Diplomarbeit im persönlichen Kontakt stehen zu dürfen.

Aus ihrem umfangreichen Schaffensprozess habe ich den Film *Chocolat*³ ausgewählt, der als zentraler Forschungsgegenstand in den Mittelpunkt der Untersuchung gestellt wird.

Der erste Teil der Arbeit versucht Filmmusik theoretisch zu beleuchten. Zentrale Forschungsfragen richten sich zu Beginn darauf, Filmmusik als Begriff einzugrenzen. Neben einer kurzen Einführung in den Stellenwert und der Bedeutung von Filmmusik sollen verschiedene Definitionsversuche für den Begriff Filmmusik vorgestellt und auf die Arten und Erscheinungsformen von Musik im Film eingegangen werden.

Anschließend soll ausgehend von der Frage, welche Verfahren zur Verbindung von Musik und Film vorhanden sind, unterschiedliche Filmmusiktechniken erklärt werden. Neben den spezifischen Konzepten Musik im Film einzubinden, sollen vor allem auch musikalische Gestaltungsmittel aufgezeigt werden, die sowohl als Akzente zum Bild, als auch zur Unterstützung des Bildes fungieren. Dazu gehören neben den allgemeinen musikalischen Gestaltungsmitteln (Rhythmus, Tempo, Dynamik und Harmonik), vor allem der oft an Konventionen gebundene Gebrauch der Instrumente sowie bestimmte an Bedeutung gekoppelte musikalische Affektfiguren.

Anknüpfend an den Diskurs über die Verbindung von Musik und Film wird in einem nächsten Schritt die Funktion von Filmmusik diskutiert. Bevor ein konkretes Modell näher zur Betrachtung herangezogen wird, werden zunächst verschiedene Systematisierungsversuche, die Funktionen der Filmmusik zu erfassen versuchen, vorgestellt, um dann konkret das Modell des Musikwissenschaftlers Josef Kloppenburg zentral in den Mittelpunkt zu stellen.

Zum Abschluss des theoretischen Teils erfolgt ein kurzer Einblick in die wichtigsten Schritte einer Filmmusikproduktion, um dabei auf den Arbeitsprozess eines Komponisten, als auch auf die Rolle der Filmmusik in der Endmischung der Filmtonkulisse einzugehen.

Der zweite Teil der Arbeit rückt konkret den Film *Chocolat* in den Mittelpunkt der Untersuchung. Mit der Analyse der Filmmusik Komposition wird praxisnaher Bezug zu den bisher theoretischen Erläuterungen hergestellt.

³ *Chocolat*, Regie: Lasse Hallström, UK / USA 2000.

Um in der Filmmusik Analyse auch gesondert auf den Stil der Komposition einzugehen, wird zunächst die Komponistin Rachel Portman näher vorgestellt. Dabei soll vor allem auf ihre Biographie, ihren Schaffensprozess, besonders aber auf ihre Arbeitsweise als Komponistin, als auch auf ihren Kompositionsstil eingegangen werden. Anschließend erfolgt neben einer kurzen Erklärung des Filminhalts, ebenso eine Einführung in die Musik zu *Chocolat*, in der die allgemein verwendete Musik im Film sowie die Arbeit von Rachel Portman an der Komposition näher betrachtet wird. Anknüpfend daran befasst sich das folgende Kapitel ausschließlich mit der Analyse der Filmmusik Komposition, wobei in einem ersten Schritt die Methodik, die ich für die Analyse der Filmmusik angewendet habe, dargelegt wird. Die aus der Untersuchung erzielten Kriterien bilden die zentralen Forschungsfragen der Filmmusik Analyse. Diese sind neben der stilistischen Gestaltung der Komposition, vor allem welche Verfahren Rachel Portman anwendet, um die Musik im Film einzubinden und welche Funktionen sie übernehmen. Analytisch herausgearbeitet werden dabei besonders der Einsatz und die Verwendung der Musik im Film, zentrale musikalische Kernthemen sowie ihre Verflechtungen, als auch die in der Komposition verwendeten musikalischen Gestaltungsmittel, die der Akzentuierung des Bildes dienen. In einem abschließenden Resümee sollen die erzielten Forschungsergebnisse zusammenfassend reflektiert werden, bevor in der Schlussbetrachtung der Arbeit nochmal der Diskurs über den Stellenwert der Musik im Film aufgegriffen und abschließend erläutert wird.

2 Filmmusik – Begriffsbestimmung

2.1 Filmmusik – „unmerkliches Requisite“?

In dem von Helga de la Motte-Haber und Hans Emons etabliertem Standardwerk *Filmmusik - eine systematische Beschreibung*⁴ offenbart sich mit der Beschreibung der Filmmusik als „unmerkliches Requisite“⁵ eine äußerst knappe, doch klare Bestimmung von Filmmusik, hinter der sich die oft diskutierte Frage verbirgt, was Filmmusik denn eigentlich sei und welchen Stellenwert sowie welche Bedeutung sie im Film einnimmt.

Dabei trifft man zunächst auf das Phänomen, das vermutlich dem einen oder anderen Kinogänger bereits selbst gut bekannt sein dürfte, ein Phänomen das Aaron Copland treffend auf den Punkt bringt, wenn er schreibt, dass

„[...] [f]ür Millionen Kinogänger [...] die musikalische Ausstattung des Films so selbstverständlich [ist], daß [sic!] sie schon fünf Minuten nach Verlassen des Kinos nicht angeben können, ob sie eine Musik gehört haben oder nicht.“⁶

So zahlreich auch die Reaktionen und Meinungen an diesem Umstand auseinandergehen, so treffender ist die aufkommende Frage, die der Komponist Max Steiner in Bezug dessen stellte: „Wenn sie von keinem gehört wird, was soll sie verdammt noch mal dann überhaupt?“⁷

Dass Filmmusik nicht nur beiläufige Zutat eines jeden Filmes ist, Lückenfüller für dramaturgisch nicht funktionierende Szenen, um „Buch- und Regiefehler oder schwache Schauspielerleistungen zu vertuschen“⁸, beweist die Kraft und die Möglichkeit, die sich in ihr verbergen. Filmmusik erschafft in der Verbindung von Musik und Film eine ganz neue Dimension: der Musikjournalist Matthias Keller benennt sie nach dem gleichnamigen Titel seines Werkes *Filmmusik - die dritte Kinodimension*⁹,

⁴ La Motte-Haber, Helga de / Hans Emons, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München [u.a.]: Carl Hanser 1980.

⁵ Ebenda, S.1.

⁶ Thomas, Tony, *Filmmusik. Die großen Filmkomponisten- ihre Kunst und ihre Technik*, München: Heyne 1995; (=Heyne Filmbibliothek Bd.32/222).(Orig. *Film Score, The View from the Podium*), S.16.

⁷ Ebenda, S.232f.

⁸ Ottersbach, Béatrice / Thomas Schadt (Hg.), *Filmmusik-Bekenntnisse*, Konstanz: UVK 2009; (=Praxis Film Bd.55), S.183.

⁹ Keller, Matthias, *Stars and Sounds. Filmmusik – Die dritte Kinodimension*, Kassel: Bärenreiter / Gustav Bosse³ 2005.

der Filmautor Reinhard Kungel sieht in Filmmusik einen neuen Zugang „zu unserem Innersten, einen Zugang, der anderen Medien oft versagt bleibt.“¹⁰

Der Komponist Laurence Rosenthal beschreibt diese Erscheinung als „[e]twas Außerordentliches [...], Wärme vielleicht, eine Art Lebenskraft, oder eine ‚Atmosphäre‘ in dem Sinne, daß [sic!] der Film auf neue Weise zu atmen beginnt“¹¹. Die polnische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa umschreibt es als Mittel, dem Film erst seine eigentliche Realität zu verleihen und ihn aus dem Dornröschenschlaf zum Leben zu erwecken.¹²

Welche bedeutende Rolle der Musik im Film zukommt, zeigt sich besonders auch an ihren Funktionen, die sie im Film übernimmt. Ihr Potential erstreckt sich dabei weit darüber hinaus, nur Hintergrundberieselung schöner Bilder zu sein.

Wenn dabei auch durch den Terminus „*Film-Musik*“¹³ bereits kenntlich gemacht wird, wer hier wem zu dienen hat, nämlich die Musik der Filmidee, so darf Filmmusik trotz seiner Funktion als Erfüllungsgehilfe nicht als minderwertig dem Bild gegenüber angesehen werden.¹⁴

Ganz im Gegenteil, dies wird sichtbar an den unzähligen Filmen, die erst durch die Musik zu dem wurden, was sie sind. Als ein Beispiel sei hier auf die Filme von Alfred Hitchcock verwiesen, die erst durch die langjährige Zusammenarbeit mit dem bedeutenden Filmmusik Komponisten Bernard Hermann die Kraft und Authentizität erhielten und sie damit allesamt zu dem machten, was sie noch heute sind: Film-Klassiker.¹⁵

Und so findet sich neben der zu anfangs erwähnten Ahnungslosigkeit der Kinogänger ebenso oft auch der Moment der Rührung, der Spannung, des Mitfühlens, der Angst, der Aufregung, des Schreckens und des Lachens, allesamt Emotionen, die nicht durch das Auge, wohl aber durch die „Fühlarbeit“¹⁶ des Ohres verstanden werden, ein Zugang, der sich uns nur über die Präsenz von Musik im Film erschließt.

¹⁰ Kungel, Reinhard, *Filmmusik für Filmemacher. Die richtige Musik zum besseren Film*, Heidelberg: dpunkt / mediabook 2008, S. xiii.

¹¹ Thomas, *Filmmusik*, S.334.

¹² Vgl. La Motte-Haber / Emons, *Filmmusik*, S.15f.

¹³ Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S. 1.

¹⁴ Vgl. ebenda, S. 1.

¹⁵ Vgl. Keller, *Stars and Sounds*, S.21.

¹⁶ Ebenda, S.27.

2.2 Definitionsversuche von Filmmusik

Filmmusik als Begriff zu definieren und ihn damit isoliert zu betrachten, erweist sich vor allem aufgrund seiner Funktionalität im Film als besonders schwierig. Eben weil Filmmusik Teil des visuellen Geschehens ist, ist es einfacher seinen Stellenwert, seine Bedeutung und seine Rolle im Film zu beschreiben, als ihn in einer allgemeingültigen Definition einzugrenzen. Des Weiteren ist es ebenso problematisch von Filmmusik als eine eigene musikalische Gattung zu sprechen, denn wie die Musikwissenschaftlerin la Motte-Haber bekräftigt, hieße das, „einen Begriff zu benutzen, der – durch die Geschichte in seiner Reichweite begrenzt – Phänomene des 20. Jahrhunderts nicht mehr hinreichend charakterisiert“¹⁷.

Dennoch gibt es zahlreiche Versuche den Termini Filmmusik zu präzisieren, wenn auch in unterschiedlicher Formulierung, so ist festzustellen, dass der Sinngehalt dabei oft gleich bleibt: Filmmusik ist, wie der Begriff schon markiert, die Verbindung von Film und Musik. Filmmusik ist damit zweckgebunden und grenzt sich grundsätzlich von der autonomen Musik, „einer Musik, die auf keinen unmittelbaren Zweck gerichtet nur um ihrer selbst willen da ist“¹⁸, ab.

Dass damit Filmmusik, im Gegensatz zur autonomen Musik, eben schon auf einen unmittelbaren Zweck gerichtet ist und damit nicht nur um ihrer selbst willen existiert, findet sich in unterschiedlicher Ausdrucksweise in den verschiedenen Definitionsversuchen wieder. Bei la Motte-Haber ist sie Musik, die „durch ihre Verwendung beim Film bestimmt ist“¹⁹, beim Filmautor Reinhard Kungel, eine, die „in Form und Struktur an die visuelle Ebene gebunden [ist]“²⁰.

Auch Maas und Schudack verweisen bereits im Titel ihres Werkes *Musik und Film-Filmmusik*²¹ auf die Zweckgebundenheit von Filmmusik und definieren sie als „funktionale Musik; [die] ihren Sinn [...] nicht aus musikimmanenten Beziehungen, sondern aus ihrem Beitrag zur Gestaltung eines Films [bezieht]“²².

Die polnische Musikwissenschaftlerin Kathryn Kalinak unternimmt gleich mehrere Versuche Filmmusik zu definieren, die jedoch allesamt in ein und dieselbe Bestimmung von Filmmusik, als funktionale Musik, münden. Wie Maas und Schudack sieht

¹⁷ La Motte-Haber / Emons, *Filmmusik*, S.81.

¹⁸ Ebenda, S. 81.

¹⁹ Ebenda, S.81.

²⁰ Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S. 2.

²¹ Maas, Georg / Achim Schudack, *Musik und Film- Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis*, Mainz [u.a.]: Schott 1994.

²² Ebenda, S.30.

auch sie den Sinnbezug von Filmmusik in ihrem Beitrag zum Filmgeschehen und erklärt: „film music is nevertheless defined by its function within a cinematic field of reference“²³.

Ähnlich bei Peter Larsen, Professor für Informationswissenschaften, für den Filmmusik ebenfalls Teil des Filmprozesses selbst ist und damit Filmmusik als „part of the film, part of the film experience and part of the cultural context surrounding the film“²⁴ deklariert.

Weiter als in den bisher aufgezeigten Definitionen geht der Komponist und Musikproduzent Anselm C. Kreuzer in seiner Begriffsbestimmung auch auf die Arten von Filmmusik ein und definiert sie als Musik,

„[...] die mit der Absicht im Film eingesetzt wird, die Gesamtintention des Films zu unterstützen und damit zum Erleben des Films beizutragen. Sie ist auf dem Filmstreifen in kodierter Form manifest, erklingt bei der Filmvorführung und besteht in Form einer Vorstellung beim Produzenten. Unerheblich ist, ob die Musik ursprünglich für den Film komponiert wurde. Auch Musik, die vom Produzenten für den Film aus bestehendem Repertoire ausgewählt wurde, ist in diesem Sinne Filmmusik.“²⁵

Auch der Musikwissenschaftler Hansjörg Pauli findet für Filmmusik eine weitere interessante Erklärung, da er den Film selbst als eine Verbindung aus visuellem und akustischem Ereignis definiert, wobei er das akustische Ereignis wiederum in Fremd- und Bildton differenziert.²⁶ Pauli ordnet dabei die Filmmusik dem Bereich Fremdtone zu, also dem Ton im Bild, „von denen der Kinobesucher weiß, daß [sic!] die Personen, die an den visuellen Ereignissen beteiligt sind, ‚im Film vorkommen‘, sie nicht wahrnehmen.“²⁷

Wie aus den angeführten Definitionsversuchen ersichtlich wird, ist es unter allen Umständen schwierig, die Bestimmung von Filmmusik in einer einzigen allgemeingültigen Definition zu suchen. Nichts desto trotz geben sie eine doch klare und präzise Auskunft darüber, was sich hinter dem Begriff Filmmusik verbirgt.

Da in den letzten beiden Definitionsversuchen von Kreuzer und Pauli neben der Bestimmung von Filmmusik vor allem die Arten und Erscheinungsformen von Musik im Film thematisiert werden, sollen diese im folgenden Kapitel betrachtet werden.

²³ Kalinak, Kathryn, *Film Music. A very short Introduction*, Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press 2010, (= Very short Introductions Bd. 231), S.9.

²⁴ Larsen, Peter, *Film Music*, London: Reaktion Books 2007, S. 7.

²⁵ Kreuzer, Anselm C., *Filmmusik in Theorie und Praxis*, Konstanz: UVK 2009; (= Kommunikation audiovisuell Bd.42), S.18.

²⁶ Vgl. Pauli, Hansjörg, *Filmmusik: Stummfilm*, Stuttgart: Klett 1981, S.13f.

²⁷ Ebenda, S.14f.

2.3 Arten und Erscheinungsformen von Musik im Film

Zur Filmmusik gehört nicht, wie oft irrtümlich angenommen, nur die eigens für den Film komponierte Musik, sondern wie Anselm Kreuzer in seiner bereits angeführten Definition unter dem Kapitel *2.1 Definitionsversuche von Filmmusik* erklärt, ebenso vorhandenes Musikmaterial, sogenannte Kompilationen. Unter dem Begriff Kompilieren versteht man die „Hinzuziehung von unabhängig vom Film komponierter Musik, wie beispielsweise aus Symphonien, Opern, oder allen Bereichen der Popularmusik“²⁸.

Die Gründe Kompilationen als Filmmusik zu verwenden, sind ebenso mannigfaltig wie die Auswahl an bestehendem musikalischem Repertoire. So kann es in der Präferenz des Regisseurs liegen, wohl aber auch an dem vorhandenen finanziellen Budget, auf Kompilationen zurückzugreifen.

Des Weiteren bietet der Rückgriff auf Kompilationen Möglichkeiten, die der eigens für den Film komponierten Musik oft vorenthalten bleiben. So können beispielsweise Songs, die im Film eingebaut werden, die unmittelbar erwünschte Atmosphäre erzeugen und es reichen dabei alleine „ein paar Takte, um sofort eine Stimmung herzustellen, die Zuschauer weltweit mit diesen Songs verbinden.“²⁹

Auch im Film *Chocolat* finden sich neben der eigens für den Film komponierten Musik von Rachel Portman zahlreiche französische Songs, durch deren Einsatz die in Frankreich spielende Geschichte noch mehr Authentizität erhält.

Besteht Filmmusik ausschließlich nur noch aus Pop- oder Rockmusik, so kann in diesem Falle bereits von „Pop-Scoring“³⁰ gesprochen werden – eine Technik, die vor allem der Regisseur Quentin Tarantino in seiner Perfektion beherrscht und anwendet.³¹

Untersucht man die Erscheinungsformen von Musik im Film, so sind auch hier zwei unterschiedliche Kategorien zu differenzieren. Hansjörg Pauli hat diese, wie bereits im Kapitel *2.1 Definitionsversuche der Filmmusik* erläutert, als Bild- und Fremdtöne definiert. Zur Kategorie der Bildtöne zählt er „jene akustische[...] Ereignisse, von

²⁸ Kloppenburg, Josef, „Musik im Tonfilm“, *Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte-Ästhetik-Funktionalität*, Hg. Josef Kloppenburg, Laaber: Laaber 2012, S. 247.

²⁹ Ebenda, S. 268.

³⁰ Ebenda, S.276.

³¹ Vgl.Ebenda, S.276.

denen der Kinobesucher annimmt, daß [sic!] auch die Personen, die an den visuellen Ereignissen beteiligt sind, die sozusagen ‚im Film vorkommen‘, sie wahrnehmen.“³²

Die Fremdtöne hingegen, denen Pauli auch die Filmmusik zuordnet, definiert er als jene akustische Ereignisse, „deren Herkunft weder unmittelbar noch mittelbar von den visuellen Ereignissen ausgewiesen wird.“³³

Eine ähnliche Unterscheidung, wenn auch mit unterschiedlichen Termini, wird in der Kategorisierung von diegetischer und nicht-diegetischer Musik vorgenommen. Unter diegetische Musik, auch „ ‚source-music‘ “³⁴ genannt, fällt jene Musik, die Teil der Filmhandlung selbst ist, deren „Klangquelle synchron im Bild gezeigt oder doch, falls asynchron zum Bild, als vorhanden angenommen werden muß [sic!]“³⁵.

Unter nicht-diegetische, auch „[s]core[-music]“³⁶ genannt, fällt hingegen jene Musik, die nicht Teil der Filmhandlung ist. Der Begriff score-music enthält dabei bereits den Verweis, dass es sich bei dieser Form von Musik meist um die eigentliche Filmmusik handelt.

Dabei können im Film auch immer wieder Wechsel von diegetischer und nicht-diegetischer Musik erfolgen, beispielsweise dann, wenn Bestandteile der Filmmusikkomposition als diegetische Musik gesungen oder gespielt werden.³⁷

3 Filmmusik – Verbindung von Musik und Film

3.1 Filmmusiktechniken – Verfahren zur Verbindung von Musik und Film

Nachdem mit dem Aufkommen des Tonfilms die Bilder nun durch Geräusche und Sprache belebt werden konnten, war es trotz dessen die Musik, die nun als fest integrierter Bestandteil des Filmes das Aufsehen erregte und die Aufmerksamkeit auf sich zog. Wenn gleich die Musik im Zeitalter des Stummfilms als stetiger Begleiter eine bedeutsame und essentielle Rolle übernahm und der Tonfilm einen Einsatz von Musik nicht mehr unbedingt notwendig machte, so zeigt sich in ihrem weiteren Ge-

³² Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, S.14.

³³ Ebenda, S.14.

³⁴ Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S. 138.

³⁵ La Motte-Haber / Emons, *Filmmusik*, S.161.

³⁶ Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S. 138.

³⁷ Vgl. ebenda, S.138.

brauch als im Film fest verankerte Komponente ihre Signifikanz und Bedeutung für den Film.³⁸

Um die Musik im Film einzubinden, entwickelten sich verschiedene Verfahren und Strategien, um Musik und filmische Narration zusammenzubringen. Dabei können vor allem drei zentrale Filmmusiktechniken differenziert werden. Zu unterscheiden sind die Verfahren des Underscoring, der Mood-Technik und der Leitmotivtechnik. Da auch der bewusste Verzicht von Musik im Film immer wieder anzutreffen ist, soll dieses Phänomen ebenfalls näher betrachtet werden.

3.1.1 Underscoring

Unter Underscoring ist eine Kompositionsweise zu verstehen, bei der die Musik „möglichst alle auf der Bildebene sichtbaren Vorkommnisse, Bewegungen und dargestellten Gefühle möglichst synchron mitvollzieht.“³⁹

Seinen Ursprung findet diese Technik in der „langen imitativen Tradition“⁴⁰ der Musik, die sich bereits die Filme der Stummfilmzeit zu nutzen machten. Da Geräusche und Bewegungsabläufe zwar sichtbar, jedoch nicht hörbar waren, fungierte die Musik als akustischer Vermittler, um so die gezeigten Bewegungsvorgänge und Geräusche musikalisch zu spiegeln und nachvollziehbar zu machen.⁴¹

Die Komponisten der frühen Hollywood-Filme, allen voran Max Steiner, der diese Technik stilbildend prägte, orientierten sich mit dem Verfahren des Underscoring an dem frühen Vorbild der Illustration des Bildgeschehens. So zielt die Technik primär auf die Verdoppelung der visuellen und akustisch-musikalischen Ebene ab, indem sie die Bewegungsvorgänge im Bild musikalisch akzentuiert und sichtbare Vorkommnisse im Bild musikalisch spiegelt. Andererseits zielt sie auch darauf, die Gefühle der dargestellten Personen abzubilden oder sie beim Zuschauer zu erzeugen. Um Affekte freizusetzen, vollzieht die Musik dabei das Bildgeschehen nicht ganz genau synchron mit, sondern geht ihr ein Stück voraus. Dieses Phänomen findet sich bereits in der Tradition des Trommelwirbels im Zirkus. Um Spannung zu erzeugen

³⁸ Vgl. La Motte-Haber / Emons, *Filmmusik*, S.72.

³⁹ Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S. 126.

⁴⁰ La Motte-Haber / Emons, *Filmmusik*, S.115.

⁴¹ Vgl. Keller, *Stars and Sounds*, S.53.

setzt der Trommelwirbel nicht erst während des Sprungs, also synchron, ein, sondern kurz davor, um so die Erwartung und Anspannung zu steigern.⁴²

Wird die Verdoppelung von Musik und Bild in ihrer Anwendung perfektioniert und die Musik als eine „auf Sekundenbruchteile genau ausgemessene Bewegungsparallele [...]“⁴³ zum Bild eingesetzt, so wird dies bereits als sogenanntes *Mickey-Mousing* oder „,catching the action‘“⁴⁴ bezeichnet, eine Technik, die ihren Ursprung in den ersten Zeichentrickfilmen Walt-Disneys hat, der den Versuch unternahm

„[...] Musik und Zeichentrickbilder miteinander zu koppeln, wobei er tatsächlich die Verhältnisse auf den Kopf stellte und die Musik den Ton angeben ließ. [...] Wesentlich dabei war, daß [sic!] die Cartoons nach der Musik gezeichnet wurden“⁴⁵.

Besonders häufig findet sich *Mickey-Mousing* in der Stilisierung von Geräuschen, vor allem im animierten/ gezeichneten Film. Zwar bedürfen sie durch den Einsatz realer Geräusche keiner musikalischen Unterstützung mehr, doch noch immer ist das *Mickey-Mousing* ein häufig anzutreffendes Mittel, um Bewegungsdarstellungen zu akzentuieren, als auch Geräusche bewusst abzubilden.

Ein wichtiges Stilmittel das besonders im Underscoring, als auch im *Mickey-Mousing* eingesetzt wird, ist der Rückgriff auf musikalische Konventionen, um die an die Bewegungen im Bild gekoppelte Musik nachvollziehbar darzustellen und zu akzentuieren. Mit dem Gebrauch bestimmter musikalischer Werkzeuge, wie der Auswahl der Instrumente, ihrer Artikulation, dem Rhythmus, dem Takt, einzelner Töne, der Tonhöhe, als auch Intervalle, können so Bewegungen oder Geschehnisse im Bild besonders akzentuiert werden.

3.1.2 Mood-Technik

Im Gegensatz zum Underscoring zielt die Mood-Technik nicht darauf, auf einzelne Vorkommnisse im Bild Bezug zu nehmen, sondern den Stimmungsgehalt der ganzen Szene einzufangen. Wie der Begriff *Mood* (engl.: Stimmung, Gemütslage) schon ausdrückt, geht es darum, der Szene eine „spezifische Stimmung, eine Atmosphäre, eine stimmungsmäßige Einfärbung mittels Musik“⁴⁶ zu verleihen. Der Musik kommt

⁴² Vgl. Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S. 126ff.

⁴³ La Motte-Haber / Emons, *Filmmusik*, S.119.

⁴⁴ Cooke, Mervyn, *A history of Film music*, Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ.Press 2008, S.86.

⁴⁵ Keller, *Stars and Sounds*, S.54.

⁴⁶ Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S. 129.

damit eine neue Aufgabe zu, da sie nicht, wie im Underscoring Verfahren darauf abzielt, auf einzelne Begebenheiten im Bildgeschehen Bezug zu nehmen, sondern den emotionalen Gehalt der ganzen Szene zu erfassen versucht.

Besonders deutlich wird der Einsatz von Mood-Technik beispielsweise bei Landschaftsszenen im Film, oder auch im Filmanfang, wenn noch keine handelnden Personen gezeigt werden und die Kamera den Zuschauer zum Ort des Geschehens mitnimmt. In beiden Fällen werden Bildfolgen gezeigt, die an sich noch keine Informationen preisgeben.

Dies findet sich ebenfalls im Film *Chocolat*, der zu Beginn den Zuschauer mit einer langen Kamerafahrt zum Ort des Geschehens, in ein kleines französisches Provinzstädtchen, in die Handlung bringt:

Die Musik beginnt sehr reduziert, zart und leise. Das Hauptinstrument zu Beginn ist die Harfe, die immer nur die Töne g und d spielt. Als Intervall auch eine reine Quinte, die besonders offen und damit entspannt wirkt, wie der Anfang des Filmes auch: alles ist offen und neu, keine Spannung, keine Wertung. Unterstützt durch konstant unaufgeregte Streicher. Auf schwarzem Hintergrund blendet das Logo der Produktionsfirma von MIRAMAX Films auf. Das MIRAMAX Logo wird langsam ausgeblendet, nun erscheint wieder schwarzer Hintergrund. Einzeln nacheinander werden die wichtigsten Credits des Films eingeblendet. Bei Einblendung der Produktionsfirma beginnt zusätzlich zum durchlaufenden Part der Harfe und des hinzukommenden Klaviers nun eine charakteristische Flötenmelodie, die mit ihrer zarten Spielweise und dem immer wiederkehrenden Geräusch des Windes perfekt harmoniert. Mit dem Startton der Flötenmelodie auf b offenbart sich die Tonart des Stückes: Moll, die eine eher melancholische, sentimentale Grundstimmung erzeugt. Nach und nach wird nun der Produzent, dann die Schauspielernamen der Hauptprotagonisten und der Filmtitel eingeblendet. Die Flötenmelodie und der durchgängige Part der Harfe und des Klaviers wiederholen sich dabei und werden durch verschiedene Instrumente minimal akzentuiert. Währenddessen löst sich der schwarze Hintergrund auf, so dass der Zuschauer das Gefühl gewinnt, von oben durch die dichten grauen Wolken langsam auf den Ort des Geschehens zuzusteuern. Nach dem Abblenden des Titels lichten sich die Wolken und der Zuschauer befindet sich am Ort des Geschehens. Die Kamera bewegt sich langsam auf das kleine graue triste Städtchen zu. Die Musik nimmt sich wieder zurück. Das Tempo wird langsamer, die Instrumente reduzierter, die Lautstärke wird stetig leiser, die Musik kommt zu ihrem Ende und die Realgeräu-

sche des Ortes, in Form einer Kirchenglocke werden hörbar. Der Zuschauer ist am Ort des Geschehens angekommen, die Musik hat ihn quasi auf der Reise zum Handlungsort begleitet.⁴⁷

Das aufgezeigte Beispiel verdeutlicht die Mood-Technik sehr gut. Die Bildfolgen sind hier noch ohne Gehalt. Die Musik versucht dabei nicht auf einzelne Geschehnisse im Bild einzugehen, sondern den Anfangscharakter des Filmes zu stützen und dem Zuschauer bereits eine Grundstimmung, eine Atmosphäre zu vermitteln. Würden im Gegensatz dazu tiefe, dunkle Bassakkorde, gepaart mit zitternden, aufgeregten Streichern, einem sogenannten Streichertremolo erklingen, so würde das Bild eher mit einer negativen, spannungsgeladenen, Angst zu erzeugenden Stimmung eingefärbt.

Wie so oft arbeitet die Musik auch hier mit den Werkzeugen musikalischer Gestaltungsmittel, zum Beispiel in Form von bestimmten Instrumenten und Intervallen, um eine gezielte Stimmung und Atmosphäre herbeizuführen.

Natürlich findet sich die Mood-Technik nicht nur im Intro eines Filmes oder bei Landschaftsaufnahmen, das ausgewählte Beispiel soll jedoch verdeutlichen, welche Möglichkeit diese Kompositionsweise für den Film mit sich bringt.

3.1.3 Leitmotivtechnik

Unter dem Begriff Motiv- oder auch Leitmotivtechnik wird eine Kompositionsweise verstanden, bei der Personen, Ideen, Situationen, Begebenheiten und Dinge in der Filmhandlung an musikalische Figuren gekoppelt werden.⁴⁸ Die Leitmotive übernehmen damit eine Art Stellvertreter und fungieren als „tönende [...] Visitenkarten“⁴⁹.

Die Idee der Leitmotivtechnik ist keine neue, die sich erst im Zeitalter des Tonfilms entwickelte, sondern eine, die auf die Technik Richard Wagners zurückzuführen ist, der die Ansicht vertrat, dass

„[...] das ‚Gefühlsverstehen‘ (als vorbegriffliche musikalische Korrespondenz, die durchaus unterbewußt [sic!] ablaufen kann) der bewußten [sic!] Wahrnehmung haushoch überlegen sei. Und daß [sic!] es deswegen oft nur einiger prägnanter Motive bedürfe, um die entsprechenden assoziativen

⁴⁷ *Chocolat*, Regie: Lasse Hallström, Fassung: DVD-Video Special Edition: Kultur Spiegel, Grosse Kinomomente Bd.65, Universum Film 2010; (Orig. *Chocolat*, UK / USA 2000); 00:00:15-00:01:20. (Anmerkung bzgl. der Zeitmessung: Die zitierten Time Codes beziehen sich auf die Sichtung der DVD mittels dem Programm VLC Player)

⁴⁸ Vgl. Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S. 130.

⁴⁹ Keller, *Stars and Sounds*, S.66.

Weichen zu stellen [...] deren Sinn und Zweck ein rein praktischer war: dem Publikum den Überblick zu ermöglichen über eine allein in ihren zeitlichen Dimensionen ausufernde Handlung.“⁵⁰

Wenn auch der Film sich durch seine Mittelbarkeit und Montagetechnik schon alleine von der Unmittelbarkeit der Oper unterscheidet und augenscheinlich nicht darauf angewiesen ist, dem Zuschauer Motive zu bieten, um sich, wie Wagner es praktizierte, in der ausufernden Handlung zurechtzufinden und einen Überblick zu bekommen, so ist die Leitmotivtechnik noch heute ein beliebtes Mittel, um „die Filmrezeption durch Wiederholung von Verknüpfungen musikalischer mit außermusikalischen Strukturen zu gliedern und zu lenken.“⁵¹

Dabei zielt die konsequente Wiederholung der Verknüpfungen von musikalischen mit außermusikalischen Strukturen darauf, dass sie während des Films vom Zuschauer so verinnerlicht werden, dass er sie, bewusst oder unbewusst, zuordnen kann. Sobald diese erlernt sind, können Leitmotive im Film ihre Funktionen und Möglichkeiten, auf die sie zielen, entfalten.

So konkretisieren sie vor allem Bedeutungen, indem sie als Stellvertreter, als Träger von, selbst wenn die Person oder die Begebenheit gerade nicht im Film sichtbar ist, agieren. Sie können als Sprechblasen fungieren, wie beispielsweise im Film *Captain Blood*⁵² „where the love theme occasionally appears to signal Peter Blood thinking about Arabella.“⁵³

Durch asynchronen Gebrauch zum Bild treten sie mit dem Einsetzen des Leitmotivs als „zusätzliche Informanten auf“⁵⁴ und antizipieren, „was der zukünftige Gang der Handlung erst enthüllen wird.“⁵⁵

So können durch den Gebrauch von Leitmotiv nicht nur Handlungen antizipiert werden, sondern auch bevorstehende Veränderungen ausgedrückt werden. Ist ein Motiv beispielsweise für eine handelnde Person in Dur geschrieben, beschwingt und fröhlich und erklingt zu einem anderen Zeitpunkt in Moll, langsam und beschwert, so kann diese Veränderung im musikalischen Material auf ein sich anbahnendes

⁵⁰ Ebenda, S.70f.

⁵¹ Kreuzer, *Filmmusik in Theorie und Praxis*, S.139.

⁵² *Captain Blood*, Regie: Michael Curtiz, USA 1935.

⁵³ Buhler, James / David Neumeyer / Rob Deemer, *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*, New York [u.a.]: Oxford Univ.Press 2010, S. 17.

⁵⁴ La Motte-Haber / Emons, *Filmmusik*, S.171.

⁵⁵ Ebenda, S.169.

Schicksal in der Filmhandlung hinweisen oder auch nur die Veränderung, die die Person im Film durchlebt hat, sichtbar machen.⁵⁶

La Motte-Haber drückt es in ihrer Abhandlung über Leitmotive wie folgt aus: „Die Themen und Motive erleiden die Schicksale ihrer Helden, und die Helden leiden mit ihren Motiven mit.“⁵⁷

Wie einzelne Themen Auskunft über die Befindlichkeit und die Situation der handelnden Person im Film geben kann, so können auch Verflechtungen mehrerer Themen auf die Verstrickungen der Person im Film hinweisen.

Gerade in den Verflechtungen von Kernthemen zeigt sich die Herausforderung, motivische Themen für den Film zu komponieren. Sie müssen demnach nicht nur gut erkennbar sein, damit der Zuschauer sie auch, wenn auch nicht zwingend bewusst, identifizieren kann, sondern formal so angelegt sein, dass sie „mit allen anderen Leitmotiven, Themen oder Seitenthemen der Filmmusik in perfekter Art und Weise kontrastieren, aber auch harmonieren.“⁵⁸

Dabei müssen Leitmotive nicht immer nur zwingend an Melodien gebunden sein, sondern können ebenso „aus einem einzelnen Ton, einem Intervall, [...], einem rhythmischen Motiv, einer Instrumentationsvariante, einem Klangeffekt u.ä.m. bestehen.“⁵⁹ Auch hier kommt der häufig an Konventionen gebundene Gebrauch spezifischer musikalischer Gestaltungsmittel, wie auch schon in den vorherigen besprochenen Techniken, zum Tragen. So können Leitmotive, die beispielsweise an handelnde Personen im Bild gekoppelt sind, besonders durch unterschiedliche Instrumentation, Klangfarben, Tonarten, u.v.m. charakterisiert und kenntlich gemacht werden.

Wenn auch besonders bei Adorno und Eisler die Leitmotivtechnik harsche Kritik erfährt, weil sie nicht „im Sinn der eigentlichen Wagnerschen Konzeption die szenischen Vorgänge in die Sphäre des metaphysischen Bedeutenden erheb[t]“⁶⁰, damit die angestrebte symbolische Funktion verfehlt und nur mehr „zur bloßen [sic!] Verdoppelung, unwirksam und unökonomisch [wird]“⁶¹, so nehmen noch heute motivische Themen im Film eine große Rolle ein.

⁵⁶ Vgl. Ebenda, S.174.

⁵⁷ Ebenda, S.175.

⁵⁸ Schmid, Martin A., *Filmmusik als Bedeutungsträger. Musik im Film - analysiert an Hans Zimmers Score zu „Inception“*, Saarbrücken: AV Akademikerverl. 2012, S.23.

⁵⁹ Ebenda, S.23.

⁶⁰ Adorno, Theodor W. / Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S.13.

⁶¹ Ebenda, S.13.

Im Gegensatz zur ausladenden Verwendung der Leitmotivtechnik im frühen Hollywood Zeitalter gebrauchen heutzutage Komponisten meist

„ [...] only two or three themes: the main title for the hero, a love theme for the heroine, and perhaps recurring music for a place, villain, or something or someone else of particular narrative importance.“⁶²

Auch im Film *Chocolat* finden sich drei zentrale Kernthemen, die nicht nur immer wieder im Film präsent sind, sondern ebenfalls variieren und mit anderen Kernthemen verflochten werden. Diese werden im Kapitel 8.3.2 *Kernthemen in Chocolat* näher betrachtet, erklärt und analysiert.

3.1.4 Stille

„ ‚Musik ist – wie das Geräusch – funktional, d.h. zielgerichtet einzusetzen. Dies bedeutet, dass auch kein ‚Musikeinsatz‘ eine Funktion hat.‘ “⁶³

Wie jeder Einsatz der Musik im Film exakt festgelegt und besprochen wird, so sind auch die Stellen im Film nicht unberücksichtigt zu lassen, bei denen bewusst auf Musik verzichtet wird.

Da man in der heutigen Zeit gewohnt ist, mit akustischen Ereignissen fast dauerhaft berieselt zu werden, scheint es, dass man der Stille gar regelrecht zu entfliehen versucht. Dies beweisen zahlreiche Filmproduktionen, wie beispielsweise Dokumentationen, die von einer opulenten fast unaufhörlichen Musik begleitet werden. Ebenso Kinoproduktionen, deren Soundtrack in einen oft lautstarken Konkurrenzkampf aus Geräuschen, Dialogen, Soundeffekten und Musik mündet.

Man meidet die Stille und das damit vermeintlich einhergehende Vakuum im Bildgeschehen. Der Komponist Elmer Bernstein kommentiert diesen Umstand, dass „[v]iele der heutigen Produzenten, [...] die Stille zu fürchten [scheinen]“⁶⁴ so:

„ ‚Ich kann gar nicht sagen, wie oft ich von irgendwem gebeten wurde, noch eine Portion Musik einzuverleiben, weil die Angst vorherrschte, der Soundtrack sei an jener Stelle nicht ausreichend.‘ “⁶⁵

Doch im Gegensatz zur allgemein verbreiteten Annahme, dass nur mit Musik, mit Tönen, Geräuschen oder einem akustischen Ereignis das Geschehen im Bild erst wirkungsvoll vermittelt werden kann, trifft man dabei auf ein ganz anderes Phäno-

⁶² Buhler / Neumeyer / Deemer, *Hearing the Movies*, S. 200f.

⁶³ Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S. 136.

⁶⁴ Thomas, *Filmmusik*, S.10.

⁶⁵ Ebenda, S.10.

men, das bereits Siegfried Kracauer in seiner Abhandlung *Theorie des Films. Zur Errettung der äußeren Wirklichkeit*⁶⁶ darlegte:

„Musik bestätigt und rechtfertigt die Stille, sie beseitigt sie nicht [...] Überraschenderweise wird diese Wirkung verstärkt, wenn die Musik im Augenblick höchster Spannung plötzlich aussetzt und uns mit den stummen Bildern allein läßt [sic!]. Das ist ein Kunstgriff, der im Zirkus verwendet wird, um sensationelle Darbietungen zu voller Geltung zu bringen. Man sollte erwarten, daß [sic!] die verlassenen Bilder wirkungslos bleiben; was aber tatsächlich geschieht, ist, daß [sic!] sie uns stärker fesseln als die ihnen vorangehenden, musikalisch untermalten Aufnahmen.“⁶⁷

Die Wirkung, die sich mit einem bewussten Einsatz von Stille erzielen lässt, offenbart dabei das Potential, das in ihr schlummert. Wir werden mit den Bildern alleine gelassen, die Musik, die Geräusche, die Sprache scheinen zu verstummen und wir sind dem einem Moment der Spannung, der Freude, des Leids, der Emotionalität ganz und gar ausgeliefert. Besonders wirkungsvoll sind dabei ebenso jene Momente, bei denen die Musik im Film unerwartet und abrupt abbricht, um dann gänzlich zu verstummen oder nach einer kurzen Pause wieder aufgenommen zu werden.

Auch in *Chocolat* finden sich zahlreiche Beispiele, um markante Geschehnisse im Film durch das Mittel der Stille oder der musikalischen Reduktion zu akzentuieren und damit das Bild in den Vordergrund zu rücken. Dabei ist besonders auffällig, dass vor allem emotionsreiche oder actiongeladene Bilder meist gar ohne Musik dargestellt werden, um dem Bild Raum und Platz zu verschaffen. Auch abrupte Auslassungen und Brüche in der Musik zu *Chocolat* sind ein weiteres Beispiel dafür, um mit dem Mittel der abrupten Stille das Bildgeschehen noch wirkungsvoller zu gestalten. Da in der Filmmusik Komposition zu *Chocolat* die musikalische Reduktion, wie auch Brüche, in den einzelnen Musikstücken ein wichtiges Gestaltungsmittel sind, soll darauf in der Analyse der Filmmusik gesondert eingegangen werden.

Heute, wie damals, bedienen sich zahlreiche Filme an dem Mittel der Stille und ihrer damit einhergehenden Wirkung. Als Beispiel sei hier auf die Filme des österreichischen Regisseurs und Drehbuchautors Michael Haneke verwiesen, der mit dem bewusst spärlichen Einsatz von Musik den Zuschauer mit den emotionsgeladenen Bildern alleine lässt und sie damit allesamt oft unerträglich und doch genial erscheinen. Oder Filme, die durch einen ausgefeilten Einsatz von Stille, Geschehnisse im

⁶⁶ Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985; (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft Bd.546). (Orig.*Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford Univ. Press 1960).

⁶⁷ Ebenda, S.188.

Bild, aber auch der im Film eingesetzten Musik, erst zu dem Rang und Namen verholfen haben, zu dem sie mittlerweile zählen:

„Eine gelungene Dramaturgie beweist *Spiel mir das Lied vom Tod*⁶⁸ [...]. Der Film beginnt ganz leise, im pianissimo. Stille. Minimalismus pur. Ein wenig Wind. Dann quietscht es ohne Unterlass. Erst nach vier(!) Minuten wird klar, dass das Geräusch von einem Windrad kommt. [...] In der Ferne ein Signal. Und dann beginnt mit dem Auftritt von Charles Bronson die vielleicht bekannteste Filmmusik überhaupt, das Mundharmonika-Leitmotiv. Würde der Film unmittelbar mit dem Mundharmonikamotiv beginnen – der Effekt wäre verschenkt.“⁶⁹

Es liegt daher besonders in der Überlegung, an welchen Stellen Musik im Film eingesetzt und wo sie weggelassen wird, um die für den Film relevanten Geschehnisse, Emotionen, u.v.m. zu stützen. Entscheidungen über die Ein- und Ausstiegspunkte der Musik im Film werden dabei in der Spotting-Session und in der Endmischung des Films getroffen, die im Kapitel 5 *Filmmusikproduktion – Von der Komposition zur Filmmusik* als elementare Arbeitsschritte im Ablauf einer Filmmusikproduktion spezifisch vorgestellt werden.

3.2 Musikalische Gestaltungsmittel zur Akzentuierung des Bildes

Wie auch die Kamera verschiedene Einstellungen benutzt, um auf das Bildgeschehen Einfluss zu nehmen, so arbeitet auch die Musik mit unterschiedlichen Werkzeugen, um Akzente im Bild zu setzen. Dabei versteht sich ein Akzent in der Musik als „musikalisches Ausrufezeichen, um bestimmte Passagen hervorzuheben, Aussagen anzukündigen oder zu unterstreichen.“⁷⁰ Allen voran gehören dazu elementare musikalische Mittel wie das Tempo, der Rhythmus, die Dynamik, die Harmonik sowie vor allem der oft an Konventionen gebundene Gebrauch der Instrumente sowie bestimmte an Bedeutungen gekoppelte musikalische Affektfiguren.

Eine gesonderte Betrachtung der musikalischen Mittel ist ohne Zweifel problematisch, da ihr Einsatz auch immer im Bezug zum Film gesehen und erst darüber interpretiert werden kann. Jedoch: „Wer die Wirkungsmechanismen und die vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten von Filmmusik wirklich begreifen möchte, der muss sich mit den *Elementarteilchen* der Musik ein wenig näher befassen“⁷¹.

⁶⁸ *Spiel mir das Lied vom Tod*, Regie: Sergio Leone, Italien/USA, 1968.

⁶⁹ Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S. 137.

⁷⁰ Ebenda, S.185.

⁷¹ Ebenda, S.41.

3.2.1 Allgemeine musikalische Gestaltungsmittel

In der Musik findet sich eine unzählige Vielzahl an musikalischen Gestaltungsmitteln. Im Folgenden soll dabei besonders auf den Rhythmus, das Tempo, die Dynamik sowie auf die Harmonik und auf die damit einhergehende Auswahl des Tongeschlechts, das Verhältnis von Konsonanzen, Dissonanzen und ebenso auf spezifische Akkorde eingegangen werden.

3.2.1.1 Rhythmus, Tempo und Dynamik

Der Komponist Norbert Jürgen Schneider spricht in seinem umfangreichen Handbuch *Komponieren für Film und Fernsehen*⁷² vom „Komponieren mit ‚Zeit‘“⁷³, wenn es um Rhythmus und Tempo in der Musikgestaltung geht.

Rhythmus ist dabei „eines der wichtigsten Gestaltungsprinzipien in der Musik. [...] Musik als zum Hören bestimmte Kunstform [die] sich in einem organisierten, strukturierten, bewusst gestalteten Zeitverlauf, dem Rhythmus [vollzieht].“⁷⁴ „Bei einer guten Filmmusik [...]“⁷⁵, so schreibt Schneider, muss der Komponist „[...] zu einer Szene oder Person den ‚Namen‘, den richtigen Rhythmus finden.“⁷⁶ Rhythmus ist dabei ein wesentliches und stilbildendes Merkmal in der Musik, er ist „Identität“⁷⁷, den es in der Filmmusik zu finden gilt und je nach Verwendung unterschiedliche Wirkungen erzielen kann.

So kann ein einfacher Rhythmus einen Dialog ideal unterstreichen, ein beschwingter, akzentuierter Rhythmus passend eine Tanzszene begleiten und ein treibender, komplexer Rhythmus einer Actionszene mehr Präsenz verleihen und einzelne Vorgänge im Bild noch stärker hervorheben.⁷⁸

Die Wirkung einer Szene wird dabei aber nicht nur vom Rhythmus bestimmt, sondern vor allem auch durch die Wahl des Tempos. Neben der Notwendigkeit für den Film das passende Musiktempo zu finden, sind es vor allem die Möglichkeiten, die sich

⁷² Schneider, Norbert J., *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*, Mainz [u.a.]: Schott 1997.

⁷³ Ebenda, S. 138.

⁷⁴ Ziegenrucker, Wieland, *ABC Musik. Allgemeine Musiklehre. 446 Lehr- und Lernsätze*, Wiesbaden [u.a.]: Breitkopf & Härtel⁶ 2009, S.49.

⁷⁵ Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.139.

⁷⁶ Ebenda, S.139.

⁷⁷ Ebenda, S. 140.

⁷⁸ Vgl. Weidinger, Andreas, *Filmmusik*, Konstanz: UVK² 2011; (=Praxis Film Bd.68), S.78.

mit dem Einsatz von Tempoänderungen erzielen lassen und demnach das Tempo in der Filmmusik zum elementaren Gestaltungsmittel machen.

Bereits kleine Änderungen im Tempo können große Effekte und Veränderungen bewirken und „die Wirkung bestimmter Schnitte oder Aktionen entscheidend verändern“⁷⁹. Mit dem Einsatz von Tempoverzögerungen, Beschleunigungen, der Aufhebung und der Wiederaufnahme des ursprünglichen Tempos können Ereignisse im Bild noch stärker akzentuiert und hervorgehoben werden. Sie können auf wichtige Geschehnisse noch stärker hinweisen, einer Verfolgungsjagd das treibende Tempo verleihen, einen Abschied unerträglich lange wirken lassen und den Zuschauer mit Abbruch bis zur Wiederaufnahme des Tempos mit dem Bildgeschehen alleine lassen.

Ebenso sind Tempoänderungen in der Filmmusik ein Mittel, „um Stimmungsschwankungen plastisch erlebbar zu machen.“⁸⁰ Nachdem meist ein schnelleres Tempo mit Freude (als Beispiel sei hier das Tempo *allegro* anzuführen; ital.: schnell, heiter), ein langsames Tempo (als Beispiel sei hier das Tempo *grave* anzuführen; ital.: schwer) mit Trauer verbunden wird, kann mit der „Veränderung des Tempos [...] eine Veränderung im Gefühlsleben des Protagonisten angezeigt werden“⁸¹.

Besonders in Bezug auf Rhythmus und Tempo ist die Dynamik, „der Einsatz der verschiedenen Laut- bzw. Tonstärkegrade und –übergänge“⁸², ein weiteres elementares Gestaltungsmittel. Dabei können in *forte* (ital.: stark) gespielte schrille Streicher eine ganz andere Wirkung als in *pianissimo* (ital.: sehr leise) gespielte zarte Streicher erzielen.

Dynamik ist dabei aber nicht nur eine Angabe in der Orchesterpartitur, um die Musiker in Kenntnis zu setzen, ob eine Stelle nun laut oder leise gespielt wird, sondern kann nach Schneider auch musikalisch Raum verleihen. Schneider führt als Exempel par excellence das *Lohengrin* Vorspiel aus der gleichnamigen Oper von Richard Wagner an:

„Die Komposition beginnt mit dem Grals-Motiv im *ppp*⁸³ - sehr ‚fern‘ klingend- und in höchsten Lagen [...] und erreicht langsam – verbunden mit einem steten Lauterwerden- erst die Mittel-, dann die Baßlagen [sic!]. Hier ertönt das Orchester in vollem *fortissimo*⁸⁴ - also sehr ‚nahe‘ -, um sich dann

⁷⁹ Ebenda, S.78.

⁸⁰ Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.145.

⁸¹ Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S. 42.

⁸² Ziegenrucker, *ABC Musik*, S.228.

⁸³ Ital. *pianissimo possibile*: so leise wie möglich.

⁸⁴ Ital. *fortissimo*: sehr stark.

im rückläufigen Prozeß [sic!] nach und nach wieder in der Ferne und höchster Lage zu verlieren.“⁸⁵

Das Verlieren in der Ferne wird dabei vor allem mithilfe von Dynamikveränderungen erzielt. Ähnlich wie eine Überblendung im Bild kann mithilfe eines *Decrescendo* (ital.: an Tonstärke abnehmend) sich die Musik in der Ferne verlieren, bzw. ausklingen, mithilfe eines *Crescendo* (ital.: an Tonstärke zunehmend) an Nähe bzw. an Intensität gewinnen. Lautstärkenveränderungen sind damit vor allem auch ein „wirkungsvolles Mittel zur Emotionalisierung“⁸⁶.

3.2.1.2 Harmonik

Wesentlich prägend in der Musik und damit auch für den Film ist die Harmonik, insbesondere dabei die Auswahl des Tongeschlechts, also ob ein Musikstück in Moll, oder Dur erklingt sowie das Verhältnis von Konsonanzen und Dissonanzen und der spezifische Einsatz bestimmter Akkorde.

Harmonien in Moll (ital. *minore*: kleiner) werden eher mit Melancholie und Sentimentalität, Harmonien in Dur (ital. *maggiore*: größer) eher mit Fröhlichkeit und Helligkeit assoziiert.⁸⁷

Eine Besonderheit in der Filmmusik von *Chocolat* liegt beispielsweise darin, dass ausnahmslos alle Musikstücke in Moll komponiert wurden und damit die Grundemotionalität der Musik, wenn auch im weitesten Sinne interpretatorisch ausgelegt, die sentimentale, doch zarte Grundstimmung des Filmes, der Protagonisten und des kleinen französischen Städtchens, in dem die Handlung spielt, musikalisch unterstreicht.

Neben der Auswahl des Tongeschlechts ist es vor allem „das Verhältnis von Konsonanzen und Dissonanzen, das Spannung erzeugt und wieder löst.“⁸⁸

Dies ist zurückzuführen darauf, dass sich Dissonanzen (lat. *dissonare*: auseinanderklingen) durch ihr Auflösungsbestreben in eine Konsonanz (lat. *consonare*: zusammenklingen) auszeichnen.⁸⁹

⁸⁵ Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S. 111f.

⁸⁶ Ebenda, S.195.

⁸⁷ Vgl. Kalinak, *Film Music*, S.11.

⁸⁸ Schmid, *Filmmusik als Bedeutungsträger*, S.13.

⁸⁹ Vgl. Ebenda, S.13.

Endet ein Musikstück dissonant, so kann die Musik dabei zum Beispiel auf ein ungelöstes Problem in der Handlung hinweisen, einen Zwiespalt des Protagonisten zum Ausdruck bringen oder einen Streit beschließen, der noch nicht geklärt ist. Es bleibt also *offen*.

Auch der Gebrauch spezifischer Akkorde kann bestimmte Assoziationen beim Zuschauer wecken und wird in der Filmmusik gezielt eingesetzt. So wirken die normalen Dur- und Mollklänge beständig und in sich geschlossen. Hingegen zielen Veränderungen in der Akkordanordnung auch immer auf bestimmte Wirkungen ab. So haben übermäßige Dreiklänge „etwas Offenes und Schwebendes“⁹⁰. Der verminderte Septakkord wird gern „zur Spannungserzeugung und als Ausdruck des Erschauerns und Erschreckens genutzt“⁹¹. Quartenakkorde vermitteln „etwas Westernähnliches [...] ‚typisch Amerikanisches‘“⁹². Geschichtete Quinten hingegen wirken „relativ offen und [...] ‚ent-spannt‘“⁹³.

3.2.2 Instrumentation und Artikulation

„Wenn der Trompeter nicht ein klares Signal gibt, wird sich kein Soldat auf den Kampf vorbereiten.“⁹⁴ (1 Kor 14,8)

So wird bereits in der Bibel auf den oft an Konventionen gebundenen Gebrauch von Instrumenten hingewiesen. Die Auswahl von Instrumenten und wie sie gespielt, artikuliert werden, spielen in der Filmmusik eine entscheidende Rolle, allen voran, da sie ein wesentliches Mittel sind, um Geschehnissen und Personen in der Filmhandlung die *richtige Stimme* zu geben und durch ihren oft stereotypen Einsatz, die für die Szene notwendige Stimmung herstellen, bzw. unterstützen.

Der Grund dafür liegt in der spezifischen Klangfarbe, die bei jedem Instrument verschieden ist:

„Bestimmte Instrumente erzeugen bestimmte Obertöne und daraus ergibt sich der jeweilige, unverwechselbare Klang eines Instruments. Jedes Musikinstrument bietet somit spezifische Ausdrucksmöglichkeiten, um beim Hörer bestimmte Assoziationen und Gefühle zu evozieren.“⁹⁵

⁹⁰ Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S. 77.

⁹¹ Ebenda, S.77.

⁹² Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S. 124.

⁹³ Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S. 77.

⁹⁴ „Die Bibel“ – „Hoffnung für alle“, International Bible Society (Hg), Basel: Brunnen² 2009, S.1315.

⁹⁵ Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S. 47.

Dieser auf Assoziationen zielende Gebrauch verschiedener Instrumente findet sich bereits in der vorbildhaften Komposition des berühmten musikalischen Märchens *Peter und der Wolf* von Sergej Prokofjew, bei dem jeder Figur ein bestimmtes Instrument und ein musikalisches Thema zugeordnet wird. So wird beispielsweise der Großvater durch ein Fagott, die Ente durch die Oboe, der Wolf durch Hörner, der Vogel durch eine Querflöte, die Katze durch die Klarinette und Peter durch unbeschwerte Geigen repräsentiert. Die Wahl der Instrumente sowie ihre Spielweise sind dabei nicht zufällig, sondern wohlüberlegt gewählt.

Seit jeher wird mit dem Klang eines Instruments auch immer eine bestimmte Assoziation geweckt: So ertönt ein Waldhorn, um eine Jagd oder Mut und Stärke einer Person zu unterstreichen. Zarte Violinenklänge entfalten sich, um der Liebesszene mehr Ausdruck und Emotionalität zu verleihen. Die Flöte evoziert mit einer zarten Spielweise eine friedliche und leichte, die Harfe eine himmlische Atmosphäre. Das Glockenspiel erklingt, um Kindlichkeit zu repräsentieren. Dunkle, tiefe Bässe hingegen erschallen, um das Böse oder die Gefahr im Bild auch musikalisch abzubilden.⁹⁶ Eine Westerngitarre evoziert dabei Vorstellungen von Natur und Western, ebenfalls die Mundharmonika, deren Einsatz bereits beim ersten Ton auf die Wirkung von Einsamkeit, Amerika, Weite und Natur abzielt. Die Klarinette wird dagegen oft eingesetzt um „Falschheit und Hinterlist“⁹⁷ zu repräsentieren. Es erscheint dabei kein Zufall, dass sie in Prokofjews *Peter und der Wolf* der Katze zugeschrieben wird. Kriegs- und Kampfszenen werden meist durch Trompeten eingeleitet, Paukenschläge zielen auf die Erzeugung von Spannung ab, edle Klavierklänge finden sich meist in der gut bürgerlichen Gesellschaft, hingegen schaffen jazzige Klavierklänge eine nächtliche, verruchte Atmosphäre. Auch die Wahl spezifischer Instrumente, wie der Gebrauch exotischer und historischer Instrumente, als auch die Orgel und das Akkordeon, zielen auf die damit verbundenen Assoziationen. So erschafft die Orgel eine sakrale Atmosphäre und ertönt meist als musikalische Verdoppelung zum Bildgeschehen, wenn beispielsweise eine Hochzeit oder ein Gottesdienst gezeigt wird. Das Akkordeon wird unmittelbar mit einem französischen Lebensgefühl in Verbindung gebracht und exotische, bzw. historische Instrumente dienen dazu, um dem Bildgeschehen das „Als-ob“⁹⁸ zu verleihen.⁹⁹

⁹⁶ Vgl. Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S. 98f.

⁹⁷ Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S. 53.

⁹⁸ La Motte-Haber / Emons, *Filmmusik*, S.129.

„Das Als-ob gehört auch bei der Darstellung historischer Ferne zum Charakteristikum von Filmmusik.“¹⁰⁰ Damit kann mithilfe bestimmter Instrumente und ihrer individuellen Klangfarbe, die Musik den Zuschauer in eine andere Zeit, eine andere Kultur, oder eine andere Region versetzen: „So bringt uns die Balalaika in die ukrainische Steppe, das Banjo nach Afrika [...], die Ukulele nach Hawaii, [...] die Mandoline nach Italien, [...] und die Sitar nach Indien.“¹⁰¹

Aber nicht nur die Wahl der Instrumente ist an Konventionen gekoppelt, sondern auch auf welche Art und Weise die Instrumente erklingen und gespielt werden. Spezifische Verzierungen und Phrasierungen in der Spielweise gehen oft mit bestimmten Wirkungen einher. Gebundene, zarte Streicherklänge bewirken eine romantische Stimmung, hingegen suggerieren Tremolo-Streicher (lat. *tremolare*: zittern) meist Gefahr und Angst.

Auch in der Musik zu *Chocolat* findet sich ein durchdachter Einsatz in der Auswahl der Instrumente und wie sie einzelnen Personen oder Geschehnissen in der Filmhandlung zugeordnet sind, was sich besonders in der musikalischen Gestaltung der Kernthemen in *Chocolat* zeigt.

3.2.3 Musikalische Affektfiguren

„Im Gebrauch von Intervallen und Skalen ist die Nähe des Affektausdrucks zur Rhetorik in der Musik zu erkennen. [...] Komponieren für den Film heißt auch, die an musikalische Figuren gekoppelten Bedeutungen ins Spiel zu bringen.“¹⁰²

Wie auch der Einsatz spezifischer Instrumente bestimmte Assoziationen hervorruft, so finden sich auch in der Filmmusik zahlreiche Intervalle und Tonleitern, die darauf abzielen, einen Affekt auszudrücken und diesen beim Zuschauer auszulösen.

3.2.3.1 Intervalle

Das Intervall bezeichnet in der Musiktheorie dabei „das Verhältnis [von] zwei Töne[n], [also] ihren Abstand zueinander“¹⁰³. Unterschieden werden dabei reine, kleine, große, verminderte und übermäßige Intervalle, die sich damit auch klanglich stark voneinander abheben.

⁹⁹ Vgl. Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S. 49ff.

¹⁰⁰ La Motte-Haber / Emons, *Filmmusik*, S.129.

¹⁰¹ Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S. 51.

¹⁰² Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S. 96.

¹⁰³ Ziegenrucker, *ABC Musik*, S.93.

Ein in der Filmmusik besonders häufig benutztes Intervall stellt der Tritonus, eine verminderte Quinte, dar. Aufgrund seines dissonanten Klangcharakters, der nach Auflösung strebt, gilt der Tritonus als spannungsgeladenes Intervall und wird häufig auch als *diabolus in musica* (ital.: Teufel in der Musik) bezeichnet. Der Tritonus gilt als stark expressives Intervall und wird häufig in der Filmmusik eingesetzt, um „das Böse schlechthin“¹⁰⁴ zu repräsentieren.¹⁰⁵

Weitere Intervalle, die wie der Tritonus auf stark expressive Effekte zielen, sind besonders die Sext-, Sekund- und Quintintervalle.

Die große Sexte aufwärts wird häufig auch „als ‚ekphonesis‘ bezeichnet [...], [da sie] [d]em Sprachtonfall entlehnt [...] den freudigen Aufschrei nach[ahmt].“¹⁰⁶ Aufgrund ihrer Wirkung suggeriert sie damit ein positives, lebensbejahendes und freudiges Gefühl. Ihr gegenüber steht die „melancholisch geprägte kleine Sext“¹⁰⁷. Sie wirkt eher „widersprüchlich, gespalten und mehrdimensional [...] [und] ist deshalb prädestiniert, seelische Inhalte mit Gegenläufigkeiten [...] auszudrücken.“¹⁰⁸

Wie auch der Tritonus als verminderte Quinte gehört auch die Sekunde zu den dissonanten Intervallen. Besonders die kleine Sekunde, sowohl aufwärts als auch abwärts gerichtet, hat „[a]ls Halbton oder vor allem Leitton [...] die größtmögliche Energie, die einem Intervall zu eigen sein kann“¹⁰⁹ und damit eine besonders stark expressive und emotionale Wirkung. Dabei bedeutet sie in der aufwärts geführten Form immer „ ‚Erwartung‘, ‚Bitten‘, ‚Flehen‘, ‚Hoffen‘ “¹¹⁰, hingegen in der abwärts geführten Form „ ‚Trauer‘, ‚Resignation‘, ‚Tod‘ “¹¹¹ und bewirkt, durch ihren kleinschrittigen Einsatz abwärts, auch häufig das Gefühl des Seufzens.

Der spannungsgeladenen Sekunde steht dabei die reine Quinte gegenüber, die „[d]urch ihren ‚anfänglichen‘ Charakter [einen] [...] noch sehr objektiven Gestus [hat]“¹¹², damit besonders offen, leer und entspannt wirkt und „[...] die Türen auftu[t] zum Blick, in weite, schier grenzenlose [...] Räume.“¹¹³

¹⁰⁴ Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S. 96f.

¹⁰⁵ Vgl. Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S. 121.

¹⁰⁶ Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S. 96.

¹⁰⁷ Keller, *Stars and Sounds*, S.32.

¹⁰⁸ Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S. 119.

¹⁰⁹ Ebenda, S.120.

¹¹⁰ Ebenda, S.120.

¹¹¹ Ebenda, S.120.

¹¹² Ebenda, S.121.

¹¹³ Keller, *Stars and Sounds*, S.32.

Besonders die Richtung, in der sich die Intervalle bewegen, kann dabei unmittelbar Bezug auf das Bildgeschehen, bzw. auf die Protagonisten nehmen. Je größer die Tonschritte, desto „energischer und stärker der Ausdruck. Große Schritte sind etwas für große Helden, bei kleinen Schritten vermuten wir eher einen devoten Untertan.“¹¹⁴

3.2.3.2 Skalen

Musikalische Akzente im Bild können auch mithilfe spezifischer Tonleitern gesetzt werden. Neben den *gewöhnlichen* Dur- und Molltonleitern, ist es vor allem der Einsatz bestimmter Skalen, die sich klanglich stark voneinander differenzieren und dabei eine ganz eigene Wirkung erzielen können.

Die Pentatonik (griech.:fünftönig), als eine der ältesten Tonsysteme, die wie der Name schon sagt, sich aus nur fünf verschiedenen Tönen zusammensetzt, wirkt sehr „schwebend, gelöst, unbestimmt, scheinbar endlos“¹¹⁵. Die mittelalterlichen modalen Leitern, auch Kirchentonarten genannt, verhelfen dem Film durch ihren altertümlichen Klang auch musikalisch ein *als ob* zu schaffen und können als „Zeitfolie“¹¹⁶ dienen, um den Zuschauer in eine andere Zeit zurückzusetzen. Hingegen erweckt der Einsatz der Bluestonleiter ein für den Jazz und der afroamerikanischen Musik charakteristisches Gefühl. Die Zigeuner-Moll Tonleiter suggeriert dagegen folkloristische Vorstellungen.¹¹⁷

4 Funktionen der Filmmusik

4.1 Theoretische Systematisierungsversuche

Nach umfassender Erläuterung der Filmmusiktechniken, als auch der musikalischen Gestaltungsmittel von Musik im vorangegangenen Kapitel, ist es für die Filmmusikanalyse unabdingbar den Bezug der Musik zum Filmgeschehen näher zu betrachten. Gemeint ist damit die Funktionalität von Filmmusik, die im Gegensatz zu autonomer Musik, sich eben gerade durch ihren Dienst an einem anderem Medium, dem Film, auszeichnet und erst im Bezug zum Filmgeschehen analysiert werden kann:

„Filmmusik ist funktional. Sie entsteht nicht um ihrer selbst willen, sondern steht im Dienst an einem anderen, grundsätzlich, musikfremden Medium, eben am Film, seit Beginn der Tonfilmära an einem bestimmten Filmwerk.

¹¹⁴ Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S. 71.

¹¹⁵ Ziegenrucker, *ABC Musik*, S.133.

¹¹⁶ Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S. 87.

¹¹⁷ Vgl. Ziegenrucker, *ABC Musik*, S.112ff.

Demzufolge genügt es nicht, filmmusikalische Materialien, Verfahrensweisen, Formen und Stile nebst deren Entwicklungsstand allein von der Musik her zu beschreiben: Die Beschaffenheit jeder Filmkomposition muß [sic!] zurückgeführt werden auf die Aufgaben, die der Musik [...] übertragen werden; es muß [sic!] also die *Funktion* untersucht werden, die die Musik konkret übernimmt.“¹¹⁸

In der Literatur finden sich zahlreiche Versuche die Funktionen von Filmmusik zu beschreiben und zu kategorisieren, dabei sollen im Nachfolgenden die wichtigsten Systematisierungsversuche vorgestellt werden. Natürlich werden dabei, wie auch bei der Darstellung des musikalischen Materials und der Filmmusiktechniken, die Funktionen gesondert betrachtet und treten in der filmmusikalischen Praxis nicht isoliert, sondern oft gleichzeitig auf, wenn auch dabei meist eine Funktion vorherrschend ist. Einen ersten umfassenden Versuch unternahm dabei die Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa. Mit ihrem Buch *Ästhetik der Filmmusik*¹¹⁹ legte sie den „ersten Versuch vor, eine eigenständige Ästhetik einer Spezies funktionaler Musik gegenüber der einer autonomen Musik systematisch abzugrenzen.“¹²⁰ Die Systematik von Lissa zeichnet sich durch einen umfangreichen Funktionskatalog aus, der jedoch trotz der ausführlichen Beschreibungen ebenso harsche Kritik erfuhr. So schreibt der Musikwissenschaftler Hansjörg Pauli, der anlässlich der umfassenden Systematik von Zofia Lissa einen eigenen Versuch unternahm, die Funktionen der Filmmusik weit weniger differenzierter zu erfassen versuchte:

„Ich erinnere mich genau, was mich seinerzeit dazu bewog, Ausschau zu halten nach einem Schema, in dem sich die Bild-Ton Beziehungen übersichtlich und einleuchtend würden anordnen lassen: das Mißbehagen [sic!] bei der Lektüre von Zofia Lissas ‚Ästhetik der Filmmusik‘; Mißbehagen [sic!] ob der, wie mir scheinen wollte: Systematisierungswut [...]“¹²¹

Pauli führt die Funktionen von Filmmusik dabei auf drei Kategorien zurück: Filmmusik kann paraphrasieren, polarisieren oder kontrapunktieren. Als paraphrasierend bezeichnet er dabei jene Musik, „deren Charakter sich direkt aus dem Charakter der Bilder, aus den Bildinhalten ableitet“¹²² und die Musik demnach als „akustische [...] Schicht nachzeichnet, was sich in der visuellen zuträgt.“¹²³ Polarisierende Musik

¹¹⁸ Bullerjahn, Claudia, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner 2001, (=Reihe Wißner-Lehrbuch Bd.5),(=Forum Musikpädagogik Bd.43), S.58f.

¹¹⁹ Lissa, Zofia, *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin: Henschel 1965.

¹²⁰ Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S.60.

¹²¹ Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, S.187.

¹²² Ebenda, S.185.

¹²³ Ebenda, S.188.

hingegen ist jene Musik, „ ,die kraft ihres eindeutigen Charakters inhaltlich neutrale oder ambivalente Bilder in eine eindeutige Ausdrucksrichtung schiebt.“¹²⁴

Im Gegensatz dazu steht die kontrapunktierende Musik, eine Musik, „ ,deren eindeutiger Charakter dem ebenfalls eindeutigen Charakter der Bilder, den Bildinhalten, klar widerspricht.“¹²⁵ Wenn auch diese Kategorisierung weit verbreitet und oft zur Analyse der Funktionen von Filmmusik herangezogen wird, ist es nicht zuletzt Pauli selbst, der einige Jahre rückblickend „nicht mehr zufrieden“¹²⁶ mit seiner Systematik ist und sie mit einigen Einschränkungen versieht. Auch der Komponist Anselm Kreuzer stellt nach eingehender Beschäftigung mit dem Pauli Model Schwachstellen fest:

„Während eine zur Nahaufnahme erklingende Musik punktuell als paraphrasierend aufgefasst werden kann, könnte sie aufgrund vorheriger Kamera-Einstellungen als kontrapunktisch eingestuft werden. In der Anwendung des Modells ergibt sich somit eine Unschärfe. Kaum jemals wird in der Filmpraxis ein Einzelbild des Films isoliert betrachtet.“¹²⁷

Ein weitaus strukturalistisches Model findet sich in der Systematik von Georg Maas, bei dem er folgende Funktionen unterscheidet:

„I. Tektonische Funktionen (Musik als Baustein zur äußeren Gestalt des Films; großstruktureller Bezug), [...] II. Syntaktische Funktionen (Musik als Element der Erzählstruktur; formaler Bezug) [...], III. Semantische Funktionen (Musik als Element der inhaltlichen Gestaltung; inhaltlicher Bezug) [...], IV. Mediatisierende Funktionen [...].“¹²⁸

Die Musikwissenschaftlerin Claudia Bullerjahn sieht in der Systematisierung von Maas einen gelungenen Versuch, bei dem sich die Tatsache widerspiegelt, dass „Funktionen auf unterschiedlichen Ebenen der filmischen Textur angesiedelt sein können.“¹²⁹ Jedoch sieht sie in dem Model ebenso Schwachstellen und Problematiken, bei dem es „dem Autor nicht [gelingt], sich gegenseitig ausschließende Kategorien zu bilden“¹³⁰ und „den Film vor allem als Erzählmedium akzentuiert“¹³¹, so dass sie einen eigenen Versuch unternimmt, die Funktionen von Filmmusik zu systematisieren.

¹²⁴ Ebenda, S.185.

¹²⁵ Ebenda, S.185.

¹²⁶ Ebenda, S.187.

¹²⁷ Kreuzer, *Filmmusik in Theorie und Praxis*, S.111.

¹²⁸ Maas / Schudack, *Musik und Film- Filmmusik*, S.35f.

¹²⁹ Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S.63.

¹³⁰ Ebenda, S. 64.

¹³¹ Ebenda, S. 64.

Ihren Funktionskatalog unterteilt sie dabei in Metafunktionen, bei denen sie die rezeptionspsychologischen, als auch die ökonomischen Metafunktionen unterscheidet und in Funktionen im engeren Sinne, zu denen die dramaturgischen, epischen, strukturellen und persuasiven Funktionen zählen.¹³²

Weitaus weniger systematisch, doch kategorisierend sind dabei die Versuche von Schneider und Prendergast, die die Funktionen von Filmmusik dahin gehend untersuchen, was Filmmusik alles leisten kann. Schneider arbeitet dabei eine Liste an Funktionen aus, welchen Einfluss die Musik auf das Filmgeschehen übernimmt. Nach Schneider kann dabei Filmmusik:

„1. Atmosphäre herstellen, 2. Ausrufezeichen setzen, 3. Bewegungen illustrieren, 4. Bilder integrieren, 5. Emotionen abbilden, 6. Epische Bezüge herstellen, 7. Formbildend wirken, 8. Geräusche stilisieren, 9. Gesellschaftliche Kontexte vermitteln, 10. Gruppengefühl erzeugen, 11. Historische Zeit evozieren, 12. Irreal machen, 13. Karikieren und parodieren, 14. Kommentieren, 15. Nebensächlichkeiten hervorrufen, 16. Personen dimensionieren, 17. Physiologisch konditionieren, 18. Rezeption kollektivieren, 19. Raumgefühl herstellen, 20. Zeitempfinden relativieren.“¹³³

Der Komponist Roy Prendergast formuliert seinen Funktionskatalog weitaus knapper, indem er die Funktionen der Filmmusik in fünf Kategorien bündelt und sie mit einer anschließenden Erläuterung ausführlich belegt. Prendergast schreibt der Filmmusik folgendes Können zu:

„[1.] ‚Music can create a more convincing atmosphere of time and place.‘ [...], [2.] ‚Music can be used to underline or create a psychological refinements – the unspoken thoughts of a character or the unseen implications of a situation.‘ [...], [3.] ‚Music can serve as a kind of neutral background filler.‘ [...], [4.] ‚Music can help build a sense of continuity in a film.‘ [...], [5.] ‚Music can provide the underpinning for the theatrical buildup of a scene and then round it off with a sense of finality.‘“¹³⁴

So sehr sich die verschiedenen theoretischen Systematisierungsversuche doch auch unterscheiden, so sehr wird dabei deutlich, welche Möglichkeiten sich im Einsatz von Filmmusik für den Film ergeben. Filmmusik ist funktionale Musik und der erste Schritt jeglicher Komposition für den Film liegt dabei in der Entscheidung „ ‚what the music must do.‘“¹³⁵

¹³² Vgl. Ebenda, S.64ff.

¹³³ Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S. 148f.

¹³⁴ Prendergast, Roy M., *Film Music. A neglected art. A critical Study of Music in Films*, New York [u.a.]: Norton² 1992, S. 213ff.

¹³⁵ Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S. 140.

4.2 Funktionen der Filmmusik nach Joseph Kloppenburg

Eine von mir präferierte Systematik, da sie klar voneinander getrennte Kategorien aufweist und sich relativ unkompliziert auf eine Analyse der Funktionen von Filmmusik anwenden lässt, stellt für mich die vom renommierten Musikwissenschaftler Josef Kloppenburg ausgearbeitete Kategorisierung der Funktionen der Filmmusik in syntaktische, expressive und dramaturgische Funktionen dar.

4.2.1 Syntaktische Funktion

Syntaktische Funktion übernimmt dabei jene Musik, die eingesetzt wird, um das strukturelle Verstehen im Film zu erleichtern. Wie eben auch Schnitte bewusst gesetzt werden, um Handlungsstränge voneinander abzugrenzen, so kann auch die Musik als Mittel fungieren, um Handlungsstränge voneinander zu trennen.

Im Gegensatz dazu kann sie jedoch auch eingesetzt werden, um Sequenzen oder Szenen akustisch zu verklammern. Da sich der Film besonders durch die Technik der Montage auszeichnet, kann die Musik helfen einen roten Faden beizubehalten, wenn beispielsweise viele Schnitte erfolgen, die Handlung von der Gegenwart in eine Traumwelt springt oder parallele Handlungsstränge aneinander montiert werden. Je nachdem wie die Musik eingesetzt wird, wo sie anfängt und wieder aus dem Bild geht, kann sie dabei auch Einstellungswechsel verdeutlichen oder je nach Einsatz, eine bestimmte Gewichtung und Akzentuierung im Bildgeschehen erzeugen¹³⁶:

„Die Entscheidung über die Art und insbesondere den Einsatz der Musik ist abhängig von der beabsichtigten Gewichtung der Bildinformationen und damit der Lenkung der Aufmerksamkeit. Schnitte werden durch ein Musikende oder einen Musikanfang sowie durch eine musikalische Akzentuierung hervorgehoben.“¹³⁷

4.2.2 Expressive Funktion

Geht es bei den syntaktischen Funktionen darum den strukturellen Filmablauf zu unterstützen, zu lenken und zu erleichtern, so sieht Kloppenburg in dem Einsatz von Musik zur „Intensivierung der Wahrnehmung“¹³⁸ ihre expressive Funktion. Musik wird

¹³⁶ Vgl. Ebenda, S.150ff.

¹³⁷ Ebenda, S.151.

¹³⁸ Ebenda, S.150.

dabei eingesetzt, um Stimmungen, Emotionen, Situationserleben, eine Atmosphäre und ein inneres Gefühl einer Figur musikalisch auszudrücken, zu intensivieren oder Affekte zu erregen.¹³⁹

Besonders unterstützend fungieren dabei vor allem musikalische Mittel, wie zum Beispiel die Tonart, spezifische Instrumente oder der Einsatz einer markanten Melodie. Ist eine Szene zum Beispiel voller Lebensfreude und Harmonie, so unterstützt die Musik diese Stimmung eher weniger durch eine in Moll geschriebene Melodie, die ein Gefühl von Melancholie und Traurigkeit hervorruft, sondern wird, um ihrer Aufgabe der Intensivierung der Wahrnehmung gerecht zu werden, die Szene mit einer heiteren, leichten und beschwingten Melodie musikalisch begleiten, um das Gefühl der Lebensfreude und des Glücks expressiv zu verstärken.

Aber nicht nur die offensichtliche Verdoppelung von visueller und akustischer Ebene zielt auf die Intensivierung der Wahrnehmung, sondern kann auch mit dem Mittel der Kontrapunktierung erreicht werden, wenn die Musik sich gegensätzlich zum Bildgeschehen verhält. Kloppenburg führt dabei folgendes Beispiel an:

„Das Erleben von Betroffenheit wird intensiviert durch abrupt einsetzende Stille in *Little Big Man*¹⁴⁰ [...]. Bei dem brutalen Angriff von Colonel Custers Kavallerieregiment [...] wird Little Big Man's Frau Sunshine [...] hinterrücks niedergeschossen. Dazu ist der fröhlich-heroische Kavalleriemarsch ‚Garryowen‘ zu hören [...]. Nach dem letzten Schuss herrscht absolute Stille. Diese intensiviert den erlebten Schrecken [...]. Langsam wird der Kavalleriemarsch akustisch wieder eingeblendet. Bilder toter Indianer werden durch Schnitte aneinander gereiht. Jetzt wird das Erleben des Schreckens durch musikalische Kontrapunktierung intensiviert.“¹⁴¹

4.2.3 Dramaturgische Funktion

Neben der strukturellen und expressiven Funktion, die Musik im Film übernehmen kann, führt Kloppenburg mit der Dramaturgischen eine weitere Funktion von Musik ein. „Als dramaturgische Funktionen können alle Aufgaben bezeichnet werden, die eine Filmmusik für die unmittelbar gegenwärtige Handlung übernimmt.“¹⁴²

Nach Kloppenburg übernimmt eine Filmmusik dramaturgische Funktion, wenn sie zum Beispiel zur „Personencharakterisierung“¹⁴³ herangezogen wird.

¹³⁹ Vgl. Ebenda, S.150.

¹⁴⁰ *Little Big Man*, Regie: Arthur Penn, USA 1970.

¹⁴¹ Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S.153f.

¹⁴² Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S.69.

¹⁴³ Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S.150.

Dies geschieht vor allem mit dem Mittel der Leitmotivtechnik, bei der ein musikalisches Motiv einer Person im Film zugeordnet wird und in der Filmhandlung immer wieder in Verbindung mit ihr erklingt. Ein Leitmotiv ist dabei aber nicht gezwungenermaßen an eine Person gebunden, sondern kann auch an eine Idee, eine Begebenheit oder an eine Situation gekoppelt sein.¹⁴⁴

Ein Exempel par excellence stellt das Haimotiv im Film *Der weiße Hai*¹⁴⁵ dar: Sobald das von John Williams komponierte Motiv (bestehend aus einer Wiederholung kleiner Sekunden) erklingt, wird dies automatisch mit der Präsenz des weißen Hais in Verbindung gebracht, selbst wenn dieser im Bild nicht zu sehen ist.¹⁴⁶

Dabei übernimmt die Filmmusik in der Kategorie der dramaturgischen Funktion eine weitere: sie wird oft als „Stellvertretung“¹⁴⁷ eingesetzt, vor allem dann, wenn die Verknüpfung der musikalischen Motive an ihren Stellvertreter vom Zuschauer so verinnerlicht sind, dass der Zuschauer automatisch die Verbindung zu dem nicht-sichtbaren Stellvertreter herstellen kann.

Neben der Möglichkeit durch Filmmusik Personen zu charakterisieren und als Stellvertreter zu fungieren, nennt Kloppenburg noch weitere dramaturgische Funktionen von Filmmusik. So kann Musik im Film, durch oft asynchronen Einsatz zum Bild, bestimmte Ereignisse antizipieren, also ankündigen.¹⁴⁸ Unter asynchronem Musikeinsatz versteht man, dass eine Musik in einer Szene erklingt, die weniger zum unmittelbar gezeigten Bild passt, sondern bereits auf das Ereignis verweist, das sich erst im weiteren Gang der Handlung offenbaren wird. Als klassisches Exempel sei hier eine scheinbar friedliche Autofahrt genannt, die den Zuschauer durch die amerikanische Landschaft mitnimmt. Erst durch den Einsatz anschwellender, zitternder Violinen, tiefer Bässe und dissonanter Klänge entsteht beim Zuschauer das Gefühl, dass sich im Bild gleich etwas ereignen wird, vielleicht ein Unfall, auf jedenfall ein Ereignis mit dem der Protagonist nicht rechnet und das sich aus der rein visuellen Ebene noch nicht erahnen lässt.

Antizipation leistet Musik aber auch in der geschickten Verwendung von Leitmotiven. Erklingt zum Beispiel ein an ein Liebespaar gekoppeltes Liebesmotiv, dass das Paar sowohl visuell, als auch akustisch harmonisch wirken lässt, jedoch musikalisch mit

¹⁴⁴ Vgl. Ebenda, S.155.

¹⁴⁵ *Der weiße Hai*, Regie: Steven Spielberg, USA 1975.

¹⁴⁶ Vgl. Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S.153.

¹⁴⁷ Ebenda, S.151.

¹⁴⁸ Vgl. Ebenda, S.151.

einem dissonanten Akkord abschließt, liegt darin bereits die Ankündigung, dass dem verliebten Paar kein Happy-End beschieden sein wird.

Musik kann aber nicht nur Ankündigung, sondern auch Rückverweise leisten oder als eine Art Kommentar oder Zitat eingesetzt werden.¹⁴⁹

Dramaturgische Funktion übernimmt die Musik aber auch, wenn die Musik selbst Teil der Handlung ist, sie der Spannungserzeugung dient oder die Wahrnehmung einer handelnden Person unterstreicht.¹⁵⁰

Dies findet sich beispielsweise im Film *Lola rennt*¹⁵¹, bei dem durch den Einsatz von Techno-Musik, „sowohl der Zeitgeist als auch die Hektik mit der Lola in dem Film von Station zu Station hetzt“¹⁵², unterstrichen wird.

Der bei den dramaturgischen Funktionen von Kloppenburg gemachte Zusatz „etc.“¹⁵³ verweist darauf, dass Musik im Rahmen dieser Kategorie noch unzählig weitere Funktionen erfüllen kann. Auf weitere Überlegungen dahingehend soll aber im Folgenden verzichtet werden, da zwar bei der Interpretation der Filmmusik zu *Chocolat* Funktionen immer wieder aufgegriffen und thematisiert werden, sie aber nur einen Teil, nicht den Schwerpunkt der Analyse bilden.

5 Filmmusikproduktion – Von der Komposition zur Filmmusik

Neben den bisher theoretischen Erläuterungen, welche den Stellenwert von Filmmusik sowie deren Termini zu erfassen versuchen, thematisieren, welche Arten und Erscheinungsformen von Musik im Film existieren, welche Techniken und Mittel die Filmmusik anwendet, um Musik und Film zu verbinden sowie welche Funktionen die Musik dabei erfüllt, soll nun in diesem Kapitel besonders auf einen sehr wesentlichen Teil von Filmmusik eingegangen werden: die Produktion der Filmmusik selbst.

Natürlich stellt sich auch der im Folgenden aufgezeigte Arbeitsablauf als theoretische Erläuterung dar, soll aber vor allem als eine Brücke zum zweiten Teil der Arbeit fungieren, bei dem die Komponistin Rachel Portman, als auch die Analyse der Filmmusik zu *Chocolat* den zentralen Forschungsgegenstand bilden.

¹⁴⁹ Vgl. Ebenda, S.151.

¹⁵⁰ Vgl. Ebenda, S.150f.

¹⁵¹ *Lola rennt*, Regie: Tom Tykwer, Deutschland 1998.

¹⁵² Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S. 156.

¹⁵³ Ebenda, S.151.

Da dabei vor allem auf die Arbeitspraxis und den Kompositionsstil von Rachel Portman näher eingegangen wird, als auch in der Analyse der Filmmusik zu *Chocolat* spezifisch die Verwendung und der Einsatz der Musik erörtert wird, bildet das Kapitel eine Verständnisgrundlage, wie Filmmusik überhaupt entsteht, welcher Prozess sich dahinter verbirgt und wie letztlich Filmmusik im Film eingesetzt wird.

5.1 Beginn der Musikarbeit

Zu Beginn steht der Anfang. So könnte man durchaus den Startzeitpunkt beschreiben, bei dem zum aller ersten Mal der Filmmusikkomponist zum Film oder umgekehrt kommt. So ungenau diese Formulierung ist, so genau trifft sie den Kern. Einen fixen Startzeitpunkt gibt es dabei nicht, so kann der Regisseur bereits nach Fertigstellung des Drehbuchs einem Komponisten den Auftrag für die Filmmusik erteilen, um musikalische Visionen und Wünsche zu besprechen, viel häufiger trifft man jedoch auf die Praxis, dass der Komponist erst nach Fertigstellung des Rohschnitts mit dem Auftrag vertraut gemacht wird.

Vor- und Nachteile ergeben sich bei beiden Varianten, die meist daraus resultieren, wie Musik im Film verwendet wird. So macht es bei Musik- bzw. Tanzszenen im Film durchaus Sinn die Musik bereits vor Drehbeginn zu komponieren, damit diese auch während des Drehs bereits am Set vorhanden ist.

Auch Hans Zimmer geht einen eher unüblichen Weg, indem er mit seinen Kompositionen vor Drehbeginn beginnt.¹⁵⁴

Ebenfalls der Komponist Dimitri Tiomkin sieht in der Beteiligung des Komponisten bereits im Anfangsstadium des Filmes einen nicht zu unterschätzenden Wert für den Komponisten selbst, denn er ist dabei

„[...] nicht nur in der Lage, die gesamte Tendenz, Stimmung oder Absicht der Geschichte zu begreifen, sondern es wird ihm auch möglich, Vorschläge hinsichtlich der Stärkung und Ausführung der Geschichte mittels Musik zu machen.“¹⁵⁵

Weit verbreiteter ist jedoch die Praxis, dass der Komponist, so auch aus eigenem Interesse, erst dem Projekt beiwohnt, sobald dieses als Rohschnittfassung vorliegt. Dies hat zum einen den Vorteil, dass mit dem Rohschnitt auch die Wahrscheinlichkeit sinkt, dass Szenen noch vielfach geändert oder womöglich umgeschrieben werden,

¹⁵⁴ Vgl. Ebenda, S.322.

¹⁵⁵ Thomas, *Filmmusik*, S.134.

ein Umstand den man eher bei diversen Drehbuchversionen findet und deren finale Version eben dann vorliegt, sobald der Film abgedreht ist. Zum anderen sind zum Zeitpunkt der Rohschnittfassung bereits die Dialoge, Voice-over, als auch wesentliche Geräusche zum Großteil integriert sind und bieten dem Komponisten damit eine erste Vorstellung für eine mögliche Musik.

In einer ersten Vorführung wird meist gemeinsam mit dem Regisseur und dem Produzenten Überlegungen zum Musikeinsatz, musikalischer Stilistik und Grundrichtung der Musik getroffen. Häufig enthält dabei die Rohschnittfassung bereits sogenannte *Temp-Tracks* (engl: temporary track). Als *Temp-Track* wird ein Musikstück bezeichnet, „das im Schneiderraum übergangsweise zum Film angelegt wird, bis der Komponist seine für den Film komponierte Musiken zum Anlegen bereitstellen kann.“¹⁵⁶

Die Verwendung von *Temp-Tracks* kann dabei sowohl Fluch als auch Segen für den Filmkomponisten sein. Zum einen fungieren sie als Schnitthilfe für den Cutter, können dem Komponisten bereits Informationen über musikalische Wünsche und Vorstellungen des Regisseurs geben, wie und wo Musik im Film eingesetzt werden soll oder können im gemeinsamen Ausschuchen dem Komponist und Regisseur die Möglichkeit bieten, die Wirkung verschiedener Musiken zum Bild auszuprobieren.¹⁵⁷ Andererseits können sie auch gleichzeitig dem Komponisten „beim kreativen Prozeß [sic!] sehr hinderlich sein: Zu sehr bleibt die musikalische Faktur dieser Musik im Vordergrund, um etwas wirklich ‚Neues‘ und ‚Eigenes‘ zu erfinden.“¹⁵⁸

Geht es in der ersten Vorführung darum, erste Überlegungen zur Musik im Film gemeinsam zu diskutieren, so konkretisieren sich diese in einer zweiten Vorführung, der sogenannten *Spotting-Session*, dann, wenn der Film als Feinschnitt vorliegt. Da sie einen wesentlichen Beitrag für den weiteren Arbeitsablauf der Filmmusikkomposition und -produktion leistet, soll diese im nächsten Kapitel eingehend erläutert werden.

¹⁵⁶ Weidinger, *Filmmusik*, S.45.

¹⁵⁷ Vgl.Ebenda, S. 45f.

¹⁵⁸ Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.251.

5.2 Spotting Session

„Die Spotting-Session findet nach Beendigung des Feinschnitts [...] statt. Sie dient dazu, die Menge der Filmmusik, ihre genauen Ein- und Ausstiegsstellen und ihre dramaturgische Funktion an den jeweiligen Stellen festzulegen.“¹⁵⁹

An der *Spotting-Session* sind meist der Regisseur, der Produzent, der Komponist, der Cutter und der Music-Editor beteiligt, um gemeinsam ein auf den Film abgestimmtes dramaturgisches Musikkonzept zu erarbeiten.¹⁶⁰

Die Überlegungen, Gespräche und Entscheidungen gehen dabei weit darüber hinaus, als nur festzulegen, an welchen Stellen die Musik in den Film *kommt* und wieder *geht*. Vielmehr geht es dabei auch darum, welche Funktion die Musik übernehmen soll, warum sie gerade an dieser Stelle erklingen soll, was sie beim Zuschauer bewirken soll und vor allem, mit welchen anderen akustischen Schichten sie harmonisieren muss. Der Komponist Andreas Weidinger stellt dabei vor allem drei zentrale Grundfragen in den Mittelpunkt, die im Rahmen der *Spotting-Session* zusammen mit dem Komponisten geklärt werden sollten: „1. Warum braucht diese Stelle Musik? [...] 2. Was soll die Musik bewirken? [...] 3. Welche Rolle spielt die Musik auf der Ebene?“¹⁶¹

Die Ergebnisse der *Spotting-Session* werden dabei meist von einem Music-Editor oder vom Komponisten selbst in einer spezifischen Spotting-Liste zusammengefasst, um einen protokollierten Überblick über die geplanten Ein- und Ausstiegspunkte der Musik, deren Länge, sowie deren Funktion, die sie im geplanten Einsatz übernimmt, zu geben. Um auch einen Überblick über die komponierten Musikstücke beizubehalten, erhält jedes Musikstück ebenfalls eine eigene fortlaufende Nummerierung. So ist beispielsweise die Bezeichnung II M03, das dritte Musikstück im zweiten Akt, eine Praxis die noch immer gängig angewendet wird, so auch in der gesamten Orchesterpartitur zu *Chocolat*.¹⁶²

Neben der Erarbeitung eines musikdramaturgischen Konzepts werden ebenso organisatorische Vorgaben geklärt, allen voran finanzielle, als auch zeitliche Bedingungen. So entscheiden oft vertragliche und damit finanzielle Vorgaben über die Form

¹⁵⁹ Weidinger, *Filmmusik*, S.53.

¹⁶⁰ Vgl. Ebenda, S.54.

¹⁶¹ Ebenda, S.56f.

¹⁶² Vgl. Ebenda, S.58.

der Musikproduktion, zeitliche Vorgaben über den Leistungsdruck und den Arbeitsbedingungen, denen der Komponist ausgesetzt ist.

Die Schwierigkeit der *Spotting-Session* liegt dabei weit weniger in der Klärung des Musikkonzepts und der organisatorischen Bedingungen, sondern vor allem in der Kommunikation zwischen Komponist und Regisseur. So sehr der Regisseur mit der schauspielerischen Leistung, dem Lichtkonzept, den Kameraeinstellungen, u.v.m. vertraut ist, so sehr muss er dieses Vertrauen im Bereich der Musik an den Komponisten gänzlich abgeben. Gerade in diesem vermeintlichen Kontrollverlust muss der Regisseur auf den Komponisten vertrauen, „dass dieser seine Vision des Filmes versteht und sie in der Musik fühlbar und erkennbar macht.“¹⁶³

Ebenso ist es von Nöten eine gemeinsame Sprache zu finden, damit für beide Seiten klar ist, was von der Musik erwartet wird. So hilft es dem Regisseur weit weniger, wenn der Komponist im Fachjargon über verschiedene Skalen und Tonarten spricht, dem Komponisten dagegen ebenso wenig, wenn der Regisseur ihm mitteilt, die Musik soll an jener Stelle *traurig* klingen und durch solch unpräzise Angaben doch alles offen lässt.¹⁶⁴

In der Zusammenarbeit mit dem Regisseur bewegt sich der Komponist dabei immer im Spannungsfeld von Dienstleister und Künstler, der einerseits die Visionen des Regisseurs möglichst gut verstehen und umsetzen muss, andererseits als künstlerischer und kreativer Fachmann, der seine eigenen Visionen auf Basis seiner musikalischen Kenntnisse, einbringen möchte.¹⁶⁵

Auch die Filmmusik Komponistin Rachel Portman hat in einem Interview bei den BMI Film/TV Music Awards 2010 in Los Angeles die Bedeutung der Zusammenarbeit von Regisseur und Komponist zum Ausdruck gebracht:

„I think the most important thing between a director and a composer is communication because music is [...] an abstract thing and it's [...] very important that the director really understands what it is it you're [...] gonna be writing - so you give him a chance to completely get [...] familiar with what you're doing. [...] and then I think it's important for composer to learn from a director as well, not to impose their own ideas too much but sort of can be a fusion of both[...]“¹⁶⁶

¹⁶³ Ebenda, S.65.

¹⁶⁴ Vgl. Ebenda, S.66f.

¹⁶⁵ Vgl. Ebenda, S.66.

¹⁶⁶ YouTube, „Rachel Portman interviewed at the 2010 BMI Film/TV Music Awards“, <http://www.youtube.com/watch?v=wMUqxfuGcbA> , Zugriff am 22.06.2013, 03:11- 03:45.

Das Ziel der *Spotting Session* wird damit nicht nur durch die Erarbeitung einer umfangreichen Spotting-Liste, sondern vor allem durch das Grundverständnis zwischen Regisseur und Komponist, was die Musik, wie für den Film leisten soll, erreicht.

5.3 Komposition

Um mit der Komposition für den Film zu beginnen und dabei auf wichtige und notwendige Faktoren in der Musikgestaltung Rücksicht zu nehmen, stellen die erarbeiteten Ergebnisse der *Spotting-Session* und der vorliegende Feinschnitt für den Komponisten eine notwendige Arbeitsgrundlage dar. Die Komposition beschränkt sich dabei nicht nur auf das Finden musikalischer Themen, Melodien, dem geeigneten Einsatz musikalischer Mittel und Techniken für die festgelegten Musikeinsätze, sondern ebenso auch in der Berücksichtigung relevanter Faktoren im Bildgeschehen. Der Komponist Victor Young, bedeutender Komponist der goldenen Ära der Hollywoodzeit, verweist auf eine Vielzahl von Faktoren, die es bei der Komposition zu beachten gilt:

„Wenn in der Szene die Fremdgeräusche dominieren, dann muß [sic!] die Musik so umsichtig eingerichtet sein, daß [sic!] sie sich behauptet, ohne sich aufzudrängen. Bilder, die viel zeigen, brauchen oft laute Musik. Stimmlagen sind aufmerksam zu verfolgen, weil übereinstimmende Grade von Stimme und Musik zu einem Wirrwarr führen können.“¹⁶⁷

Das genaue Studium der akustischen Schicht des Films, vor allem auf die im Film vorhandenen Stimmlagen bezogen, stellt auch für den Komponisten Dimitri Tiomkin eine wichtige Notwendigkeit dar: „Es erscheint unglaublich, aber die Stimmen vieler Schauspieler, egal wie angenehm sie sich anhören und welche Tonlage sie beanspruchen, gehen mit bestimmten Instrumenten nicht zusammen.“¹⁶⁸

So unterschiedlich dabei die Arbeits- und Herangehensweisen der Komponisten sind, so eint sie doch das Bestreben eine für den Film wirkungsvolle Musik zu schreiben, bei dem die gewünschten Visionen des Regisseurs musikalisch zum Ausdruck gebracht werden und dies meist unter enormen Zeitdruck. So gibt Rachel Portman in einem Interview an, dass sie für die Komposition zu *Chocolat* einen zeitlichen Rah-

¹⁶⁷ Thomas, *Filmmusik*, S.176.

¹⁶⁸ Ebenda, S.137.

men von dreieinhalb Wochen zur Verfügung hatte¹⁶⁹, ein Pensum ohne Seltenheitswert und in der Filmmusikkomposition oft gängige Praxis.

Besonders diesem Umstand geschuldet ist, dass auch die Musikproduktion, wie die Filmproduktion nicht ohne Teamarbeit funktioniert. Meist ist dem Zuschauer, wenn überhaupt, gerade mal der Name des Komponisten bekannt, weit weniger findet dabei der Stab an Leuten Beachtung, der hinter dem Komponisten steht. So gehören dazu nennenswerte Positionen wie der Orchestrator, der Arrangeur, der Stab an Assistenten, als auch, sofern live produziert wird, ein ebenso großer Stab an Musikern.¹⁷⁰

Inwieweit der Komponist ebenso auch als Arrangeur, Orchestrator und Dirigent fungiert, hängt meist von der Größe der Produktion ab. In der Regel arbeitet in meist jeder großen Produktion der Komponist mit einem langjährig vertrauten Orchestrator zusammen, der die Aufgabe hat,

„[...] die Noten, die ein Komponist handschriftlich oder am Computer geschrieben hat, in eine für ein Orchester lesbare Form zu bringen. Er erstellt die Partitur für den Dirigenten und sorgt dafür, dass darin alle notwendigen Spielanweisungen und Symbole enthalten sind, damit die Musiker die Idee des Komponisten bei der Musikaufnahme so gut wie möglich klanglich umsetzen können.“¹⁷¹

Sooft Rachel Portman bekräftigt, dass sie selbst auch gerne die Aufgabe der Orchestration übernimmt, so macht sie dennoch deutlich, dass sie durch den knapp bemessenen zeitlichen Rahmen ebenfalls seit langen Jahren mit einem Orchestrator zusammenarbeitet. Eine weitere Betrachtung der Kompositionsweise von Rachel Portman, soll im Kapitel 6.3 *Arbeitspraxis und Kompositionsstil* vertieft werden, um einen Einblick in die Herangehensweise der Komponistin zu erhalten.

5.4 Produktion

Sobald die Komposition fertig vorliegt und vom Regisseur und Produzenten abgesegnet ist, gelangt diese in die Produktion, bei der sich nach Weidinger drei Arten

¹⁶⁹ Vgl. Larson, Randall D., „Rachel Portman on Scoring THE LEGEND OF BAGGER VANCE“, originally published in *Soundtrack Magazine* Vol.20/No.78/2001, 15. November 2010, http://www.runmovies.eu/temp/index.php?option=com_content&view=article&id=595:rachel-portman-on-scoring-the-legend-of-bagger-vance&catid=37:scoring-session, Zugriff am 22.06.2013.

¹⁷⁰ Vgl. Weidinger, *Filmmusik*, S.110ff.

¹⁷¹ Ebenda, S.110.

von Produktionen unterscheiden lassen: „die rein elektronische Produktion, die Mischproduktion (auch Hybridproduktion genannt) und die reine Liveproduktion.“¹⁷²

5.4.1 Elektronische Produktion

In der rein elektronischen Produktion sind dabei „alle verwendeten Klänge entweder durch Synthesizer oder durch sogenannte Sampler generiert.“¹⁷³

Das Ziel im Einsatz von Synthesizern ist dabei nicht, „dass das Ergebnis einem echten Instrument möglichst ähnlich klingt, sondern das Erzeugen neuer, ungewöhnlicher und einzigartiger Klänge.“¹⁷⁴ Bei einem Sampler, das mit fortschreitender Entwicklung der Audiotechnik das Kernstück der sogenannten *MIDI*¹⁷⁵-Produktion bildet, handelt es sich um ein Gerät,

„[...] das analoge Klangquellen wie zum Beispiel eine Stimme, eine Geige oder das Summen einer Biene aufnimmt, digitalisiert und so aufbereitet, dass sie von einer elektronischen Tastatur, dem MIDI-Keyboard, abrufbar sind.“¹⁷⁶

Mit dem Einsatz von Samples lässt sich so „ein ganzes Orchester oder jene andere Zusammenstellung von Instrumenten am Computer nachbilden, ohne dass eine Live-Aufnahme nötig ist.“¹⁷⁷

Komponiert und produziert wird in diesem Produktionstyp eben nicht im klassischen musikalischen Sinne, in Form einer Partitur mit Live-Orchester Aufnahmen, sondern ausschließlich am Computer.

So sehr die Meinungen bei dieser Form von Produktion auseinandergehen, so sehr verweist der wohl derzeit berühmteste Hollywood Komponist Hans Zimmer in seinen oft genial zusammengesetzten elektronischen Produktionen, die er meist mit Orchesteraufnahmen mischt, auf den Vorteil der elektronischen Musikproduktion:

„Musik aus dem Rechner ist auf eine gewisse Weise viel persönlicher, weil sie genau meine Vision von der Musik wiedergibt und nicht die Interpretation eines Orchesters oder eines Interpreten darstellt.“¹⁷⁸

¹⁷² Ebenda, S.90.

¹⁷³ Ebenda, S.91.

¹⁷⁴ Kimmel, Thomas, *Filmmusik als Medienmarkt. Eine interdisziplinäre Betrachtung unter Berücksichtigung aktueller Trends*, München: AVM 2009, S.47.

¹⁷⁵ MIDI (engl.: Musical Intelligent Digital Interface).

¹⁷⁶ Weidinger, *Filmmusik*, S.91.

¹⁷⁷ Kimmel, *Filmmusik als Medienmarkt*, S.48.

¹⁷⁸ Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S. 321.

So facettenreich, vielfältig, fantasievoll und einzigartig eine genial programmierte Komposition mittels Synthesizern und Samples auch erscheinen mag, so besteht durch den Verzicht live aufgenommener akustischer Instrumente auch immer die Gefahr, dass die Musik nur noch eindimensionale Informationen transportiert und dabei der Musik, als Mittel zur Emotionalisierung, ihrer Möglichkeiten beraubt wird.¹⁷⁹ Auch wenn der Durchschnitts-Hörer im Kino durch die technischen Entwicklungen und Errungenschaften der letzten Jahre vermutlich nicht den Unterschied zwischen elektronisch erzeugten und live eingespielten Instrumente zu hören vermag, so bekräftigen zahlreiche Komponisten, dass gerade Musik durch seine akustische Spielweise erst richtig lebendig wird, eben weil sie von Menschen gespielt wird und dabei in ihrem Bestreben und Bemühen nach dem perfekten Klangergebnis Zwischentöne und Facetten offenbaren, die in einer elektronischen Musikproduktion nur schwer oder gar nicht erreicht werden können¹⁸⁰:

„Ein Computer ist eine tote Maschine, die von guten Musikern, die viel live musizieren, zwar ein bisschen ausgetrickst werden kann. Man spürt die Maschine aber immer, denn sie ist in Timing und Tuning zu perfekt: Echte Musiker kämpfen in jedem Takt um Intonation, um präzise Rhythmik. Und dieses Kämpfen, oft auch Versagen, spürt man immer als Lebendigkeit.“¹⁸¹

Vorteile in der Anwendung der reinen elektronischen Produktion bieten sich jedoch, dass im Gegensatz zur reinen Liveproduktion, bei der nach Fertigstellung Änderungen und Wünsche seitens des Regisseurs kaum oder gar nicht mehr berücksichtigt werden können, noch bis zuletzt Einfluss auf das Endprodukt genommen werden kann.¹⁸²

5.4.2 Mischproduktion

Wie der Name der Produktionsart schon kenntlich macht, handelt es sich bei der Misch- bzw. Hybridproduktion um eine Kombination aus einer rein elektronischen und einer reinen Live-Produktion. Das bedeutet, „dass zur elektronisch generierten Musik einzelne echte Instrumente aufgenommen und hinzugefügt werden bzw. einzelne elektronisch simulierte durch echte Instrumente ersetzt werden.“¹⁸³ Der Vorgang wird

¹⁷⁹ Vgl. Weidinger, *Filmmusik*, S.92.

¹⁸⁰ Vgl. Kimmel, *Filmmusik als Medienmarkt*, S.48.

¹⁸¹ Weidinger, *Filmmusik*, S.107.

¹⁸² Vgl. Ebenda, S.92.

¹⁸³ Ebenda, S.93.

auch oft als „Overdub-Verfahren“¹⁸⁴ bezeichnet, da eine bereits elektronisch generierte Instrumentalspur überspielt, sozusagen overgedubt wird. Welchen Stellenwert und welche Bedeutung live-gespielte Instrumente in der Musikproduktion einnehmen, wird im amerikanischen Ausdruck „Sweetening“¹⁸⁵ für das Overdub-Verfahren deutlich, bei dem durch Hinzunahme echter Instrumente „das elektronische Musikstück ‚versüßt‘ [wird].“¹⁸⁶

Der Vorteil in der Anwendung dieser Produktionsform liegt sicherlich in der zeitlichen, als auch örtlichen Flexibilität. So muss weder eine enorme Anzahl an Noten vorbereitet und Musiker für die Orchesteraufnahme engagiert werden, sondern kann meist im hauseigenen Tonstudio mit ausgewählten Musikern realisiert werden.¹⁸⁷

Zugleich kann dabei mit bereits „geringen Mitteln ein Soundtrack realisiert werden, der die Wirkung und Klangkraft einer Live-Produktion entwickelt.“¹⁸⁸

Diese Praxis findet in zahlreichen großen Filmproduktionen bereits gängige Anwendung, ebenso auch beim international erfolgreichen Komponisten Hans Zimmer, dessen Verbindung von live-eingespielter und elektronisch produzierter Musik als stilbildend für seine Arbeitsweise gelten kann:

„Als besondere Vorgehensweise ist daher zu erwähnen, dass er Orchesteraufnahmen und Elektronik mischt; mit seinen Worten: ‚Ich arbeite die Dinge fast final aus und mische dabei [...] sehr gerne meine Orchestersamples mit Synthsounds.‘“¹⁸⁹

5.4.3 Live-Produktion

Die Live-Produktion einer Filmmusik gilt bei vielen als „Königsdisziplin der Filmmusikproduktion.“¹⁹⁰ Charakteristisch für diese Form der Produktion ist, „dass fast alle Klänge und Instrumente live von Musikern eingespielt werden.“¹⁹¹

Als Königsdisziplin wird sie unter anderem vermutlich daher bezeichnet, da sie sowohl ein enorm musikalisches Wissen und Können im Umgang mit Live-Musikern voraussetzt, als auch in ihrer Vorbereitung eine beträchtliche Zeit in Anspruch nimmt. Die Komponistin Rachel Portman spricht sich noch immer für die reine Live-

¹⁸⁴ Ebenda, S.93

¹⁸⁵ Ebenda, S.93.

¹⁸⁶ Ebenda, S.93.

¹⁸⁷ Vgl. Ebenda, S.94.

¹⁸⁸ Kimmel, *Filmmusik als Medienmarkt*, S.49.

¹⁸⁹ Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S. 321.

¹⁹⁰ Weidinger, *Filmmusik*, S.94.

¹⁹¹ Ebenda, S.94.

Produktion aus, will sie dabei zwar Komponisten wie Hans Zimmer, dessen Kompositionsstil sich durch die Erzeugung außergewöhnlicher Klänge mittels elektronischer Produktion auszeichnet, nicht schmälern, verweigert sich aber in der Komposition und Produktion ihrer Musik, es dem mittlerweile häufig anzutreffendem Usus Musik mittels Synthesizer und Sampler zu erstellen, gleich zu tun:

„[...] für mich sind akustische Instrumente und der Klang, den sie hervorrufen, viel lebendiger. Mir persönlich gibt das nicht so viel, wenn ich synthetische Klänge höre, für mich leben diese Klänge nicht, sie atmen nicht. Und ich kann Emotionen einfach viel besser über lebendige, atmende Instrumente kreieren. Mein Job ist es, Emotionen zu vertonen, Geschichten durch die Musik zu erzählen - das mit synthetischen Klängen zu realisieren, finde ich sehr schwierig, was natürlich nicht heißt, dass andere Komponisten das auch nicht können.“¹⁹²

Der große Vorteil dieses Produktionstyps liegt besonders in der Qualität des Klangs, der sich durch den Einsatz echter Instrumente, ihrem charakteristischem Klang und dem Zusammenspiel vieler verschiedener Individuen auszeichnet und der Musik zu einem Klangerlebnis verhilft, das nach Meinung des Komponisten Ralf Wengenmayr nicht mit den Mitteln einer elektronischen Produktion erreicht werden kann:

„Die Dynamik, die minimalen Temposchwankungen, kleine Unsauberkeiten, marginale Unterschiede im Bläseransatz und nicht zuletzt die Tatsache, dass es sich beim Orchester um eine Gruppe vieler unterschiedlicher Individuen handelt, ergeben ein Klangergebnis, das mit synthetischen Mitteln nicht nachzuahmen ist.“¹⁹³

Neben dem musikalischen Können stellt vor allem der finanzielle Aufwand, als auch die Vorbereitung und Abwicklung einer solchen Live-Produktion, eine große Herausforderung dar. Dazu gehört neben der Buchung der Musiker, eines Studios und der Tontechniker, ebenso auch die Erstellung einer gut lesbar ausgearbeiteten Partitur und programmierter Click-Tracks. „Ein Click-Track [...] ist ein vom Computer oder Metronom generiertes Ticken, das den Takt und den genauen Tempoverlauf eines Musikstücks angibt.“¹⁹⁴ Während der Aufnahme wird es den Musikern eingespielt, „um Tempoveränderungen zu verhindern und so die Synchronität der Musik zum Bild sicherzustellen.“¹⁹⁵ Bemerkenswert, seitens der gebuchten Musiker, ist dabei die gängige Praxis, dass „den Musikern bei Filmmusikproduktionen eine unbekannte

¹⁹² Buhre, Jakob, „Ich habe nie Angst gehabt in die Männerwelt vorzudringen“, Planet Interview 01.02.2004, <http://www.planet-interview.de/rachel-portman-01022004.html>, Zugriff am 23.06.2013.

¹⁹³ Weidinger, *Filmmusik*, S.87f.

¹⁹⁴ Ebenda, S.98.

¹⁹⁵ Ebenda, S.98.

Musik (teils von beachtlichem Schwierigkeitsgrad) vor[liegt], die zwei- oder dreimal durchgespielt, kritisiert und dann zur Aufnahme freigegeben wird.“¹⁹⁶

Die Aufnahme der Musikstücke erfolgt in der Regel im Mehrspurverfahren. Dies bedeutet, „dass die Musiker zwar gleichzeitig spielen, die jeweiligen Instrumente aber im Computer auf einzelne Spuren verteilt aufgenommen werden.“¹⁹⁷

Im Gegensatz zur rein elektronischen Produktion, bei dem Änderungen auch noch am Endprodukt vorgenommen werden können, besteht bei einer Live-Produktion nur während der Aufnahme die letzte Möglichkeit Änderungen zu äußern und Einfluss auf die Musik zu nehmen. Sind die einzuspielenden Musikstücke aufgenommen und im Prozess der Mischung, ist es kaum bis fast unmöglich dabei noch Änderungs-wünsche vorzuschlagen, abgesehen von dem enorm finanziellen Aufwand, der sich in einer kompletten Neuaufnahme ergeben würde.¹⁹⁸

Ob nun für eine Produktion die Filmmusik mittels einem Live-Orchester realisiert werden kann oder nicht, hängt dabei oftmals weniger vom Kompositions- und Arbeitsstil des Komponisten ab, sondern viel mehr von den finanziellen Rahmenbedingungen, die für die Produktion der Musik vorgesehen sind. Ein weit verbreiteter (Irr)glaube vieler Regisseure und Produzenten, dass die Musik kostengünstig mittels Synthesizern und Samples ebenso simuliert werden kann, um dabei vor allem Ausgaben für Livemusiker zu sparen, resultiert darin, dass man bewusst auf die Möglichkeit verzichtet,

„[...] Zwischentöne darzustellen und damit die Zuschauer tiefer zu emotionalisieren. [...] Die Folge daraus ist für Komponisten wie Auftraggeber gleichermaßen unerfreulich: Das Qualitätsbewusstsein der Zuschauer und damit das Bedürfnis nach qualitativ hochwertigen Filmen schwindet.“¹⁹⁹

5.5 Mischung und Musikanlegen

Nach der Produktion, sei es in Form einer rein-elektronischen, Misch- oder Live-Produktion gelangt diese in einem ersten Schritt zur Musikmischung, bevor sie in der finalen Filmmischung in die Tonebene des Films integriert und unter Bild gelegt wird. Da die Komponistin Rachel Portman fast ausschließlich mit dem Produktionstyp

¹⁹⁶ Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.269.

¹⁹⁷ Weidinger, *Filmmusik*, S.102.

¹⁹⁸ Vgl. Ebenda, S.103.

¹⁹⁹ Ebenda, S.92.

der Live-Produktion arbeitet, soll im Folgenden die Mischung und das Musikanlegen ausgehend von einer Live-Produktion erklärt werden.

Bei der Musikmischung geht es zunächst nicht darum, die Musik mit dem Bild zu verbinden und klanglich in die akustische Tonebene des Films zu integrieren, sondern viel mehr um die Musik an sich selbst. Nach der Aufnahme der Instrumente im Rahmen der Live-Produktion beginnt nun der Tonmeister mit dem Abmischen der Musik, das in einem aufwendigen zeitlichen Rahmen zuerst meist ohne Komponisten stattfindet.²⁰⁰

Hat der Tontechniker alle Voreinstellungen getroffen, geht es um das detaillierte Abmischen der einzelnen Musikstücke, die oft in mehreren Versionen und Varianten abgemischt werden:

„Es empfiehlt sich, beim Abmischen für den Film sehr viele Varianten zu mischen: etwa eine Version ohne Bässe, eine Version mit extrem viel Hall, eine Version ohne Holzbläser. Dies hat den Vorteil, daß [sic!] der Regisseur und Produzent noch Entscheidungsmöglichkeiten haben und von der musikalischen Auffassung des Komponisten nicht in die Enge getrieben werden.“²⁰¹

Dies erklärt auch den Umstand, dass vor allem beim Sichten der Musikszenen zu *Chocolat* oft weniger Musikinstrumente zu hören waren als ursprünglich in der Partitur ausgewiesen. Was wiederum auf die Aussage des Komponisten Schneiders zurückgeführt werden kann, dass vor allem in der End-Mischung für den Film reduzierte Versionen der Musik ausgewählt werden, da sie dem Regisseur passender in der Verbindung mit den anderen Elementen der Tonebene bzw. in Verbindung mit dem Bild erscheinen.

Sobald die Musikstücke separat in ihrer finalen Version abgemischt vorliegen, gelangen diese in den Prozess der Filmmischung, bei dem nun die Filmmusik in die Tonspur des Films integriert wird. Die End-Mischung ist vor allem für Filmmusikkomponisten eine meist heikle, viel mehr nervenaufreibende Angelegenheit, da sich dort entscheidet, welche Variante des Musikstücks verwendet wird, ob sie überhaupt verwendet wird und ob das so bis ins kleinste Detail erarbeitete dramaturgische Musikkonzept des Filmkomponisten auch in der Endmischung wie geplant vom Mischtonmeister umgesetzt wird.²⁰²

²⁰⁰ Vgl. Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.270f.

²⁰¹ Ebenda, S.272.

²⁰² Vgl. Weidinger, *Filmmusik*, S.106.

Ebenso konkurriert die Filmmusik nun mit den anderen Elementen der Tonebene. Dazu gehören neben dem Dialog an sich, ebenso das Voice-over, die Geräusche, kompliziert entwickelte Sound-Effects, die atmosphärischen Hintergrundstimmungen, auch kurz Atmos genannt, als auch die vom Komponisten komponierte Filmmusik, sowie diverse Songs oder Hintergrundmusiken, die im Film ihren Einsatz finden. Es erscheint verständlich, dass all diese Personen, die hinter dem jeweils erarbeiteten Konzept stehen, gehört werden wollen und der Komponist dabei nur noch eine – im wahrsten Sinne des Wortes – Stimme unter vielen ist.²⁰³

So klagt der berühmte Hollywood Komponist Miklos Rosza:

„Da wird der beste Komponist verlangt, man erhofft sich die höchste Musikqualität, und dann geht es ans Mischen! Gelegentlich verschwindet dabei die Musik komplett, nicht selten verliert sie hochgradig ihre Wirksamkeit.“²⁰⁴

Auch sein Kollege Ernest Gold, etablierter Hollywood Komponist der goldenen Ära, sieht im Prozess des Mischens die Verschandelung der eigenen kreativen Arbeit:

„Welch gräßliche [sic!] Martern erwarten den Komponisten in diesem Produktionsstadium! Das zarte Cellosolo, sein Lieblingspart der gesamten Komposition, wird vollständig von einer Sirene überlagert, die dem Regisseur gerade an dieser Stelle unumgänglich erscheint, um den Gesichtsausdruck des Helden stimmig zu begründen!“²⁰⁵

Neben der Entscheidung, welche Musikversion nun wie im Film verwendet und in die Tonebene integriert wird, geht es beim Musikanlegen um einen durchdachten Musikeinsatz und darum die besten Ein- und Ausstiegspunkte der Musik zu finden. Wie die Musik in den Film kommt, hat dabei eine nicht zu unterschätzende dramaturgische Bedeutung, so verweist der Komponist Weidinger auf die Möglichkeiten des Musikeinsatzes, die sich in der Verbindung mit dem Schnitt ergeben. So kann Musik zum Beispiel:

„[...] genau auf einen Schnitt beginnen oder kurz vor oder nach einem Schnitt beginnen, sofort nach einem wichtigen Dialog einsetzen oder erst einige Sekunden danach einsetzen, um die Worte noch nachwirken zu lassen, eine Gefahrensituation im Voraus ankündigen oder sich aus einer Szene völlig zurückziehen, um ein anschließendes Schockelement auf der Tonebene noch stärker wirken zu lassen, über einen längeren Zeitraum sehr diskret oder gar nicht benutzt werden, um einen anschließenden Musikeinsatz hervorzuheben oder über einen längeren Zeitraum eine Szene emotio-

²⁰³ Vgl. Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.13.

²⁰⁴ Thomas, *Filmmusik*, S.37.

²⁰⁵ Ebenda, S.63f.

nalisieren und sich am Höhepunkt in die Stille zurückzuziehen, um den Zuschauer mit den vorher geschürten Emotionen alleine zu lassen, etc.“²⁰⁶

Auch Reinhard Kungel, Autor und Regisseur, sieht in der spezifischen Auswahl des Musikeinsatzes ein wesentliches Mittel zur Gestaltung des Filmes. So wirken für ihn „Musik-, aber auch Spracheinsätze [...] harmonischer, wenn sie nicht direkt mit dem Bildschnitt zusammenfallen.“²⁰⁷ Ein abrupter und harter Musikeinsatz gibt der Szene einen „dynamischen und aktiven Charakter“²⁰⁸, wird die Musik hingegen ähnlich einer sanften Überblendung in die Szene eingeführt und gewinnt allmählich an Lautstärke, so „wirkt die Musik eher unbewusst.“²⁰⁹ Kungel kommt dabei auch auf den Ausstieg der Musik zu sprechen. Hört die Musik abrupt auf oder endet auf einem harten Schlussakkord, so hat dies auch immer „etwas Trennendes und kündigt demzufolge indirekt auch etwas Neues an.“²¹⁰ Wird die Musik leiser und verschwindet damit langsam aus dem Filmgeschehen, stiehlt sie sich im wahrsten Sinne des Wortes „still und heimlich aus der Affäre.“²¹¹

Betrachtet man im ersten Teil dieser Arbeit die Möglichkeiten, das Potential und die Arbeit, die sich hinter Filmmusik und ihrer Produktion verbergen, so offenbaren diese sich ebenso im praxisnahen Diskurs der Filmmusik Komposition zu *Chocolat* von Rachel Portman.

²⁰⁶ Weidinger, *Filmmusik*, S.55.

²⁰⁷ Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S. 174.

²⁰⁸ Ebenda, S.175.

²⁰⁹ Ebenda, S.175.

²¹⁰ Ebenda, S.175.

²¹¹ Ebenda, S.175.

6 Rachel Portman – Filmmusik Komponistin



Abbildung 1: Rachel Portman²¹²

„Rachel Portman is one of the very few women film composers to have found great career success in the movie industry. She is also the first female composer to have received a Best Music Oscar, which she won for *Emma* (1996).“²¹³

Rachel Portman ist zweifelsohne eine außergewöhnliche, wie einzigartige Komponistin. Ihre Besonderheit liegt dabei aber nicht nur in der Tatsache begründet, dass sie als bis dato einzige Frau mit einem Academy Award für die beste Filmmusik ausgezeichnet wurde, dass sie sich als einzige weibliche Komponistin einen Spitzenplatz unter den Filmkomponisten Hollywoods sichern konnte, sondern vor allem in ihrer Arbeitsweise und ihrem Kompositionsstil Filmmusik zu schreiben. Im Gegensatz zur weit verbreiteten Praxis Filmmusik überwiegend mittels elektronischer Samples und Synthesizern zu produzieren, verzichtet sie fast gänzlich darauf und schreibt ihre Filmmusiken meist ausschließlich zu Hause am Klavier, die sie anschließend mit live-eingespielten Instrumenten vertonen lässt.

Um den Stellenwert und die Besonderheit von Rachel Portman zu erfassen, soll dieses Kapitel einen umfangreichen Einblick in ihre Biographie, ihren Schaffensprozess, ihre Arbeitspraxis, als auch in ihren Kompositionsstil wiedergeben.

²¹² Abbildung entnommen: <http://montages.no/files/2012/02/portman3.jpg>, Zugriff am 08.07.2013.

²¹³ DesJardins, *Inside film music*, S. 196.

6.1 Biografie

Rachel Mary Berkeley Portman wird am 11. Dezember 1960 in Haslemere, Surrey, England geboren. Bereits in ihrer frühen Kindheit wendet sie sich der Musik zu und erlernt neben ihrem Hauptinstrument Klavier weitere Instrumente, bevor sie im Alter von 14 Jahren zu komponieren beginnt.²¹⁴

Erste Erfahrungen sich in einer männlich dominierten Welt zu behaupten, erhält sie bereits in ihrer Schulausbildung an der Charterhouse School, einem Internat in Godalming, Surrey, England, „[that] was male until the 1970s when girls were first admitted in the sixth form (the final two years)“²¹⁵.

Um sich gänzlich der Musik zu verschreiben, beginnt Rachel Portman nach dem Schulabschluss ihr Studium am Worcester College der Universität Oxford, welches sie in den Fächern klassische Musik, Komposition und Orchestration absolviert.²¹⁶

Bereits während ihres Studiums arbeitet sie an zahlreichen Theater-, und Studentenfilmproduktionen mit, für die sie die Kompositionen übernimmt.²¹⁷ Als wichtiger Grundstein für ihre Karriere gilt der dort entstandene und erfolgreiche Studentenfilm *Privileged*²¹⁸, für den sie ihre erste Filmmusik schreibt und bei dem sie ebenfalls auch Bekanntschaft mit dem damals noch unbekanntem Hugh Grant, als einer der Hauptdarsteller, macht.²¹⁹

Noch wenig vertraut mit dem Medium Film, schreibt Rachel Portman nach ihrem Studium Anfang der 1980er Jahre überwiegend Kompositionen fürs englische Fernsehen, bevor sie sich Anfang der 90er fast ausschließlich dem Filmmedium zuwendet.²²⁰

Zu ihren zwei wichtigsten Förderern in den Anfangsjahren ihrer Filmmusik Karriere zählen der Regisseur Alan Parker und der Produzent David Puttnam, die einen

²¹⁴ Vgl. <http://www.filmmusic.dk/?side=rachelportman&l=uk> , Zugriff am 08.07.2013.

²¹⁵ Surhone, Lambert M. / Mariam T. Timpledon / Susan F. Marseken (Hg.), *Rachel Portman. Worcester College, Oxford, The Cider House Rules (Film)*, Mauritius: VDM Publishing House 2010, S.38.

²¹⁶ Vgl. <http://www.filmmusic.dk/?side=rachelportman&l=uk> , Zugriff am 08.07.2013.

²¹⁷ Vgl. <http://www.rachelportman.co.uk/> (Biography) , Zugriff am 08.07.2013.

²¹⁸ *Privileged*, Regie: Michael Hoffmann, UK 1982.

²¹⁹ Vgl. Keller, Matthias, „Rachel Portman. Die Meisterin der Filmmusik“, BR-Klassik, 21.06.2012, <http://www.br.de/radio/br-klassik/muenchener-rundfunkorchester/rachel-portman100.html> , Zugriff am 08.07.2013.

²²⁰ Vgl. Wölfer, Jürgen / Roland Löper, *Das grosse Lexikon der Filmkomponisten. Die Magier der cineastischen Akustik – von Ennio Morricone bis Hans Zimmer*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 200, S.408.

entscheidenden Grundstein für Portman's weitere Laufbahn als Filmmusikkomponistin legen. Für sie eine ebenso großartige, wie wichtige Erfahrung:

„I had seen Alan Parker give a talk. I sent him a little audio cassette of my only piece of music that I've ever written and that was for a student film. And said: Do you know what I could do? [...] And he set it on to his producer David Puttnam who did *Chariots of Fire*²²¹ and you know *The Killing Fields*²²². And within a week how I was sitting with David and he said: look, I've got this film and I am not happy with the music it's about to come out. You wanna just have a look at it and see if you can come up with an idea? And that was my golden apple. I didn't realize it at that time, so I took it away which where I came back with another little Cassette of a new e-piano theme the next week and he said: "right you're on. You have two and a half weeks, off you go." And I did the music for this film."²²³

Noch wenig vertraut mit dem Metier Film erreicht sie dennoch bereits mit einer ihrer ersten Kompositionen für den Film *Used People*²²⁴ große Aufmerksamkeit in Hollywood. Wenn auch nicht unmittelbar so gelingt Portman nur fünf Jahre später mit der Komposition zu *Emma* der große Durchbruch in Hollywood. Als bis dato einzige Frau erhält sie dafür 1997 den Oscar für die beste Filmmusik und sichert sich zugleich einen Platz unter der Spitze der Hollywood Filmmusikkomponisten.²²⁵

Noch heute zählt Rachel Portman zu den erfolgreichsten Komponisten Hollywoods und weist einen enormen Schaffensprozess, nicht nur im Metier Fernsehen und Film, sondern auch im Bereich der Theaterproduktionen auf.

Seit 1995 ist Portman mit dem erfolgreichen Produzenten Uberto Pasolini verheiratet, bei dessen Filmproduktionen sie auch immer wieder als Komponistin tätig ist. Sie lebt mit ihm und ihren drei Kindern Anna, Giulia und Niky in London, wo sie auch arbeitet.²²⁶

Im Jahr 2010 wird Rachel Portman, aufgrund ihrer hervorragenden Leistungen, zum „Officer of the British Empire (OBE)“²²⁷ ernannt, einem britischen Verdienstorden, der zu den jüngsten der britischen Ritterorden zählt.²²⁸

²²¹ *Chariots of fire*, Regie: Hugh Hudson, UK 1981.

²²² *The Killing Fields*, Regie: Roland Joffé, UK 1984.

²²³ YouTube, „Rachel Portman Interview on BETA TV“,

<http://www.youtube.com/watch?v=sOP19NbUycc>, Zugriff am 08.07.2013, 00:00:22 – 00:01:01.

²²⁴ *Used People*, Regie: Beeban Kidron, USA / Japan 1992.

²²⁵ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Rachel_Portman , Zugriff am 08.07.2013.

²²⁶ Vgl. <http://www.filmmusic.dk/?side=rachelportman&l=uk> , Zugriff am 08.07.2013.

²²⁷ <http://www.rachelportman.co.uk/> (Biography), Zugriff am 26.07.2013.

²²⁸ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Order_of_the_British_Empire, Zugriff am 26.07.2013.

6.2 Schaffensprozess und Auszeichnungen

Rachel Portman verfügt über einen unglaublichen musikalischen Schaffensprozess, der sich weit über die Sparte Film erstreckt. Betrachtet man ihren musikalischen Werdegang, so ergeben sich dabei vor allem drei Bereiche in denen sie als Komponistin tätig ist: angefangen mit Arbeiten fürs englische Fernsehen, hin zu Kompositionen für Theaterproduktionen, bis hin zu einer Vielzahl an Arbeiten für Filmproduktionen. Da es weniger sinnvoll erscheint hier einen Katalog ihrer bisherigen Arbeiten stichwortartig zu präsentieren, sollen demgegenüber wichtige Stationen in ihrem Schaffensprozess dargestellt werden.

Eine große Sparte nehmen dabei vor allem ihre Kompositionen für das englische Fernsehen ein, für das sie überwiegend nach ihrem absolvierten Studium der Komposition an der Universität Oxford arbeitet. Nach umfassender Recherche ihrer Arbeiten für die sie als Komponistin tätig war, kann dafür der Zeitraum 1984-1993 statuiert werden. Ausnahmen bilden dabei zwei spätere Produktionen im Jahr 2009 und 2011, was sichtlich die Annahme unterstreicht, dass sie sich Anfang der 1990er Jahre fast ausschließlich dem Medium Film widmet. Zu ihren Arbeiten fürs Fernsehen zählen nicht nur Kompositionen für TV-Spielfilme, sondern ebenso auch Kompositionen für Dokumentationen und Serien. Auch die Genres der Produktionen differieren dabei und so findet man neben der häufig anzutreffenden Sparte Komödie, ebenso auch die Sparten Drama, Horror, Mystery, Fantasy, Science-Fiction und viele mehr.²²⁹

Besondere Erwähnung finden dabei vor allem zwei Produktionen: zum einen die preisgekrönte BBC TV Serie *Oranges are not the only fruit*²³⁰ aus dem Jahr 1990 für deren Komposition sie eine BAFTA TV Nominierung für die beste Fernsehmusik erhält.²³¹ Als auch der ebenfalls preisgekrönte TV-Spielfilm *Grey Gardens*²³² aus dem Jahr 2009, für deren Musik ihr ebenfalls eine Emmy Nominierung für die beste Musikkomposition zuteil wird.²³³

Neben den Arbeiten fürs Fernsehen, in denen sie hauptsächlich in den Anfangsjahren als Komponistin ihre ersten musikalischen Erfahrungen sammelt, weist Portman

²²⁹ Vgl. <http://www.rachelportman.co.uk/> (Works), Zugriff am 08.07.2013.

²³⁰ *Oranges are not the only fruit*, Regie: Beeban Kidron, UK 1990.

²³¹ Vgl. <http://awards.bafta.org/keyword-search?keywords=Rachel+Portman> , Zugriff am 08.07.2013.

²³² *Grey Gardens*, Regie: Michael Sucasny, USA 2009.

²³³ Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Grey_Gardens_%282009_film%29#Awards_and_nominations , Zugriff am 08.07.2013.

auch im Bereich der Theaterproduktionen einen besonders zu erwähnenden Schaffensprozess auf. Die Größe und der Anspruch der Produktionen, für die sie als Komponistin tätig ist, verweisen dabei auf ihren enormen musikalischen Background, einhergehend mit umfassend musikalischem Können.

So feiert am 31. Mai 2003 in der Houston Grand Opera die Kinder-Oper *Der kleine Prinz* seine Uraufführung, die Portman nicht nur musikalisch stützend, sondern auch gemeinsam mit dem Librettisten Nicholas Wright auf die Bühne bringt.²³⁴

Ebenso nennenswert ist ihre Komposition für das Musical *Little House on the Prairie*, das im Sommer 2008 am Guthrie Theater in Minneapolis unter der Regie von Francesca Zambella Premiere feiert und für das Portman die komplette Musik, inklusiver aller Songs, beisteuert.²³⁵

Die größte Sparte ihres Schaffensprozess nimmt jedoch ohne Zweifel der Bereich Film ein. Auch wenn sie sich in ihren Anfangsjahren ausschließlich dem Medium Fernsehen zuwendet, sind es Anfang der 1990er Jahre, kurz vor Ende ihrer zahlreichen Arbeiten fürs Fernsehen, fast ausschließlich nur mehr Filmproduktionen, für die sie komponiert.

Versucht man ihre Filmographie in Zahlen zu fassen, so kommt man auf knapp 50 Filmproduktionen, für die sie hauptsächlich im Zeitraum 1991 bis 2012 als Komponistin tätig war und noch ist.²³⁶ Hinter dieser enormen Anzahl an Filmen stehen ebenso viele Nominierungen und Awards, die den Erfolg und das musikalische Können von Rachel Portman nur unterstreichen.

Wie im Bereich der Fernsehproduktionen variieren auch hier die Genres, für die sie Musik schreibt. Nichts desto trotz findet sich in ihrer Filmographie überwiegend die klassische Romantikkomödie als Genre vertreten, welche jedoch mit den Jahren auch um weitere Genres erweitert wird. So finden sich nicht nur ausschließlich Romanzen oder Komödien, sondern ebenso auch Historiendramen, Kriegsdramen und Thriller in ihrem *Repertoire*, ein Umstand den auch Rachel Portman mit Dankbarkeit bemerkt: „Well, after I did *Benny & Joon*²³⁷, every quirky romantic comedy seemed to come my way. I'm very glad I don't work in that genre only anymore.“²³⁸

²³⁴ Vgl. <http://www.littleprinceopera.com/credits.html>, Zugriff am 08.07.2013.

²³⁵ Vgl. <http://voices.yahoo.com/musical-version-little-house-prairie-to-657843.html>, Zugriff am 08.07.2013.

²³⁶ Vgl. <http://www.rachelportman.co.uk/> (Works), Zugriff am 08.07.2013.

²³⁷ *Benny & Joon*, Regie: Jeremiah S. Chechik, USA 1993.

²³⁸ DesJardins, *Inside film music*, S. 203.

So umfangreich ihr filmmusikalisches Schaffen ist, so herausragend sind dabei insbesondere vier Produktionen, die als Meilensteine in ihrem Schaffensprozess für den Bereich Film gelten können.

Allen voran bildet dabei der Studentenfilm *Privileged* aus dem Jahr 1982 einen wichtigen Grundstein für ihre filmmusikalische Karriere. Es ist Portman's erste Filmmusik, die sie während ihres Studiums an der Oxford Universität schreibt.

Eine ebenso wichtige, wenn nicht zu sagen die bedeutendste Station, stellt der Film *Emma* aus dem Jahr 1996 dar, der ihr nicht nur den Durchbruch in Hollywood ermöglicht, sondern für deren hervorragenden Komposition sie 1997 als bis dato einzige Frau mit dem Academy Award für die beste Filmmusik ausgezeichnet wird. Es liegt vermutlich gerade in diesem Umstand begründet, dass mit der Auszeichnung des Oscars ebenso auch eine Platzierung von Portman unter die Spitze der Hollywood Filmkomponisten einhergeht. Rachel Portman bringt dies in einem Interview sehr treffend auf den Punkt, wenn sie erläutert:

„It's not something I ever think about as the badge of pride, and I don't think it means that you did the best scoring either. But it does endorse, most definitely. It is something that makes people think, 'Well, she must be all right!' if they haven't heard of me.“²³⁹

Neben dem Oscar folgt zwei Jahre später 1999 ein weiterer Award für ihre Komposition zum Film *Ratcatcher*²⁴⁰, für die sie mit dem George Delerue Prize für die beste Musik ausgezeichnet wird.²⁴¹ Noch im gleichen Jahr legt sie mit ihrer Komposition für den Film *The Cider House Rules*²⁴² einen weiteren wichtigen Grundstein für ihre filmmusikalische Karriere. So erhält sie für dessen Filmmusik nicht nur eine weitere Oscar Nominierung für die beste Filmmusik²⁴³ und eine Grammy Nominierung für das beste Soundtrack Album²⁴⁴, sondern gewinnt indes auch mehr und mehr Ansehen und Aufmerksamkeit im Kreise der Hollywood Landschaft.

Eine bedeutende Produktion, sowohl für diese Arbeit, als auch für den Werdegang von Rachel Portman, nimmt der Film *Chocolat* aus dem Jahr 2000 ein, für deren Komposition sie zwar letztlich keine Auszeichnung gewinnt, jedoch ihr durch die vier

²³⁹ Ebenda, S.200.

²⁴⁰ *Ratcatcher*, Regie: Lynne Ramsay, UK / F 1999.

²⁴¹ Vgl. <http://www.filmfestival.be/about2.cgi?go=winners&lang=nl>, Zugriff am 13.07.2013.

²⁴² *The Cider House Rules*, Regie: Lasse Hallström, USA 1999.

²⁴³ Vgl. <http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/72nd-winners.html>, Zugriff am 13.07.2013.

²⁴⁴ Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Grammy_Award_for_Best_Score_Soundtrack_for_Visual_Media, Zugriff am 13.07.2013.

wichtigsten Preisnominierungen große Aufmerksamkeit zuteil wird und ihr musikalisches Können insbesondere unterstreichen.

So erhält sie im Jahr 2000 eine Golden Globe Nominierung für die beste Filmmusik²⁴⁵, 2001 eine World Soundtrack Nominierung anlässlich ihrer Filmmusik zu *Chocolat* für die Kategorie bester Filmmusik Komponist des Jahres²⁴⁶, 2001 eine weitere Oscar Nominierung für die beste Filmmusik²⁴⁷, als auch 2002 eine Grammy Nominierung für das beste Soundtrack Album²⁴⁸.

Trotz der beachtlichen musikalischen Arbeiten für die Bereiche Fernsehen, Theater und Film ist es die persönliche und musikalische Herausforderung, die Rachel Portman in neuen Projekten sucht und damit ihrem Schaffensprozess, insbesondere im Metier Film, noch lange kein Ende bereitet:

„I've always enjoyed challenges [...] and if it hasn't been stepping out of my comfort zone to write music for a scary movie like *The Manchurian Candidate*²⁴⁹, it was to dip my toe into the classical world to write an opera. I just wanted to broaden my experience. I've really learned a lot, and it's interesting how it makes me feel about film. It makes me love and adore film more than ever.“²⁵⁰

Es liegt vermutlich gerade in dieser Leidenschaft für das Medium Film und ihrem Können, diesem eine musikalische Stimme zu verleihen, begründet, dass sie 2010, wie schon so oft in ihrer Karriere, ebenfalls als bis dato einzige weibliche Komponistin mit dem „BMI's Richard Kirk career achievement award“²⁵¹ ausgezeichnet wird. Für Rachel Portman stellt der Preis für herausragende Lebensleistung, der in den Vorjahren musikalische Größen wie beispielsweise John Williams, Jerry Goldsmith, Danny Elfman, u.v.m. würdigte, nicht nur eine persönliche, wie musikalische Aus-

²⁴⁵ Vgl.

http://de.wikipedia.org/wiki/Chocolat_%E2%80%93_Ein_kleiner_Biss_gen%C3%BCgt#Auszeichnung, Zugriff am 22.07.2013.

²⁴⁶ Vgl.

<http://www.worldsoundtrackacademy.com/awards2.cgi?go=history&category=&year=2001&type=>, Zugriff am 22.07.2013.

²⁴⁷ Vgl. <http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/73rd-winners.html>, Zugriff am 22.07.2013.

²⁴⁸ Vgl.

http://en.wikipedia.org/wiki/Grammy_Award_for_Best_Score_Soundtrack_for_Visual_Media#2000s, Zugriff am 22.07.2013.

²⁴⁹ *The Manchurian Candidate*, Regie: Jonathan Demme, USA 2004.

²⁵⁰ Burlingame, Jon, „Rachel Portman: Breaking Ground“, MusicWorld, 26.Juli 2010, http://www.bmi.com/news/entry/rachel_portman_breaking_ground, Zugriff am 23.07.2013.

²⁵¹ Ebenda, Zugriff am 23.07.2013.

zeichnung dar, sondern ist insbesondere von großer Bedeutung, da er als wichtigster Preis eines Komponisten gilt:

„Well, it’s an enormous honor to be given this award by BMI. Because it means so much. Because it’s from musicians. You can’t get a more important award, I didn’t think, than being awarded by your peers really. So it really especially means a lot to me.“²⁵²

6.3 Arbeitspraxis und Kompositionsstil

Die Frage, wie Portman sich als weibliche Komponistin in der doch so männerdominierten Filmbranche behaupten kann, zieht sich wie ein roter Faden durch Interviews und Artikel, insbesondere dann, wenn sie mit oft wichtigen Preisen, als bis dato einzige weibliche Komponistin, ausgezeichnet wird. Es liegt vor allem in ihrem persönlichen, wie beruflichen Werdegang begründet, dass sie dieser Tatsache viel weniger Bedeutung einräumt und sich dem oft so zitierten besonderen Status der *ersten Frau, die...* entzieht:

„I’ve never had any problems. I can barely think of any moments when I’ve been treated differently. I was lucky because the schools and the university I went to gave me a lot of experience for coping a man’s world. [...] I never batted an eyelash about being female. I never felt self-conscious. I’ve always thought of myself as a composer, not as a female composer. I think if you project that, people tend not see otherwise.“²⁵³

Viel wesentlicher, als der zweifelsohne beachtliche Erfolg als weibliche Komponistin in der überwiegend männlich dominierten Branche Fuß zu fassen, ist dabei ihr spezifischer Kompositionsstil und ihre Arbeitspraxis Filmmusik zu schreiben. Sind es häufig die großen eigens eingerichteten Tonstudios, in denen die Filmkomponisten in Hollywood, meist in Los Angeles lebend, ihre Filmmusik komponieren und produzieren, so trifft man bei Rachel Portman auf eine fast schon erholungsam simple, wie bodenständige Manier Musik zu kreieren.

Zum einen lebt und arbeitet sie in ihrem Haus in London, zum anderen sucht man dort vergeblich nach einem mit perfekter Technik ausgestattetem Musikzimmer, das eher einem Tonstudio, denn einem Musikraum gleicht. Ganz im Gegenteil - so trifft man in einem Interview, bei dem sie Einblick in ihren Arbeitsbereich gibt, auf einen großen Raum deren Mittelpunkt ein schwarzer Flügel einnimmt und bei dem der

²⁵² You Tube, „Rachel Portman interviewed at the 2010 BMI Film/TV Music Awards“, <http://www.youtube.com/watch?v=wMUqxfuGcbA>, Zugriff am 23.07.2013, 00:00:15 – 00:00:38.

²⁵³ DesJardins, *Inside film music*, S. 197.

seitlich angebrachte Laptop und ein größerer Bildschirm zum Abspielen des Filmmaterials, als einzige Technik schon fast dürftig wirken. Es zeigt sich bereits in der Anordnung und der Fokussierung ihrer Mittel, wo auch der Fokus selbst bei Rachel Portman im Musik Komponieren liegt:



Abbildung 2: Klavier Rachel Portman²⁵⁴



Abbildung 3: Musikraum Rachel Portman²⁵⁵

²⁵⁴ Abbildung entommen: Pearson, Tommy, „Rachel Portman: Conversations with Composers“, BAFTA GURU, 09. Mai 2012, <http://guru.bafta.org/rachel-portman-film-music-composer-video>, Zugriff am 23.07.2013, 00:02:06.

Im Gegensatz zur weit verbreiteten Arbeitspraxis Musik mittels elektronischer Klänge zu komponieren und sie daraufhin teils mit akustischen Instrumenten live einzuspielen, vollzieht sich der Kompositionsprozess bei Portman fast ausschließlich am Klavier, die im gleichnamigen Interview folgenden Einblick in ihren Arbeitsprozess gibt:

“[...] I write on the piano and I’ve got the screen - angled so that I can look at the piano and have Ideas at the same time and write them down on paper on the piano, and then I can record and control the film through my computer here and I use pro tools for that. So a typical day for me is literally just playing sections of the film that I want to work on throughout the day and just coming up with ideas, writing them down, recording them – I have very simple technology but I feel that it works great for me. So I just record my piano ideas in sync to the film in pro tools and then I can play them back with the film scenes where I am working from that process. When I want to I can orchestrate from my piano [...] put it from the piano score into the orchestra whatever the instruments are and yeah that’s all I really need. It’s just around me. It doesn’t have any synthesizers or anything.”²⁵⁶

In dem gänzlichen Verzicht die Musik mittels Synthesizern und Samples zu generieren und sie entgegengesetzt dem weit verbreiteten Usus rein handschriftlich am Klavier niederzuschreiben, zeigt sich bereits ihre Vorliebe und Leidenschaft für das Arbeiten mit akustischen Instrumenten. Eine Arbeitspraxis, die für Portman eine grundlegende Basis ihrer Kompositionen, ihres musikalischen Stils, ja ihres musikalischen Verständnisses darstellt:

„The world of technology, [...] is a world that just doesn’t really speak to me creatively. I’m interested in live music and acoustic instruments. To me, they live and breathe and bring life to the music in a score. [...] You can never exhaust the different colors that you can conjure up with orchestration. That’s the music I write. That is my voice [...].”²⁵⁷

So gern Rachel Portman ihre am Klavier verfassten Kompositionsentwürfe auch selbst für ein Orchester ausarbeitet, sie orchestriert, so erweist sich die von Rachel Portman präferierte Arbeitsweise im Zeitdruck des Kompositionsprozesses, als nur bedingt realisierbar: „It takes a lot of time because, for each instrument, you have to put in the expression, all the crescendos and decrescendos and the manner in which they’re going to play.“²⁵⁸

²⁵⁵ Abbildung entnommen: ebenda, 00:07:02.

²⁵⁶ Ebenda, 00:02:03 – 00:03:05.

²⁵⁷ DesJardins, *Inside film music*, S. 198.

²⁵⁸ Ebenda, S.199.

Trotz dem musikalischen Können und zahlreicher eigener Orchestrierungen ist es vor allem dem zeitlichen Druck und der stetig wachsenden Auftragslage geschuldet, einen externen Orchestrator hinzuzuziehen und damit auch ungewohnter Weise einen Teil seiner Arbeit abzugeben:

„It’s very difficult to share. I feel like it’s still my orchestration, though. I don’t feel like it’s anybody else’s voice in there. I still write out a very comprehensive map of the orchestrations with the orchestrator I work with. And I’ve worked with the same wonderful orchestrator, Jeff Atmajian, for many years now. He completely knows my shorthand, which enables me to put it down very quickly.“²⁵⁹

Stilprägend für Portman’s Musik ist neben der Verwendung natürlicher Instrumente, allen voran die Klarinette als ihr Lieblingsinstrument, ebenso auch deren Auswahl und Einsatz. Im Gegensatz zu den häufig überladenen Filmkompositionen, die oftmals einer Symbiose aus elektronischen Sounds und großen Orchesterklängen gleichen, bevorzugt Portman reduzierte, nahezu „kammermusikalische Besetzungen“²⁶⁰. Auch den Musikeinsatz im Film gestaltet Portman bevorzugt zurückhaltend, da sie in der Musik ein dem Bild dienendes Element sieht, getreu ihrer Auffassung: „I’m there to [f]it the picture - the picture comes first.“²⁶¹ Erst in dem zurückhaltenden und reduzierten Gebrauch von Musik sei es nach Portman möglich, dessen Potential für den Film zu entfalten:

„I sort of celebrate the fact that there is so much different music on film out there. I think there is too much music on film. I wish people use it less [...] I always think a bit less is much better cause the music starts people relax, they sit back [...] you stop the music and they sit forward again and they sort of concentrate because the music comes out and it’s really important where the music comes out. And let it be out for a while and then when it comes in again it does something, it’s able to work, it’s you know, it’s magic.“²⁶²

So versucht Portman nicht nur in dem behutsamen Einsatz von Musik im Film dessen Zauber zu erfassen zu versuchen, sondern überdies in der Gestaltung der Kom-

²⁵⁹ Ebenda, S.199.

²⁶⁰ Keller, Matthias, „Rachel Portman. Die Meisterin der Filmmusik“, BR-Klassik, 21.06.2012, <http://www.br.de/radio/br-klassik/muenchner-rundfunkorchester/rachel-portman100.html>, Zugriff am 08.07.2013.

²⁶¹ Larson, Randall D., „Rachel Portman on Scoring THE LEGEND OF BAGGER VANCE“, originally published in *Soundtrack Magazine* Vol.20/No.78/2001, 15. November 2010, http://www.runmovies.eu/temp/index.php?option=com_content&view=article&id=595:rachel-portman-on-scoring-the-legend-of-bagger-vance&catid=37:scoring-session, Zugriff am 22.06.2013.

²⁶² Pearson, Tommy, „Rachel Portman: Conversations with Composers“, BAFTA GURU, 09. Mai 2012, <http://guru.bafta.org/rachel-portman-film-music-composer-video>, Zugriff am 23.07.2013, 00:18:14 – 00:18:47.

position selbst. Besonders in der Entfaltung von melodischen Themen, bei dem sie ihr „thematisches Material häufig aus dem Vokabular heimatlicher Folklore [schöpft]“²⁶³, versucht sie einen weiteren, unsichtbaren, doch hörbaren Charakter für den Film zu etablieren:

„I do like the idea of having a theme and a melody. I've always enjoyed writing melodies and I do think that something magical happens if you start a melody at the beginning of a film you know and it's able to develop and it's there at the end. And even though most of people watching the film won't be listening to the music or perhaps even conscious of it, it somehow adds to the story sort of like it's another character.“²⁶⁴

So zählt zu Portman's „filmmusikalische[m] Credo [nicht nur] die Schaffung echter melodischer Themen“²⁶⁵, sondern auch der stilistische Einsatz natürlicher Instrumente in einer meist kammermusikalischen Besetzung, deren Komposition im Film ebenso zurückhaltend reduziert, wie prägnant eingesetzt wird.

Es sind diese markanten Charakteristika, die ihren Kompositionen und Orchestrationen allesamt einen unverwechselbaren *Portman-Stil* verleihen, wie die eines *typischen* Beethoven Stückes oder einer *typischen* Hans Zimmer Komposition.

7 *Chocolat* – der Film

Um musikalische Besonderheiten in der Filmmusik zu *Chocolat* besser verknüpfen, interpretieren und verstehen zu können, sollen im Folgenden wichtige Informationen zum Inhalt des Filmes, seinem Hintergrund und zu den Hauptprotagonisten erläutert werden. Neben der Einführung in den Film soll ebenfalls auch eine Einführung in die Musik zu *Chocolat* erfolgen, um dabei besonders auf die verwendete Musik im Film, als auch auf die Arbeit von Rachel Portman an diesem Film, einzugehen.

²⁶³ Keller, Matthias, „Rachel Portman. Die Meisterin der Filmmusik“, BR-Klassik, 21.06.2012, <http://www.br.de/radio/br-klassik/muenchner-rundfunkorchester/rachel-portman100.html>, Zugriff am 08.07.2013.

²⁶⁴ Pearson, Tommy, „Rachel Portman: Conversations with Composers“, BAFTA GURU, 09. Mai 2012, <http://guru.bafta.org/rachel-portman-film-music-composer-video>, Zugriff am 23.07.2013, 00:05:38 – 00:06:04.

²⁶⁵ Keller, Matthias, „Rachel Portman. Die Meisterin der Filmmusik“, BR-Klassik, 21.06.2012, <http://www.br.de/radio/br-klassik/muenchner-rundfunkorchester/rachel-portman100.html>, Zugriff am 08.07.2013.

7.1 Einführung in den Film *Chocolat*

Produziert von einer der größten Filmproduktionsgesellschaften der USA, MIRAMAX, kommt im Jahr 2000 der Film *Chocolat* in die Kinos. Es ist ein Film „über Sinnlichkeit, Freiheit und Toleranz“²⁶⁶ und erreicht allein in Deutschland „rund drei Millionen Kinobesucher“²⁶⁷. Ein Erfolg, der sich auch in den zahlreichen Preisnominierungen zeigt. So erhält er 2001, nur ein Jahr nach seinem Erscheinen, eine fünffache Oscar Nominierung, unter anderem für die beste Filmmusik.²⁶⁸

Der Film beginnt mit einer märchenhaften Stimme aus dem Off und führt den Zuschauer in die Handlung der Geschichte ein:

„Es war einmal ein kleiner stiller Ort mitten auf dem Lande in Frankreich. Die Menschen dort glaubten an Tranquillité, an Ruhe. Jeder der in diesem Ort lebte, wusste, was von ihm erwartet wurde. Jeder wusste, was er zu tun und zu lassen hatte und vergaß man es einmal, gab es stets jemanden, der einen daran erinnerte. Wenn man etwas sah, was man nicht sehen sollte, so lernte man, wegzusehen. Und wurden Hoffnungen einmal enttäuscht, so lernte man sich niemals zu beklagen. In guten, wie in schlechten Zeiten, in mageren und fetten Jahren hielt sich die Gemeinschaft streng an ihre Gewohnheiten, bis eines Wintertages ein eisiger Wind aus dem Norden wehte.“²⁶⁹

Es sind Vianne Rocher (gespielt von Juliette Binoche) und ihre Tochter Anouk (gespielt von Victoire Thivisol), die begleitet von dem stürmischen und eisigen Wind an einem kalten Wintertag im Jahr 1959 dieses kleine Dorf in Frankreich, „Lansquenetsous-Tannes“²⁷⁰, erreichen. Bereits ihre roten Mäntel und der tobende Wind bei ihrer Ankunft lassen den Zuschauer erahnen, dass sie in das doch graue, triste und von starren Moralvorstellungen geprägte Dorf sprichwörtlich neuen Wind bringen werden. Dies zeigt sich besonders gut daran, dass sich während ihrer Ankunft die ganze Dorfgemeinde in der Kirche zur Fasten-Predigt des Dorfpfarrers Pere Henri (gespielt von Hugh O’Conor) versammelt und inmitten der Worte über Reue und Verzicht, sowie der Frage: „Wo werden wir Wahrhaftigkeit finden? Wo sollen wir suchen? Wo werden wir Wahrhaftigkeit finden? Wir finden sie...“²⁷¹ die Kirchentür von dem eisernen Wind und mit wuchtiger Kraft aufgestoßen wird. Es ist auch kein Zufall, dass

²⁶⁶ Keller, Maren, „Chocolat. Ein Film von Lasse Hallström“, *Chocolat*, DVD, Fassung: DVD-Video Special Edition: Kultur Spiegel, Grosse Kinomomente Bd.65, Universum Film 2010, S.2.

²⁶⁷ Ebenda, S.2.

²⁶⁸ Vgl. Ebenda, S.2.

²⁶⁹ *Chocolat*, DVD, 00:01:46 – 00:04:12.

²⁷⁰ Keller, „Chocolat. Ein Film von Lasse Hallström“, S.2.

²⁷¹ *Chocolat*, DVD, 00:04:22 – 00:05:00.

gerade jene Kirchentür von dem sittenstrengen Adligen und Bürgermeister des Dorfes, Comte de Reynaud (gespielt von Alfred Molina), „der das Provinzstädtchen mit seinen Moralvorstellungen fest im Griff hat und keinen Widerspruch duldet“²⁷², mit eiserner Kraft wieder zugeschlagen und verschlossen wird. Bereits in dieser Anfangssequenz etabliert sich bereits der Grundkonflikt der Geschichte und der zukünftigen Handlung.

Vianne Rocher, eine Reisende, die seit Jahren mit dem Wind zieht und „sich von ihrer verstorbenen Mutter Chiza leiten lässt, die einst als Nomadin in Mexiko gelebt und ihre Tochter die Geheimnisse der Schokoladenzubereitung anvertraut hat“²⁷³, reist seit vielen Jahren gemeinsam mit ihrer Tochter Anouk von Ort zu Ort, um mit den uralten Kakao – Rezepten die Menschen in die Welt der Schokolade eintauchen zu lassen. Sie bildet als lebensbejahende und offene Frau „das Herz der Geschichte, [...] [die] für Freundlichkeit, Toleranz und die befreiende Kraft der Liebe [steht].“²⁷⁴

Inmitten der Fastenzeit und gegenüber der Kirche, die den Mittelpunkt des Städtchens einnimmt, eröffnet sie eine Chocolaterie, die sich nicht nur durch ihren Inhalt, Schokolade als Symbol für Genuss, Freiheit, Sinnlichkeit und Glück, sondern auch durch ihre Äußerlichkeit, eine Einrichtung die Wärme, Geborgenheit und Lebendigkeit vermittelt, von dem tristen, grauen und meist verschlossenem Leben in dem Provinzstädtchen abhebt.

Angezogen von dieser Lebendigkeit der aufgeschlossenen Vianne und der Schokolade, als doch sündiges Mittel, deren Versuchung man zu widerstehen habe, „erweckt [sie] etwas tief im Inneren der Bewohner.“²⁷⁵ Ganz zum Missfallen des von strengen Moralvorstellungen geprägten Comte de Reynaud, der als Bürgermeister der Stadt und Oberhaupt der Kirche die Stadt fest im Griff hat und keine Sünde, keinen Widerspruch, noch Versuchung, allen voran nicht in der Fastenzeit duldet. Es ist daher nicht verwunderlich, dass er in Vianne ein „wildes Geschöpf [sieht], das seine Autorität gefährdet.“²⁷⁶ Angestiftet vom ihm, stößt Vianne und ihre Chocolaterie zunehmend auf den aktiven Boykott der Gemeinde, die der Comte de Reynaud hinterrücks als Teufel in Persona aktiv in den Predigten des Dorfpfarrers, als auch in jedem Geschäft oder persönlichen Gesprächen manifestiert.

²⁷² Keller, „Chocolat. Ein Film von Lasse Hallström“, S.6.

²⁷³ http://de.wikipedia.org/wiki/Chocolat_%E2%80%93_Ein_kleiner_Biss_gen%C3%BCgt , Zugriff am 27.07.2013.

²⁷⁴ Keller, „Chocolat. Ein Film von Lasse Hallström“, S.6.

²⁷⁵ Ebenda, S.2f.

²⁷⁶ Ebenda, S.6.

Ausnahmen bilden dabei die exzentrische Armande (gespielt von Judie Dench), die als ältere „Frau mit einem ungeheuren Freiheitsdrang und ausgeprägtem Sinn für Humor“²⁷⁷, „als erste in Lansquenet Viannes Charme [verfällt] und [...] sie nach Kräften [unterstützt].“²⁷⁸ Auch die zunächst verstörend erscheinende Josephine (gespielt von Lena Olin) ist zunehmend von der Lebendigkeit und Offenheit der starken Frauenfigur Vianne angezogen und schafft es mit ihrer Hilfe ihren brutalen gewalttätigen Ehemann Serge (gespielt von Peter Stormare) zu verlassen, um sich mit der Unterstützung von Vianne ein neues selbstbestimmtes Leben aufzubauen.

Der Boykott und die zunehmende Ablehnung des Comte de Reynaud erreichen ihren Höhepunkt, als ein Boot reisender Vagabunden im Ort Halt macht und Vianne sie nicht nur herzlichst begrüßt, sondern sich auch auf ein Verhältnis mit dem Vagabunden Roux (gespielt von Johnny Depp) einlässt. Zum weiteren Missfallen des Comte de Reynaud, der „mit einer Flugblatt-Aktion einen ‚Boykott gegen die Unmoral‘ an[zettelt] und [...] die unsteten ‚Flussratten‘ in seiner Stadt nicht dulden [will].“²⁷⁹

Als die Ablehnungen und Anfeindungen gegenüber Vianne nicht nachlassen und sie durch den aufkommenden Wind spürt weiterziehen zu wollen, entschließt sie sich den Ort zu verlassen. Zum Leid ihrer Tochter Anouk, die das stetige Umherreisen leid ist und mit Vianne in einen lautstarken Konflikt gerät, bei der die Urne mit der Asche ihrer Mutter, die sie auf ihren Reisen immer bei sich trägt, zu Bruch geht. Bereits zu diesem Zeitpunkt verweist die vermeintliche ausweglose Situation auf den Wendepunkt der Geschichte. Der Bruch der Urne, die die Asche ihrer Mutter, einst Nomadin enthält und auch als Symbol für die stetige innere Ruhelosigkeit von Vianne gelten kann, die gemäß ihrer Tradition glaubt, „dass sie ihr Leben lang immer weiterziehen wird“²⁸⁰, verweist auf den Bruch und damit auf die Wendung in der Geschichte selbst. Von einem Stimmengewirr geleitet folgt Vianne in den Arbeitsraum ihrer Chocolaterie und findet unter der Anleitung von Josephine mehrere Dorfgemeindeglieder unterstützend bei der Zubereitung der Schokoladenrezepte. Vianne ist fasziniert und erstaunt gleichermaßen, dass sie vor allem durch die aktive Intervention von Josephine doch „etwas tief im Inneren der Bewohner [erweckt]“²⁸¹ hat. Mit der

²⁷⁷ Ebenda, S.7.

²⁷⁸ Ebenda, S.6.

²⁷⁹ http://de.wikipedia.org/wiki/Chocolat_%E2%80%93_Ein_kleiner_Biss_gen%C3%BCgt, Zugriff am 27.07.2013.

²⁸⁰ Keller, „Chocolat. Ein Film von Lasse Hallström“, S.6.

²⁸¹ Ebenda, S.2.

Anwesenheit und Unterstützung für ihre Arbeit spürt Vianne den Zuspruch der Dorfgemeinde und entscheidet sich so nun fest im Ort zu bleiben.

Brüskiert von der Akzeptanz und Achtung der Dorfgemeinde gegenüber Vianne sieht der Comte de Reynaud keinen anderen Ausweg mehr, als das Geschäft in einem nächtlichen Vorhaben zu zerstören und zu verwüsten. Während er die Auslage der Chocolaterie, gefüllt mit jeglicher Schokolade und aufwendig gestalteten Kreationen, zertrümmert, landet dabei ein Schokoladen Splitter auf seinem Mund. Überwältigt vom Geschmack der Schokolade weckt dieser in ihm „seine lange unterdrückten Leidenschaften und Bedürfnisse“²⁸² und er verfällt dem Genuss und der Verführung. Die Geschichte endet in einem großen, bunten und fröhlichem Stadtfest, bei dem die Bewohner erstmals das neue Lebensgefühl der Sinnlichkeit, Freude und der Lebenslust feiern. Wieder ist die anfängliche Stimme aus dem Off zu hören, als auch der aufkommende Wind. Der Zuschauer sieht abermals Vianne die ruhelos am Fenster steht und geleitet vom Wind weiterziehen möchte. Doch ihr Entschluss in dem Ort zu bleiben steht fest und so übergibt sie die Asche ihrer Mutter dem Wind, der sie hoch in den Himmel wirbelt und mit sich nimmt. Wie auch zu Beginn des Films schließt nun auch die Geschichte mit den Worten der märchenhaften Off Stimme, bei der aus dem Text heraus deutlich wird, dass es sich um die Erzählung der Tochter, Anouk, handelt:

„Aber der listige Nordwind war immer noch nicht zufrieden. Der Wind erzählte Vianne von Städten, die sie noch nicht kannte. Von Freunden in Not, denen es zu helfen galt. Von Kämpfen, die es noch auszufechten gab. Sollte sich doch jemand anders darum kümmern. Und so kam es, dass der Nordwind es leid wurde und seines Weges zog. Der Sommer kam und mit ihm eine leichte und warme Brise aus dem Süden. Meine Mutter wusste, dass Roux' Rückkehr nichts mit der albernen alten Tür zu tun hatte und ich wusste es auch.“²⁸³

Der Film *Chocolat*, der ursprünglich auf dem gleichnamigen Roman von Joanne Harris basiert, ist weit mehr als nur eine Geschichte über den süßen Genuss der Schokolade. Der Regisseur Lasse Hallström, dessen Ehefrau Lena Olin im Film die Protagonistin Josephine mimt, „war besonders fasziniert von der Vielschichtigkeit der Geschichte, die einerseits die magische Essenz eines Märchens hat und gleichzeitig

²⁸² http://de.wikipedia.org/wiki/Chocolat_%E2%80%93_Ein_kleiner_Biss_gen%C3%BCgt , Zugriff am 27.07.2013.

²⁸³ *Chocolat*, DVD, 01:49:42 – 01:51:00.

alle Figuren, ihre Gefühle und Sorgen fest in der Realität verankert²⁸⁴. Auch der Drehbuchautor Robert Nelson Jacobs war ebenso von der Vielschichtigkeit der Emotionen und Gefühle beeindruckt und sieht in der Handlung eine Geschichte, bei der es „vor allem um ebenso humorvolle wie tiefe Einsichten in allzumenschliche Gefühle – Liebe, Leidenschaft, die destruktive Kraft von Repression und Bigotterie“²⁸⁵ geht.

Ein zentrales Thema in *Chocolat* ist ohne Zweifel der Konflikt zwischen der lebensbejahenden Vianne und dem von Moralvorstellungen geprägten Comte de Reynaud, deren Auseinandersetzung „weit mehr als ein Kreuzzug der Kirche gegen die süße Verführung [ist]. Es ist der Konflikt einer exotischen Außenseiterin und eines Mannes, der fest an Werte wie Tradition, Strenge und Frömmigkeit glaubt.“²⁸⁶

Ein weiteres zentrales Thema im Film ist aber auch,

„[...] dass Vianne den Menschen den Glauben an sich selbst wieder gibt und die dann das Gleiche für sie tun. Es ist eben nicht nur die Geschichte darüber, wie Vianne Lansquenet verändert, sondern auch wie Lansquenet und seine Bewohner Vianne verändern.“²⁸⁷

Neben der Wandlung, die Vianne letztlich am Ende des Filmes macht, indem sie mit ihrer alten Familientradition bricht und sich von dem sie bestimmenden Muster löst, findet sich diese auch im Charakter des Comte de Reynaud wieder. Kämpft er doch mit allen Mitteln gegen die seine Autorität gefährdende Vianne und ihre Chocolaterie, „ist es gerade Vianne mit ihrer Chocolaterie, die ihm schließlich die Möglichkeit zur Veränderung eröffnet.“²⁸⁸

Wie auch die Figuren nimmt auch die Schokolade an sich immer wieder verschiedene Charakterzüge im Verlauf des Films an.²⁸⁹ So ist sie „einmal teuflischer Reiz, dann paradiesisches Vergnügen oder Heilmittel und Trost für entsetzliche Sorgen.“²⁹⁰ Für die Schriftstellerin Joanne Harris lag es gerade in diesen Möglichkeiten begründet „Schokolade als Katalysator“²⁹¹ für die Geschichte gewählt zu haben. So sieht sie

²⁸⁴ Keller, „Chocolat. Ein Film von Lasse Hallström“, S.4.

²⁸⁵ Ebenda, S.5.

²⁸⁶ Ebenda, S.5.

²⁸⁷ Ebenda, S.5.

²⁸⁸ Ebenda, S.6.

²⁸⁹ Vgl. Ebenda, S.8.

²⁹⁰ Ebenda, S.8.

²⁹¹ Ebenda, S.8.

in ihr nicht nur eine eigenständige Kraft, ein Aphrodisiakum, sondern allem voran etwas, das „Emotionen hervorbringen und verstärken [kann]“²⁹².

Wie bereits zu Anfang erwähnt, erhielt *Chocolat* nicht nur eine fünffache Oscar Nominierung, sondern auch zahlreiche weitere Preisnominierungen und feierte einen weltweit großen Erfolg. Neben der Vielschichtigkeit der Geschichte und der perfekten Wahl der Besetzung ist es vor allem die Musik von Rachel Portman, die dem Film seine märchenhafte und französische Atmosphäre einverleibt und den vielschichtigen Charakteren und Emotionen eine jeweils eigene musikalische Stimme gibt.

7.2 Einführung in die Musik zu *Chocolat*

Neben der von Rachel Portman eigens zum Film komponierten Musik, findet sich im Film *Chocolat* ebenso auch bereits bestehendes Musikmaterial, sogenannte Kompilationen. Wie bereits im zweiten Kapitel zu Beginn dieser Arbeit ausführlich erklärt, gehört zu den Erscheinungsformen der Musik im Film nicht nur die Filmmusik, die ausschließlich von einem Komponisten dafür geschrieben wird, sondern ebenso auch jene, die als bereits bestehendes Musikmaterial im Film integriert wird. Neben der Präferenz des Regisseurs gibt es zahlreiche Gründe bereits bestehende Musik, zum Beispiel Songs, im Film einzusetzen, unter anderem, um eine bestimmte Stimmung oder Atmosphäre aus einer Zeit oder einer Region zu evozieren. So auch im Film *Chocolat*.

Die Songs im Film werden meist diegetisch verwendet, das heißt, dass nicht nur die Zuschauer die Musik wahrnehmen, sondern auch die Personen in der Handlung. So ertönt sie aus dem Radio in der Küche beim Putzen, als Hintergrundmusik im Barbetrieb oder im Frisörsalon, als begleitende Musik des Kirchengesangs, oder als Live-Musik, wenn der Vagabund Roux die Gitarre zur Hand nimmt und darauf spielt.

Mit einem Blick in den Abspann des Filmes und einem Ohr während des Filmgeschehens finden neben vielen englischsprachigen Songs, besonders zahlreiche französische Songs im Film Verwendung.²⁹³ Diese dienen nicht nur dazu, die französische Grundstimmung im Film zu unterstreichen, sondern vor allem auch, um der in Frankreich spielenden Geschichte Authentizität zu verleihen. Neben den französischen Liedern ist es aber auch der Stil der Songs, der wohl überlegt die Atmosphäre

²⁹² Ebenda, S.8.

²⁹³ *Chocolat*, DVD, 01:54:26 – 01:55:05.

der Handlung stützt. So zeichnen sich fast alle Songs durch einen leicht beschwingten Jazz-, Swing-, oder Blues Charakter aus, allen voran der so bekannte *Minor Swing* des erfolgreichen belgischen Gitarristen und Komponisten Django Reinhardt. Ein Stil, der sich musikalisch ideal in die märchenhafte, luftig lockere und humorvolle Komödie *Chocolat* einfügt und es nicht nur schafft, die dem Film zugrunde gelegte Stimmung musikalisch herbeizuführen, sondern vor allem auch das Lebensgefühl der ruhelosen Nomadin und Reisenden Vianne und des musikspielenden Vagabunden Roux vortrefflich einzufangen. Dies stützt ebenso die Aussage von Johnny Depp, der die Rolle des Roux „ mit einer an Django Reinhardt erinnernden Leidenschaft für die Steelguitar“²⁹⁴ angelegt hat:

„Roux ist so ein Typ, der mit seinem Boot irgendwo ankert, eine Weile Straßenmusik macht und dann weiterzieht. Ich fand, Blues würde gut zu ihm passen und freute mich darüber, endlich einmal in einem Film selbst Gitarre zu spielen.“²⁹⁵

Wäre es sicherlich ein spannendes Unterfangen, die verwendeten Songs auf ihre Funktionen und ihren Einsatz hin zu untersuchen, so soll in der Filmmusikanalyse zu *Chocolat* ausschließlich die eigens für den Film komponierte Musik von Rachel Portman den zentralen Forschungsgegenstand dieser Arbeit bilden. Mit insgesamt 36 Stücken und einer Gesamtlänge der Komposition von 45 Minuten brilliert die Musik von Portman, deren Komposition sie in nur dreieinhalb Wochen fertigstellen musste: „I’ve just finished a score for a film called CHOCOLAT. I had three and a half weeks to do that, and there’s about 45 minutes of music in that!“²⁹⁶ Auf die Frage, wie der zeitliche Druck ihre Arbeits- und Kompositionsweise beeinflusst hat, erklärt Portman: „I loved having so little time, because I really couldn’t think. I just had to dive in there and write and it just all poured out. You have no fear, so you just step in there and get on with it.“²⁹⁷

An Portman’s Umgang mit der in der Filmmusikproduktion gängigen Praxis innerhalb weniger Wochen eine komplette Filmmusik zu schreiben und auch zu produzieren, zeigt sich abermals ihr großartiges musikalisches Können, allem voran, da sie die

²⁹⁴ Keller, „Chocolat. Ein Film von Lasse Hallström“, S.7.

²⁹⁵ Ebenda, S.7.

²⁹⁶ Larson, Randall D., „Rachel Portman on Scoring THE LEGEND OF BAGGER VANCE“, originally published in *Soundtrack Magazine* Vol.20/No.78/2001, 15. November 2010, http://www.runmovies.eu/temp/index.php?option=com_content&view=article&id=595:rachel-portman-on-scoring-the-legend-of-bagger-vance&catid=37:scoring-session, Zugriff am 30.07.2013.

²⁹⁷ YouTube, „Rachel Portman Interview on BETA TV“ <http://www.youtube.com/watch?v=sOP19NbUycc>, Zugriff am 30.07.2013, 00:02:11 – 00:02:22.

Kompositionen alle selbst handschriftlich verfasst und zum Teil auch selbst orchestriert hat - wie auch in *Chocolat*. Natürlich sei auch hier erwähnt, dass eine solche Aufgabenbewerkstellung in einem derart knapp bemessenen zeitlichen Rahmen nicht ohne Teamarbeit auskommt.

So findet man im Abspann des Filmes nicht nur den Vermerk „Score produced by Rachel Portman“²⁹⁸, sondern ebenso auch die Nennung weiterer wichtiger Positionen, allen voran David Carbonara in der Funktion als Music Editor, Heather Brownass als Co-Music Supervisor, Jeff Atmajian und Rachel Portman als Orchesterleitern, David Snell als Dirigent, als auch ausgewiesene Solisten-Musiker, allen voran Andy Findon und Jan Hendrickse an den Ethnic Flutes, sowie Nick Bucknail an der Klarinette. Aufgenommen und gemischt wurde die Komposition in den Chris Dibble Air Studios in London.²⁹⁹

Trotz der knapp bemessenen Zeit und der Vielschichtigkeit der Geschichte, die ebenfalls auch eine Vielschichtigkeit in der Musik erfordert, schafft es Portman mit ihrer Komposition zu *Chocolat* eine Musik zu kreieren, die sich nicht nur ideal in die Handlung einfügt und die märchenhafte, humorvolle und lebendige Grundstimmung des Filmes aufs Beste musikalisch einzufangen weiß, sondern die durch die stilistische Gestaltung der Komposition im Allgemeinen, als auch durch deren durchdachten Ausarbeitung es schafft, dem Film eine weitere Ebene hinzuzufügen.

8 Filmmusikalische Analyse von Chocolat

Im folgenden Kapitel soll nun die Filmmusik zu *Chocolat* anhand mehrerer ausgearbeiteter Kriterien analysiert und abschließend interpretiert werden. Neben einem kurzen Einblick in die Vorgehensweise und angewendete Methodik der Filmmusik Analyse soll die stilistische Gestaltung der Komposition im Allgemeinen erläutert werden, um dann spezifisch markante Verfahren zur Verbindung von Musik und Film und deren Funktionen zu erläutern. Dabei soll vor allem herausgearbeitet werden, wie die Musik im Film verwendet wird, welche musikalische Kernthemen immer wieder kehren und wie diese miteinander verflochten sind, als auch welche Gestaltungsmittel Rachel Portman in der Komposition selbst anwendet, um musikalische Akzente im Bildgeschehen zu setzen.

²⁹⁸ *Chocolat*, DVD, 01:54:22 – 01:54:24.

²⁹⁹ Ebenda, 01:54:20 – 01:54:28.

8.1 Methodik der Filmmusik Analyse

Je nachdem welcher Schwerpunkt in einer Filmmusik Analyse gesetzt werden soll, kann Filmmusik auf unterschiedliche Kriterien hin untersucht werden. So zielen manche Analysen darauf ab, die im Film eingesetzte Musik auf deren Funktion hin zu untersuchen und herauszuarbeiten, welche Funktionen sie im Film überwiegend oder innerhalb einer bestimmten Szene übernehmen.

Andere versuchen sich darin darzulegen, welche Techniken der Komponist überwiegend anwendet, um die Musik im Film einzubinden oder untersuchen deren Erscheinung im Film und fokussieren sich darauf, ob die Musik nun überwiegend diegetisch oder nicht-diegetisch verwendet wird.

Wie auch (meist) jede Kameraeinstellung, jedes Wort, jede Geste, jedes Requisit, jedes Kostüm und jedes Setting im Film bewusst ausgewählt wird, wählt auch der Komponist sein musikalisches Material wohlüberlegt aus. Es geht dabei nicht nur um die Entscheidung, wo die Musik im Film eingesetzt und wo sie bewusst weggelassen wird, sondern vor allem darum, welche Instrumente eingesetzt werden sollen, welche Funktion die Musik im jeweiligen Einsatz übernehmen soll, welche Tonart und Intervalle bestimmte Stimmungen herbeiführen und welche musikalischen Gestaltungsmittel verknüpfte Affekte im Zuschauer erzeugen.

Filmmusik zu schreiben hat ihre eigene Dramaturgie, die sich natürlich erst im Zusammenspiel mit dem Film selbst entfaltet. Es ist dabei vor allem das Ziel einer jeden Filmmusik Analyse diese für den untersuchten Film so flächendeckend als möglich zu *knacken* zu versuchen.

Vertraut mit den theoretischen Aspekten der Filmmusik habe ich in der Filmmusik Analyse zu *Chocolat* versucht diese in einem ersten Schritt außen vor zu lassen und mich primär zunächst mit dem Forschungsgegenstand, dem Film und seiner Musik, selbst zu beschäftigen. Dies ist vor allem dem glücklichen Umstand geschuldet, dass es mir durch den persönlichen Kontakt mit Rachel Portman möglich war, mit der kompletten ausgearbeiteten Orchester-Partitur zu *Chocolat* arbeiten zu können. Ohne die mir vorliegende kopierte Original Partitur wäre meine Vorgehensweise eine sichtlich andere und so konnte ich mich zunächst ausschließlich mit den Noten und dem musikalischen Material an sich beschäftigen, das 36 Einzelkompositionen und knapp 250 Seiten Notenseiten umfasst. Jedes Stück hat dabei nicht nur einen eige-

nen Namen, sondern auch eine eigene fortlaufende Nummerierung und liegt des Öfteren auch hin und wieder in einer zweiten Version vor.

Bei der Sichtung des Filmes, mit der mir vorliegenden Partitur, habe ich darauf verzichtet die Analysekriterien bereits im Vorfeld festzulegen und die Filmmusik schematisch nur auf eines der oben genannten Kriterien hin zu untersuchen (u.a. deren Funktion, Einsatz, Techniken), sondern die Analysekriterien anhand der Ergebnisse und der Recherche auszuarbeiten. Auf dieser Grundlage habe ich eigens für diesen Film zu untersuchende Analysekriterien erstellt, die sich mir für die verwendete Musik im Film *Chocolat* besonders markant aufgezeigt haben.

Dazu gehört neben der stilistischen Gestaltung der Komposition im Allgemeinen, vor allem die Verwendung der Musik im Film, die sich besonders durch einen autonomen Musikeinsatz, als auch durch die musikalische Reduktion, um damit das Bildgeschehen deutlich hervorzuheben, charakterisiert. Ebenso finden sich vor allem drei zentrale Kernthemen, die nicht nur immer wiederkehren, sondern auch miteinander verflochten werden. Die Themen können unter dem Aspekt der Filmmusiktechniken als Leitmotive betrachtet werden, da sie ganz gezielt einer Begebenheit, einer Idee oder Person im Film zugeordnet sind und damit auch spezifische Funktionen übernehmen. Dabei soll vor allem ihre musikalische Gestaltung, als auch deren Einsatz und Funktion näher untersucht werden. Neben der Komposition zentraler Kernthemen greift Portman in der Musik auf weitere musikalische Gestaltungsmittel zurück, um Musik und Film zu verbinden und über die Musik Akzente im Bild hervorzuheben und sichtbar zu machen. Besonders markant sind dabei ihre bewusst gesetzten Brüche und Tempoveränderungen sowie die Verwendung musikalischer Affektfiguren, um mit den an bestimmte Intervalle und Skalen gekoppelten Bedeutungen zu spielen.

Aus Urheberrechtsgründen ist es leider nicht möglich umfassendes Notenanschauungsmaterial zur Stützung der ausgearbeiteten Kriterien in die Arbeit zu integrieren. Jedoch ist es mir erlaubt einige wichtige musikalische Erscheinungen, wie beispielsweise die musikalische Gestaltung der Kernthemen, mit Auszügen aus der Partitur bildlich zur Verdeutlichung heranzuziehen.

8.2 Stilistische Gestaltung der Komposition im Allgemeinen

Bei der stilistischen Gestaltung der Komposition im Film *Chocolat* spiegelt sich vor allem Portman's Auffassung von Filmmusik wieder, die in der Filmmusik folgende Aufgabe sieht: „The function of music in film is to support the drama. [...] Music is there to serve the film, not to serve itself. The goal of the composer is that the music and movie are attached to each other.“³⁰⁰

Dieser Auffassung nachkommend gestaltet sie auch in *Chocolat* ihre Komposition im Portman-typischen Stil: natürlich, bescheiden und eher mit einer kleinen Besetzung, als im großen symphonisch orchestralen Stil. Die Kompositionen wirken allesamt wie Songs, die das Bildgeschehen wunderbar stützen, ohne es zu überlagern und der Geschichte damit auch musikalisch die luftig lockere und märchenhafte Grundstimmung verleihen: „Filled with good humor, pathos, and even a little confusion, Portman's music joyfully and thoughtfully captures the sweet, good-natured spirit of *Chocolat*.“³⁰¹

Möge man annehmen, dass besonders die fröhlich klingende Dur-Tonart in der Komposition häufig vertreten ist, scheint es bemerkenswert, dass alle Stücke ausnahmslos in der meist mit Melancholie und Sentimentalität verbundenen Moll-Tonart gehalten sind. Und doch fügt sich diese musikalische Grundstimmung auch hier wieder ideal in die Stimmung der Geschichte ein. Auch wenn es bei der Erklärung nur bei einem interpretatorischen Versuch bleiben kann, so ist *Chocolat* nicht nur eine humorvolle und „breezy Comedy“³⁰², sondern ebenso ein Film, bei dem wie in der Romanvorlage „der Ruf nach mehr Toleranz für die Schwächen und Marotten anderer im Vordergrund [steht]“³⁰³ und damit auch sichtlich eine nachdenkliche und feinfühligke Stimmung in sich trägt.

Gemäß ihrem musikalischen Stil findet sich auch in *Chocolat* ihre Leidenschaft für die Komposition melodischer Themen wieder. Es sind nicht nur die Song-artigen Kompositionen, die *Chocolat* auch musikalisch beleben, sondern vor allem die Melodien und Themen, die Portman im Film etabliert.

³⁰⁰ Holleran, Scott, „Interview: Rachel Portman“, 30. Oktober 2003, <http://boxofficemojo.com/features/?id=1259&p=.htm>, Zugriff am 30.07.2013.

³⁰¹ <http://www.barnesandnoble.com/w/chocolat-rachel-portman/4971405?ean=696998947221>, Zugriff am 30.07.2013.

³⁰² Pearson, Tommy, „Rachel Portman: Conversations with Composers“, BAFTA GURU, 09. Mai 2012, <http://guru.bafta.org/rachel-portman-film-music-composer-video>, Zugriff am 23.07.2013, 00:00:33 – 00:00:35.

³⁰³ Keller, „Chocolat. Ein Film von Lasse Hallström“, S.4.

Wenn auch einige Melodien und Themen immer wiederkehren, so werden sie dennoch durch die unterschiedliche Instrumentierung abwechslungsreich gestaltet.

Die Wiederholung einiger Themen zielt dabei vor allem darauf ab, sich als Leitmotive im Filmgeschehen zu etablieren, um mit den beabsichtigten Begebenheiten, Ideen oder Personen im Film verknüpft zu werden.

8.3 Zentrale Verfahren der Verbindung von Musik und Film und ihre Funktionen

Da eine isolierte Betrachtung von Filmmusik weniger sinnvoll erscheint, da sie immer erst im Zusammenspiel mit dem Film ihre Bedeutung entfaltet, sollen in diesem Kapitel weniger die musikalischen Besonderheiten der Komposition en détail ausgearbeitet werden, sondern viel mehr das Zusammenwirken von Musik und Film in den zentralen Fokus gestellt werden.

Rachel Portman schafft mit der Komposition zu *Chocolat* nicht nur eine schöne Hintergrundmusik, die dem ganzen Geschehen auch musikalisch genussvolle Momente bereitet, sondern vor allem ein ausgearbeitetes Konzept, um die Musik im Film auch dramaturgisch einzubinden und damit der Musik eine ganz eigene Ebene zu verleihen. Jedoch nicht mit dem Anspruch, dass sie als solche auch ohne dem Film auf jedem Konzertpodium Platz und Gehört findet, sondern mit dem Anspruch dem Film und seiner Dramaturgie zu dienen, gemäß ihrer Auffassung: „I'm there to [f]it the picture - the picture comes first.“³⁰⁴

So sollen im Folgenden zentrale Verfahren der Verbindung von Musik und Film, erläutert werden, die Rachel Portman in der Gestaltung der Musik für *Chocolat* anwendet.

8.3.1 Verwendung der Musik im Film

Bei der Verwendung der Musik im Film geht es vor allem darum, wie die Filmmusik in die Tonspur des Filmes integriert wird, wie sie sozusagen im Film ihre Anwendung

³⁰⁴ Larson, Randall D., „Rachel Portman on Scoring THE LEGEND OF BAGGER VANCE“, originally published in *Soundtrack Magazine* Vol.20/No.78/2001, 15. November 2010, http://www.runmovies.eu/temp/index.php?option=com_content&view=article&id=595:rachel-portman-on-scoring-the-legend-of-bagger-vance&catid=37:scoring-session, Zugriff am 22.06.2013.

findet. In dem Prozess des Musikanlegens geht es dabei nicht nur darum, dass die Musik nun in die Tonspur des Filmes eingebettet wird, sondern vor allem um einen durchdachten Musikeinsatz, um die besten Ein- und Ausstiegspunkte der Musik zu finden. Durch die spezifische Auswahl des Musikeinsatzes ergeben sich in Verbindung mit dem Schnitt unterschiedliche Möglichkeiten für die Gestaltung des Filmes, der damit eine nicht zu unterschätzende dramaturgische Bedeutung für den Film zukommt.

So kann ein *Ich liebe Dich* noch stärker nachwirken, wenn die Musik nicht unmittelbar zu Beginn der Liebesbekundung einsetzt, sondern erst für sich im Raum steht, um dann emotional von der langsam einsetzenden Musik weiter getragen zu werden, oder eine Actionszene ankündigen, wenn diese im Bild noch nicht sichtbar, jedoch bereits musikalisch vorbereitet wird.

Auch im Film *Chocolat* ist der Einsatz der Musik und wie sie im Film verwendet wird nicht zufällig gewählt, sondern dramaturgisch genau durchdacht. Charakteristisch für den Film *Chocolat* ist vor allem der autonome Musikeinsatz, als auch die Hervorhebung der Bilder durch musikalische Reduktion.

Im Gegensatz zum häufig antreffenden Usus jegliches Geschehen im Bild auch musikalisch zu kommentieren, findet man in *Chocolat* einen eher autarken, denn ständig begleiteten Musikeinsatz. Gemäß Portman's Auffassung von Filmmusik, die in ihr die Aufgabe sieht dem Bild Raum zu verleihen und nicht andersherum, lässt die Musik in *Chocolat* Raum und Platz für das Bild, ordnet sich diesem sozusagen unter und schafft Platz für die darin liegenden Aktionen, Handlungen und Dialoge. Die Musik agiert dabei oft autonom. Dies zeigt sich daran, dass die Musik erst meist bei Ende eines Dialoges, einer Auseinandersetzung, eines Geschehens sanft in den Film eingeführt wird und ebenso sanft verschwindet, wenn das Geschehen weiter aufgenommen wird.

Charakteristisch ist dabei, dass die Musik nicht abrupt bei Ende eines Dialoges in den Film eingeführt wird, sondern meist synchron versetzt, also kurz vor oder nach Ende des Dialoges ihren Einstiegspunkt und kurz nach oder vor Ende des Dialoges ihren Ausgangspunkt findet. Dies ist vor allem dem Anspruch geschuldet, der Sprache im Film Platz und Raum zu verleihen, würde doch beispielsweise ein gleichzeitiger Ausstieg eines Dialoges mit dem gleichzeitigen Einstieg der Musik zu sehr ablenken und die Musik damit nicht mehr der Unterordnung des Bildes gerecht werden.

Durch die synchrone Versetzung der Musik im Bildgeschehen wirken die Übergänge weicher und die Musik zurückhaltender.

Die Zurückhaltung der Musik spiegelt sich dabei aber nicht nur in dem Einsatz der Musik wieder, sondern auch, wie sie während sie im Bildgeschehen erklingt, verwendet wird. So versucht auch hier die Musik, die Bilder durch musikalische Reduktion hervorzuheben, indem sie sie eher illustriert, denn überlagert. So findet man zwar immer wieder Stellen, wo die Musik als vordergründige Ebene dominiert, um einem Geschehen die dazugehörige Stimmung und Atmosphäre zu verleihen, wie beispielsweise in der Szene, in der Vianne ihre Chocolaterie einrichtet und die Musik die Aktionen aus Hämmern, Gestalten, Tapezieren und Einrichten begleitet³⁰⁵, jedoch überlagert die Musik dabei keine Dialoge, keine Sprache oder emotionale Geständnisse, da sie in diesen musikdominanten Szenen nicht vorhanden sind.

Sind diese jedoch im Geschehen vordergründig, so erklingt die Musik meist im leisen *pianissimo*, agiert zurückhaltend oder ist instrumental ausgedünnt und kommt an manch emotionalen oder actionreichen Szenen gar überhaupt nicht zum Einsatz.

Dies zeigt sich beispielsweise deutlich in der Filmszene, bei der es mitten in der Nacht in der Chocolaterie zu einer heftigen Auseinandersetzung zwischen Serge, Vianne und Josephine kommt, die sich nach der Flucht von ihrem gewalttätigen Ehemann bei Vianne einquartiert hat. Serge bricht eines Nachts in der Chocolaterie ein, ruft betrunken nach Josephine, die ängstlich erwacht und Vianne aufweckt, um die Tür zum Schlafzimmer zu verriegeln. Beide Frauen versuchen jegliches Mobiliar vor die Tür zu stellen, umso zu verhindern, dass der aufgebrachte und wütende Serge Zugang zum Schlafräum bekommt. Es gelingt Serge jedoch die Tür aufzubrechen und er greift dabei nicht nur Josephine, sondern auch Vianne körperlich an. Als Serge versucht Vianne, in der er die Übeltäterin und Anstifterin der Trennung sieht, zu erwürgen, schlägt Josephine mit Hilfe einer Bratpfanne auf Serge ein, der daraufhin ohnmächtig von Vianne ablässt.³⁰⁶

Würde in zahlreichen Filmen diese Szene vermutlich Anlass geben, um das spannungs-, als auch emotionsgeladene Geschehen musikalisch (allem voran durch meist in der Lautstärke anschwellende Tremolo Streicher) zu begleiten, so erklingt diese Szene hier ganz ohne Musik und verleiht durch ihre Abstinenz dem Bildgeschehen eine besondere Dringlichkeit.

³⁰⁵ *Chocolat*, DVD, 00:10:47 – 00:12:52.

³⁰⁶ Ebenda, 00:58:00 – 00:59:43.

Dieses Beispiel zeigt besonders deutlich die charakteristische musikalische Reduktion der Filmmusik in *Chocolat*. Auch wenn sich natürlich im Film selbst auch immer wieder Szenen finden lassen, in denen die Musik als bestimmendes Gestaltungsmittel vorherrscht, so ist dies meist dem Umstand geschuldet, dass im Bildgeschehen dabei jede andere Ton Ebene, wie beispielsweise die Sprache nicht dominiert und sie damit auch nicht überlagern kann.

Bereits in der Verwendung der Musik in *Chocolat* zeigt sich ein dramaturgisch ausgearbeitetes Konzept, welches es nicht nur schafft die Musik im Film möglichst zum Bildgeschehen hin unterstützend zu integrieren und dieses hervorzuheben, sondern es vor allem schafft, durch ein genau auf den Film abgestimmtes Wechselspiel aus musikalischer Dominanz und Unterordnung, Portman's Anspruch gerecht zu werden dass Filmmusik allen voran dazu da ist, „to serve the film, not to serve itself.“³⁰⁷

8.3.2 Kernthemen in *Chocolat*

Auf die Interviewfrage, was für Portman das wichtigste Element einer Filmmusik darstellt, antwortet sie kurz und prägnant: „The theme. Not to be boring.“³⁰⁸

Mit dieser Aussage wird auch noch einmal deutlich, warum sich gerade Portman's Stil besonders durch die Komposition und Gestaltung melodischer Themen auszeichnet, die sich auch im Film *Chocolat* wiederfinden. Darin zeigt sich nicht nur ihre Leidenschaft für die Gestaltung von Melodien, sondern auch ihre Vorliebe für die Komposition musikalischer Themen. In der Analyse der 36 Einzelkompositionen lassen sich vor allem drei zentrale Kernthemen im Film *Chocolat* manifestieren, die nicht nur immer wiederkehren, variieren, sondern auch miteinander verflochten werden.

Die Themen können dabei unter dem Aspekt der Filmmusiktechniken, als Leit motive betrachtet werden, da sie ganz gezielt einer Begebenheit, Idee oder Person im Film zugeordnet sind und damit auch spezifische Funktionen übernehmen. Mit der Kopplung musikalischer Figuren an Personen, Begebenheiten, Dinge oder Situationen in der Filmhandlung fungieren sie damit nicht nur als musikalische Stellvertreter, sondern können auch Befindlichkeiten oder Veränderungen ausdrücken, als auch antizipieren, was der zukünftige Gang des Filmgeschehens erst offenbaren wird.

³⁰⁷ Holleran, Scott, „Interview: Rachel Portman“, 30.Oktober 2003, <http://boxofficemojo.com/features/?id=1259&p=.htm> , Zugriff am 30.07.2013.

³⁰⁸ Ebenda.

Im Folgenden sollen die drei zentralen Kernthemen sowie deren Einsatz und Funktion, als auch deren musikalische Gestaltung ausführlich betrachtet werden. Die Bezeichnung der Themen ergibt sich dabei aus der in der Filmhandlung gekoppelten Begebenheit, Person oder Idee.

8.3.2.1 Wind Thema

Die Begebenheit Wind nimmt im Film *Chocolat* eine zentrale Stellung ein. Er ist nicht nur eine wetterbedingte Begleiterscheinung, die immer mal wieder gut hörbar als Element in der Tonebene integriert ist, sondern übernimmt zahlreiche dramaturgische Funktionen. Er steht für etwas - so steht er nicht nur für den sprichwörtlichen neuen Wind, den Vianne in das triste und von Moralvorstellung geprägte kleine französische Dorf Lansquenet-sous-Tannes bringt, sondern ist auch, im wahrsten Sinne des Wortes, leitendes Motiv, für das Umherziehen von Vianne und damit Motiv ihrer Ruhelosigkeit, als auch Symbol für eine andere Welt, eine mystische, geheimnisvolle und ferne Welt, die nur Vianne kennt und den Menschen in dem kleinen Dorf durch die uralten und traditionsreichen Schokoladenrezepte der alten Maya näher bringen möchte.

Innerhalb des Filmgeschehens wird dem Zuschauer mit der Gute-Nacht-Geschichte von Vianne gegenüber ihrer Tochter Anouk die Bedeutung des Windes offenbart, wenn sie ihr die Geschichte ihrer Vorfahren erzählt. Die Erzählung ist damit ein wesentlicher Schlüsselmoment der Geschichte, da in ihr nicht nur die Bedeutung der Schokolade, sondern auch das Schicksal von Vianne und der Stellenwert des Windes für die Filmhandlung offengelegt werden:

„Dein Großvater George Roger war ein junger Apotheker in dem Städtchen Aulus-les-Bains. [...] George war ehrlich, wohlhabend und er genoss das Vertrauen seiner Kunden. Aber George war nicht zufrieden. Er fand das Leben müsse mehr zu bieten haben, als die Verabreichung von Lebertran. Im Frühjahr des Jahres 1927 führte die pharmazeutische Gesellschaft eine Forschungsreise nach Mittelamerika durch. Die medizinische Wirkung von Naturheilmitteln sollte untersucht werden. George war der eifrigste Teilnehmer. Doch sein Abenteuer nahm eine unerwartete Wendung. Eines Abends bekam er naturbelassenen Kakao mit einer Brise Chilipfeffer zu trinken, das gleiche Getränk, das die alten Maya in ihren heiligen Zeremonien zu sich nahmen. Die Maya glaubten, Kakao hätte die Macht verborgene Sehnsüchte freizusetzen und Schicksale zu offenbaren. Und so kam es, dass George Chiza bemerkte. [...] Die Stammesältesten versuchten ihn zu warnen. Sie war eine Nomadin. Ihre Familie zog mit dem Nordwind von Ort zu Ort, verteilte die uralten Heilmittel und wurde nirgends sesshaft. Keine gute Voraus-

setzung für eine Verbindung. Aber George hörte nicht auf ihre Warnung. Zunächst hatte es den Anschein als fänden er und Chiza ihr gemeinsames Glück in Frankreich. Doch der listige Nordwind hatte andere Pläne. Eines Morgens erwachte George und bemerkte das Chiza und das kleine Mädchen Vianne fortgegangen waren. Mutter und Tochter war es bestimmt, mit den uralten Rezepten aus Kakao von Ort zu Ort zu wandern. Sie reisten mit dem Wind, sowie Chiza's Familie es seit Generationen getan hatte.³⁰⁹

Die zentrale Stellung des Windes spiegelt sich damit auch in dem eigens komponierten Wind Thema wieder, das sich wie ein roter Faden musikalisch durch den Film zieht, wie auch Vianne ständig mit dem listigen Nordwind zieht, der ihr Leben und damit ihr Schicksal bestimmt.

Das Wind Thema übernimmt dabei, wie bereits zu anfangs erklärt, verschiedene Funktionen. Zum einen steht er für den frischen neuen Wind, den Vianne in das kleine französische Dörfchen bringt. Dies ist bereits zu Beginn der Filmhandlung deutlich spürbar, als die märchenhafte Stimme aus dem Off den Zuschauer in die Geschichte der Handlung einführt. Während sich die Gemeinde in der Kirche zur morgendlichen Predigt versammelt, sind es Vianne und ihre Tochter Anouk, die begleitet von dem stürmischen und eisigen Nordwind, in das kleine französische Dorf gelangen. Mit dem einsetzenden Wind Motiv und dem lauter werdenden Windgeräusch erklingt dazu die Stimme aus dem Off: „In guten, wie in schlechten Zeiten, in mageren und fetten Jahren, hielt sich die Gemeinschaft streng an ihre Gewohnheiten, bis eines Wintertages ein eisiger Wind aus dem Norden wehte.“³¹⁰ Mit dem anschwellendem musikalischem Thema sowie dem stärker werdendem Wind wird inmitten der Predigt über Reue und Verzicht das Kirchentor von dem eisigen Wind mit wuchtiger Kraft aufgestoßen. Bereits hier offenbart sich der zukünftige Gang der Handlung: nichts mehr bleibt so, wie es ist. Mit der Ankunft von Vianne steht dem Dorf, aber auch ihr, eine grundlegende Veränderung bevor.

Zum anderen ist das Wind Thema aber auch leitendes und zentrales Motiv für das Schicksal der Protagonistin. Er ist ähnlich einer inneren Stimme, eine Art Lebensleitlinie, die Vianne dazu zwingt ihr Schicksal an die lange Tradition der Familie anzupassen und ebenfalls als Ruhelose mit dem Wind zu reisen.

Besonders deutlich wird die Funktion des Wind Themas als leitendes und zentrales Motiv für das Schicksal von Vianne an zwei Szenen in der Filmhandlung.

³⁰⁹ *Chocolat*, DVD, 00:36:28 – 00:39:28.

³¹⁰ Ebenda, 00:03:47 – 00:04:12.

Als die Ablehnungen und Anfeindungen gegenüber Vianne nicht nachlassen, geht sie gedankenversunken zum Steg des Flussufers, das neben dem Dorf liegt. Ihr Blick schweift in die Ferne. Das Wind Thema beginnt. Der Zuschauer weiß bereits jetzt, durch die Koppelung der musikalischen Figur an die Begebenheit Wind, die vor allem für das Weiterziehen von Vianne steht, dass es für Vianne wieder Zeit wird zu gehen, weiterzuziehen, weiter mit dem Wind zu reisen. Ein Einstellungswechsel folgt und so sieht der Zuschauer bereits in dieser Sequenz Vianne ihre Sachen packen. Die Urne der Mutter, die Vianne immer bei sich trägt, ist dominant im Bild. Auf sie starrend sagt Vianne: „Natürlich. Natürlich. Ganz wie du willst Maman.“³¹¹ Das Wind Geräusch sowie das Wind Thema schwellen dabei nochmals besonders an, bevor es sich anschließend in der Ferne verliert und leise ausklingt.³¹²

Ein weitere Szene, bei der das Wind Thema als leitendes Motiv für das Umherziehen von Vianne fungiert, kann als Schlüsselmoment für Vianne gesehen werden, da sie dort ein für alle Mal mit der ihr vorbestimmten Tradition des Nomadenlebens bricht. Nachdem die Gemeinde, allen voran der Comte de Reynaud, Vianne und ihre Chocolaterie nun akzeptiert, viel mehr sich dem neuen Lebensgefühl der Sinnlichkeit, Freude und Lebenslust hingeeben haben, das Vianne als lebensbejahende und offene Frau in das anfänglich triste Städtchen gebracht hat, trifft man Vianne, während sich die Gemeinde auf einem bunten und fröhlichen Stadtfest begnügt, in ihrem Zimmer. Wieder setzt der Wind und das damit einhergehende Wind Thema ein und ruft im Zuschauer das Gefühl des Weiterziehens hervor, das auch Vianne spürt, die ruhelos am Fenster steht und wieder in die Ferne blickt. Aus dem Off erklingt die anfängliche Stimme: „Aber der listige Nordwind war immer noch nicht zufrieden. Der Wind erzählte Vianne von Städten, die sie noch nicht kannte. Von Freunden in Not, denen es zu helfen galt. Von Kämpfen, die es noch auszufechten galt.“³¹³ Doch ihr kurz zuvor gefasster Entschluss, im Dorf zu bleiben und damit einen anderen Weg als den ihr vorbestimmten, einzuschlagen, steht fest. Das Wind Thema schwillt dabei abrupt an, während Vianne die Urne ihrer Mutter nimmt und deren Asche dem Wind übergibt, der sie hoch in den Himmel wirbelt und mit sich nimmt.³¹⁴

³¹¹ Ebenda, 01:34:30 – 01:34:40.

³¹² Ebenda, 01:33:36 – 01:34:44.

³¹³ Ebenda, 01:49:40 – 01:50:07.

³¹⁴ Ebenda, 01:49:40 – 01:50:23.

Dabei endet nicht nur die Geschichte, sondern auch die lange Familientradition mit der Stimme aus dem Off: „Sollte sich doch jemand anders darum kümmern. Und so kam es, dass der Nordwind es leid wurde und seines Weges zog.“³¹⁵

Das Wind Thema übernimmt aber noch eine weitere Funktion: Da er Stellvertreter für die Familientradition ist, die es sich zur Aufgabe machte von Ort zu Ort zu reisen, um die Menschen mit den uralten Kakao-Rezepten in eine ihnen meist unbekanntere Welt eintauchen zu lassen, ist er auch Symbol für eine andere Welt, eine geheimnisvolle, ferne und mystische Welt, die nur Vianne kennt. Wie bereits ihr Vater George durch den Genuss der Chilipfeffer Schokolade ihn in eine neue Welt hat eintauchen lassen, werden auch durch den Genuss der Schokolade die Leute in der Gemeinde in eine neue (Geschmacks)Welt entführt, die etwas mit ihnen bewirkt. Sie verzaubert sie, lässt sie abtauchen in eine ihnen ferne und fremde (Geschmacks)Welt, die in ihnen eine längst verloren geglaubte Leidenschaft und Sehnsucht weckt.

Die Szenen, in der das Wind Thema in dieser Funktion agiert, erscheinen allesamt wie Zeitlupen, Traumbilder und aufgenommene Momentaufnahmen, bei dem der Genuss der Schokolade im Vordergrund steht. Die Realität verschwindet dabei für einen kurzen Moment und das einsetzende Wind Thema macht das kurze Abschweifen der Gedanken aus der Realität musikalisch sichtbar.

Am besten verdeutlicht dies exemplarisch die Szene, in der die exzentrische Armande, ganz im Gegensatz zum Rest der Gemeinde, Vianne in ihrem Laden besucht, um von der heißen Schokolade mit einer Brise Chili zu kosten. Als Armande einen Schluck nimmt, schweift ihr innerlicher Blick in die Ferne, das Wind Thema erklingt, jedoch nur kurz, um sich anschließend auch hier wieder in der Ferne wieder zu verlieren. Ähnlich, als würde Armande langsam aus einem Traum erwachen, werden die Stimmen der Kinder, die vor der Chocolaterie spielen, langsam lauter. Das Thema verklingt. Die Realität ist wieder da und damit auch die zunächst von weit her wahrgenommenen Stimmen aus der Filmhandlung.³¹⁶

Charakteristisch für die musikalische Gestaltung des Wind Themas ist vor allem die Melodieführung, als auch die Instrumentation. Wie bereits die Begebenheit Wind auf eine nicht greifbare, sich verflüchtigende Erscheinung verweist, sind auch die Instrumente für dieses Thema von Portman wohlüberlegt gewählt. Die Hauptinstrumente des Themas sind dabei vor allem die Flöte, die Harfe und die Violine. Die Flöte

³¹⁵ Ebenda, 01:50:11 – 01:50:28.

³¹⁶ Ebenda, 00:25:16 – 00:25:27.

übernimmt die Melodieführung, die Harfe und Violine unterstützen als durchlaufender Part. Um die Melodieführung und die musikalische Gestaltung näher zu erläutern, soll ein kurzer Auszug aus der Partitur des Wind Themas gegeben werden:

This block contains the first six measures of the musical score. The top staff is for Flutes, with a 'Wood Flute' cue box and dynamics of *p* (very breathy/misterioso) and *mp*. The middle staff is for Harp, with a 'Cue' box, dynamics of *pp* and *p*, and a 'Play' box. The bottom staff is for Violins, with dynamics of *pp* and *p*. Measure numbers 1 through 6 are indicated above the Violins staff.

(S.1)

This block contains the last four measures of the musical score. The top staff is for Flutes, with dynamics of *p* and *mp*. The middle staff is for Harp, with a '(Play)' box. The bottom staff is for Violins, with dynamics of *pp*. Measure numbers 7 through 10 are indicated above the Violins staff.

(S.2)

(S.3)

Abbildung 4: Wind Thema³¹⁷

Bei der musikalischen Gestaltung ist besonders die Melodieführung der Flöte hervorzuheben. Wie aus dem nichts erklingt die Wood Flute, die dann später zur Piccolo Flöte wechselt, und wird in Sekundenschritten abwärts geführt. Die Abwärtsbewegung erfolgt dabei nicht stetig, sondern wird immer wieder auf einem Ton gehalten. So erfolgt ein Sekundabfall von a auf gis (Abb 4. Takt 3-6), der auf dem Ton gis kurz verharret, bevor sie sich wieder verliert und neu ansetzt, um eine Abwärtsbewegung über die Töne c-h-a-gis zu vollziehen (Abb.4 Tk.7-10), um sich wieder auf dem Ton gis zu halten, der sich nach kurzer Zeit abermals im Nichts verliert. Erst dann beginnt das eigentliche Wind Thema (Abb.4 Tk. 11-14), eine Melodie die ebenfalls aus vielen auf- und abwärts geführten Sekundschritten besteht und durch die vielen punktierten Viertel und Achtel nicht wirklich greifbar wirkt.

Das Wind Thema ist in d-Moll gehalten, was sich jedoch erst mit dem Einsetzen des eigentlichen Wind Themas erschließt, da die begleitende Harfe und Violine als durchgängiger Part zunächst nur unisono die Töne f und d spielen und in Verbindung mit den abfallenden Sekunden in der Melodieführung noch keinen Rückschluss auf die Bestimmung einer Tonart zulassen.

Mit den Mitteln der Instrumentation und der detailliert ausgearbeiteten musikalischen Gestaltung gelingt es Portman, die wahrlich schwer zu erfassende Begebenheit Wind musikalisch perfekt widerzuspiegeln. Dies geschieht nicht nur durch die charakteristi-

³¹⁷ Abbildung entnommen: aus der Original Partitur von Rachel Portman des Filmes *Chocolat*, die aus Urheberrechtsgründen nicht vollständig im Rahmen dieser Arbeit veröffentlicht werden darf.

schen Instrumente der Flöte, Harfe und Violine, sondern ebenso auch über deren Spielweise, allen voran der Flöte, deren Töne zart und leise aus dem Nichts erscheinen, um sich darin kurze Zeit später wieder zu verlieren. Auch die offen gehaltene Harfen- und Violinen Begleitung schafft es, den Wind ebenso kenntlich zu machen, wie die auf- und abwärtsgeführten Sekundschriffe in der Melodieführung, die besonders in Verbindung mit den vielen punktierten Noten beim eigentlichen Wind Thema, den Wind als nicht greifbare, sich ständig wechselnde und sich verflüchtigende Erscheinung charakterisieren.

8.3.2.2 Reynaud Thema

Im Film *Chocolat* nimmt nicht nur die Begebenheit Wind, sondern auch die Person des Comte de Reynaud eine zentrale Stellung im Filmgeschehen ein. Er ist der filmtypische Antagonist, also Gegenspieler, in der Geschichte. Als sittenstrenger Adeliger und Bürgermeister des französischen Dorfes hat er dieses und deren Gemeinde mit seinen Moralvorstellungen fest im Griff und duldet keinen Widerspruch. Leidenschaft, Genuss, Freude und Offenheit weichen seinen Vorstellungen und Ansichten von Strenge, Reue, Verzicht und Ordnung. So ist ihm nicht nur Vianne's offener und lebensbejahender Charakter ein Dorn im Auge, sondern allem voran ihre Chocolaterie, die diese nicht nur gegenüber der Kirche, sondern noch während der heiligen Fastenzeit eröffnet. Trotz der festen Verbundenheit der Gemeinde mit ihrem Bürgermeister spürt Reynaud, wie Vianne mit ihrer Art und dem verlockenden Genuss der Schokolade immer mehr frischen Wind in das triste, graue und von Moralvorstellungen geprägte Dörfchen bringt und damit auch in den Bewohnern eine Begierde entfacht, deren Kontrolle sich dem Comte de Reynaud mehr und mehr entzieht.

Mit der Komposition des Reynaud Thema schafft Rachel Portman im Sinne der Leitmotivtechnik ein klassisches Beispiel zur Personencharakterisierung, bei dem eine musikalische Figur an eine Person in der Filmhandlung gekoppelt wird. Wo auch immer der Comte de Reynaud auftritt, erklingt dabei auch meist das an ihn musikalisch gekoppelte Motiv, selbst wenn Reynaud nicht, bzw. noch nicht im Bild zu sehen ist und dabei dem Zuschauer so dessen Präsenz evoziert und ankündigt. Die musikalische Kennzeichnung von Reynaud erfolgt dabei aber nicht immer nur mit dem

Erklingen des ganzen Motivs, sondern wird zum Beispiel durch charakteristische Instrumente des Themas auch nur klanglich markiert.

Während dem Filmgeschehen tritt das Reynaud Thema, wie der Antagonist selbst, nicht nur immer wieder auf, sondern erklingt auch hin und wieder leicht verändert und verweist damit, durch die Verlinkung des musikalischen Motivs auf dessen Person, auch auf seine Veränderungen, die er durchlebt. Wie bereits in der theoretischen Abhandlung der Leitmotivtechnik erläutert, findet die Aussage von La Motte-Haber hier nun ihre praktische Anwendung: „Die Themen und Motive erleiden die Schicksale ihrer Helden, und die Helden leiden mit ihren Motiven mit.“³¹⁸ Und so weist sich auch das Reynaud Motiv, „durch [seine] Transformationen als Stationen [...] [seines] Schicksals aus.“³¹⁹

Um die musikalische Gestaltung des Reynaud Themas näher zu erläutern, soll auch hier ein Auszug aus der Partitur zur Verdeutlichung dienen:

The image displays a musical score for the Reynaud theme, divided into three systems. The first system includes staves for Oboe, Clarinet, Bassoon, and Bassoon/Ossia. The Oboe and Clarinet parts are marked with 'Cue' and 'Solo' respectively. The Bassoon part is marked 'Play only if asked' and 'mf espr.'. The second system is for the Piano, with the instruction 'Do not copy Ref. only' and 'mf'. The third system covers Violins, Viola, Cello, and Basses, with dynamics ranging from 'mf' to 'mp' and 'pizz' (pizzicato) for the Basses. The score is labeled (S.1) on the right side.

³¹⁸ La Motte-Haber / Emons, *Filmmusik*, S.175.

³¹⁹ Ebenda, S.174.

ob
clar
bssn
bsn
ossia

pno

(S.2)

5 | 6 | 7 | 8

vlns.
via
vlc
bs

ob
clar
bssn
bsn
ossia

pno

(S.3)

9 | 10 | 11 | 12

vlns.
via
vlc
bs

rit....

A Tempo $\text{♩} = 82$

Cue Vlns 1,2

Play Vln 2

Play lower note, Also play upper if requested

Abbildung 5: Reynaud Thema³²⁰

³²⁰ Abbildung entnommen: aus der Original Partitur von Rachel Portman des Filmes *Chocolat*, die aus Urheberrechtsgründen nicht vollständig im Rahmen dieser Arbeit veröffentlicht werden darf.

Für die musikalische Gestaltung des Reynaud Themas ist vor allem, wie auch beim Wind Thema, die Auswahl der Instrumente charakteristisch. Im Gegensatz zum Wind Thema, bei dem vor allem die sanft und zart wirkende Flöte als dominantes Melodieinstrument vorherrscht, finden hier ausschließlich Holzblasinstrumente, allem voran das markant klingende English Horn, ebenso die Klarinette und das Fagott ihre Anwendung. Die Melodie wird dabei auch immer wieder vom durchgängigen Rhythmuspart des Pianos und der Violinen mit aufgenommen und durch die Verdoppelung nochmals besonders verstärkt. Durch die Hinzunahme der tiefer klingenden Instrumente Cello und Bass wird in Verbindung mit der sich verdoppelnden und damit kräftig wirkenden Melodieführung besonders die Bodenständigkeit und Stärke von Reynaud auch musikalisch unterstrichen.

Im Gegensatz zur Melodie des Wind Themas, die durch die vielen auf- und abwärts geführten Sekundschriffe und den vielen punktierten Vierteln und Achteln nicht wirklich greifbar wirkt, finden sich in der Melodie des Reynaud Themas ausschließlich Halbe- und Viertelnoten, deren längere Dauer und *ordnungsgemäße* Anordnung keinerlei beschwingte oder nicht greifbare Wirkung zulässt. So wird auch durch die Melodiegestaltung dem Zuschauer die Vorstellung eines ordnungs- und sittenstrengen Reynaud evoziert.

Etabliert wird das Thema zu Beginn des Filmes, wenn mit der Erzählerstimme aus dem Off dessen Charakter vorgestellt wird:

„Der Comte de Reynaud studierte die Geschichte und war deswegen ein geduldiger Mensch. [...] Wie seine Vorfahren wachte er über den Ort und ging mit gutem Beispiel voran. Mit Fleiß, Bescheidenheit und Selbstdisziplin.“³²¹

Während das Voice-over dem Zuschauer die Figur des sittenstrengen Bürgermeisters nahe bringt, begleitet ihn nicht nur die Kamera bei seinem Gang über den Kirchenplatz hin zu seinem Büro, sondern auch das einsetzende Reynaud Thema, das bereits damit als musikalische Figur an den Antagonisten des Filmes gekoppelt wird.³²²

Sein *Wachen über den Ort* wird dabei nicht nur durch seine immer wieder auftauchende Anwesenheit, sondern vor allem durch das immer wiederkehrende Reynaud Thema besonders deutlich gemacht. Selbst wenn Reynaud nicht im Bild präsent ist,

³²¹ *Chocolat*, DVD, 00:09:05 – 00:09:32.

³²² Ebenda, 00:08:58 – 00:09:45.

oder er nur passiv agiert, wird mit dem Erklängen des Reynaud Motivs auf dessen Präsenz und Kontrolle über den Ort verwiesen.

So erklingt es, wenn auch nicht vollständig und nur als Variation, jedoch mit dem Einsatz des English Horn deutlich als klangliche Markierung des Themas zu identifizieren, in der Szene, in der die Dorfgemeinde anlässlich der Ankunft der Vagabunden um Roux, Boykott Zettel an jedes Geschäft hängen, um deutlich zu machen, dass diese im Dorf keinesfalls erwünscht sind. Die Entschlossenheit der Gemeinde, den Reisenden ihre Ablehnung zu zeigen und sich mit dem Verteilen der Boykott Zettel gegen sie zu verbünden, drückt sich auch in der Musik aus. Die Instrumentenbesetzung nimmt dabei wie die Lautstärke stetig zu und wirkt dadurch nicht nur entschlossen und kräftig, sondern durch die Spielweise in staccato und pizzicato auch bedrohlich. Markant ist dabei der Einsatz des English Horn, der sich über dem sich aufbauenden Klang der Instrumente etabliert und dabei nicht melodisch, wohl aber durch den Klang des charakteristischen Instruments auf den Initiator der Kampagne verweist: Reynaud.³²³

Ein weiteres Beispiel, das die Präsenz und Kontrolle von Reynaud verdeutlicht, findet sich in der Szene, in der sich die Gemeinde in der Dorfkirche versammelt, um an der Predigt des Dorfpfarrers Pere Henri teilzunehmen, der über die Versuchungen des Bösen referiert:

„Zum Beispiel ist der Teufel der Sänger eines anstößigen Liedes, das ihr im Radio hört und manchmal ist er der Autor eines unzüchtigen Romans. Manchmal ist er der unauffällige Mann, der auf dem Schulhof lauert und eure Kinder fragt, ob er mitspielen darf. Und manchmal ist er derjenige der Süßigkeiten anbietet, nur Kleinigkeiten. Denn was könnte harmloser und unschuldiger wirken als Schokolade.“³²⁴

Während der Pfarrer spricht, fährt die Kamera aus der Vogelperspektive langsam auf Reynaud zu und offenbart nicht nur durch seine Lippenbewegungen, die der Predigt folgen, dass diese von ihm selbst stammt, sondern auch mit dem Einsetzen des English Horn und einer Variation des Reynaud Themas, dass er der Initiator der Worte ist.³²⁵

Doch auch Reynaud obliegt im Laufe des Filmgeschehens einiger Veränderungen, die auch musikalisch zum Ausdruck gebracht werden. Als Reynaud gegen Ende des Filmes merkt das Vianne's Chocolaterie mehr und mehr Zuspruch und Unterstützung

³²³ Ebenda, 01:03:49 – 01:04:33.

³²⁴ Ebenda, 01:09:15 – 01:09:39.

³²⁵ Ebenda, 01:09:15 – 01:09:39.

der Gemeinde erfährt, geht er gebrochen und verzweifelt in die Kirche, um nach Rat zu bitten. Auf Knien betend und bittend, erklingt das Reynaud Thema, welches durch das langsamere Tempo und die sanftere Instrumentenbesetzung besonders traurig und gebrochen wirkt und das Leiden von Reynaud damit auch musikalisch wieder spiegelt. Statt dem English Horn übernimmt nun die Klarinette die Melodieführung. Beim Begleitpart sind weder Piano, noch die tiefen Instrumente Cello und Bass zu hören, sondern weichen einer sanften Violinen Begleitung, die die Melodie der Klarinette in sich aufnimmt und damit vor allem eine insgesamt traurigere Wirkung erzielt.³²⁶

Als Reynaud keinen anderen Ausweg mehr sieht, als die Chocolaterie in einem nächtlichen Vorhaben zu zerstören, landet, während er die aufwendig gestalteten Kreationen im Schaufenster der Chocolaterie zertrümmert, ein Schokoladensplitter auf seinem Mund. Überwältigt vom Geschmack der Schokolade obliegt auch er nun seinen lang unterdrückten Sehnsüchten und Leidenschaften, die eine grundlegende Veränderung in ihm bewirken. Während sich Reynaud vollkommen unkontrolliert dem Genuss und der Verführung hingibt, erlebt auch das Reynaud Thema einen wallenden Aufschwung. Das üblich kontrollierte und moderate Tempo weicht einem schnelleren und treibenden Tempo, die Instrumentenbesetzung gleicht der Geschmacksexplosion, die Reynaud während der Szene erlebt. Das Thema wird dabei nicht nur von der Flöte, sondern auch von den Violinen verdoppelt, die durch ihre kräftige Spielweise nun alles andere als traurig wirken. Hinzu kommen zahlreich andere Instrumente, die in ihrem Ablauf stark variieren und im Zusammenklingen eine lebendige und lebhaftige Wirkung erzielen. So abrupt das Aufleben des Themas einsetzt, so abrupt endet es, wenn Reynaud's Euphorie in Verzweiflung umschlägt. Auch hier wird der emotionale Umschwung musikalisch deutlich gemacht. Die Instrumentenbesetzung reduziert sich, das Tempo wird langsamer, Variation und Lebendigkeit weichen einer schwermütigen Stimmung, die durch lange und legato gespielte Noten verdeutlicht wird. Die Melodie wird nun wieder vom English Horn und einer Alt Flöte übernommen und verleiht der Schwermut und Verzweiflung ebenso seinen Ausdruck. Mit dem Zusammenbruch und der Verzweiflung klingt auch sein Thema in einem langgezogenem und leiser werdendem Decrescendo dissonant aus.³²⁷

³²⁶ Ebenda, 01:42:27 – 01:42:53.

³²⁷ Ebenda, 01:44:04 – 01:45:19.

Das dissonante und damit nicht harmonisch klingende Ende verweist dabei auch auf seinen innerlichen Bruch sowie auf die Erkenntnis, nicht nur machtlos gegenüber der Chocolaterie zu sein, sondern vor allem gegenüber den Sehnsüchten und Leidenschaften, die in den Menschen, allen voran bei ihm selbst aus langer Verdrängung entfacht wurden.

8.3.2.3 Chocolat Thema

Das beschwingte Chocolat Thema ist vermutlich neben dem heiteren Minor Swing von Django Reinhard und den von Rachel Portman komponierten folkloristischen UpTempo Nummern, die jedoch nur zweimal im ganzen Filmgeschehen erklingen, das aus dem Film bekannteste musikalische Thema und wird auch isoliert von diesem wohl am häufigsten mit dem Film *Chocolat* in Verbindung gebracht.

Im Sinne der Leitmotivtechnik erweist es sich als schwierig festzulegen, an was genau es in der Filmhandlung musikalisch gekoppelt ist. So ist es weder eine Verlinkung auf eine Begebenheit, Situation, eine Person noch eine Idee in der Filmhandlung. Da es jedoch im Film immer wieder, meist in Verbindung mit der Chocolaterie selbst auftritt, kann es als musikalisches Pendant zur dieser gesehen werden und steht damit nicht nur für das Geschäft an sich, sondern vor allem für die Lebendigkeit, Wärme, Offenheit und Leidenschaft, die in ihr wohnen. Wie es auch in der Geschichte nicht nur um den Konflikt zwischen Vianne und Reynaud geht, der in ihr und der Chocolaterie die Gefährdung seiner strengen Moralvorstellungen sieht, sondern um Einsichten in allzu menschliche Gefühle wie Liebe, Leidenschaft, Toleranz und Sehnsucht, so steht auch die Chocolaterie nicht nur für sich selbst, sondern ist Träger und Sinnbild für eine Seite dieser Gefühle, die das Gegenstück zu Reynaud's gelebten Welt bestehend aus Reue, Verzicht und Selbstdisziplin bilden.

So erklingt es während dem Filmgeschehen nicht nur dort, wo die Chocolaterie zentraler Fokus ist, sondern ebenso auch wo Lebendigkeit, Wärme, zwischenmenschliche Annäherung und Liebe vorhanden ist.

Dies zeigt sich bereits in der ersten Szene, in der das Chocolat Thema etabliert wird. Drei ältere Damen spazieren durch die Gassen des Dorfes und stoßen dabei auch auf die neu eröffnete Chocolaterie. Die neuartige Entdeckung steht dabei aber weit weniger im Vordergrund als das Aufeinandertreffen von Madame Audel, einer der drei älteren Damen und Guillaume Blerot, einem älteren Herren, dessen Begegnung

sie beide sichtlich erfreut und verlegen macht. Die Annäherung der beiden hält jedoch nur einen kurzen Moment an, bevor die anderen Damen sich wieder bei Madame Audel einhaken und weiterziehen.³²⁸

Das Chocolat Thema verweist dabei nicht nur auf die Chocolaterie, die in der Szene als Ort der Begegnung im Fokus steht, sondern auf die inneren Bedürfnisse von Liebe, Wärme und Nähe die, wenn auch nur kurz, im grauen und tristen Dorf mit ihren verschlossenen Bewohnern nur selten offenbart werden, jedoch nicht zufällig in oder außerhalb der Chocolaterie zum Tragen kommen.

So erklingt jenes Thema auch, wenn der Vagabund Roux Vianne in ihrer Chocolaterie besucht, deren Kinder lachend miteinander spielen und Vianne und Roux sich näher kommen. Es ist die Lebendigkeit und Warmherzigkeit, die im Vordergrund stehen und durch das beschwingte und fröhliche Thema unterstrichen werden.³²⁹

Neben der Koppelung des Chocolat Themas an Gefühle aus Zwischenmenschlichkeit, Offenheit und Liebe wird es im Filmgeschehen aber auch immer wieder eingesetzt, wenn die Chocolaterie selbst in den Gesprächen, beispielsweise des Comte de Reynaud thematisiert wird und damit auch musikalisch auf sie verweist.

Dies verdeutlicht vor allem die Szene, in der sich Reynaud mit dem Dorfpfarrer Pere Henri über die Chocolaterie unterhält. Reynaud übergibt dabei Pere Henri die Verbesserungen seiner ausgearbeiteten Predigt, die jedoch von Reynaud fast komplett neu bearbeitet wurde. Als Reynaud gehen möchte, spricht er Pere Henri auf die neu eröffnete Chocolaterie an: „Wenn sie die neue Chocolaterie noch nicht gesehen haben, sollten sie dort vielleicht einmal vorbei schauen. Es ist immer gut seine Feinde zu kennen, finden sie nicht?“³³⁰ Kaum zu Ende gesprochen, setzt bereits das Chocolat Thema ein und unterstreicht dabei nicht nur musikalisch die Präsenz der Chocolaterie, sondern verweist auch musikalisch auf den Feind von dem Reynaud spricht.³³¹

Wie auch bereits der letzte Einsatz des Reynaud Themas im Filmgeschehen dramaturgisch wohlüberlegt ist, erkennt dieser doch, während das Thema leiser werdend und dissonant ausklingt, dass auch er seine längst verdrängten Sehnsüchte und Bedürfnisse nicht weiter unterdrücken kann und sein Vorhaben Vianne und die Chocolaterie zu vertreiben, sinnlos ist, so ist auch der letzte Einsatz des Chocolat

³²⁸ Ebenda, 00:19:24 – 00:20:05.

³²⁹ Ebenda, 01:50:51 – 01:06:44.

³³⁰ Ebenda, 00:23:20 – 00:23:29.

³³¹ Ebenda, 00:23:06 – 00:23:34.

Themas, das am Ende der Filmhandlung erklingt, nicht zufällig gewählt. Es ist nicht nur Reynaud, der sich durch die Anwesenheit von Vianne und ihrer Chocolaterie im Laufe der Geschichte verändert hat, sondern auch das Dorf und deren Bewohner. Statt auf ein graues und tristes Städtchen trifft man am Ende der Filmhandlung auf ein offenes, lebendiges Dorf bei dem vor allem Lebensfreude, Genuss, Fröhlichkeit, Lebendigkeit, aber auch Liebe und Warmherzigkeit Einzug halten. Und so ist es kein Zufall, dass das Ende des Filmes mit dem Erklingen des Chocolat Themas auch dessen Handlung beschließt.

Musikalisch zeichnet sich das Chocolat Thema vor allem durch seine heitere und beschwingte Stimmung aus. Diese wird nicht nur durch das lebhafte Tempo, sondern vor allem durch die häufige Verwendung des Staccato und Pizzicato, sowohl in der Melodieführung selbst, als auch im durchgängigen Rhythmuspart erzielt. Der rhythmisch durchgängige Part wird überwiegend von der Harfe und Violine übernommen und verschafft dem Motiv, besonders in Verbindung mit der charakteristischen Artikulation des Staccato, eine besonders prägnante Leichtigkeit. Da sich die Akkordtöne der Harfe auch in der Stimmführung der Violinen wiederfinden und damit immer wieder *tutti*, also gleichzeitig erklingen, erzielen sie damit eine besonders aufbauende Wirkung. Die Melodie wird meist von der Flöte gespielt, wird aber immer wieder abwechselnd von einem anderen Instrument, wie beispielsweise der Klarinette oder der Oboe, übernommen.

Besondere Erwähnung findet die musikalische Gestaltung des Chocolat Themas zum Ende des Filmes: So wird die Melodie nicht nur abwechselnd von verschiedenen Instrumenten gespielt, sondern erklingt auch immer wieder kurz angespielt dazwischen und verleiht dem Thema besonders viel Abwechslung. Durch das stetig wachsende Instrumentarium wirkt das Stück noch lebendiger, voller und unterstreicht damit auch musikalisch das bunte und lebendige Treiben des Dorfes, die Freude über die Rückkehr von Roux und die Leichtigkeit und Fröhlichkeit, die dem Ende der Handlung beiwohnt.³³²

8.3.2.4 Verflechtung der Kernthemen

Wie die Analyse der drei zentralen Kernthemen im Film *Chocolat* zeigt, können diese nicht nur im Sinne der Leitmotivtechnik als solche manifestiert werden, sondern

³³² Ebenda, 01:50:27 – 01:51:35.

erfüllen auch jene notwendigen formalen Bedingungen. So können sie durch ihre musikalische Gestaltung, zum Beispiel durch die Verwendung spezifischer Instrumente, sich nicht nur klar voneinander unterscheiden und damit erkannt werden, sondern sind musikalisch auch so angelegt, dass sie durch ihre prägnante und einfache Melodieform mit den anderen Themen oder Melodien in der Filmmusik harmonisieren und damit verflochten werden können.

In *Chocolat* findet man dabei weniger die Verflechtung der Kernthemen im klassischen Sinne, bei dem zum Beispiel ein Thema in ein anderes eingeflochten wird und diese gemeinsam erklingen, wohl aber zahlreiche Beispiele für die Vernetzung von Themen, bei dem ein Thema abwechselnd mit einem anderen innerhalb eines Stückes erklingt oder ein Thema in ein anderes Stück integriert wird.

Das zeigt sich beispielsweise deutlich in der Szene, in der Vianne ihre Chocolaterie einrichtet. Die Bilder sind dabei eine Aneinanderreihung aus Aktionen und Handlungen, bestehend aus der Zubereitung der Schokolade, dem Streichen der Wände, dem Einrichten des Schaufensters und den neugierigen Menschen, die versuchen einen Blick durch den Türspalt oder durch eine Öffnung des mit Zeitung verklebten Schaufensters zu bekommen, gefolgt von Geräuschen des Heimwerkens, Kindergesusel, aufgeregten Hunden und dem Gemurmel der Menschen.³³³

Da mit dem Heimwerken und der körperlichen Arbeit hier vor allem die Bodenständigkeit, das Ländliche und Volkstümliche von Vianne unterstrichen wird, spiegelt sich dies auch in der dazu klingenden Musik wieder. Das Stück gleicht einem ländlichen Tanzlied, das durch das flotte Tempo und den beschwingten Rhythmus sehr heiter und antreibend wirkt. Vor allem aber verhelfen die spezifischen Instrumente dem Stück zu seinem folkloristischen Klang und grenzen sich in ihrer Auswahl zu den anderen verwendeten Instrumenten der Themen deutlich ab. Die Melodie wird dabei von einer Folk Violin übernommen (Abb.6, Tk.13-17), die über dem Rhythmuspart bestehend aus einer Panflöte, einem Schüttelrohr, einem Akkordeon und zwei Gitarren, davon eine south american und eine nylon string guitar, gespielt wird.

Während dem Stück ist aber auch immer wieder die Wood folk flute zu hören, die vor allem charakteristisch für das Wind Thema steht. Dieses wird meist, wenn die Folk Violin in der Melodieführung pausiert, in das Stück integriert (Abb.6, Tk.17-20) und damit als Thema in die Musik mit eingeflochten.

³³³ Ebenda, 00:10:45 – 00:12:52.

Musical score for measures 13-16, labeled (S.1). The score includes parts for Flute, clarinet, Folk violin, Pipes, Shaker, accordion, and guitar (gtrs). The guitar part is divided into three staves (1, 2, 3). The accordion part shows chords C, Dm, and A7. The guitar part shows chords C, Dm, and A7. The measures are numbered 13, 14, 15, and 16.

Musical score for measures 17-20, labeled (S.2). The score includes parts for Flute, clarinet, Folk violin, Pipes, Shaker, accordion, and guitar (gtrs). The guitar part is divided into three staves (1, 2, 3). The accordion part shows chords Dm. The guitar part shows chords Dm. The measures are numbered 17, 18, 19, and 20. The word "sim." is written above the Pipes part in measure 17.

Abbildung 6: Verflechtung des Wind Themas³³⁴

³³⁴ Abbildung entnommen: aus der Original Partitur von Rachel Portman des Filmes *Chocolat*, die aus Urheberrechtsgründen nicht vollständig im Rahmen dieser Arbeit veröffentlicht werden darf.

Da mit dem Errichten der Chocolaterie Vianne der Tradition nachkommt, die uralten Schokoladenrezepte zu verbreiten und das Wind Thema für das leitende Motiv des Umherziehens von Vianne steht, um diese Tradition fortzuführen, ist es demnach kein Zufall das ebendieses musikalisch immer wieder in das Stück integriert wird.

Neben dieser exemplarischen Verflechtung eines Themas in eine andere Melodie, finden sich ebenso auch weitere Beispiele, bei denen zwar die Themen nicht übereinander gelagert werden und gleichzeitig erklingen, wohl aber innerhalb eines Stückes abwechselnd aufgenommen werden.

Dies wird besonders in einer Szene des Filmgeschehens deutlich, bei dem auch im Bildgeschehen viele verschiedene Situationen miteinander abgewechselt und verflochten werden: So sieht man zunächst Vianne und Josephine in der Chocolaterie, die sie in die Geheimnisse der Schokoladenzubereitung einführt, dann die Dorfbewohner, die mehr und mehr in den Genuss der Schokolade kommen, den Comte de Reynaud, der er sich zur Aufgabe macht aus dem gewalttätigen und schmierigen Ehemann Serge einen Gentleman zu machen, den älteren Herren Guillaume Blerot, der seiner Angebeteten Madame Audel Schokoladenpralinés vor die Tür legt sowie letztlich den Beichtstuhl, in dem die Dorfbewohner ihren sündigen Genuss der Schokolade reuen.³³⁵

Wenn auch nicht gleich klar erkennbar, so liegt dieser Szene besonders ein zentraler Konflikt zu Grunde, der sich nicht nur mit der bildlichen Gegenüberstellung von Vianne und ihrer Chocolaterie und des Comte de Reynaud offenbart, sondern auch mit der Erzählerstimme aus dem Off:

„Der Comte de Reynaud fühlte sich zu einem sonderbaren Kreuzzug berufen. Seine Absicht Serge in einen Gentleman zu verwandeln, war mehr als ein Akt des guten Willens. Es wurde ein Wettstreit. Ein heiliger Krieg zwischen Château und Chocolaterie.“³³⁶

Dieser Wettstreit zwischen Vianne und Reynaud wird auch in der Musik wiederspiegelt. Das Stück, das die Szene begleitet, ist an sich keinem bereits vorhandenem Thema entnommen, sondern erklingt in einer neuen Melodie, die sehr beschwingt und heiter ist und die abwechselnden Bildfolgen und das bunte Treiben auch musikalisch unterstützen. Innerhalb des Stückes wird mit der Gegenüberstellung der Chocolaterie und des Comte de Reynaud auch das Chocolat und Reynaud Thema

³³⁵ *Chocolat*, DVD, 00:46:58 – 00:49:30.

³³⁶ Ebenda, 00:48:10 – 00:48:38.

gegenübergestellt. Als die Erzählstimme auf den Kreuzzug des Comte de Reynaud verweist und dieser auch im Bildgeschehen sichtbar ist, weicht die beschwingte und heitere Melodie dem etwas abgewandeltem Reynaud Thema, das durch die langgezogenen Noten und dem einsetzenden English Horn, als dominantes Instrument des Themas, wenig ausgelassen und heiter wirkt. Mit dem Wort *Chocolaterie* nimmt nach einem kurzen musikalischen Bruch die Musik das Chocolat Thema in sich auf, das nicht nur dessen musikalisches Pendant ist und diese damit auch musikalisch präsentiert macht, sondern auch für die ihr innewohnenden Gefühle der Zwischenmenschlichkeit, Liebe, Wärme und Leidenschaft steht und dabei die weiteren Bildfolgen musikalisch unterstützt, bei der vor allem die Annäherung von Guillaume Blerot und Madame Audel, als auch die Erzählungen der Dorfbewohner über den sündigen Genuss der Schokolade im Beichtstuhl, im Vordergrund stehen.

Die verschiedenen Kernthemen, als auch deren Verwendung in neuen Stücken innerhalb der Filmmusik, machen vor allem Portman's musikalisches Können sichtbar, die mit der Komposition der Leitmotive es nicht nur schafft auch musikalisch eine Dramaturgie zu entfalten, sondern diese so anlegt, dass sie in perfekter Art und Weise mit allen anderen Melodien in der Filmmusik harmonieren können.

8.3.3 Akzentuierung des Bildes durch musikalische Gestaltungsmittel

Die Verwendung der Filmmusik in *Chocolat*, allem voran der durchdachte Einsatz der Ein- und Ausgangspunkte der Musik, um dem Bild eine bestimmte Gewichtung zu geben, als auch wie sie im Film ihre Anwendung findet, um nicht vom Bildgeschehen abzulenken, sondern sich diesem unterzuordnen sowie zentrale Kernthemen, um wichtige Themen, bzw. Personen auch musikalisch hervorzuheben, zeigen bereits wie sehr die Musik sich der Dramaturgie des Filmes anpasst und daher exemplarisch ihrer Aufgabe als Film-Musik gerecht wird.

Sobald die Musik eine Szene begleitet, übernimmt sie dabei nicht nur im Sinne der Mood-Technik die Aufgabe der Szene die passende Atmosphäre zu verleihen, die darin liegende Stimmung aufzugreifen, oder eine handelnde Person, wie beispielsweise Reynaud auch musikalisch zu markieren, sondern geht auch immer wieder mit den Aktionen im Bild mit und setzt dabei vor allem durch spezifische musikalische Gestaltungsmittel Akzente im Bildgeschehen.

Besonders häufig findet man in der Filmmusikanalyse von *Chocolat* dabei vielfach eingesetzte musikalische Brüche und Tempoveränderungen, als auch spezifische Intervalle, die darauf abzielen einen bestimmten Affekt auszudrücken und diesen beim Zuschauer auszulösen.

8.3.3.1 Brüche und Tempoveränderungen

In der Filmmusik zu *Chocolat* trifft man immer wieder auf das Phänomen das besonders emotionale oder actionreiche Szenen ganz ohne Musik begleitet werden, eben mit dem Ziel die darin liegenden Emotionen, Aktionen oder Dialoge hervorzuheben und diese nicht noch mit Musik zu überlagern und damit von ihnen abzulenken. Portman's Anspruch mit Filmmusik vorrangig dem Bild zu dienen und dieses hervorzuheben, zeigt sich auch innerhalb der Musik, die zu den jeweiligen Szenen im Film erklingen. Wie auch mit dem Mittel der Stille die Wirkung einer Szene noch besonders verstärkt werden kann, werden wir dabei doch mit den Momenten der Freude, des Leids, der Spannung und der Gefühle komplett alleine gelassen, so können auch abrupt einsetzende Auslassungen in der Musik als auch Tempoveränderungen, in dem das Tempo beispielsweise verzögert wird, die Wirkung der Szene verstärken und besonders wichtige Aktionen im Bildgeschehen markieren.

So finden sich in der Musik zu *Chocolat* besonders häufig solch wirkungsvolle Momente, in denen die Musik unerwartet und abrupt abbricht, um nach einer kurzen Pause wieder aufgenommen zu werden, als auch vielfache Tempoverzögerungen, in der Form eines Rallentando, bzw. Ritardando, um auf eben diese Wirkung zu zielen und dabei Aktionen im Bildgeschehen auch musikalisch zu unterstützen.

Als Beispiel für die abrupte Auslassung der Musik kann die bereits genannte Szene aus dem Film herangezogen werden, in der Vianne ihre Chocolaterie einrichtet. Da das Bildgeschehen dabei vor allem eine Aneinanderreihung aus Aktionen und Handlungen des Einrichten des Geschäftes ist und keine Dialoge stattfinden, übernimmt die Musik das vorherrschende Element im Bildgeschehen und unterstützt so die Handlungen und Aktionen im Bild. Besonders wirkungsvoll erscheint dabei der Moment, in dem die Musik abrupt ausklingt, indem sie auf einem Akkord verharrt, um im nächsten Moment wieder aufgenommen zu werden. Die abrupte Auslassung der Musik ist dabei der Aktion im Bild geschuldet, dass die Kamera das noch durch einen Vorhang verhüllte Schaufenster der Chocolaterie zeigt, das mit dem abrupten Öffnen

dieses nun offenbart und damit auch der Öffentlichkeit zur Schau stellt. Der kurze musikalische Bruch gleicht dabei dem oft im Zirkus einsetzenden Trommelwirbel, der kurz vor einem anstehenden Ereignis erklingt, um nicht nur Spannung zu erzeugen, sondern vor allem um dieses anzukündigen. So auch in diesem Beispiel, bei dem die Auslassung der Musik ganz bewusst eingesetzt wird, um das Ereignis, das Öffnen des Vorhanges, noch stärker hervorzuheben.³³⁷

Auf einen ebenso wirkungsvollen Effekt zielt auch die Musik in der Szene, die Reynaud zeigt, wie er gegen Ende des Filmes völlig verzweifelt in die Kirche geht, um auf Knien nach Rat zu bitten, da er durch die Akzeptanz der Dorfgemeinde gegenüber Vianne und ihrer Chocolaterie seine Kontrolle im Dorf mehr und mehr schwinden sieht. Hilflos und verzweifelt wendet er sich flehend und fragend an die gekreuzigte Jesus Figur: „Ich weiß nicht, was ich machen soll. Sag mir, was ich machen soll?“³³⁸

Die Kamera nimmt dabei den Blick des Comte de Reynaud auf, indem sie zur Christus Figur schwenkt und in dieser Einstellung kurz verharrt, um anschließend wieder auf Reynaud zu schwenken, der nun einen Dolch in die Hand nimmt. Reynaud schaut dabei nochmals prüfend zur Christus Figur. Die Musik setzt kurzzeitig aus, um in dem Moment wo Reynaud entschlossen und wütend aufspringt, nun mit dem festen Vorhaben die Chocolaterie zu zerstören, wieder aufgenommen zu werden. Der Bruch in der Musik markiert dabei vor allem Reynauds Gefühlswechsel von Verzweiflung in Wut und verleiht der Entschlossenheit mit der Reynaud die Kirche, die er zuvor flehend und bittend betreten hat, verlässt, besonderen Ausdruck.³³⁹

Wie auch der Einsatz musikalischer Auslassungen darauf abzielt besondere Aktionen in der Filmhandlung hervorzuheben, so wird auch mit dem Mittel des Tempos versucht mit den Aktionen im Filmgeschehen mit zu gehen und diese zu unterstreichen. Portman arbeitet in der musikalischen Gestaltung dabei vor allem mit zahlreichen Tempoveränderungen, die bezogen auf das Bildgeschehen gleich mehrere Funktionen übernehmen.

Zum einen trifft man dabei auf die generelle Anpassung des Tempos für die jeweils zu begleitende Szene, um so beispielsweise eine beschwingte Stimmung mit einem schnelleren Tempo, eine emotionale und bedrückende Stimmung mit einem langsameren Tempo zu akzentuieren.

³³⁷ Ebenda, 00:12:01 – 00:12:45.

³³⁸ Ebenda, 01:42:44 – 01:42:50.

³³⁹ Ebenda, 01:42:43 – 01:43:13.

Neben der Anpassung des Tempos, um die in der Szene zu Grunde gelegte Atmosphäre zu unterstützen, finden sich in der Filmmusik aber auch zahlreiche Tempoverzögerungen, die sowohl meist zum Ende jedes Musikstückes, als auch innerhalb eines Stückes ganz bewusst eingesetzt werden. So dienen die integrierten Verzögerungen des Tempos bei Ende eines Musikstückes vor allem dazu, um ähnlich einer sanften Überblendung im Bild, nicht nur das bevorstehende Ende der Musik zu markieren und das langsame Verschwinden der Musik aus dem Filmgeschehen zu unterstützen, sondern auch um darauf folgende Setwechsel zu verdeutlichen.

Tempoverzögerungen, die innerhalb eines Stückes gesetzt werden, zielen besonders darauf ab Stimmungswechsel in der Szene, bei der zum Beispiel eine bedrückende Stimmung in eine heitere Stimmung wechselt, als auch Themenwechsel, bei denen beispielsweise zunächst das Reynaud Thema erklingt, um dann das Chocolat Thema zu etablieren, zu erleichtern.

In wieweit das Tempo sich dem Bildgeschehen anpasst, zeigt sich besonders gut in der Szene, in der nicht nur mehrere Einstellungswechsel erfolgen, sondern auch verschiedene Stimmungen etabliert werden. Im Bild ist dabei zunächst Reynaud in seinem Büro zu sehen, der darüber sinniert, wie er die Chocolaterie aus dem Dorf vertreiben kann, um wieder die Macht über den Ort an sich zu reißen. Während Reynaud nachdenklich gezeigt wird, erhält der Zuschauer, durch die Erzählstimme aus dem Off, einen Einblick in seine Gedanken:

„Er wollte [...] die Kontrolle über den Ort zurückgewinnen, aber ihm war klar, dass es dazu einer größeren Lektion bedurfte. Ein noch wirkungsvolleres Problem musste gefunden und gelöst werden. Der Graf konnte nicht ahnen, dass dieses Problem an einem friedlichen Nachmittag auf den trüben, grünen Wassern der Tarn auftauchen würde.“³⁴⁰

Während die Erzählstimme spricht, erfolgt dabei ein Setwechsel zum Fluss des Dorfes, dass das ankommende Boot der Vagabunden um Roux zeigt, anschließend ein Einstellungswechsel auf die neugierigen Kinder des Dorfes, die sich am Flussbett versammeln, um die Szene mit einem Setwechsel zur Chocolaterie zu beenden.

Die Musik startet dabei zunächst mit dem Reynaud Thema in einem gemäßigten Tempo, das kurz vor dem Einstellungswechsel des ankommenden Bootes verzögert wird, um dabei nicht nur den nun folgenden Setwechsel musikalisch zu unterstreichen, sondern auch den Wechsel in das Chocolat Thema zu erleichtern, das in den

³⁴⁰ Ebenda, 00:49:50 – 00:50:29.

nachfolgenden Einstellungen mit einem doppelt so schnellen Tempo, wie das des Reynaud Themas, erklingt.³⁴¹

So versucht das Tempo dabei nicht nur die Stimmungen der konträren Bildinhalte zu unterstützen, sondern mit der eingesetzten Verzögerung des Tempos auch direkt Bezug auf das Filmgeschehen zu nehmen, um dabei nicht nur die verschiedenen Einstellungswechsel, sondern auch die verschiedenen Themen musikalisch voneinander abzugrenzen.

Ähnliche Beispiele, wie das soeben dargestellte, sind vielfach im Film zu finden und unterstreichen damit nicht nur die Bedeutung des Tempos als wesentliches musikalisches Gestaltungsmittel für den Film, sondern zeigen auch wie bereits durch kleine Änderungen im Tempo wirkungsvolle Effekte im Bildgeschehen erzielt werden können.

8.3.3.2 Musikalische Affektfiguren

Die Filmmusik spielt in der musikalischen Gestaltung nicht nur mit dem Mittel der Auslassung oder des Tempos, um bestimmte Wirkungen oder Effekte im Bildgeschehen zu erzielen, sondern auch mit dem Einsatz musikalischer Affektfiguren, um „die an musikalische Figuren gekoppelten Bedeutungen ins Spiel zu bringen“³⁴², zum Beispiel durch den Einsatz spezifischer Intervalle und Skalen.

Ein Intervall ist dabei zunächst nichts anderes als das Verhältnis von zwei Tönen, also ihr Abstand zueinander. Je nachdem in welchem Abstand die Töne zueinander stehen, ergibt sich dabei ein jeweils spezifischer Klangcharakter, der, wenn auch meist unterbewusst, darauf abzielt bestimmte Affekte auszulösen.

Ein in der Filmmusik besonders häufig genutztes Intervall stellt der Tritonus, eine übermäßige Quarte oder auch verminderte Quinte, dar, der durch seinen dissonanten Klangcharakter und damit seinem Streben nach Auflösung, nicht nur besonders expressiv und spannungsgeladen ist, sondern auch häufig dazu dient „das Böse schlechthin“³⁴³ zu repräsentieren. Er wird aber auch häufig eingesetzt, um offene Konflikte auch musikalisch zu unterstreichen, hinterlässt doch der Tritonus durch seinen dissonanten Klangcharakter immer auch ein Gefühl des *sich auflösen Wollens* und wirkt besonders beim Ende eines Musikstückes besonders offen und ungelöst.

³⁴¹ Ebenda, 00:49:46 – 00:51:04.

³⁴² Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S.96.

³⁴³ Ebenda, S.96f.

Der Einsatz des Tritonus ist auch in der Filmmusik zu *Chocolat* besonders häufig vertreten und erklingt meist an den Stellen, an denen auch Reynaud, als Antagonist und Böser der Filmhandlung, im Filmgeschehen agiert, als auch in Momenten, bei denen ein Konflikt noch ungelöst scheint.

Einen exemplarischen Einsatz des Tritonus findet man in *Chocolat* bereits zu Beginn des Filmes. Während die Intro Musik startet und auch die Kamera den Zuschauer immer näher zum Ort des Geschehens mitnimmt, wird die Filmhandlung im wahrsten Sinne des Wortes durch die Kirchenglocken eingeläutet und die Musik dadurch unterbrochen.³⁴⁴

Markant ist dabei, dass die Intro Musik auf dem Ton g endet, die Glocken hingegen auf dem Ton cis läuten. Das Verhältnis der beiden Töne ist in diesem Falle der Tritonus, der dramaturgisch hier sicher nicht zufällig gewählt ist.

Die Intro Musik, die sowohl durch die Instrumentenbesetzung, als auch durch das immer wieder hörbare Windgeräusch stark dem Wind Thema ähnelt, drückt vor allem das Zarte, Offene und Friedliche aus und kann als Sinnbild für Vianne und ihre Chokolaterie gesehen werden, das seinen Abbruch in dem hart klingenden Glockengeräusch findet, das vor allem die Kirche und damit das Oberhaupt des Dorfes, den Bürgermeister Comte de Reynaud, repräsentiert.

Diese Dissonanz, die sich durch den Ton g zum Ende der Intro Musik und dem Ton cis des Glockengeräusches ergibt, verweist durch seine spannungsgeladene Wirkung sowohl auf den Grundkonflikt der Geschichte, der Kampf zwischen Reynaud und der Chokolaterie, als auch, durch seinen noch nicht aufgelösten Klang, das eben dieser noch offen ist und beiden noch bevorsteht.

Wie der Tritonus gehört auch die Sekunde zu den dissonanten und damit stark expressiven Intervallen und findet in der Filmmusik von *Chocolat* ebenso häufige Verwendung.

Besonders wirkungsvoll zeigt sich der Gebrauch der Sekundschritte, die in der aufwärts geführten Form meist Bitten, Flehen und Hoffen, in der abwärtsgeführten Form meist Trauer und Resignation bedeuten und besonders durch einen kleinschrittigen Einsatz abwärts auch häufig das Gefühl des Seufzens bewirken, in der Szene, in der Reynaud eines Nachts, während der heiligen Fastenzeit, in seinem Büro gezeigt wird. Die Kamera schwenkt dabei immer zwischen ihm und dem für ihn bereitgestell-

³⁴⁴ *Chocolat*, DVD, 00:00:15 – 00:01:20.

ten Essen, auf das er jedoch der Fastenzeit geschuldet, verzichten muss. Die ihm sichtlich schwerfallende Entsagung des Essens, wird dabei nicht nur durch den immer wieder darauf werfenden Blick und dem sehnsuchtsvollen Riechen der Marmelade, sondern besonders durch die wirkungsvolle Musik ausgedrückt, die diese Szene begleitet.³⁴⁵

Durch das langsame und schwerfällige Tempo und den wenigen Instrumenten, es erklingt nur eine langgezogene Klarinette, die kurz von dem English Horn verdoppelt wird, erzielt sie vor allem durch die Abfolge der abwärts geführten Sekundschritten nicht nur eine sehnsuchtsvolle und resignierte Stimmung, sondern vermittelt besonders den Eindruck eines langgezogenen Seufzens, das nicht nur den Gemütszustand von Reynaud exemplarisch zu greifen bekommt, sondern auch im Zuschauer das Gefühl des Seufzens und der Resignation auslöst.

Den Gegensatz zu den spannungsgeladenen Intervallen, wie dem Tritonus oder der Sekunde, bildet die reine Quinte, die keine Spannung in sich trägt und auf eine besonders offene und entspannte Wirkung zielt.

So ist es auch hier kein Zufall, dass beispielsweise am Anfang der Intro Musik die einsetzende Harfe nur die Töne g und d spielt, und damit nur „leere“ Quinten. Erst nach und nach kommen weitere Instrumente hinzu und etablieren erst mit der einsetzenden Flötenmelodie die Tonart und damit die Grundstimmung des Stückes.³⁴⁶

Die Abfolge der reinen Quinten und die dadurch offene Wirkung der Musik, unterstreicht vor allem den anfänglichen Charakter des Filmes. Ähnlich zur Musik verhält sich dabei auch die Kamera, die mit der Fahrt aus der Vogelperspektive den Zuschauer erst langsam zum Ort des Geschehens bringt und dabei auch im Bild erst nach und nach Details offenbart und so den anfänglichen Charakter des Films auch bildlich unterstützt – ein musikalisches wie visuelles Phänomen, das sich in zahlreichen Film Openings wiederfindet.

Musikalische Akzente können aber nicht nur mit Intervallen, sondern auch mithilfe spezifischer Tonleitern gesetzt werden. Neben den gewöhnlichen Dur- und Molltonleitern ist es vor allem der Einsatz bestimmter Skalen, die sich eindeutig in ihrem Klangcharakter unterscheiden und dabei auf eine jeweils ganz eigene Wirkung zielen: Erklingt zum Beispiel eine Bluestonleiter, so evoziert diese im Zuschauer sofort ein für den Jazz charakteristisches Gefühl, eine mittelalterliche modale Leiter

³⁴⁵ Ebenda, 00:18:06 – 00:18:26.

³⁴⁶ Ebenda, 00:00:15 – 00:01:20.

hingegen verhilft der Musik ihr einen altertümlichen Klangcharakter einzuverleiben. Im Gegensatz dazu steht die Zigeuner Moll Tonleiter, die beim Erklingen volkstümliche, folkloristische Vorstellungen auslöst und in der Musik zu *Chocolat* von Portman häufige Verwendung findet. So integriert Portman diese in der musikalischen Gestaltung des Wind Themas.

Das Wind Thema, das sich in der Filmmusik zu *Chocolat* wie ein roter Faden zieht, ist vor allem leitendes Motiv für die Ruhelosigkeit von Vianne, die bedingt durch ihre Familientradition dazu bestimmt ist mit dem Wind von Ort zu Ort zu reisen, um die alten Kakaorezepte zu verbreiten. Wie ihre Mutter Chiza, lebt auch sie das Leben einer Nomadin und versucht mit dem Mittel der Schokolade die Leute in eine ihnen fremde und ferne Welt eintauchen zu lassen. Die Zigeuner Moll Tonleiter verweist in dem Thema dabei vor allem auf die ferne und fremde Welt und unterstreicht die Herkunft und die Tradition, von der Vianne geleitet wird.

Die aufgezeigten Beispiele zeigen sehr deutlich, wie bereits mit kleinen musikalischen Details große Effekte und Wirkungen hervorgerufen werden können, nicht nur, um das Bild auch musikalisch zu unterstützen, sondern vor allem auch, um Gefühle, Assoziationen und Vorstellungen beim Zuschauer zu evozieren und diesen noch stärker in das Filmgeschehen einzubinden.

8.4 Reflexion der erzielten Forschungsergebnisse

Es scheint schon fast unglaublich, dass Portman die Musik zu *Chocolat* innerhalb von dreieinhalb Wochen komponiert und produziert hat und verweist dabei umso mehr auf ihr großartiges musikalisches Können. Wie die Analyse der Filmmusik zeigt, schafft Portman es nicht nur die Stimmung und Atmosphäre des Filmes auch musikalisch zu unterstreichen, sondern etabliert dabei eine ganz neue Ebene, die sich wunderbar in die Dramaturgie des Filmes einfügt und diese darin unterstützt.

Die Musik in *Chocolat* fungiert dabei, wie man es nicht besser als der Filmhistoriker, Fernseh- und Musikproduzent Tony Thomas zum Ausdruck hätte bringen können, als „ein feines Werkzeug [...], um das Publikum zu beeinflussen. Wenn sie das hinterstatt vordergründig vollbringt, ist sie besonders nützlich.“³⁴⁷

³⁴⁷ Thomas, *Filmmusik*, S.11.

Portman zielt mit der Musik in *Chocolat* genau darauf und entzieht sich dem oft antreffendem Usus jeglicher Szene im Filmgeschehen Musik einzuverleiben. Die Komposition besticht durch ihr hintergründiges Agieren, in der die Musik den Aktionen und Handlungen im Bild Platz und Raum gibt und sie nicht noch zusätzlich mit Musik überlagert und so von ihnen ablenkt. Sie funktioniert, wie Thomas es ausdrückt, als feines Werkzeug im Hintergrund und erzielt dabei umso mehr besonders große Effekte. So schafft Portman es nicht nur mit der Etablierung der zentralen Leitmotive auch denen für die Handlung wichtigen Themen und Personen, wie beispielsweise der Begebenheit Wind, der Person Reynaud als Gegenspieler der Geschichte und der Chocolaterie, als Ort der Wärme, der Liebe, der Leidenschaft und der Sehnsucht, eine eigene Stimme zu verleihen, sondern auch in der musikalischen Gestaltung selbst. Portman arbeitet dabei mit einem durchdachten Einsatz der Instrumente ebenso, wie sie mit den Bedeutungen spielt, die an bestimmte musikalische Figuren geknüpft sind, allen voran mit dem spezifischen Einsatz von Intervallen und Skalen.

Ihre Komposition besticht durch ihre Stilvielfalt und den unverwechselbaren Melodien, entzieht sich in besonders emotionalen, aktionsreichen oder Dialog dominanten Szenen, um im nächsten Moment als vorherrschendes Element das Bild weiter zu tragen und zu stützen.

Ihr Einsatz ist dabei vor allem durch seine Funktionalität geprägt, so dient sie zum einen oft dazu um Handlungsstränge voneinander abzugrenzen und Einstellungswechsel zu verdeutlichen und übernimmt dabei nach Kloppenburg eine syntaktische Funktion, übernimmt aber durch die Etablierung der Leitthemen auch immer wieder dramaturgische Funktionen, in dem sie als musikalischer Stellvertreter *von* auftritt und dabei selbst Teil der Handlung wird. Mit dem Gebrauch musikalischer Affektfiguren, beispielsweise durch die Integration bestimmter Intervalle, um beim Zuschauer den darin liegenden Affekt auszulösen, übernimmt sie jedoch auch jene expressive Funktion, die darauf abzielt das Situationserleben noch zu intensivieren. Das zeigt sich in dem markanten Einsatz des Tritonus, als stark expressives und spannungsgeladenes Intervall, ebenso wie in dem charakteristischen Einsatz der Zigeuner Moll Tonleiter, um dem Zuschauer beim Erklingen derer sofort ein orientalisches und folkloristisches Gefühl zu vermitteln.

Trotz der Aufgabe dem Film seine eigene Stimme zu verleihen, bleibt Portman dabei auch ihrem eigenen Stil treu, der sich allem voran durch das Schaffen melodischer

Themen ebenso auszeichnet, wie ihre oft kammermusikalischen Besetzungen, so auch im Film *Chocolat*, bei dem die Musik alles andere als symphonisch orchestral und den Film überlagernd zur Geltung kommt und es damit schafft, der Filmhandlung ihre darin inne wohnende Lockerheit, Leichtigkeit und Fragilität zu unterstreichen. Und so erfüllen sich jene von Kloppenburg formulierten Worte über die Komposition von Filmmusik in der Komposition zu *Chocolat* aufs Vortrefflichste:

„Filmspezifisch zu komponieren bedeutet, stilistisch in größtmöglicher Vielfalt zu schreiben, orientiert an der Filmhandlung und den Funktionen, die der Komponist mit seiner Musik in seinem Personalstil erfüllen will.“³⁴⁸

9 Schlussbetrachtung

Wie die Arbeit bereits mit dem Diskurs über den Stellenwert von Filmmusik eröffnet wurde, so soll diesem eine weitere Erklärung hinten nachgestellt werden, die sich vor allem in Bezug auf die Filmmusikanalyse zu *Chocolat* exemplarisch bestätigt:

„Von allen Künsten entfernt sich die Musik am weitesten von der Realität und wirkt am stärksten im Bereich des Unterbewußten [sic!]. Musik ist mit der Illusion verbündet, geht ein Geheimbündnis mit der Menschenseele ein. Ihre Gegenwart ist von sehr privater Natur, nur wir selbst wissen, was sie in uns bewirkt. Musik leitet zu Halluzinationen über, spielt mit den Gefühlen und stellt eine nicht vom Verstand geprägte Kommunikation dar. Der Hörer braucht nicht zu wissen, was die Musik bedeutet, sondern welche Gefühle sie in ihm hervorruft. Kurz, Musik ist ideal geeignet für den Film.“³⁴⁹

In dem Zitat des Filmmusik-Experten Tony Thomas wird besonders deutlich, dass der Stellenwert von Musik im Film weitaus größer ist, als nur „unmerkliches Requisit“³⁵⁰ zu sein. Auch wenn sie meist hintergründig im Filmgeschehen agiert, und oft nur unterbewusst wahrgenommen wird, so schafft sie es dennoch dem Film eine Ebene zu verleihen, die nur mit dem Mittel der Musik erreicht werden kann. Sie übernimmt dabei nicht nur dramaturgische Funktionen, um so auch die Dramaturgie des Filmes zu unterstützen, sondern schafft es vor allem Gefühle hervorzurufen, die ohne den Einsatz von Filmmusik nicht erzielt werden können. Sie ist fühlbar, spürbar und evoziert im Zuschauer Vorstellungen und Assoziationen, die ihn auch emotional in das Filmgeschehen mit einbinden.

³⁴⁸ Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S. 103.

³⁴⁹ Thomas, *Filmmusik*, S.11.

³⁵⁰ La Motte-Haber / Emons, *Filmmusik*, S.1.

Wie jede Kameraeinstellung, jede schauspielerische Gestik, jedes Wort, jedes Lichtkonzept im Film wohlüberlegt ist und damit zum Gesamtkonzept Film beiträgt, so übernimmt auch die Filmmusik eine tragende Rolle darin. Wie die Analyse der Filmmusik in *Chocolat* deutlich zeigt, ist die Musik darin viel mehr als nur eine schöne Hintergrundmusik, um auch den Bildern musikalisch ihre darin liegende Stimmung zu verleihen. Portman arbeitet in der musikalischen Gestaltung mit zahlreichen Details, um zwar vordergründig den Film zu unterstützen, jedoch ihr auch eine weitere Ebene hinzuzufügen. Gerade in dieser neuen Ebene, die Musik im Film etabliert, liegt ihr Zauber, ihre Kraft, die sie in der Verbindung mit dem Film entfaltet.

Natürlich kommt es auch hier auf die Häufigkeit der Verwendung an, um eben diese Wirkung zu erzielen. So trifft man in der heutigen Zeit leider häufig auf den Umstand, dass mittlerweile jede Gefühlsregung im Film auch musikalisch unterstrichen wird, und damit der Musik ihr vorbehaltendes Potential nimmt. Ganz im Gegensatz dazu stehen die Filmmusiken von Portman, die in der Filmmusik nicht nur die Aufgabe sieht vordergründig dem Bild zu dienen, sondern die musikalisch einen Kontrast zu den zahlreichen symphonisch, orchestralen und überladenen Filmkompositionen bilden. Ihr Bestreben Melodien zu entfalten und diese mit einer meist kammermusikalischen Besetzung im Film zum Erklingen zu bringen, zeichnen ihren Stil ebenso aus, wie die behutsame Verwendung der Musik im Film, um den darin liegenden Emotionen und Aktionen nicht nur Platz und Raum zu verleihen, sondern auch wenn sie erklingt, etwas beim Zuschauer zu bewirken. Würde die Musik jede Szene und jede Aktion im Bildgeschehen auch musikalisch begleiten, so würde sie damit auch ihre Wirkung verlieren, auf die sie zielt: Emotionen und Gefühle in unserem Unterbewusstsein hervorzurufen.

Zuletzt soll die Arbeit vor allem dazu beitragen einen Einblick in den Prozess der Filmmusikkomposition zu geben, der wie sich zeigt, so mannigfaltig und komplex durchdacht ist, dass ein Diskurs von Filmmusik viel weiter gehen muss, als sich nur auf seine Geschichte und Funktionalität zu beschränken. Wenn auch die zahlreichen Neuerscheinungen auf dem Gebiet bereits zeigen, in Filmmusik weit mehr als eine *notwendige Zutat* des Filmes zu sehen, so bleibt zu wünschen, dass auch zukünftig dieser wesentlichen Kunstform, sowohl im wissenschaftlichen Diskurs, als auch im Bereich des Films selbst, die Anerkennung zukommt, die sie durch ihr großes Potential, das sie in sich trägt, zweifelsohne verdient hat.

Um es in den Worten des großartigen Filmmusik Komponisten Jerry Goldsmith zu sagen und damit die Arbeit zu beschließen:

„Wenn unsere Musik überlebt, und davon gehe ich aus, dann deswegen, weil sie Qualität hat.“³⁵¹

³⁵¹ Thomas, *Filmmusik*, S.325.

10 Quellenverzeichnis

10.1 Bibliographie

Adorno, Theodor W. / Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006

Buhler, James / David Neumeyer / Rob Deemer, *Hearing the Movies. Music and Sound in Film History*, New York [u.a.]: Oxford Univ.Press 2010.

Bullerjahn, Claudia, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner 2001, (=Reihe Wißner-Lehrbuch Bd.5),(=Forum Musikpädagogik Bd.43).

Cooke, Mervyn, *A history of Film music*, Cambridge [u.a.]: Cambridge Univ.Press 2008.

DesJardins, Christian, *Inside film music: Composers speak*, Los Angeles: Silman-James Press 2007.

„Die Bibel“ – „Hoffnung für alle“, International Bible Society (Hg), Basel: Brunnen² 2009.

Kalinak, Kathryn, *Film Music. A very short Introduction*, Oxford [u.a.]: Oxford Univ. Press 2010, (= Very short Introductions Bd. 231).

Keller, Maren, „Chocolat. Ein Film von Lasse Hallström“, *Chocolat*, DVD, Fassung: DVD-Video Special Edition: Kultur Spiegel, Grosse Kinomomente Bd.65, Universum Film 2010.

Keller, Matthias, *Stars and Sounds. Filmmusik – Die dritte Kinodimension*, Kassel: Bärenreiter / Gustav Bosse³ 2005.

Kimmel, Thomas, *Filmmusik als Medienmarkt. Eine interdisziplinäre Betrachtung unter Berücksichtigung aktueller Trends*, München: AVM 2009.

Kloppenburger, Josef, „Musik im Tonfilm“, *Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte-Ästhetik-Funktionalität*, Hg. Josef Kloppenburger, Laaber: Laaber 2012, S. 87-337.

Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985; (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft Bd.546). (Orig. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford Univ. Press 1960).

Kreuzer, Anselm C., *Filmmusik in Theorie und Praxis*, Konstanz: UVK 2009; (= Kommunikation audiovisuell Bd.42).

Kungel, Reinhard, *Filmmusik für Filmemacher. Die richtige Musik zum besseren Film*, Heidelberg: dpunkt / mediabook 2008.

La Motte-Haber, Helga de / Hans Emons, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München [u.a.]: Carl Hanser 1980.

Larsen, Peter, *Film Music*, London: Reaktion Books 2007.

Lissa, Zofia, *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin: Henschel 1965.

Maas, Georg / Achim Schudack, *Musik und Film- Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis*, Mainz [u.a.]: Schott 1994.

Ottersbach, Béatrice / Thomas Schadt (Hg.), *Filmmusik-Bekenntnisse*, Konstanz: UVK 2009; (=Praxis Film Bd.55).

Pauli, Hansjörg, *Filmmusik: Stummfilm*, Stuttgart: Klett 1981.

Prendergast, Roy M., *Film Music. A neglected art. A critical Study of Music in Films*, New York [u.a.]: Norton² 1992.

Schmid, Martin A., *Filmmusik als Bedeutungsträger. Musik im Film - analysiert an Hans Zimmers Score zu „Inception“*, Saarbrücken: AV Akademiker-verl. 2012.

Schneider, Norbert J., *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*, Mainz [u.a.]: Schott 1997.

Surhone, Lambert M. / Mariam T. Timpledon / Susan F. Marseken (Hg.), *Rachel Portman. Worcester College, Oxford, The Cider House Rules (Film)*, Mauritius: VDM Publishing House 2010.

Thomas, Tony, *Filmmusik. Die großen Filmkomponisten- ihre Kunst und ihre Technik*, München: Heyne 1995; (=Heyne Filmbibliothek Bd.32/222).(Orig. *Film Score, The View from the Podium*).

Weidinger, Andreas, *Filmmusik*, Konstanz: UVK² 2011; (=Praxis Film Bd.68).

Wölfer, Jürgen / Roland Löper, *Das grosse Lexikon der Filmkomponisten. Die Magier der cineastischen Akustik – von Ennio Morricone bis Hans Zimmer*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2003.

Ziegenrucker, Wieland, *ABC Musik. Allgemeine Musiklehre. 446 Lehr- und Lernsätze*, Wiesbaden [u.a.]: Breitkopf & Härtel⁶ 2009.

10.2 Internetquellen

Buhre, Jakob, „Ich habe nie Angst gehabt in die Männerwelt vorzudringen“, Planet Interview 01.02.2004, <http://www.planet-interview.de/rachel-portman-01022004.html>, Zugriff am 23.06.2013.

Burlingame, Jon, „Rachel Portman: Breaking Ground“, Music World, 26.Juli 2010, http://www.bmi.com/news/entry/rachel_portman_breaking_ground, Zugriff am 23.07.2013.

Holleran, Scott, „Interview: Rachel Portman“, 30.Oktober 2003, <http://boxofficemojo.com/features/?id=1259&p=.htm> , Zugriff am 30.07.2013.

Keller, Matthias, „Rachel Portman. Die Meisterin der Filmmusik“, BR-Klassik, 21.06.2012, <http://www.br.de/radio/br-klassik/muenchner-rundfunkorchester/rachel-portman100.html> , Zugriff am 08.07.2013.

Larson, Randall D., „Rachel Portman on Scoring THE LEGEND OF BAGGER VANCE“, originally published in *Soundtrack Magazine* Vol.20/No.78/2001, 15. November 2010, http://www.runmovies.eu/temp/index.php?option=com_content&view=article&id=595:rachel-portman-on-scoring-the-legend-of-bagger-vance&catid=37:scoring-session, Zugriff am 22.06.2013.

Pearson, Tommy, „Rachel Portman: Conversations with Composers“, BAFTA GURU, 09. Mai 2012, <http://guru.bafta.org/rachel-portman-film-music-composer-video>, Zugriff am 23.07.2013.

YouTube, „Rachel Portman interviewed at the 2010 BMI Film/TV Music Awards“, <http://www.youtube.com/watch?v=wMUqxfuGcbA> , Zugriff am 22.06.2013.

YouTube, „Rachel Portman Interview on BETA TV“ <http://www.youtube.com/watch?v=sOP19NbUycs>, Zugriff am 08.07.2013.

<http://www.filmmusic.dk/?side=rachelportman&l=uk>, Zugriff am 08.07.2013.

<http://montages.no/files/2012/02/portman3.jpg>, Zugriff am 08.07.2013.

<http://www.rachelportman.co.uk/>, Zugriff am 08.07.2013.

http://de.wikipedia.org/wiki/Rachel_Portman , Zugriff am 08.07.2013.

<http://awards.bafta.org/keyword-search?keywords=Rachel+Portman>, Zugriff am 08.07.2013.

http://en.wikipedia.org/wiki/Grey_Gardens_%282009_film%29#Awards_and_nominations, Zugriff am 08.07.2013.

<http://www.littleprinceopera.com/credits.html>, Zugriff am 08.07.2013.

<http://voices.yahoo.com/musical-version-little-house-prairie-to-657843.html>, Zugriff am 08.07.2013.

<http://www.filmfestival.be/about2.cgi?go=winners&lang=nl>, Zugriff am 13.07.2013

<http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/72nd-winners.html>, Zugriff am 13.07.2013

http://en.wikipedia.org/wiki/Grammy_Award_for_Best_Score_Soundtrack_for_Visual_Media, Zugriff am 13.07.2013.

http://de.wikipedia.org/wiki/Chocolat_%E2%80%93_Ein_kleiner_Biss_gen%C3%BCgt#Auszeichnungen , Zugriff am 22.07.2013.

<http://www.worldsoundtrackacademy.com/awards2.cgi?go=history&category=&year=2001&type=> , Zugriff am 22.07.2013.

<http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/73rd-winners.html> , Zugriff am 22.07.2013.

http://en.wikipedia.org/wiki/Grammy_Award_for_Best_Score_Soundtrack_for_Visual_Media#2000s , Zugriff am 22.07.2013.

http://de.wikipedia.org/wiki/Order_of_the_British_Empire, Zugriff am 26.07.2013.

http://de.wikipedia.org/wiki/Chocolat_%E2%80%93_Ein_kleiner_Biss_gen%C3%BCgt , Zugriff am 27.07.2013.

<http://www.barnesandnoble.com/w/chocolat-rachel-portman/4971405?ean=696998947221>, Zugriff am 30.07.2013.

10.3 Filmographie

Filmnennungen

Benny & Joon, Regie: Jeremiah S. Chechik, USA 1993.

Captain Blood, Regie: Michael Curtiz, USA 1935.

Chariots of fire, Regie: Hugh Hudson, UK 1981.

Chocolat, Regie: Lasse Hallström, UK / USA 2000.

Der weiße Hai, Regie: Steven Spielberg, USA 1975.

Emma, Regie: Douglas McGrath, USA 1996.

Grey Gardens, Regie: Michael Sucsy, USA 2009.

Little Big Man, Regie: Arthur Penn, USA 1970.

Lola rennt, Regie: Tom Tykwer, Deutschland 1998.

Oranges are not the only fruit, Regie: Beeban Kidron, UK 1990.

Privileged, Regie: Michael Hoffmann, UK 1982.

Ratcatcher, Regie: Lynne Ramsay, UK / F 1999.

Spiel mir das Lied vom Tod, Regie: Sergio Leone, Italien/USA, 1968.

The Cider House Rules, Regie: Lasse Hallström, USA 1999.

The Killing Fields, Regie: Roland Joffé, UK 1984.

The Manchurian Candidate, Regie: Jonathan Demme, USA 2004.

Used People, Regie: Beeban Kidron, USA / Japan 1992.

DVD

Chocolat, Regie: Lasse Hallström, Fassung: DVD-Video Special Edition: Kultur Spiegel, Grosse Kinomomente Bd.65, Universum Film 2010; (Orig. *Chocolat*, UK / USA 2000).

(Anmerkung bzgl. der Zeitmessung: Die zitierten Time Codes beziehen sich auf die Sichtung der DVD mittels dem Programm VLC Player)

10.4 Notenmaterial

Die Arbeit enthält Auszüge aus der Original Partitur des Filmes *Chocolat* von Rachel Portman, die aus Urheberrechtsgründen leider nicht vollständig im Rahmen dieser Arbeit veröffentlicht werden darf.

11 **Abbildungsverzeichnis**

Abbildung 1: Rachel Portman	53
Abbildung 2: Klavier Rachel Portman	61
Abbildung 3: Musikraum Rachel Portman	61
Abbildung 4: Wind Thema	85
Abbildung 5: Reynaud Thema	88
Abbildung 6: Verflechtung des Wind Themas.....	96

12 Interview mit Rachel Portman

Das folgende Interview wurde geführt mit: Rachel Portman

Datum: 04.09.2013 via Skype Konversation.

Das Interview wurde aufgezeichnet und von mir, mit der Unterstützung von Rachel Portman und ihrer Assistentin Anna Anderson, transkribiert. In Absprache mit Rachel Portman darf das Interview im Rahmen dieser Diplomarbeit in voller Gänze integriert und veröffentlicht werden.

Q: Dear Rachel, thank you so much for your help and support. Especially for letting me have an insight into the original film score of *Chocolat*, which really helps to get useful impressions for writing my thesis. Like I discuss the significance of film music in the beginning of my thesis, I am really interested in advance how you see the significance of music in movies. Someone said: Film music is an imperceptible requisite. Which local value would you give film music?

R.P.: I think the significance of film music is absolutely huge. So much of the time people are unconscious of what they are hearing. The power of visuals is so strong that human beings tend to think only about what they are seeing. There is often sound or music going on too but people don't realize how important it is because it's often unconscious. A lot of people are unaware of the amount of work that music is doing and how it is playing with emotions, so its significance in movies is huge. Nowadays I actually think that music is used too much in movies. I wish there was more space for natural sound because I have always thought there is too much music being played all the way through the film and in the end, an audience can become fatigued by it. When you take music out that's a statement in itself. When you bring music in it is really important *where* you bring it in and *how* you bring it in, whether you bring it in very confidently or whether you bring it in very subtly. So I think it's hugely important.

Q: Referred to a statement from an interview you once had, your most important demand in film music is: “I’m there to [f]it the picture- the picture comes first”³⁵².

R.P.: I would say that “I’m there to serve the picture in a movie”. So “fit” means the same thing. “The picture comes first” - it *must* come first. There are times when music can take center stage in a film, and it is really great when you can have really bold statements and let the music really lead. Every single film has a different language and it’s about finding the right musical language to fit that film. It may be that it’s descriptive and it may be that you want to do something that’s abstract or you may want the music to be another character in its own right in the film which perhaps bears very little relationship to the film. In *Chocolat* I think the only time when the music is really center stage is in the montages. There are a couple of montages - one where she (Vianne) is setting up the shop and one where she is making chocolate. The music is driving the scene but still serving the film. It’s important I think as a film composer not to be too precious about what you’re writing, otherwise you run into difficulties, especially now things are changing so fast in the film industry. So if somebody doesn’t like something you need to change it. Your commitment as an artist, when you take on a film, is to write the best music according to what the director wants for their film. Over the years I’ve had to develop a smaller ego but I’m not frightened to give my opinion because I think it’s really important to give an opinion. Mostly people agree, but not always and that’s fine.

Q: Are there too many movies, where this claim for music as a serving element is not met?

R.P.: I can’t answer that question. It’s very personal because one person might like a score for a movie, and another might not like it at all. There are a

³⁵² Larson, Randall D., „Rachel Portman on Scoring THE LEGEND OF BAGGER VANCE”, originally published in *Soundtrack Magazine* Vol.20/No.78/2001, 15. November 2010, http://www.runmovies.eu/temp/index.php?option=com_content&view=article&id=595:rachel-portman-on-scoring-the-legend-of-bagger-vance&catid=37:scoring-session, Zugriff am 22.06.2013.

lot of very good composers out there doing their best to do what they see as serving the picture so that's a very difficult question to answer.

Q: There is often too much music in film. Is this a composer or director choice? You as a composer for films often claim for less music in film, isn't it so?

R.P.: That would be the director's choice, not the composer's choice. It's the director who encourages that. I never push for more music, I usually push for less. A big part of my job is to look very carefully at the film and see where the music can help and where music will be fun. It's a process. As I go through writing music for the film I discover things that I didn't think were needed in the beginning. My initial thoughts aren't going to be the same as the process goes on. As the music is written you have a whole set of thoughts and ideas and you think that it might be fun to try some music in a place where we initially thought we weren't going to have any music. So it's a process, it develops. But I think where there is too much music used in films, often it can be an insecurity on the part of the producers or the directors in their film. They think that covering it with music will help and keep people involved and give it emotion. As a sensitive audience member you might think, "why is there so much music? It's too much - it seems to be everywhere." But it won't necessarily be down to the composer.

Q: In your compositions you very often work with acoustic and natural instruments, such as the clarinet and you write all your scores on the piano. How do you feel about the following quote of a famous composer?: Music from the computer is in a certain way more personal, because it closely expresses my vision of the music I write and does not represent the interpretation of an orchestra or a single artist.³⁵³

R.P.: Well I think this famous composer is just expressing their own personal taste. So when they are saying that music from the computer is more per-

³⁵³ Vgl. Kloppenburg, „Musik im Tonfilm“, S. 321.

sonal, they are feeling more attuned to it. That's what that means from what I can see. Everyone uses different mediums to make their music and I don't always only use acoustic instruments. But I love to because I find that they have a lot of heart. They carry melodies really well and to me they are very emotional, that's why I use them. I think that acoustic instruments probably more closely express my vision of the music that I want to write. Every single film has a very different palette of instruments and colors and *Chocolat* is a really good example of that.

Every composer writes their own music. It is their personal music but they are also serving the film again. It is how they see it, it's a response. My orchestration is my response to a particular film but somebody else would have a complete different response.

Q: Your film scores are mostly characterized by the composition of melodic themes. In another interview you once said that the theme is the most important element of a score. Why?

R.P: I think it's just because I am so enthusiastic about themes. I think they are difficult to write – I've never found them easy and I force myself to do it. There is more and more feeling of a move away from themes in film music. But in my experience it is very powerful to have a melody come back. If the film is telling a story by the end you have this music, which is the theme, which is basically like its own story. And its own story develops and in the end it comes back. The music is telling a story too. It's like a little story with a beginning, middle and end. The power of that is extraordinary over the course of the film and it can add hugely to the weight of the film and to the experience of the person watching it in ways that they can't really understand. It's a mystery but it just happens. And I always think it is important to write proper melodies. It's not always possible, it depends on the film, but to write a melody with a beginning, middle and end is important. It's easy for me to come up with the beginning of a melody but to develop it, and really develop it, becomes interesting and challenging and exciting to do.

Q: Someone said that all your compositions and orchestrations tend to have the “Portman stamp” on them, in the same way as one can identify the individual styles of orchestrations (heard in the works) of Beethoven or Brahms for instance. Is there a typical “Portman style” and how would you describe it?

R.P: I find that really hard to answer as I’ve never analyzed what I do really. I think I have different moods for different feelings and moods. For example, I’d probably approach a period film differently from a contemporary film in terms of the way I wrote. I think I use a lot of shifting harmonies – I go between major and minor and tend to change harmony frequently almost bar by bar or two bars by two bars. So it’s harmonically very restless which goes with the melodies that I write typically. Also I think they have a familiar character but I can’t really describe why it is.

Q: An essential step in the film music production is the integration of the finished film score in the audio track of the film. Many composers are scared of that moment, because they are afraid of finding their well-planned music concept totally destroyed. Do you know or rather understand this “fear”?

R.P: Sometimes that happens and as a composer for film you have to be prepared to let that happen and not get too upset about it. I remember when I was starting out, I did this huge score for a film called *Used People*. I was really young and I did all the orchestrations and everything and once the music was finished I got so worried if they cut a little bit of it or the music editor wanted to extend something or make it shorter. I used to feel very protective of it. And then over the years, with experience, I realized that this happens and people need to be able to do that. Sometimes there are so many voices in a film, so many producers, and a director who might be insecure and inexperienced. You’ve finished writing the music, recorded it and everything but then they have a screening and someone says, “oh, we thought there wasn’t enough music” or, “there was too much music”. So until the film is in the cinema there is a risk of them making changes. So I don’t fear it, I even don’t think about it anymore.

Q: Another essential step in the film music production is especially the communication between the director and the composer. As is well-known directors are often having problems with film music, because it's something they can't control in their working process. How was the communication between you and the director of the film *Chocolat* Lasse Hallström?

R.P: I only had three and a half weeks to do it. I remember I hardly saw Lasse Hallström to talk to him about it. I had very little time but I had already worked with him on *Cider House Rules* so that meant our communication was so much easier because he already knew that he could trust me and I could already tell what he meant sometimes by what he was talking about. The dialogue between the composer and the director is a very big part. In the beginning, you have to get to understand each other and know what the other person wants, what they are trying to say. There are some directors who are really bad at giving good direction. They'll send you off in wrong directions because they think that's what they want. You have to be a mind-reader when you're composing. You're trying to understand what they mean, or what they think they mean. So the communication between me and Lasse was good, but very short and very rushed because the film was just about to come out. But it was wonderful because it happened so easily for me because I loved the film so much and Lasse seemed to like everything that I wrote. It was such a joy writing the music for *Chocolat*.

Q: During the review of the score for *Chocolat* I noticed that some of the songs are available in a second version. For what reason?

R.P: Those will be because he wasn't sure which theme he liked best for that slot. So he asked me to record both so that he could then choose between one and the other. You will sometimes see in the score that I often put 'cue' or 'optional', that's so that when we're sitting with the orchestra in a recording, I can offer them different options. They are watching the film while we are recording and they can just say, for example, "we'll use option 1" or 'Alt', as in, 'the alternative.'

Q: And how do you handle the situation when directors are not satisfied with one of your compositions?

R.P: I rewrite them. I write it again, that's how I handle it. It's as simple as that. I handle it with as much dignity as possible and I swallow my pride and I do it again. Mostly that's the way to go, to say, "Let me change it for you". It's an exhausting job. 😊

Q: When I received the score for *Chocolat* I immediately asked myself: oh my God- she wrote all this within three and a half weeks. How did she manage that?

R.P: Yes, people often ask me how I write to these deadlines. You normally have around two, or two and a half months to work on film. You have to spend the first week to ten days coming up with the themes and then start writing the main body. Then it begins to accelerate towards the end because you know the film so much better and you have stepped inside of the world of the film by then. You are in the story and are living within the characters. So it just all sort of happens. I think that if you only have a very short time, you fit the task to the amount of time and it just has to happen a lot quicker. I think I just have to go with my first thoughts on everything.

I had such a strong connection to the film and I was very lucky because it's a score that has lasted - *Chocolat* has a life. I worked around the clock obviously, you have to find the energy and do it somehow. But as a film composer I'm really used to working under huge pressure with deadlines and last minute changes. But I find that I can work like that and my inspiration happens in the same way whether I'm pressured or not. Writing the score for *Chocolat* was a happy time, so it was good.

Q: The music in *Chocolat* is mainly characterized by its ability to establish a new and further level in the movie, not in the manner that it acts ostensibly and overlays the pictures, but in the manner that it acts enigmatically and is well-considered integrated into the film itself. I noticed that the music is often used in an autonomic way and totally cut out when scenes are particularly

dominated by emotions, actions or dialogs which underscore the pictures even more. Is that attended by your idea of film music being a film serving element?

R.P.: It's very difficult to answer that question in a general way. *Chocolat* was made in a very specific way and the actors acted in a very specific way. The director had his vision and then I put my vision on top of that, so we were all adding things to it. As a film composer and a director you have to use your intuition. Something that is really important is pacing, to move things along if they are a bit slow and music can really help by giving the film a burst of color. For example when Vianne goes to see the Comte and she is really angry and she kicks the statue. That was a perfect canvas for music. It was delightful for me to do all that because the music could do its stuff and then deliver you to the next scene. In the film there is quite a lot of delivering of music into the next scene. So it was hugely satisfying to do that. That is what I mean by music being a serving element because, by its very nature, it is serving the needs of the film. When there is dialogue, you have to be careful that the music is sensitive and stands back and doesn't dominate.

Q: In the film score analysis for *Chocolat* I noticed that there are three main themes: the wind-theme, which often comes up with the wind itself and stands as a symbol of Vianne's destiny to travel with the wind, the Reynaud-theme, which often occurs with the Antagonist of the story, Reynaud and the Chocolat-theme, which appears every time when the chocolaterie is in focus, or feelings like love and warmth come up or when turning points between humans take place. Did you have the idea of underscoring those important themes for the story before you started working or did you sprout them out during the composition process?

R.P.: Probably a bit of both. I often make those kinds of decisions in the early part, whilst in discussions with the director. Sometimes you map it out very specifically but most of it happens as you are going through it.

Actually the themes in *Chocolat* are quite different, although it feels like one thing all together at the end. The themes actually have their own characters

and they are all three different strands of the story. Vianne's wind theme, which goes back to the sort of mystical Mayan thing is so totally different from the Reynaud theme. It's in a different world so it needs to live in a different world. And the Chocolaterie is also something completely different again. So I am really just responding to the picture. They are all different, distinct things and I think that's why it is so much fun to write the music for a film like this because it's so rich, with fun, different characterizations.

Lasse Hallström said to me when I said I'd do the film, he said: "it's a soufflé and is not to be taken too seriously." I like the way that Reynaud takes himself terribly seriously and so the music takes itself seriously too, but only on a certain level and unconsciously it's actually not that serious. 😊

Q: There is one scene in the movie where Vianne tells her daughter Anouk the *Story of Grandmere and Grandpere*. As I had seen in the score there was supposed to appear the Wind-theme in that scene, which would be dramatically justified- but there is a completely new musical theme – what made you change your actual concept?

R.P.: I wrote a long piece of music incorporating the wind theme over the back-story of the "Story of grandmere and grandpere". But when they were editing the film, they needed temporary score there and Lasse Hallström had decided to use Erik Satie's *Gymnopédie*, orchestrated by Ravel for that scene. He got very attached to it and decided he had to keep it. So it's not my music and that's why it is different, and there was nothing I could do.

Q: Along with the Composition of musical themes, you are often utilizing musical figures, for example the minor gypsy scale, to connect the music with the picture, further give them even a musical voice. How consciously are you working in the composition with such specific musical figures?

R.P.: Completely unconsciously is the answer to that. Even though I've studied music and composition and theory, I've always worked with music in an intuitive way.

It sort of just happens and I don't have any kind of rules. I think that's labeling and I would never label anything, I just let it all happen. I often use scales and idiomatic musical figures, but I mix them with my music so that they just become part of it. I mix it all up and I think it's because I am not really conscious of doing it, that it happens. Everything is about feeling. I spend hours sitting at my piano looking at a film and it's just about that feeling, that's all you need. It's an instinct and intuition, without any rules.

Q: Now a total 'break'! Let's go back one more time to you as a composer. You do not only compose for movies and TV but also for theater- which really points out your great musical achievements. Is there a project you really want to realize, like a dream that you would like to put into practice? You once said you love challenges ☺

R.P.: Right now at this very moment I don't have a specific project that I am burning to do. But I definitely want to do more music outside film. I am very interested in environment and the world that we live in. I've done a couple of classical pieces recently: One was *The Water Diviner's Tale*, which was a dramatic musical drama for the BBC Proms and I also did a piece which was performed in Beijing earlier this year and was about endangered animals and climate change for the World Environment Day. I would also like to write another opera one day. I am really interested in working with words and text and it's very hard to do that in film because it's distracting. I also love the freedom to work outside of film. I love live performance and I love working with people and seeing them performing. I do get that when writing music for films but it all happens in three days as you are recording the film score. Whereas when I did *The Little Prince*, we rehearsed it and I worked on it for a year and half. We had all these kids and grown-ups who were in it and it meant so much to them and it was good to be a part of that. I think I'll been doing more things alongside films but I don't want to stop films because I love them too much.

Q: Writing film music is without a doubt above all a question of talent, but what else would you say, does a young composer, like me for example, need to break into this business? What obstacles may appear and how can I prepare myself properly for them?

R.P.: You need to be determined and don't give up. You need to get as much experience under your belt as possible. If you have any friends who are studying film, write the music for their films. Do as much as you can, do as much *real* stuff as you can, outside the context of study. With regards to what obstacles may appear, all I can say is that when I was starting out, I just knew that I wanted to do it so much and so badly. I spent my twenties basically broke and doing the odd little job and then one day I got a break big enough that it sort of grew and grew. But I really kept my focus and I was determined. It was really hard actually. You will no doubt be working all you can to get your craft as good as possible and what you can do in the meantime is learn as much as you can. I actually didn't study film music at all, for me it really is intuitive. I listened to a lot of classical music at that time, because I think that's where I came from and actually I think that has served me very well. It's meant that my frame of reference is European music and I think a lot of composers in Europe tend to write more interesting music than some of the American composers do. It feels like there is more individual creating going on in Europe and that's great.

I did encounter obstacles, I have had things that went wrong and huge disappointments and times when I was waiting months for a film and they kept me hanging on. It's just hard and there's a lot of luck in it. Just being as easy-going as possible is really important. People want to work with other people who are easy and prepared to take on challenges and say "yes I can do that". Even when you think "No I can't actually"— just say "yes, I can do that" because you have to be determined, and then you will be fine. ☺

Q: If you had to describe the potential and value of film music in three words, which would you choose to capture this wonderful phenomenon?

R.P.: Powerful, illuminating and emotional

13 Abstract

Filmmusik ist weit mehr als nur Bestandteil eines Filmes, sondern eine eigene Dimension, die sich im Zusammenspiel mit dem Film entfaltet. Die vorliegende Arbeit gibt einen Einblick in das lang vernachlässigte Phänomen *Filmmusik*, um dabei Filmmusik sowohl in einen theoretischen, als auch praxisnahen Diskurs zu stellen. Neben der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Filmmusik, um dabei besonders den Stellenwert von Filmmusik, vorherrschende Filmmusiktechniken, Funktionen von Filmmusik, als auch den Prozess der Filmmusikproduktion selbst zu erläutern, bildet die Analyse der Filmmusik Komposition zu *Chocolat*, von Rachel Portman, den Mittelpunkt dieser Arbeit. Die Diskussion der Komponistin Rachel Portman und ihres musikalischen Stils sind dabei ebenso zentral, wie der Versuch die einzelnen Besonderheiten ihrer Komposition zu *Chocolat* herauszuarbeiten und zu analysieren.

Film music is far more than only a part of a movie. It is its own dimension which unfolds in the interaction with the motion picture. This paper gives insight into the long-neglected Phenomenon of film music to put it in a theoretical as well as practical discourse. Besides the academic discussion of film music, with a focus on the significance of film music, predominant film music techniques, the purpose of film music, as well as the film music production itself, this paper is centered on the analysis of the film score of the movie *Chocolat* by Rachel Portman. The discussion of the composer Rachel Portman and her musical style are as central as the analysis of the unique characteristics of her score for *Chocolat*.

14 Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Anne-Kathrin Eck
Geburtsdatum/-ort: 5. März 1987 in Nürnberg
Familienstand: ledig
Staatsangehörigkeit: deutsch
E-Mail: eck.anne@gmail.com

Schulbildung

1993 - 1997 Leerstetter-Grundschule, Nürnberg
1997 - 1998 Hauptschule Maria-Ward, Nürnberg
1998 - 2007 Gymnasium Maria-Ward, Nürnberg mit Schulabschluss Allgemeine Hochschulreife, Note (2,1)
Leistungskurse: Wirtschaft & Recht / Französisch

Hochschulstudium

2008 - 2013 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
Wahlfachschwerpunkt: Musikwissenschaft

Künstlerische Ausbildungen

Instrumental

1993 – 2003 Unterricht Klavier: Karin Gründel, Musikschule Nürnberg
2003 – 2005 Unterricht Jazz Klavier: Stefan Hohlweg, Musikschule Nürnberg
10/2011 – 02/2012 Unterricht Tonsatz und Harmonielehre: Marton Barka, Wien
06/2012 – 09/2013 Unterricht Klavier, Komposition: Reinhard Micko, Wien
09/2013 – 12/2013 Kurs „Electronic Music Production“, Kursleiter: Gregor Pirolt, SAE- School of Audio Engineering, Wien

Gesang

2002 – 2007	Gesangsunterricht , Klaus Bimüller, Nürnberg
2008	Gesangsunterricht , Renate Bergmann, Nürnberg
04/2010 – 09/2010	Gesangsunterricht , Angela Bic, Dortmund
11/2010 – 05/2011	Gesangsunterricht, Gordon Bovinet, Wien

Projekterfahrung: Film- und Theaterproduktionen

03/2009 - 06/ 2009	<i>Vorspiel</i> , Kurzfilm, Regie Clemens Roth, Wien Position: Produktions-, Aufnahmeleitung
05/ 2009 – 07/2009	<i>Heimwerkerfreund</i> , Kurzfilm, Regie Chris Dohr, Wien Position: Maske / Kostümausstattung
06/2009- 12/2009	<i>treibgut</i> , Theaterstück, STUTHE.com Projekt, Regie Antje Lomer, Wien Position: Produktionsleitung
10/ 2009 – 08/2010	<i>Blonder Engel</i> , Kurzfilm, Regie El Mosh, Wien Position: Produktionsleitung
04/2010 - 10/2010	<i>Praktikum TELEMAZ</i> Commercials GmbH Düsseldorf, Werbefilmproduktion Position: Produktionsassistentz
06/2010 – 07/ 2010	<i>PAMPERS Demo Kit shoot</i> - Procter &Gamble Imagefilm, Regie Oliver Haase, Filmproduktion TELEMAZ Commercials GmbH Düsseldorf Position: Produktionsassistentz
09/2010 – 09/2010	<i>Kurzpraktikum</i> Tonstudio STUDIO FUNK Düsseldorf, Produktion für Audiovisuelles
09/2010 – 10/ 2010	<i>Neuer Wind</i> , Musikvideoproduktion Keiner mag Faustmann Band, Regie Max Parovsky, Wien Position: Produktions-, Aufnahmeleitung

09/2010 – 10/ 2010 *Coffee&Candy*, Musikvideoproduktion Blackout Problems, Regie Christina Bachler, Wien
Position: Regieassistentz, Aufnahmeleitung

04/2011 – 09/ 2011 *Romeo & Julia*, Posse mit Gesang von Franzobel nach William Shakespeare, Regie Adi Hirschal, Wiener Lustspielhaus, Wien
Position: Regiehospitantz

Projekterfahrung: Musikkomposition

02/2011 – 05/ 2011 *Haltestelle.Geister - Trash-Oper*, Theaterstück mit Live Musik, STUTHE.com Projekt, Regie Andreas Fecher, Wien

05/2011 – 05/ 2011 Kino Dynamique 2011, Wien, 3 Kurzfilme
Candlewax – Dave Lojek
Spiderweb – Herve Brunet
Pictures – Herve Brunet & Kathrin Höddl

06/2011 – 06/ 2011 *Abgestempelt*, Kurzfilm, Regie Patrick Wally, Suzana Knezevic, Wien

05/2012 – 05/ 2012 Kino Dynamique 2012, Wien, 5 Kurzfilme
Song for Frieda – Friederike Schempp
Beasts in sight – Benni&Winfried
Soccer – Max Hammel
Fastfood – Max Hammel
Two too odd – Dave Lojek
(Nominated for best original score, short bei dem International Samobor Film Music Festival)

08/2012 – 08/2012 *Cucineros*, Kurzfilm, Regie: Max Hammel, In-famous Pictures Produktion, Wien
(Jurypreis bei den 16. Wiener Filmtagen)

09/2012 – 09/2012 *Gemischte Platte- irgendwie Kleinkunst*, Trailer, Showreal Filmproduktion, Wien

- 02/2013 – 02/2013 *Endlich Meer*, Kurzfilm, Regie: Johannes Huth, im Rahmen des 99fire Films Festivals, Berlin
- 09/2013 – 09/2013 *Räuber und Gendarme*, Kurzfilm, Regie: Camilla Feiks, Filmakademie Wien
- 09/2012 – heute *ECK und SPRECK*, junges musikalisches Kabarett, eigens geschriebene Songs und Programm, Wien