

»Behind the Scenes«:

Produktionsperspektiven auf Sound und Musik in Bewegtbildmedien

Ein Bericht zum 19. Symposium der Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung in Kooperation mit dem Netzwerk Drehbuchforschung an der Universität zu Köln, 27.–28. Juni 2025

Von Nico Cristantielli, Laura Drexelius, Marie Euler, Maja Hütter, Melissa Kruft, Ellen Kuhn, Alina Lutz, Leonie Poulheim, Ole Tüngler, Rubina Ünzelmann-Balotsch, Anna-Karina Vollmer, Yasaman Wardasbi und Pascal Rudolph

Am 27. und 28. Juni 2025 versammelten sich Filmmusikforscher*innen an der Universität zu Köln zum 19. Symposium der Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung, das in diesem Jahr in Zusammenarbeit mit dem Netzwerk Drehbuchforschung stattfand. Unter dem Titel »»Behind the Scenes«: Produktionsperspektiven auf Sound und Musik in Bewegtbildmedien« wurde ein facettenreicher Blick auf die oft unsichtbare Arbeit geworfen, die hinter der Filmmusik und den Klangwelten der Bewegtbildmedien steckt. Die Beiträge des Symposiums reichten dabei von den technischen und künstlerischen Produktionsprozessen bis hin zu den politischen und kulturellen Implikationen von Musik und Klang in Film und Fernsehen. Die Vorträge beleuchteten zahlreiche Aspekte der Filmmusikproduktion – sei es die Rolle der Musik im historischen Film, die erzählerische Bedeutung von Sounddesign oder die Herausforderungen, mit denen Komponist*innen und Sounddesigner*innen konfrontiert sind, wenn sie ihre Arbeit hinter den Kulissen leisten. Es ging darum, die Schnittstellen zwischen künstlerischem Ausdruck, technischer Präzision und gesellschaftlichen Kontexten zu erfassen und die oft übersehenen, aber entscheidenden Rollen, die Musik und Sound in der Gestaltung von Filmwelten spielen, zu würdigen. Der vorliegende Tagungsbericht, der im Rahmen eines Seminars von Pascal Rudolph an der Universität zu Köln entstand, bietet eine umfassende Reflexion und Auseinandersetzung mit den verschiedenen Vorträgen und Diskussionen des Symposiums.

Das erste Panel trug den Titel »Produktionsprozesse außerhalb des narrativen Langfilms«. In Kerstin Stutterheims Vortrag »Musik als narratives Element in gegenwärtigen Dokumentarfilmen« standen zwei Beispiele im Zentrum: Johan Grimonprez' SOUND-

TRACK TO A COUP D'ÉTAT (2024) und James Bennings LITTLE BOY (2025). Beide Filme verdeutlichen auf unterschiedliche Weise, wie Musik nicht nur emotionalisierend, sondern als eigenständige, teilweise gegenläufige Erzählebene fungiert. Grimonprez' Film thematisiert die Ermordung des kongolesischen Premierministers Patrice Lumumba vor dem Hintergrund der US-amerikanischen Außenpolitik während des Kalten Krieges. Der Einsatz von Jazz, insbesondere Musik von Louis Armstrong, ist dabei bewusst ambivalent gestaltet: Armstrong erscheint als Symbol afroamerikanischer Kultur, zugleich aber auch als Instrument US-amerikanischer Propaganda in Afrika. In Bennings LITTLE BOY (2025) wird Musik hingegen in eine formal-strenge Struktur eingebettet: Auf Szenen, in denen Kinder Architekturmodelle kolorieren, folgen historische Reden; Popmusik der jeweiligen Zeit verbindet den Alltag mit politischer Geschichte. Der Film entwickelt so ein Spannungsfeld zwischen Kindheit, kultureller Erinnerung und Gewaltgeschichte. Stutterheim plädierte dafür, Musik im dokumentarischen Film als bewusst eingesetztes dramaturgisches und nicht nur emotionalisierendes Mittel zu verstehen. Musik könne eine reflexive Erzählebene bilden, die zur Vielschichtigkeit dokumentarischer Formen wesentlich beiträgt.



Abbildung 1: Kerstin Stutterheim bei ihrem Vortrag. © Netzwerk Medien

James Deaville widmete seinen Vortrag »Heading for the Covers: The Use of Pre-Existing Music in Trailer Production« der Frage, wie präexistente Musik in Filmtrailern gezielt eingesetzt wird. Nach Deaville sind Trailer nicht nur als Marketinginstrumente zu verstehen, sondern als eigenständige audiovisuelle Form mit eigener Logik und Erzählweise. Musik lässt sich darin aus zwei Perspektiven betrachten. Zum einen hängt sie eng mit der Produktion zusammen: Originalaufnahmen sind häufig teuer und schwer zu lizenzieren, weshalb Trailerproduzent*innen oft auf Cover-Versionen zurückgreifen. Diese lassen sich flexibler gestalten und können inhaltlich stärker mit den Bildern abgestimmt werden. Zum anderen entfalte die Musik so eine zentrale Funktion: Sie strukturiere Emotionen, schaffe Wiedererkennung und verändere die Bedeutung des Gezeigten. Dabei wird ein Song nicht nur wiedererkannt, sondern gleichzeitig in einen neuen Kontext gestellt, was beim Publikum sowohl Vertrautheit als auch Irritation auslösen kann. Deaville argumentierte, dass sich gerade in dieser Verbindung von Bekanntem und Neuem die Stärke von Trailermusik zeige.

In seinem Vortrag »Zwischen Auteur und Kollaboration« befasste sich Peter Niedermüller mit der Frage nach Auteurism und künstlerischer Zusammenarbeit in der Filmproduktion am Beispiel des Komponisten Angelo Badalamenti. Besonderes Augenmerk lag auf seiner Beziehung zu David Lynch, mit dem er ein prägendes Duo bildete. Als Ergebnis formulierte Niedermüller, dass Auteurism auf eine Weise untersucht werden muss, die die Illusion individueller Autorschaft dekonstruiert. Dabei sollte der Blick eben auf kollaborative Prozesse gerichtet werden, die Autorenschaft mitprägen.

Anschließend setzte sich Gernot Preusser in seinem Vortrag mit dem immer noch in Hollywood vorzufindenden romantischen Klangideal des 19. Jahrhunderts auseinander und analysierte insbesondere die Rolle dieser Tradition innerhalb moderner Produktionsbedingungen. Anhand einer qualitativen Inhaltsanalyse von Interviews in dem Buch *Score: A Film Music Documentary* (2017) stellte Preusser vier zentrale Produktionsprozesse heraus: die musikalische Ideenfindung, die Kommunikation mit Regie und Produktion, die technische Umsetzung sowie die finale Filmpassung. Besonders die Ideenfindung wird hierbei von den Komponist*innen selbst als kreativer Kernprozess stilisiert und häufig romantisch überhöht. Des Weiteren typisierte er vier verschiedene Kompo-

nist*innen-Gruppen: die traditionellen Einzelgänger*innen, digitalisierte Künstler*innen, technisierte Sound-Producer und innovative Teamplayer. In der anschließenden Diskussion wurde besonders der Einfluss des romantischen Genie-Begriffs auf die Selbstinszenierung der Komponist*innen thematisiert. Preusser betonte, dass viele sich bewusst in die Tradition ›großer‹ Orchesterkomponist*innen stellen und sich so von popmusikalischen Konventionen abgrenzen.

Der Vortrag von Stefan Drees widmete sich dem gezielten Einsatz von Musik und Klang in den Drehbüchern der Regisseurin und Drehbuchautorin Agnès Varda. Drees zeigte, wie Varda Musik frühzeitig als strukturelle und dramaturgische Komponente in den kreativen Prozess integrierte. In ihrem Debütfilm *LA POINTE COURTE* (1955) nutzte sie Fotografien in der Konzeption des Storyboards inklusive annotierter Klangüberlegungen. Besonders auffällig war laut Drees Vardas präzise Planung der Musiknutzung. Besonderes Augenmerk richtete Drees auf *SANS TOIT NI LOI* (1985), Vardas erfolgreichsten Spielfilm. Das eigens komponierte Streichquartett prägt hier wesentlich die Klangästhetik. Des Weiteren fungierten Songtexte als Kommentare zur Handlung und die Musik bildet das zentrale, fast einzige verbindende Element zur ansonsten weitgehend verschlossenen Protagonistin. Musik erscheint bei Varda somit nicht nur als nachträgliche Untermalung, sondern als integraler Bestandteil der filmischen Konzeption.

Wie werden Klänge für die filmische Welt produziert und wer bekommt die Anerkennung dafür? Das dritte Panel »Studios, Foleys, Sounds« beleuchtete über drei verschiedene Vorträge Aspekte zu Produktionsästhetiken, Berufsrealitäten und Fragen der Autor*innenschaft. Tomy Brautschek widmete seinen Vortrag dem Phänomen des Soundfetischismus und der Produktionsästhetik bei Hans Zimmer. Die Studios, so Brautschek, sind in diesem Kontext keineswegs neutrale Produktionsstätten, sondern inszenierte ›Klangtempel‹ mit popkulturellem Wert. Der Zugang ist beschränkt, das Innere für Außenstehende verborgen, wodurch der Raum ›magisch‹ aufgeladen würde. Obwohl Hans Zimmer seine Räume für Interviews und Dokumentationen öffnet, sieht Brautschek darin eine ähnliche Wirkung, da das Interieur im barocken Stil mit integrierter Studioteknik geheimnisvoll und erotisch inszeniert ist. Das fetischisierte Setting demonstriert Macht und Erfolg.



Abbildung 2: Pascal Rudolph bei der Moderation. © Netzwerk Medien

Jörg U. Lensing legte in seinem Vortrag die zugrundeliegenden Arbeitsstrukturen von musikalischen Produktionen im Film offen. Sein Einstiegsbeispiel war APOCALYPSE NOW (1979). Aufgrund von unbrauchbarem Tonmaterial musste die Filmpremiere um ein Jahr verschoben werden, wodurch sich die üblicherweise sechs- bis achtwöchige Postproduktionszeit für den Ton auf neun Monate verlängerte. Der darauffolgende Soundtrack schrieb Geschichte und im Abspann wurde erstmals die Berufsbezeichnung »Sound-Designer« aufgeführt. Trotzdem seien laut Lensing alle technischen Arbeitsfelder und somit auch alle sound-bezogenen Tätigkeiten auf der niedrigsten Stufe der Wertschätzung, während Produzent*innen und Regisseur*innen die Spitze der Pyramide bilden. Zusätzlich kritisiert Lensing die gängige fragmentierte Arbeitsteilung innerhalb von Filmproduktionen aus der eine unzureichende Kommunikation zwischen Komponist*innen und Sound-Designer*innen folgt. So stellt er die Idee eines »Sonic Storytellings« vor, die auf eine enge Verschränkung von Bild und Ton durch die integrative Arbeitsteilung abzielt. Lensing schließt seinen Vortrag mit der Vision, die Rolle eines »Creative Audio Directors« zu etablieren. Hierbei handelt es sich um eine bisher nicht existente Berufsbezeichnung, die sowohl gestalterische als auch regieführende Kompetenzen im Ton-

bereich vereint. Aus dem Plenum wurde ergänzend angemerkt, dass es in der Produktion von Videospielen bereits vergleichbare Rollen gibt, von denen die Filmbranche lernen könnte.

Simone Nowicki befasste sich in ihrem Vortrag »Das Ohr übersieht: Foley-Künstler*innen zwischen Urheberrecht und Unsichtbarkeit« mit der strukturellen Unsichtbarkeit von Geräuschemacher*innen in der audiovisuellen Medienproduktion. Sie kritisiert dabei den Begriff »Foley«, der auf den US-amerikanischen Geräuschemacher Jack Foley verweist, dessen Name bis heute das Berufsbild prägt, während zahlreiche andere häufig weibliche Praktiker*innen unsichtbar bleiben. Exemplarisch verwies sie auf Beryl Mortimer, die ab den 1950er-Jahren an James-Bond-Filmen mitarbeitete, deren Name jedoch nie in den Credits erschien. Nowicki schlug den Begriff »Noisemaking« beziehungsweise »Geräuschemachen« vor, um die kreative Eigenleistung, das implizite Wissen und die performative Dimension dieser Arbeit sichtbar zu machen. Damit verbinde sich auch die Forderung, bestehende Vorstellungen von Autorschaft, Kreativität und geistigem Eigentum in der Medienproduktion neu zu denken. Nowicki plädierte dafür, Geräuschemachen nicht länger als rein technisches Handwerk zu begreifen, sondern als kreative, körperlich-performative Praxis. Performances in Live-Formaten wie Gaming-Konzerten oder Live-Hörspielen schaffen erste Momente der Sichtbarkeit. Hier werde nicht nur die künstlerische Interpretation greifbar, sondern auch das kreative Potenzial des Geräuschemachens als eigenständige Ausdrucksform deutlich. Zum Abschluss wurde aus dem Plenum die Frage aufgeworfen, wie sich das Berufsbild der Geräuschemacher*innen im Zeitalter von Künstlicher Intelligenz weiterentwickeln könnte. Nowicki betonte, dass solche Herausforderungen nicht neu seien und sich das Arbeitsfeld stets durch Anpassung an veränderte Produktionsbedingungen und die kreative Aneignung neuer Technologien neu definiert habe.

Fritz Schlüter, der sich in seiner Promotion mit der Geschichte und Praxis des Fachbegriffs »Atmosphäre« (kurz: Atmo) in der Filmtongestaltung beschäftigt, widmete seinen Vortrag der akustischen Ästhetik in Angela Schanelecs Film MEIN LANGSAMES LEBEN (2001). Im Zentrum stand die Frage, wie Atmo, also kontinuierliche Raumklänge oder das sogenannte Grundgeräusch eines Ortes, nicht bloß als beiläufige Klangkulisse funktio-

niert, sondern gezielt als ästhetisches Mittel eingesetzt werden kann. Nach Schlüter ist Atmo ein tontechnischer Fachbegriff für Aufnahmen des Raumklangs, die einer Szene Authentizität und räumliche Tiefe verleihen, auch wenn sie vom Publikum oft nur unbewusst wahrgenommen werden. Auf Grundlage von Interviews mit dem Tonmeister und der Bildeditorin des Films zeigt Schlüter, dass Schanelecs Arbeitsweise konventionelle Filmtonepraktiken infrage stellt. Anstatt einzelne Klangquellen zu isolieren und nachträglich zu verändern, enthält der Setton einen auffallend hohen Anteil an Raumklang.

Daran anschließend stellte Niclas Stockel in seinem Vortrag zentrale Thesen seiner Dissertation zur Musikvideoproduktion im postdigitalen Zeitalter vor. Ausgehend von der Beobachtung, dass heutige Musikvideos stark durch Online-Plattformen geprägt sind, analysierte er deren ästhetische und strukturelle Veränderungen. Am Beispiel vom Video zu Beyoncés »Pretty Hurts« zeigt Stockel, worin er eine postdigitale Ästhetik verortet. So setzt hier der Song erst nach etwa zwei Minuten ein. Davor und danach werden Dialoge, Album-Material und andere musikalische Elemente eingebettet. Dadurch entsteht eine Gestaltungsweise, bei der digitale Mittel selbstverständlich integriert sind und auf Strategien wie Remix, Collage oder Mashup zurückgegriffen wird. Die formale Autonomie der Songs wird so aufgebrochen. Daher versteht Stockel Musikvideos als eigenständige, medienübergreifende Werke, deren Bezug zur Musik bewusst flexibel gehalten wird.

Der letzte Vortrag des ersten Tages wurde von Patricia Euler und Pascal Rudolph gehalten. Sie gingen den Fragen nach, wie Klänge im Drehbuch über bloße Benennung hinaus ausgedrückt werden können und welche sprachlichen sowie gestalterischen Mittel eine immersive Klangerfahrung auf der Drehbuchseite ermöglichen. Dazu analysierten sie das von Scott Becks und Bryan Woods geschriebene Drehbuch des Filmes *A QUIET PLACE* (2018), in dem blinde Außerirdische mit stark entwickeltem Hörsinn die Erde überrannten und im nun postapokalyptischen Setting alles jagen, was Geräusche erzeugt. Euler und Rudolph legten, entlang Charles Peirces Semiotik und James Deavilles Forschung zu kreativer Klangbeschreibung, verschiedene Strategien offen, die durch Symbolizität, Indexikalität sowie schriftklanglicher und bildklanglicher Ikonizität geprägt sind. Auf Grundlage ihrer Analyse plädieren sie für die Erforschung von Drehbüchern, weil diese einen eigenen ästhetischen Wert besitzen. Anschließend wurde über einen möglichen

Vergleich zwischen diesen Überlegungen und der klanglichen Beschreibung in Comics diskutiert.

Am ersten Vortrag des zweiten Tages ging es mit Anna Ricke um die Musik und den Sound in Textbüchern des Gothic-Theaters. Das Gothic-Genre geht aus der Literatur hervor und fand dann Ende des 18. Jahrhunderts Eingang ins Theater. Anhand von drei Fallbeispielen zeigte Ricke, wie Musik in Aufführungen eingesetzt wurde. Gegenstand ihrer Analyse waren neben Manuskripten und Textbüchern vereinzelt auch Noten. Ricke betonte die Bedeutung von Geräuschen, die nicht nur als atmosphärische Ergänzung fungierten, sondern wesentlich für die dramatische Wirkung waren, da deren Funktion stets mitbedacht wurde. In der Diskussion wurde die weibliche Prägung des Genres thematisiert. Ricke wies darauf hin, dass es Autorinnen aufgrund gesellschaftlicher Bedingungen oft schwer hatten, ihre Stücke aufzuführen. Insgesamt zeigte Rickes Vortrag eindrucksvoll, wie stark Musik und Geräusche bereits vor dem Film narrativ eingesetzt wurden. Durch die Analyse früher Textbücher lassen sich Formen sonischen Storytellings herausarbeiten.

Danach widmete Claus Tieber sich der Frage, wie sich Rhythmus als filmisches Gestaltungsmittel im Übergang vom Stumm- zum Tonfilm im Drehbuch niederschlägt. Dabei zeigte er, dass Rhythmisierung von Alltagsgeräuschen ursprünglich aus dem Theater stammt, im Film jedoch neue Möglichkeiten der Umsetzung bot. Besonders deutlich wird dies in frühen Tonfilmen wie Harry Beaumonts *THE BROADWAY MELODY* (1929): Im Drehbuch ist dort zu Beginn eine Montagesequenz mit kurzen, rhythmisierten Einstellungen beschrieben – eine visuelle und akustische Choreografie, die in dieser Form auf der Bühne nicht realisierbar gewesen wäre. Tieber betonte, dass Rhythmus im Film nicht nur musikalisch zu verstehen ist, sondern auch durch die Abfolge von Szenen, Geräuschen und Bewegungen entsteht. Wie lässt sich Rhythmus also in filmischen (und schriftlichen) Medien überhaupt bestimmen? Tieber möchte durch die Analyse von rhythmischem Potenzial auch formale Elemente wie Schnittfolgen oder Schuss-Gegenschuss-Schemata eine visuelle und narrative Rhythmustheorie entwickeln. Sein Erkenntnisinteresse richtete sich darauf, wie bereits im Drehbuch rhythmische Strategien zur Steuerung von Aufmerksamkeit und Emotion sichtbar werden.

Jörg Holzmann bot Einblicke in sein laufendes Forschungsprojekt zu frühen Konzertfilmen, insbesondere der Reihe *Das Weltkonzert* aus den 1930er Jahren, unter der Leitung von Franz Schreker. Die Filme dokumentieren die Orchesterpraxis der Zeit und eröffnen damit neue Perspektiven auf Tonregie, Schnitttechnik und musikalische Inszenierung im frühen Tonfilm. Holzmann illustrierte zudem seine Vorgehensweise an beispielhaften Videoaufnahmen, die ermöglichten, musikalische Interpretationen und Spielweisen der gezeigten Musiker*innen en détail zu analysieren.

Danach widmete sich Jan Topolski der Rolle von Musik und Klanggestaltung in Science-Fiction-Filmen der DDR. Im Fokus stand die Frage, wie Zukunftsvisionen und Raumfahrt durch akustische Mittel inszeniert werden und inwiefern die Filme nicht nur künstlerische Werke, sondern auch politische und technologische Statements waren. In der anschließenden Diskussion wurde die Bedeutung der Musik in der Science-Fiction-Filmproduktion weiter thematisiert. Besonders die Frage, inwieweit Musik und Sound als narrative Mittel in Science-Fiction-Filmen genutzt werden können, um sowohl die technologische als auch die emotionale Dimension von Zukunftsvisionen zu verstärken, wurde von den Teilnehmenden diskutiert.

Thomas Jaermanns Vortrag zielte auf eine musikwissenschaftliche Neubewertung des österreichischen Filmkomponisten Anton Profes (1896–1976), der vor allem für seine Musik zu den Sissi-Filmen bekannt wurde. Jaermann thematisierte in Bezug auf Profes' Biografie auch seine Tätigkeiten während der NS-Zeit. Offiziell gibt es laut Jaermann keine Informationen zu seiner Arbeit während dieser Zeit. Sein Name stand auf Goebbels »Gottbegnadeten-Liste«, von der er aus unbekannten Gründen wieder gestrichen wurde. Die Frage, ob Profes eher als Mitläufer oder aktiver Unterstützer des NS-Regimes zu klassifizieren ist, lässt sich Jaermann zufolge aufgrund fehlender Quellen nicht abschließend klären.

Die Regisseurin und Drehbuchautorin Ruth Olshan stellte anschließend ihren Film *HIMBEEREN MIT SENF* (2021) vor und beleuchtete die Rolle der Filmmusik als erzählerisches Element im Kinderfilm. Der Film erzählt von der Teenagerin Meeri, die sich erstmals verliebt und dabei merkt, dass sie durch die Verliebtheitsgefühle fliegen kann. Gleichzeitig ist sie mit familiären Umbrüchen konfrontiert, wie zum Beispiel dem Um-

gang mit dem Tod ihrer Mutter und der neuen Partnerschaft ihres Vaters. Olshan zeigte auf, wie die Musik in ihrem Film nicht nur Emotionen begleitet, sondern innere Entwicklungsprozesse der Hauptfigur widerspiegelt. Nach Olshan gehe es nicht darum, mit Musik zu manipulieren. Stattdessen soll sie es ermöglichen, dass Kinder komplexe Situationen und Gefühle nachvollziehen können.



Abbildung 3: Die Mitglieder der Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung und des Netzwerks Drehbuchforschung. Vorne von links nach rechts: Robert Rabenalt, Maria Behrendt, Pascal Rudolph; hinten von links nach rechts: Peter Niedermüller, Julin Lee, Kerstin Stutterheim, Christine Lang. Nicht im Bild: Stefan Drees. © Konstantin Schoser

Das letzte Panel der Konferenz eröffnete Christine Lang mit ihrer dramaturgischen Analyse von Charlotte Wells' *AFTERSUN* (2022). Lang betonte, dass Dramaturgie sowohl eine praktische Tätigkeit im Produktionsprozess als auch ein »reverse engineering«-Werkzeug ihrer Analysearbeit sei. Lang zeigte, dass die offene Erzählstruktur des Films epische Ver-

fahren wie Wiederholung, Variation und musikalische Metaphern nutzt, um emotionale und psychologische Prozesse darzustellen. Die Musik fungiere dabei als verbindendes Element zwischen den Zeitebenen und trage wesentlich zur Kohärenz der Erzählung bei. Lang hob hervor, dass gerade durch musikalische Prinzipien eine Form der musikalischen Dramaturgie entstehe, die narrative Kohärenz erzeuge und gleichzeitig die Grenzen des Erzählens auslote.

Robert Rabenalt thematisierte im anschließenden Vortrag die Spannung zwischen künstlerischem Anspruch und ökonomischen Anforderungen im Bereich der Filmdramaturgie und der Arbeit mit Soundtracks. Ausgehend von zwei kontrastierenden Fallbeispielen stellte er zwei Denkmodelle gegenüber: einerseits Filme, bei denen musikalische und dramaturgische Entscheidungen bewusst geplant und im Drehbuch verankert sind, andererseits solche, bei denen sich diese Aspekte im Produktionsprozess ergeben. Grundlegend ging es ihm um die Frage, welche dramaturgischen Wege Filme wählen und wie diese Entscheidungen mit ökonomischen Bedingungen zusammenhängen. Der Vortrag unterstrich damit die Relevanz dramaturgischer Entscheidungen als Schnittstelle zwischen Kunst und Markt.

Im letzten Vortrag der Konferenz analysierte Julian Caskel den Film *TÁR* (2022) mit Blick auf musikwissenschaftliches Wissen im Drehbuch. Todd Fields Drehbuch richte sich potenziell sowohl an ein bildungsbürgerliches Publikum als auch an musikwissenschaftlich geschulte Rezipient*innen. Es oszilliert dabei zwischen einer eigenen elitären Inszenierung und einer Kritik an elitären Strukturen. Caskel arbeitete heraus, dass die narrative Intention primär über kulturelles Vorwissen transportiert wird, wodurch Musik nicht illustrativ, sondern als ästhetisch-semiotisches Element dramaturgisch wirksam wird. In der Diskussion wurde die Frage aufgeworfen, ob eine musikwissenschaftliche Expertise am Set beteiligt war. Dies wurde als wahrscheinlich eingeschätzt, jedoch fehlen offizielle Bestätigungen.

In einer längeren Abschlussdiskussion wurde über die gesamte Konferenz reflektiert und verschiedene Themen und Vorträge miteinander in Beziehung gesetzt. Wenngleich einige Leerstellen identifiziert wurden – zum Beispiel wurden wenig außereuropäische und nicht-amerikanische Filmbeispiele besprochen – wurde die Veranstaltung insgesamt als

sehr gut bewertet. Die Diskussionen, die sicherlich auch länger hätten gehen können, waren allesamt konstruktiv und wertschätzend. Insbesondere die rege Teilnahme von Studierenden wurde positiv hervorgehoben. Neben zahlreichen Kölner Studierenden waren auch eine Delegation von Mainzer Studierenden sowie externe Gäste anwesend. Schließlich wurde eine Vorschau auf die nächste Konferenz gegeben, die voraussichtlich vom 18. bis zum 20.06.2026 in Marburg unter dem Titel »Audiovisuelle Inszenierungen von Gender – Zwischen Ästhetisierung und Politisierung« stattfinden wird.

Empfohlene Zitierweise

Nico Cristantielli / Laura Drexelius / Marie Euler / Maja Hütter / Melissa Kruft / Ellen Kuhn / Alina Lutz / Leonie Poulheim / Ole Tüngler / Rubina Ünzelmann-Balotsch / Anna-Karina Vollmer / Yasaman Wardasbi / Pascal Rudolph: »Behind the Scenes« – Produktionsperspektiven auf Sound und Musik in Bewegtbildmedien. Ein Bericht zum 19. Symposium der Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung in Kooperation mit dem Netzwerk Drehbuchforschung an der Universität zu Köln, 27.–28. Juni 2025. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 19 (2025), S. 183–194, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2025.19.p183-194>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.