



# Der Musicalsong im modernen Musicalfilm

Die Fusion von diegetischer Musik mit  
Funktionen nicht-diegetischer Filmmusik

Bachelorarbeit zur Erlangung des Grades Bachelor of Arts  
Vorgelegt von: Christian Strauch  
Matrikelnummer: 15377086

Erstprüfer: Prof. Dipl.-Reg. Sebastian Grobler  
Zweitprüfer: Prof. Dr. Phil. Frank Lechtenberg

Abgabe: 24.06.2021

# Inhaltsverzeichnis

<b>1</b>	<b>Disclaimer</b> .....	<b>3</b>
<b>2</b>	<b>Einleitung</b> .....	<b>3</b>
<b>3</b>	<b>Forschungsstand</b> .....	<b>4</b>
<b>4</b>	<b>Die Historie des Musicalfilms</b> .....	<b>6</b>
4.1	Ursprünge des Musicals	
4.2	Ursprünge und Entwicklung des Hollywood Musicalfilms	
<b>5</b>	<b>Die Funktion und Wirkung von Filmmusik</b> .....	<b>19</b>
5.1	Korrelation zwischen Musik und emotionaler Reaktion	
5.2	Die Wirkung verschiedener musiktheoretischer Parameter	
5.3	Funktionen der Filmmusik	
5.4	Techniken der Filmmusik und ihre Wirkungen	
5.4.1	Deskriptive Technik	
5.4.2	Mood-Technik	
5.4.3	Leitmotivtechnik	
5.4.4	Baukasten-Technik	
5.4.5	Aufmerksamkeitslenkung	
<b>6</b>	<b>Parameter zur vergleichenden Analyse</b> .....	<b>37</b>
<b>7</b>	<b>Vergleichende musikalische Analyse</b> .....	<b>37</b>
7.1	Zusammenfassungen der Handlungen	
7.2	Anwendung der Parameter	
<b>8</b>	<b>Fazit</b> .....	<b>52</b>
<b>9</b>	<b>Kritische Betrachtung eigener Kompositionen</b> ..	<b>53</b>
<b>10</b>	<b>Ausblick</b> .....	<b>55</b>

# 1 Disclaimer

In der folgenden Abschlussarbeit wird aus Gründen der Lesbarkeit das generische Maskulinum verwendet. Weibliche und anderweitige Geschlechteridentitäten werden dabei ausdrücklich mitgemeint und sind im Rahmen dieser Arbeit inhaltlich einbezogen (sofern nicht ausdrücklich anders beschrieben).

# 2 Einleitung

Musicalfilme erfreuen sich in den letzten Jahren an wiederkehrender Aufmerksamkeit und Beliebtheit. Filme wie „La La Land“ (2016) und „Greatest Showman“ (2017) prägen das Genre ‚Musicalfilm‘ in der Gegenwart. Die in die Geschichten integrierten Musicalsongs weisen einen hohen Stellenwert innerhalb der narrativen Struktur auf und sollen in dieser Arbeit genauer betrachtet werden. Die Arbeit dient als Abschlussarbeit im Studienfach Medienproduktion der Technischen Hochschule Ostwestfalen-Lippe.

Das Ziel der Ausarbeitung ist die Beantwortung der Frage, inwieweit sich Funktionen nicht-diegetischer Filmmusik in den Musicalsongs moderner Musicalfilme feststellen lassen und welche Wirkung diese musikalischen Werke und ihre Strukturen auf das Erleben des Zuschauers haben. Dabei werden zunächst historische Aspekte des Musicalfilms (und Musicals) zusammenfassend aufgearbeitet. Im Weiteren werden sowohl die Funktionen als auch die Wirkung von Filmmusik anhand von Modellen und Theorien erklärt und anschließend an zwei beispielhaften Filmszenen analytisch angewendet. Es wird beobachtet, ob sich im Musicalsong die filmmusikalischen Funktionen wiederfinden lassen. Hierzu werden eine Szene aus einem modernen Musicalfilm (La La Land, 2016) und eine Szene aus einem Spielfilm (Nur mit dir – A Walk to remember, 2002) bezüglich der Verwendung und Wirkung der Musik in Relation gesetzt und nach zuvor festgelegten Parametern analysiert und interpretiert. Im Anschluss an das darauffolgende Fazit werden durch die erworbenen Kenntnisse kritische Betrachtungen eigener Songkompositionen für einen Musicalfilm (Traumtänzerin) vorgenommen und Ausblicke auf mögliche zukünftige Forschungsarbeiten und Kompositionen geliefert.

Im Rahmen dieser Arbeit wird nicht der Anspruch der Vollständigkeit bezüglich historischer Zusammenfassungen, Theorie- und Modellerläuterungen, sowie Interpretationen gestellt.

Alle herausgearbeiteten Aspekte und Zusammenhänge sind beispielhaft zu betrachten und dienen dem Zweck folgende Ausgangsthese zu belegen (oder ggf. zu widerlegen):

*Der Musicalsong im modernen Musicalfilm stellt eine Fusion der Funktionen nicht-diegetischer Filmmusik mit seinen eigenen musikalischen Strukturen innerhalb der Diegese dar. Er bedient sich hinsichtlich seiner Wirksamkeit auf das Publikum musiktheoretischer und funktionaler Aspekte aus der klassischen Filmmusik.*

### **3 Forschungsstand**

Musicalfilme und Musicals wurden (nicht zuletzt aufgrund ihrer Popularität und Geschichte) bezüglich ihrer dramaturgischen Struktur, gesellschaftlichen Relevanz, narrativen Erzählweise und anderer Aspekte detailliert erforscht und analysiert. Auch die Bedeutung von diegetischer und nicht-diegetischer Musik wurde mithilfe von Theorien wissenschaftlich erläutert und interpretiert. Bezüglich der emotionalen Wirkung von Musik auf den Menschen sind psychologische Studien durchgeführt und ausgewertet worden, um psychologische Wirkungsweisen von Tonfolgen und Musik auf das menschliche Bewusstsein zu erforschen.

Die Geschichte und Interpretation von Musicals im deutschsprachigen Raum wird z.B. im Buch „Musicals – Geschichte und Interpretation“ von Wolfgang Jansen thematisiert. Jansen „ist Theaterwissenschaftler und Germanist. Er unterrichtet an der Universität der Künste Berlin und gilt als Pionier bei der genreübergreifenden, zeitgeschichtlich grundierten Erforschung des populären Musiktheaters“ (Jansen, 2020, Klappentext). In seinem Buch „Musicals – Geschichte und Interpretation“ listet er ab 1945 aufgeführte Werke des Musiktheaters in Deutschland auf, von denen er einige tiefgreifender analysiert und interpretiert. Zu seinem Buch schreibt er selbst:

„Doch da ich eine Vielzahl von unterschiedlichen Aufsätzen verfasst habe, die zudem an sehr disparaten Orten erschienen [...], scheint es mir richtig zu sein, auf diesem Wege eine Zusammenführung ausgewählter Aufsätze vorzunehmen, um künftige Forschungen wissenstechnisch zu erleichtern“ (Jansen, 2020, S.7).

Ein weiteres Werk ist das Buch „Musical – das unterhaltende Genre“ von Armin Geraths und Christian Martin Schmidt. In 8 Kapiteln wird die Geschichte und Entwicklung des Musicals mithilfe von zeitgeschichtlichen Zusammenhängen erklärt.

Auch die Bücher „A History of the American Musical Theatre“ von Nathan Hurwitz und „Musical Theatre – A History“ von John Kenrick sind diesbezüglich nennenswert.

Weiterhin ist beispielhaft für die Thematik der Musicalfilme das Buch „The Hollywood Film Musical“ von Barry Keith Grant zu erwähnen, in welchem er unter anderem einen historischen Überblick über die Entstehung des Hollywood Musicalfilms schafft.

Zusätzlich zur Forschung im Bereich der Musicals und Musicalfilme sind zur Beantwortung der Ausgangsthese auch wissenschaftliche Arbeiten im Bereich der Filmmusik und Wirkung von Musik im Allgemeinen zu erwähnen, welche thematisch für diese Arbeit relevant sind. Das Buch „Filmmusik“ von Andreas Weidinger ist ein praxisbezogenes Buch zur Erklärung und Erläuterung filmmusikalischer Grundkonzepte und Zusammenhänge. Das erste Kapitel, welches einen Überblick über die Grundkonzepte liefert, dient zusätzlich zu anderen Quellen als Grundlage für die vergleichende Analyse der zwei in der Einleitung genannten Filmszenen. Weitere für diese Abschlussarbeit relevante Werke im Themenfeld der Musik und Filmmusik sind z.B. „Grundlagen der Wirkung von Filmmusik“ von Claudia Bullerjahn und „Neue Jazz-Harmonielehre“ von Frank Sikora.

Das letzte Themenfeld, das als wissenschaftliches Fundament dieser Arbeit dient, ist die emotionale Wirkung von Musik und Tonfolgen auf den Zuschauer/Hörer. Unter anderem „Musik und Ihre Psychologien“ von Markus Buehler, „Mensch und Musik“ von Gabriele Hofmann und Claudia Trübsbach, „Handbook of Music and Emotion“ von Patrik N. Juslin und John A. Sloboda, sowie „Informationsgehalt und emotionale Wirkung von Musik“ von Hans Werbik sind wissenschaftliche Arbeiten, die z.B. mithilfe von psychologischen Studien Zusammenhänge zwischen Musik/Tonfolgen und Emotionen beim Menschen analysieren. Diese Zusammenhänge zwischen gehörter Musik und emotionaler Reaktion beim Zuhörer sind die Grundlage aller weiterführenden musiktheoretischen Analysen und Interpretationen in dieser Arbeit und daher von Relevanz.

Der aktuelle Forschungsstand beinhaltet eine breite Varianz an Themengebieten, die für diese Arbeit relevant sind. Die Forschungen in jedem dieser Teilbereiche sind detailliert und verbreitet.

Diese Abschlussarbeit führt den Forschungsstand im Teilbereich der musikalischen Grenzgänge zwischen Diegese und Non-Diegese im modernen Musicalfilm fort. Trotz der verbreiteten Forschungen im Themengebiet der Filmmusik, ist dieser Teilbereich weitgehend unerforscht.

Diese Abschlussarbeit besitzt nicht den Anspruch der vollständigen Schließung dieser Forschungslücke, kann jedoch zur inhaltlichen Fortführung der zukünftigen Forschung in diesem Themenbereich beitragen.

## **4 Die Historie des Musicalfilms**

### **4.1 Ursprünge des Musicals**

Laut der Brockhaus Enzyklopädie ist das Musical „ein in der Regel aus zwei Akten bestehendes Bühnenstück mit gesprochenem Dialog, Gesang (Song, Ensemble, Chöre) und Tanz, das seit 1900 in den Unterhaltungstheatern am New-Yorker Broadway aus der zunächst handlungsfreien Verbindung von Minstrel-Show, Vaudeville, Burleske, Operette, Pantomime, Posse, Ballett und Revue hervorgegangen ist [...]“ (Brockhaus, 2021).

Die in dieser Definition aufgeführten Ursprünge des Musicals (wie z.B. Minstrel-Show, Vaudeville, Burleske und Operette) werden innerhalb dieser Arbeit nur erwähnend involviert, da sie nicht im direkten Zusammenhang mit der Beantwortung der Ausgangsthese stehen. Für weitere Forschungen zu dieser Thematik wird beispielhaft auf die Brockhaus Enzyklopädie und das Buch „A History of the American Musical Theatre“ von Nathan Hurwitz (Hurwitz, 2014, Kapitel 1-4) verwiesen.

Das Musical findet seinen Grundstein zu Zeiten des griechischen und römischen Theaters. Angestoßen durch revolutionäre Opern des 18. Jahrhunderts, wie z.B. „Don Giovanni“ von Wolfgang Amadeus Mozart oder „The Beggar’s Opera“ von Johann Christoph Pepusch und John Gay (welche 1928 von Bertholt Brecht und Kurt Weill unter dem Namen „Dreigroschenoper“ adaptiert wurde), führten Bühnenstücke wie die Operette, die Pantomime, das Vaudeville und die Posse zum Ende des 19. Jahrhunderts schließlich zu den ersten Aufführungen, die heute unter dem Genre

‚Musical Play‘ (oder kurz ‚Musical‘) definiert werden (Kenrick, 2017; Brockhaus, 2021; Geraths & Schmidt, 2002).

Aufgrund der vielfältigen Historie herrschen kontroverse Meinungen darüber, welche die ersten Musicals waren. „The Black Crook“ aus dem Jahr 1866 wird von vielen Historikern als das erste amerikanische Musical am Broadway betitelt, da es Musik und Dialog zu einer einheitlichen Story zusammenschloss (Hurwitz, 2014). Hurwitz behauptet außerdem, dass es das erste Stück gewesen sei, welches deutlich machte, dass das Musical mehr als rentabel sein kann (Hurwitz, 2014).

Der Zusammenschluss der verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen in diesem Stück war jedoch keine von Grund auf beabsichtigte Idee. Nach Hurwitz‘ Ausarbeitung war zur Zeit der Uraufführung des Stücks eine französische Ballettgruppe in New York zu Besuch, um das von Harry C. Jarrett und Harry Palmer geplante Ballettstück „La Biche au Bois“ aufzuführen. Da der geplante Aufführungsort des Balletts, die Academy of Music, jedoch niederbrannte, während die Ballettgruppe auf dem Weg nach New York war, kontaktierten Sie den Manager des „Niblo’s Garden“, William Wheatley, in der Hoffnung, das Ballett dort aufführen zu können. Wheatley hatte sich jedoch schon dem Stück „The Black Crook“ verschrieben, dessen Probearbeiten jedoch so schwierig verliefen, dass er auf Nummer sicher ging und einwilligte, das Stück mit Jarrets und Palmers Ballett zu kombinieren. Er nutzte das Ballett, um vom schlechten Theaterstück abzulenken. Die in rosa gekleideten, scheinbar nackten Tänzerinnen dienten als willkommene Ablenkung. Da die Ballettstücke stilistisch und stimmungstechnisch gut zum Theaterstück passten, entstand eine neue Einheit aus Tanzperformance und Theaterstück, die die kommenden Jahrzehnte des amerikanischen Musicals prägte und daher als erstes amerikanisches Musical gilt (Kenrick, 2017; Hurwitz, 2014). Ein weiteres amerikanisches Musical des 19. Jahrhunderts, das aus heutiger Sicht der Operette zugeordnet werden kann, ist „Robin Hood“, welches 1890 in Chicago uraufgeführt wurde (Green & Ginell, 2019).

Nach einigen Jahren, geprägt von komischen Opern von William Gilbert und Arthur Sullivan in Europa, der ersten Eröffnung eines bedeutenden Theatergebäudes mit elektrischer Beleuchtung in London (Savoy Theater), sowie der Vaudeville-Veranstaltungen abseits des Broadways, gab es zum Jahr 1900 mehr als dreißig rechtmäßige Theater am Broadway (Kenrick, 2017).

Familienorientierte Stücke waren schon lange ein Unterhaltungsmittel zur Weihnachtszeit. Im neuen Jahrhundert wurden diese Attraktionen jedoch ganzjährlich angeboten, so z.B. die Musical-Adaption des populären Kinderbuchs „The Wizard of Oz“, die 1903 uraufgeführt wurde und 293 Aufführungen anhielt (Kenrick, 2017).

Mit Judy Garland in der Hauptrolle als Dorothy Gale wurde „The Wizard of Oz“ im Jahr 1939 auch als Musicalfilm herausgebracht (IMDB, 2021).

Weitere erfolgreiche Broadway Musicals Anfang des 20. Jahrhunderts waren unter anderem „The Merry Widow“ (1907), „The Pink Lady“ (1911), „Oh, Boy“ (1917) und „Sinbad“ (1918) (Green & Ginell, 2019).

Letzteres wurde zu einer Zeit aufgeführt, in der es für Musicals nicht unüblich war „to be built around the talents of one individual [...]“ (Green & Ginell, 2019). Der Star dieses Musicals hieß Al Jolson und wurde später mit dem abendfüllenden Tonfilm „The Jazz Singer“ (1927) weltberühmt (Dirks, o.D.).

Durch die Neuheit des Tonfilms und die Entstehung des Musicalfilms, teilen sich zu dieser Zeit die Entwicklung des Musicals und die Entstehung des Musicalfilms in zwei Entwicklungsstränge auf. Da die weitere Entwicklung des Stage Musicals für die Beantwortung der These in dieser Arbeit nicht relevant ist, werden im Folgenden nur beispielhaft weitere erfolgreiche Broadway Musicals des 20. Jahrhunderts bis hin zur Gegenwart chronologisch aufgelistet (Green & Ginell, 2019):

„Show Boat“ (1927)	„The Music Man“ (1957)	„Beauty and the Beast“ (1994)
„Face the Music“ (1931)	„The Sound of Music“ (1959)	„The Lion King“ (1997)
„Anything goes“ (1934)	„Hello, Dolly!“ (1964)	„Footloose“ (1998)
„The Show is on“ (1936)	„Hair“ (1968)	„Mamma Mia!“ (2001)
„Knickerbocker Holiday“ (1938)	„Jesus Christ Superstar“ (1971)	„Hairspray“ (2002)
„Let’s Face It“ (1941)	„Grease“ (1972)	„Wicked“ (2003)
„Oklahoma!“ (1943)	„Chicago“ (1975)	„Mary Poppins“ (2006)
„Call Me Mister“ (1946)	„Sweeney Todd“ (1979)	„Tarzan“ (2006)
„South Pacific“ (1949)	„42nd Street“ (1980)	„The Book of Mormon“ (2011)
„Guys And Dolls“ (1950)	„Cats“ (1982)	„Sister Act“ (2011)
„Can-Can“ (1953)	„Les Misérables“ (1987)	„Aladdin“ (2014)
„My Fair Lady“ (1956)	„Starlight Express“ (1987)	„Hamilton“ (2015)
„West Side Story“ (1957)	„The Phantom of the Opera“ (1988)	„Frozen“ (2018)

## 4.2 Ursprünge und Entwicklung des Hollywood Musicalfilms

„Das Genre des Musicalfilms zeichnet sich ebenso wie das Musical als interdisziplinäre Kunst durch die Symbiose der drei Kunstgattungen Schauspiel, Gesang und Tanz aus. Im Musicalfilm sind diese mit der komplexen Sprache des Mediums verbunden“ (Blöcher, 2011, S.4). Durch die Verbindung zu dem von Blöcher erwähnten Medium beginnt die Geschichte des Musicalfilms erst mit der „Entwicklung des Tonfilms in den 1930er Jahren“ (Blöcher, 2011, S.4).

Blöcher unterscheidet in Ihrer Arbeit die Gattung des Musicalfilms von der Gattung des Filmmusicals hinsichtlich ihrer unterschiedlichen Ursprünge im Bühnenmusical (beim Musicalfilm) bzw. im Originaldrehbuch (beim Filmmusical). Da diese Unterscheidung nicht zur Beantwortung der Ausgangsthese dieser Arbeit beiträgt, werden für beide Gattungen die Begriffe „Musicalfilm“ oder „Filmmusical“ vereinheitlichend verwendet.

Die Geschichte des Musicalfilms beginnt in den 1930er-Jahren, als durch das Vitaphone-System der Filmgesellschaft Warner Brothers Tonfilme realisierbar wurden (Bullerjahn, bpb, 2016). Durch den Film „The Jazz Singer“ von 1927 wurde eine Revolution in der Filmgeschichte angestoßen. Die „[...] Stummfilmproduktion [brach] ein und Kinotheater wurden auf Tonfilmtechnik umgerüstet“ (Bullerjahn, bpb, 2016). Die Technik war nicht neu, man hatte schon mehrere andere Tontechniken erfunden und sogar mithilfe des Vitaphone-Verfahrens einen Langfilm namens „Don Juan“ veröffentlicht. Der immense Erfolg von „The Jazz Singer“ lässt sich daher nicht alleine durch die technologische Innovation erklären. Viel mehr war es die „bewusste und hinterfragende Verbindung von Bild und Ton“ und der „Klang der menschlichen Stimme“, die den Ausschlag für den Erfolg des Films gaben. Denn „Don Juan“ war zwar ein „abendfüllender Tonfilm mit aufgezeichneter Orchestermusik“, doch er war eins nicht: ein Sprechfilm (Bullerjahn, bpb, 2016). Der Film „The Jazz Singer“ mit den berühmten, von Al Jolson gesprochenen, Worten „You ain’t heard nothing yet!“ kann daher als „erstes Filmmusical“ bezeichnet werden (Bullerjahn, bpb, 2016).



Abbildung 1: Szene aus „The Jazz Singer“ (1927)

Quelle: Youtube Kanal von Warner Bros. Entertainment, 2021

In den darauffolgenden drei Jahren entwickelte sich der „Talkie“, wie der neu gefeierte Tonfilm in den USA genannt wurde, am Ende des Jahrzehnts zum Grundfilmprodukt in Hollywood (Grant, 2012). Denn “according to one historian of the genre, ‘studios turned out musicals like sausages’ “ (Grant, 2012, zitiert nach Stern, 1974, S.19) (übersetzt: Laut einem Filmhistoriker produzierten die Studios Musicals wie Würstchen).

Das Filmmusical gehörte „bis in die späten 1940er-Jahre zu den populärsten Hollywoodgenres [...]. Auch nach dem Zweiten Weltkrieg bleibt es bis etwa Mitte der 1950er-Jahre – zwar in geringerem Maße – aber doch relativ konstant präsent“ (Trenka, 2013, S.148). Hollywood Experten beobachteten, dass Greta Garbo (schwedisch-amerikanische Hollywood-Ikone) und Rin Tin Tin (Deutscher Schäferhund, Hollywood Filmstar in den 1920er-Jahren) die einzigen Stars waren, die keine Gesangsstunden nahmen (Grant, 2012).

Ein Beispiel für ein Filmmusical, das sich humorvoll mit dem Zeitgeschehen der Anfänge des Tonfilms in der Hollywood Filmbranche auseinandersetzt, ist „Singin‘ in the Rain“ (1952). Die Handlung erzählt von einer Tonfilmproduktion mit dem Stummfilmstar Lina Lamont, die in einem Desaster geendet hätte, wenn der Co-Star Don Lockwood und sein bester Freund Cosmo Brown den Film nicht in ein Musical umgewandelt und den starken Akzent Lamonts durch die Synchronstimme einer aufstrebenden Schauspielerin namens Kathy Selden ersetzt hätten. Auch mit der

neuen Technologie aufkommende Herausforderungen, wie das Ummanteln der Kamera mit dem so genannten Blimp (oder Sound Blimp) werden in der Handlung von „Singin‘ in the Rain“ thematisiert (Grant, 2012).

Während der großen Depression (1929-1939) entstand mit der Festigung des Tonfilms eine Vielfalt an Subgenres des Musicals. Beispielhaft wird das Revue Musical genannt, welches in Filmen wie „The King of Jazz“ (1930) oder „The Hollywood Revue of 1929“ (1929) realisiert wurde. Ein weiteres nennenswertes Subgenre ist das Backstage Musical, welches deutlich erfolgreicher war und den beständigsten Erzählrahmen für einen Musicalfilm bot. Dies liegt daran, dass die Rahmenhandlung der Showproduktion die Einschubung der Musicalnummern (und damit sein eigenes Genre) rechtfertigt (Grant, 2012). Ein Beispiel dafür ist „Broadway Melody“ (1929), der den Academy Award für Best Picture gewann und die Grundformel für viele kommende Backstage Musicals bot (Grant, 2012). Grant führt außerdem aus, dass, obwohl das Backstage Format später durch das integrierte Musical verdrängt wurde, es sich durch die Kriegsjahre während des zweiten Weltkriegs fortgesetzt hat und spätere Musicals wie „Mouline Rouge!“ (2001) und „8 Mile“ (2002) prägte.

Ein weiterer Meilenstein aus dem Subgenre des Backstage Musicals ist „42nd Street“.

[It] is seen as one of the most prominent and influential works in the history not only of movie musicals, but of staged musicals as well. One of the most decisive parts in this realistic portrayal is the almost entirely diegetical use of music within the movie, resulting from rehearsals or performances shown on the screen. (Zagozdzon, 2019, S.72).

Zagozdzon beschreibt die fast ausschließlich diegetische Verwendung der Musik innerhalb der Story in 42nd Street als entscheidenden Bestandteil dieser realistischen Darstellung. 42nd Street wird daher zu den prominentesten und einflussreichsten Arbeiten in der Geschichte des Film Musicals und auch des Stage Musicals gezählt (Zagozdson, 2019).



Abbildung 2: Lobby Card von „42nd Street“ (1933)

Quelle: Turner Classic Movies, 2021

Die Songs für viele von Warners Filmmusicals wurden von Al Dubin und Harry Warren geschrieben. Sie enthielten hoffnungsvolle Botschaften von Gruppenarbeit und -erfolgen, was einen großen Kontrast zu der Realität der wirtschaftlichen Verarmung während der großen Depression bildete. Sie waren daher beim Musical-Publikum zu dieser Zeit sehr beliebt (Grant, 2012).

Während der Zeit des zweiten Weltkriegs waren 40% der in Hollywood produzierten Filme Musicals (Grant, 2012). Musical war damit „the dominant film genre of wartime Hollywood“ (übersetzt: das dominierende Hollywood Genre der Kriegszeit) (Grant, 2012, S.37, zitiert nach Woll, 1983, ix). Stilistisch waren die Musicals nicht so extravagant, wie in der Vorkriegszeit, da die Amerikaner sich dazu berufen fühlten, den materiellen Verbrauch ihrer Produktionen zu reduzieren (Grant, 2012).

Während die Kriegszeit hauptsächlich von Revue und Backstage Musicals dominiert wurde, begannen die Broadway Musicals in der Nachkriegszeit damit, Musicalnummern mit Drama zu kombinieren, anstatt (wie zuvor) hauptsächlich mit Komik (Grant, 2012). Musicalfilme wie „Oklahoma!“ (1955) und „Carousel“ (1956) prägten diese Entwicklung. Grant führt außerdem aus, dass Arthur Freed (ein Filmproduzent und Texter) im selben Jahrzehnt damit begann sich dem Film Musical

als „organic whole“ (übersetzt: Organisches Ganzes) zu nähern, indem er die Musik an das Buch und die Produktionsnummern an die Erzählung band (Grant, 2012, S.40). Sein erster Film „The Wizard of Oz“ (1939) gilt als einer der großen bunten amerikanischen Farbfilm und ist einer von vier Spielfilmen, die zum UNESCO Weltkulturerbe gehören. UNESCO rezensiert den Film auf der Website als „one of the most widely seen and influential films in all of cinema history“ (UNESCO, 2007). Gemäß vieler Filmhistoriker repräsentieren die von Arthur Freed produzierten Musicalfilme in den Jahren zwischen dem Ende des zweiten Weltkriegs (1945) bis zu den 1950er-Jahren die Höhe des „Golden Age“ des Genres (Grant, 2012).



Abbildung 3: Szene aus „The Wizard of Oz“ (1939)

Quelle: MUBI, 2021

Außer dem genannten „The Wizard of Oz“ (1939) gibt es weitere anerkannte Filme, die als Klassiker zu dem „Golden Age“ des Musicals zählen. Diese sind z.B. „Cabin in the Sky“ (1943), „Meet Me in St Louis“ (1944), „On the Town“ (1949), „An American in Paris“ (1951) „The Band Wagon“ (1953) und das bereits beschriebene „Singin’ in the Rain“ (1952) (Dirks, o.D.; Grant, 2012). Grant behauptet zu diesen Filmen, dass sie trotz ihrer unterschiedlichen Kulissen ihre Musicalnummern auf raffiniertere Weise in die Erzählungen integrierten, als es bis dahin in dem Genre Musical der Fall gewesen sei (Grant, 2012). Er untermauert diese Aussage mit der Erläuterung des Gegensatzes klassischer Backstage Musicalfilme zu den Freed-Produktionen.

Beispielhaft für das Entdecken von Gesang und Tanz (und damit das Potential für emotionale Intensität) in banalen Situationen durch die Figuren in den Freed-Filmen nennt Grant eine Szene aus „The Band Wagon“ von 1953. Die Figur Tony Hunter erkennt durch das Performen des Songs „A Shine on Your Shoes“ seine Einsamkeit, die er nach der Rückkehr am Broadway empfindet. Während er seine Schuhe geputzt bekommt, entwickelt sich daraus ein Tanz und ein Song, der sich aus den Rhythmen des Schuhe-Putzens entwickelt. Grant sieht darin den Gegensatz zu den klassischen Backstage Musicals, die ihre spektakulärsten Musicalnummern typischerweise bis zu ihrem narrativen Klimax hinauszögern (Grant, 2012).



Abbildung 4: Szene aus „The Band Wagon“ (1953)

Quelle: BAMF Style, 2021

Während der 1950er- und frühen 1960er-Jahre entwickelte sich eine zunehmende Ablehnung gegen Musicals, die auch durch das Aufkommen vom kommerziellen Fernsehen zu erklären ist, welches eine neue Konkurrenz für Hollywood darstellte. Einige TV-Shows wurden von früheren Musicalstars, wie z.B. Dick Powell, moderiert (Grant, 2012).

Weiterhin waren viele der großen Musicalstars in ihren „swan-song years“, drehten also ihre letzten Produktionen (Dirks, o.D.). Darunter fielen z.B. Fred Astaire, Gene Kelly und Frank Sinatra. In den 1950er Jahren gingen die Hollywood Studios daher auf Nummer sicher und brachten überwiegend Filmversionen großer Broadway Smash-Hits an die Öffentlichkeit. So wurden zum Beispiel „Annie Get Your Gun“ (1950), „Show Boat“ (1951) und „Kiss Me Kate“ (1953) als Musicals auf Basis von vorangegangenen Stage-Musicals veröffentlicht (Dirks, o.D.).

Weitere Filme der 1950er- und 1960er-Jahre, die auf Stage-Musicals basierten, sind „Guys and Dolls“ (1955), „Oklahoma!“ (1955), „Carousel“ (1956), „Gypsy“ (1962), „South Pacific“ (1958) und „The Music Man“ (1962) (Dirks, o.D.). Fünf der acht für „Best Picture“ nominierten Musicalfilme von 1958-1968 gewannen den Oscar, darunter auch „West Side Story“ (1961), „My Fair Lady“ (1964) und „The Sound of Music“ (1965) (Dirks, o.D.). In den späten 1960er-Jahren gab es einige kommerziell nicht so erfolgreiche Musicalfilme, wie z.B. „Doctor Dolittle“ (1967) und „Hello, Dolly!“ (1969), während in Kontrast dazu die beiden Beatles Filme „A Hard Day’s Night“ (1964) und „Help!“ (1965), sowie „American Graffiti“ (1973) mit seinem Soundtrack aus Rock-Oldies große Erfolge an den Kinokassen erzielten (Grant, 2012). Das gleiche Publikum, das die Hauptzielgruppe der Rockmusik war, gehörte auch zu der Mehrheit der Kinobesucher zu dieser Zeit. Aus offensichtlichen kommerziellen Gründen musste Hollywood Rockmusik in seine Musicals einfließen lassen (Grant, 2012). Laut Grant waren die ersten Rock Musicals zumeist Low-Budget-Produktionen, die die Abneigung der Musical-Industrie gegenüber Rockmusik hervorbrachten. In den 1970er-Jahren dominierte die Rockmusik die populäre Musikszene jedoch so weit, dass Hollywoods große Produktionen den Einsatz jenes Genres nicht mehr vereiteln konnten. Die Filmmusicals „Saturday Night Fever“ (1977) und „Grease“ (1978) folgten dem Muster der 1976 erschienenen dritten Version von „A Star is Born“, indem Singles und Soundtrack Alben vor dem Film veröffentlicht wurden (Grant, 2012).

Die 1970er-Jahre waren zudem ein Zeitraum der drastischen Veränderung der Filmproduktionen. Das Studiosystem zerfiel. Es entstand das Genre des „New Hollywood“. Studios wie Warner Bros, MGM und Paramount waren nicht mehr die einzig dominierenden Filmproduktionsstätten. Außerdem trat eine neue Generation an Regisseuren hervor, die sich der Filmgeschichte bewusst waren und Hollywoods klassische Genres, einschließlich des Musicals, überarbeiteten (Grant, 2012).

Filmmusicals wie „The Rocky Horror Picture Show“ (1975) und „Hair“ (1979) brachen mit den klassischen Konventionen des Hollywood Musicals (Grant, 2012).

Ende der 1970er-Jahre erlebten durch den bereits erwähnten Tanzfilm „Saturday Night Fever“ die Tanzbilder und Tanzszenen ein neues Hoch. Der Film, welcher in der Produktion 3,5 Millionen Dollar kostete, brachte den Paramount Studios fast 300 Millionen Dollar wieder ein. Auch der Film „Grease“ (1978), in dem John Travolta, wie auch in „Saturday Night Fever“ eine Hauptrolle übernahm, wurde zu einem der einnahmestärksten Filmmusicals aller Zeiten (Dirks, o.D.).

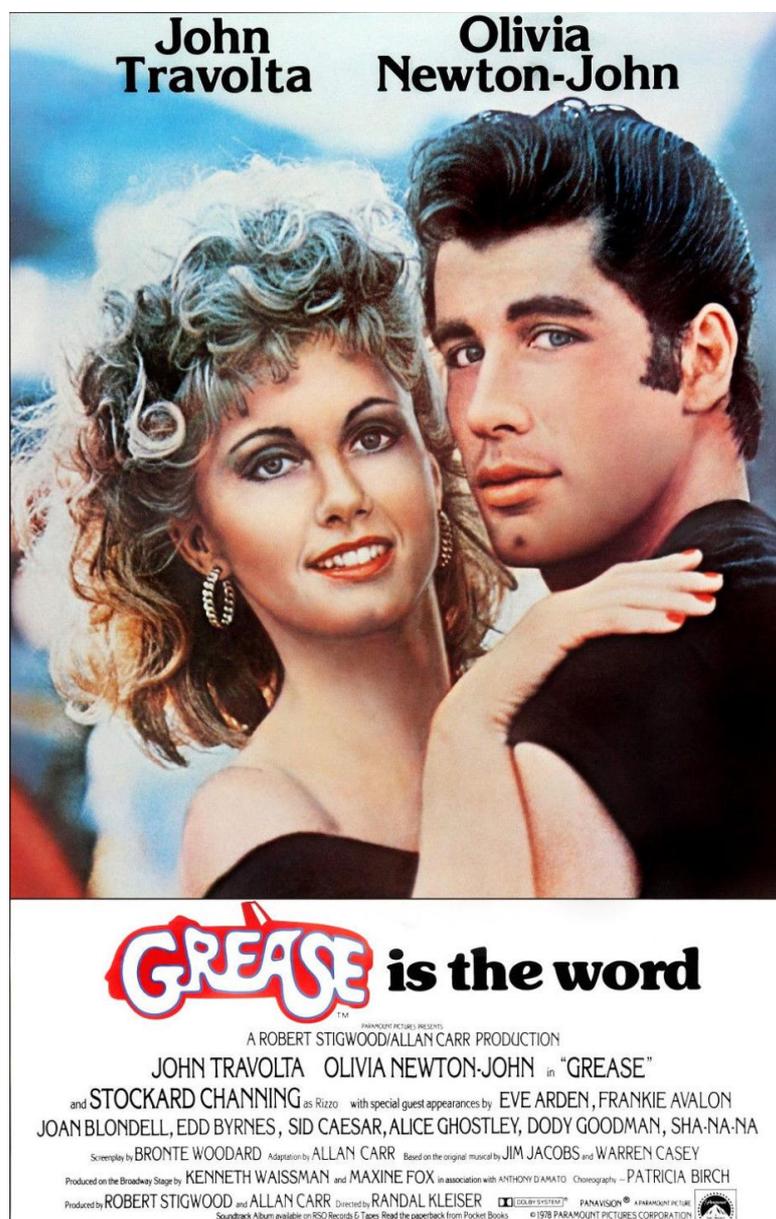


Abbildung 5: Filmplakat von „Grease“ (1978)

Quelle: IMDB, 2021

Die 1980er-Jahre brachten Musicalfilme wie „Flashdance“ (1983), „Footloose“ (1984), „Dirty Dancing“ (1987) und „Purple Rain“ (1984) hervor.

Letztere Produktion war (nicht zuletzt durch den Sänger Prince) so erfolgreich, dass sie Nr.1-Film, -Album und -Single gleichzeitig wurde. Zudem lässt sich ein Wiederaufleben an musikalischen Biografien zu dieser Zeit feststellen, wie z.B. „American Hot Wax“ (1978), das dem einflussreichen DJ Alan Freed Tribut zollt, der maßgeblich an der Förderung und Verbreitung des Rock’n’Rolls in den 1950er Jahren beteiligt war (Dirks, o.D.). Auch Elvis Presleys Leben wurde in dem Film „This is Elvis“ (1981) biografiert.

Die Produktion erfolgreicher Disney-Musicals erlebte Ende der 1980er-Jahre und während der 1990er-Jahre ein Hoch und dominierte damit auch die Musicalszene (Dirks, o.D.; Grant, 2012). Filme, wie „The Little Mermaid“ (1989), „Beauty and the Beast“ (1991), „Aladdin“ (1992), „The Lion King“ (1994), „Pocahontas“ (1995), „Mulan“ (1998) und „Tarzan“ (1999), wurden für viele Academy Awards (vor allem für Best Original Score) nominiert und gewannen diese teilweise auch (Grant, 2012; Dirks, o.D.).



Abbildung 6: Szene aus „The Lion King“ (1994)

Quelle: *The Feast in Visual Art and Cinema*, 2021

Zu dieser erfolgreichen Phase von Disney seit den 1990er-Jahren schreibt Grant:

„Disney also struck gold with its extraordinary popular live-action musical series for its own channel, *Hannah Montana* (2006-10, feature film 2009), starring Miley Cyrus, as well as, beginning in 2006, the first of four *High School Musical* films” (Grant, 2012, S.63).

Disneys erfolgreiche Zeit seit den 1990er-Jahren wird durch Grant mit den 2000er-Produktionen „Hannah Montana“ und „High School Musical“ (von dem es allerdings nur drei Teile gibt, anstatt wie von Grant beschrieben vier) weitergeführt und belegt. Zusätzlich erläutert er die Schwierigkeiten des modernen Musicals auf der großen Leinwand mit Action- und Abenteuerfilmen zu konkurrieren, die die nord-amerikanischen Kinoleinwände dominierten (Grant, 2012).

„Burlesque“ (2009), ein Musicalfilm mit Cher und Christina Aguilera, wird daher zum Beispiel von der Website ‚filmstarts‘ mit folgenden Worten rezensiert:

„Wenn zum Jahresausklang ein Musical in den amerikanischen Kinos anläuft, dann ist es fast schon Tradition, dass es vorab ganz weit oben auf den Favoritenlisten der Oscar-Experten auftaucht. Doch ähnlich wie [...] bei „Nine“ hat es auch nach den ersten Vorführungen von „Burlesque“ nicht lange gedauert, bis die Award-Rufe (mit Ausnahme der Kategorien „Beste Musik“ und „Beste Kostüme“) wieder verstummten. Dafür ist das Musical von Steve Antin [...] viel zu wenig ambitioniertes Kunsthandwerk á la „Chicago“ und zu sehr wie der titelgebende Tanzstil: ungeheuer trashig und überbordernd kitschig.“

(filmstarts, Petersen, o.D.)

Auch Dirks unterstreicht die Schwierigkeiten der Musicals in den 2000er-Jahren, hebt jedoch „Moulin Rouge“ (2001) hervor und „Chicago“ (2002), das erstmals seit „Oliver!“ (1968) zusätzlich zu anderen Kategorien auch in der Kategorie „Best Picture“ gewinnen konnte (Dirks, o.D.).

Er stellt trotzdem weiterhin klar, dass dieser Trend kurzweilig war, da es einige Beispiele für große finanzielle Flops von Musical-Produktionen in diesem Zeitraum gab, z.B. die Adaption von „Phantom of the Opera“ (2004), „Beyond the Sea“ (2003) und „Camp“ (2003) (Dirks, o.D.).

Gegenbeispiele, wie „Hairspray“ (2007), das in den USA 119 Millionen Dollar einbrachte, lassen Dirks zu der Aussage kommen, dass in mancher Hinsicht nicht das gesamte Musicalgenre für den Rückgang an großen Musicals verantwortlich gemacht wird, sondern nur einzelne Filme (Dirks, o.D.; imdb, 2021).

In den letzten zehn Jahren erfreuen sich moderne Musicalfilme wieder größerer Beliebtheit. Dies lässt sich mit Erfolgen wie „Les Misérables“ (2012), „Frozen“ (2013), „La La Land“ (2016) und „Greatest Showman“ (2017) begründen, die alle über 100 Millionen Dollar einbrachten, in Ausnahmefällen wie „Frozen“ sogar über 400 Millionen Dollar (imdb, 2021). Auch die musikalischen Biopics wie „Rocketman“ (2019) über Elton John und „Bohemian Rhapsody“ (2018) brachten Erfolge an den Kinokassen hervor (imdb, 2021).

Als Ausblick wird schließlich noch die zweite Verfilmung von „West Side Story“ (Original Musical von 1957) durch den Regisseur Steven Spielberg genannt. Sie soll im Dezember 2021 in die US-amerikanischen Kinos kommen und mit einem geschätzten Budget von 100 Millionen Dollar als zweite Adaption des erfolgreichen Musicals den modernen Musicalfilm weiterführen (imdb, 2021).

## **5 Die Funktion und Wirkung von Filmmusik**

Als wissenschaftliche Grundlage für die vergleichende Analyse der zwei Filmszenen dienen Studien und Forschungen im Bereich Filmmusik. Auf Grundlage dieser Arbeiten werden im Anschluss Parameter definiert, die vergleichend bei beiden Szenen angewendet werden. In diesem Kapitel werden zunächst grundlegende Prinzipien der Filmmusik durch wissenschaftliche Arbeiten und Theorien erläutert, bevor dann die Definition der Parameter erfolgt.

### **5.1 Korrelation zwischen Musik und emotionaler Reaktion**

Um die Funktion und Wirkung von Filmmusik zu analysieren, muss die grundlegende Frage beantwortet sein, ob bzw. inwiefern Musik den Menschen beeinflusst. Nur in dem Fall des Zutreffens einer emotionalen Beeinflussung des Menschen durch Musik bzw. Tonfolgen kann eine weitergehende Analyse/Erläuterung bezüglich des Einsatzes der Musik erfolgen.

Berühmte Musiker und Schriftsteller tätigten schon oft Aussagen hinsichtlich der Wirkung von Musik, die heute noch zitiert werden und auf die Verbindung zwischen Musik und Emotionen schließen lassen. Sie sagten beispielsweise:

„Das Beste in der Musik steht nicht in den Noten“ (Gustav Mahler).

„Die Musik ist die Sprache der Leidenschaft“ (Richard Wagner).

„Die Musik drückt das aus, was nicht gesagt werden kann und worüber zu schweigen unmöglich ist“ (Victor Hugo).

(zitate.net, 2021)

Diese Aussagen lassen darauf schließen, dass Musik mehr als nur eine Aneinanderreihung von Frequenzen ist und den Menschen emotional beeinflussen kann. Es gibt psychologische Studien, die die Beeinflussung von Musik und Tonabfolgen auf die menschliche Emotion erforschen und belegen. Im Folgenden werden beispielhaft einige der Werke aufgeführt und teilweise erläutert.

Da diese nur als Beleg der Korrelation zwischen Musik und Emotion dienen, werden die Studien und Theorien nicht tiefgreifend erklärt, sondern nur beispielhaft betrachtet.

Im Buch „Informationsgehalt und emotionale Wirkung von Musik“ von Hans Werbik wird beispielsweise der Zusammenhang zwischen Musik und menschlicher Reizreaktion erläutert. Unter anderem beschreibt Werbik (auch auf Grundlage anderer psychologischer Studien), dass „in Musik mit ‚fröhlichem‘ oder ‚erregendem‘ Stimmungsgehalt häufig rasche Veränderungen der Lautstärke – die subjektiv zu Diskrepanzen zwischen Wahrnehmungen und Erwartungen führen – vorzufinden sind [...]“ (Werbik, 1971, S.158). Die Tatsache, dass das menschliche Gehirn Erwartungen bezüglich des weiteren Lautstärkeverlaufs hegt, die bei Nicht-Einhaltung eine Reizreaktion auslösen, belegt die These der emotionalen Wirkung von Musik auf den Menschen. Auch bezüglich des Melodieverlaufs, des Tempos und des Rhythmus lassen sich solche Beobachtungen durch Werbik feststellen (Werbik, 1971). Er stellt außerdem allgemein fest, dass „während des Musikhörens eine signifikante Erhöhung physiologischer Aktivierungsmaße zu beobachten ist [...]“ (Werbik, 1971, S.157).

Im Bezug auf Popmusik, die bei modernen Musicals vorrangig verwendet wird (z.B. in „Greatest Showman“), sieht Werbik eine relativ geringe Kontextunbestimmtheit der musikalischen Stimuli aufgrund der einfacheren musikalischen Struktur gegenüber beispielweise klassischer Musik. Der „Aktivierungsgrad und damit das Wohlgefallen

[durch diskrepante melodische, rhythmische oder harmonische Entwicklungen] ist also bei einer frühen Darbietung am größten“ (Werbik, 1971, S.159).

Weitere Korrelationen zwischen musikalischen Strukturen und menschlicher Emotion sind im „Handbook of Music and Emotion“ von Patrik N. Juslin und John A. Sloboda zu finden. Juslin und Sloboda beschreiben zum Beispiel die Korrelation zwischen „fröhlicher“ Musik und physiologischen Reaktionen entgegengesetzt zu den physiologischen Reaktionen bei „trauriger“ Musik auf Grundlage der Definition von „Emotion“ als gleichzeitiges Auftreten von den drei Subkomponenten „autonomic (e.g. changes in physiological parameters such as skin conductance or heart rate), experiential (e.g. changes in the nature and intensity of self-reported feeling), and behavioural (e.g. changes in observable phenomena such as facial expressions)“ (Juslin & Sloboda, 2010, S.85). Alle drei Subkomponenten lassen sich in ihrer Studie beispielhaft bei dem Hören von „fröhlicher“ Musik erkennen. Die „fröhliche“ Musik produzierte mehr Jochbein-Aktivität (assoziiert mit Lächeln), höhere Hautleitfähigkeit, niedrigere Fingertemperatur, höhere Bewertungen von gefühltem Glück und niedrigere Bewertungen von gefühlter Traurigkeit, als bei „trauriger“ Musik (Juslin & Sloboda, 2010).

Im Abschnitt „Sensory Dissonance“ wird zudem beispielhaft auch die menschliche Reaktion auf dissonante Frequenzen, wie einer Sekundreibung (zwei gleichzeitig gespielte Töne mit dem Abstand von einem Halbton oder einem Ganzton, z.B. D und Dis), physiologisch erläutert (Juslin & Sloboda, 2010, S.108/109). Juslin und Sloboda erklären mithilfe von physiologischen Vorgängen den „unpleasant character of dissonant sounds“, der zu einer Wahrnehmung von Rauheit führt (Juslin & Sloboda, 2010, S.108). Später im Buch ziehen sie diesbezüglich ein Fazit, indem sie schreiben:

„[...] there is evidence that musical emotions depend on a specialized emotional pathway that recruits various subcortical and cortical structures that may be shared, at least in part, with other biologically important systems“ (Juslin & Sloboda, 2010, S.119).

Im Kontext dieser Arbeit liefert dies den Beweis dafür, dass Musik emotionale Reaktionen beim Menschen auslöst und daher funktional (z.B. als emotionsgeladene Filmmusik) eingesetzt werden kann. Es werden dadurch zudem Teile der Affektenlehre aus dem 17. Jahrhundert belegt, die bereits davon ausging, dass Konsonanzen „Ruhe und Zufriedenheit ausdrücken können, Dissonanzen hingegen Ekel, Verdruß, Schmerz [...]“ (Hofmann & Trübsbach, 2002, S.10).

Zu diesem Thema, sowie der Charakterisierung von Musik hinsichtlich mehrerer Faktoren (Tempo, Lautstärke, Instrumentation, Rhythmus, Intervallen, Tonumfang und Tonart) gibt es weitere wissenschaftliche Arbeiten, die aufgrund des inhaltlichen Rahmens der Arbeit nicht weiter erläutert werden.

Diese sind unter anderem:

1. The Impact of Music on Subjective and Physiological Indices of Emotion While Viewing Films (Ellis & Simons, 2005)
2. Filmmusik und Emotionen (Unz & Schwab & Mönch, o.D.)
3. The cognitive processing of film and musical soundtracks (Boltz, 2004)
4. Factors Determining the Characterization of Musical Phrases (Gundlach, 1935)
5. Mensch & Musik – Diskussionsbeiträge im Schnittpunkt von Musik, Medizin, Physiologie und Psychologie (Hofmann & Trübsbach, 2002)

## **5.2 Die Wirkung verschiedener musiktheoretischer Parameter**

Wie im vorangegangenen Kapitel bereits erläutert wurde, erzeugt Musik eine emotionale Reaktion beim Menschen. Genauere musiktheoretische Parameter und ihre Beeinflussung der Emotion beim Menschen sind Teil dieses Kapitels. Da sowohl Musik als auch Emotion ein hochkomplexes Konstrukt ist, lassen sich nicht alle Parameter immer genau mit einer Reaktion oder Emotion verknüpfen. Es gibt jedoch einige Tendenzen, die hier verdeutlicht werden sollen, damit sie später analytisch angewendet werden können.

Zunächst wird noch einmal auf den von Juslin & Sloboda herausgearbeiteten Unterschied zwischen dem unangenehmen Charakter dissonanter Klänge im Gegensatz zu der Erzeugung positiver Gefühle bei „fröhlicher“ Musik (eher konsonant) hingewiesen.

Versteht man die Tonintervalle der jeweiligen Töne vom Grundton ausgehend als Stufen, so sind die dissonanten Intervalle vom Grundton ausgehend die Stufe 2 (Sekunde) und die Stufe 7 (Septime) (Sikora, 2012, S.24).



Abbildung 7: Intervalle und ihre Konsonanzen bzw. Dissonanzen

Quelle: Sikora, 2012

Dissonanz steht hier für Spannungsreichtum (dissonant = auseinanderklingend) und Konsonanz für Spannungsarmut (konsonant = zusammenklingend), was auch durch die physiologischen Reaktionen bei den jeweiligen Studien von Juslin & Sloboda belegt wird (Sikora, 2012; Juslin & Sloboda, 2010). Als Musterbeispiel für dissonante Filmmusik ist die berühmte Mord-Szene aus „Psycho“ (1960) zu nennen, in der die Streicher in extremer Höhe sowohl Sekundreibungen (kleine Sekunde) als auch große Septimen spielen, die eine sehr unangenehme, wenn nicht sogar angsteinflößende Wirkung erzeugen. Sie paraphrasieren damit das Bild, welches den Mord an der Figur Marion Crane zeigt.



Abbildung 8: Szene aus „Psycho“ (1960)

Quelle: history.com, 2021

Dissonanzen und Konsonanzen können also im Parameter ‚Musiktheorie‘ zur Erklärung der Wirkung von Filmmusik herangezogen werden.

Ein weiteres musiktheoretisches Element, welches die Wirkung von Musik beeinflusst, ist der Melodieverlauf im Bezug zum Grundton. Sikora sagt diesbezüglich: „Der elementarste und vielleicht wichtigste Aspekt ist die Tatsache, dass sich die meisten Klangereignisse auf einen Grundton beziehen“ (Sikora, 2012, S.17). Markus Bächler spricht in seinem Buch „Musik und ihre Psychologien“ von einem „Magnetton“, womit der Grundton gemeint ist. Bächler führt weiter aus, dass auf diesen Magnetton endende Melodien „einen ruhigeren, abgeschlosseneren, finaleren Eindruck erwecken“ (Bächler, 1987, S.110). Man spricht hier im Akkord-Kontext der Harmonielehre auch von der sogenannten „Tonika“ (oder umgangssprachlich „Tonales Zentrum“ oder „tonales Zuhause“). Endet eine Melodie auf dem Grundton bzw. in der Tonika, tritt der von Bächler beschriebene Effekt auf: Es fühlt sich abgeschlossener, finaler und damit ruhiger an. Man ist im tonalen Zuhause angekommen.

Ein weiterer für den musiktheoretischen Ansatz relevanter Aspekt ist das Tongeschlecht des Songs. Man unterteilt in Dur- und Molltonarten, wobei im allgemeinen Glauben Moll oft als „traurig“ und Dur als „fröhlich“ wahrgenommen wird, (z.B. zunächst auch von meinen Klavierschülern). Diese Annahme kann nicht verallgemeinert werden, da der jeweilig beschriebene Effekt vom harmonischen Kontext und anderen Parametern wie Tempo, Melodieführung und Rhythmus abhängt. Bei der Recherche der wissenschaftlichen Arbeiten, die sich mit dieser Thematik befassen, ist ein Buch namens „Über die Wirkung der Tonarten in der Musik“ auffällig geworden, in welchem der Autor Sigismund von Gleich Tonarten mit Charakterzügen verbindet. Er nennt beispielsweise die Tonart C-Dur „kerngesund, fest, voll irdischer Kraft, ursprünglich, solide, ausgesprochen positiv und annehmend“, während er beispielsweise der Tonart As-Dur die Charakterzüge „gefühlvoll, ganz nach innen gewandt, weich und voller edler Sentimente“ zuschreibt (von Gleich, 1993, S.23/27). Weiterhin stellt Sigismund von Gleich Zusammenhänge zwischen dem harmonischen Quintenzirkel (alle Tonarten mit Erhöhungen und Erniedrigungen der Töne) und dem 24h-Tageszyklus oder den vier Jahreszeiten her. Er beschreibt (Adolph Bernhard Marx zitierend) die erhöhenden Kreuz-Tonarten (z.B. G-Dur, D-Dur, A-Dur, etc.) als „Sphäre des wachsenden Lichtes, der zunehmenden Wärme“ und analog dazu behauptet er, dass die erniedrigenden b-Tonarten „in Seelengebiete führen, die mit der Nacht und ihren verborgenen Geheimnissen zusammenhängen“ (von Gleich, 1993, S.14).

Letztlich stellt er noch eine Korrelation zwischen Tonarten und Tierkreiszeichen her (von Gleich, 1993, S.14ff).

Aus wissenschaftlicher und musiktheoretischer Sicht sind diese Vergleiche skeptisch zu betrachten. Nicht nur wirkt der Zusammenhang zwischen Tierkreiszeichen und Tonarten in der genannten Quelle willkürlich, auch die Charakterisierung einzelner Tonarten ist nicht wissenschaftlich belegbar. Eine solche Verbindung zwischen Tonarten und Charaktereigenschaften wäre nur mit einem absoluten Gehör erklärbar. Das absolute Gehör bezeichnet die Fähigkeit die Höhe eines beliebigen Tons ohne tonalen Kontext bestimmen und sie korrekt in ein Tonsystem einordnen zu können (Möckl, 2009). Da diese Fähigkeit in der westlichen Welt jedoch nur sehr wenige Menschen besitzen (in Europa und Nordamerika etwa 1 von 10.000 Menschen), ist das Charakterisieren von Tonarten als absolute Konstante mit bestimmten Eigenschaften nicht sachdienlich. Die Tonart As-Dur würde vom wesentlichen Teil der Zuschauer des Films nicht als solche erkannt werden und daher auch nicht mit den vom Autor beschriebenen Charakterzügen „gefühlvoll, weich [...]“ in Verbindung gebracht werden. Daher werden die Tonarten als solche in der vergleichenden Analyse nicht als Parameter herangezogen und müssen grundsätzlich im Kontext ihrer Harmonien betrachtet werden (Möckl, 2009; von Gleich, 1993, S.27).

Als letztes Element innerhalb des musiktheoretischen Parameters wird der Melodieverlauf, sowie der Rhythmus genannt. Melodieverläufe und Rhythmen können, wie auch bestimmte harmonische Muster, Emotionen transportieren. Die beiden Parameter werden innerhalb dieser Arbeit zusammen betrachtet, da sie direkt und unwillkürlich voneinander abhängig sind. Der Rhythmus der Melodie und ihr tonaler Verlauf stehen in einem direkten funktionalen Zusammenhang. Ist der Rhythmus tänzerisch und punktiert, wirkt die Melodie anders, als wenn der Rhythmus gleichbleibend und gerade ist. So kann ein Melodieverlauf in seiner funktionalen Wirkung durch die rhythmische Komponente stark variieren.

Weitere musiktheoretische Elemente, wie u.a. Polyphonie im Gegensatz zu Homophonie oder die Stimmführung in Akkordfolgen werden in dieser Arbeit aus Gründen des zeitlichen und inhaltlichen Rahmens nicht berücksichtigt.

Zusammengefasst fließen hauptsächlich die folgenden musiktheoretischen Elemente unter dem Parameter „Musiktheorie“ in die vergleichende Analyse ein:

1. Konsonanz/Dissonanz der verwendeten Harmonien und Intervalle
2. Harmonische Abfolgen (mithilfe der Stufentheorie)
3. Tongeschlecht (Dur oder Moll) im Kontext, jedoch nicht die Tonart (Bsp.: C-Dur)
4. Melodieverlauf und Rhythmus
5. Verwendung von Grundton/Tonika im Kontext

### **5.3 Funktionen der Filmmusik**

Die Funktionen und Techniken von Filmmusik dienen als wissenschaftliche Grundlage für die vergleichende Analyse der Parkbank-Szene aus dem Filmmusical „La La Land“ (2016) und der Kuss-Szene aus dem Drama „A walk to remember“ (2002).

Zu dieser Thematik gibt es zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten, da der Themenbereich eine weitreichende Vielfalt aufweist. Innerhalb dieser Arbeit können nur beispielhaft Funktionen und Techniken von Filmmusik erfasst und erläutert werden. Deshalb wird sich innerhalb dieses Kapitels beispielhaft auf einige Quellen bezogen, die die grundlegenden Funktionen und Techniken erläutern.

„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. 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 zurückgeführt werden auf die Aufgaben, die der Musik [...] übertragen werden; es muß also die Funktion untersucht werden, die die Musik konkret übernimmt“ (Bullerjahn, 2016, S.58/59).

Neben der Musiktheorie als Parameter für die vergleichende Analyse werden also weitere Parameter benötigt, um die Filmmusik analytisch ausreichend erfassen zu können. Durch die Erörterung der Funktionen und Techniken der Filmmusik lassen sich die weiteren Parameter erschließen.

In einem Modell von Hans Heinrich Eggebrecht werden drei Funktionsebenen von Musik im Allgemeinen unterschieden:

- „1. eine der Musik immanente Funktionalität ihrer materiellen und operativen Bestandteile, d.h. das Funktionieren aufeinanderbezogener musikalischer Strukturen;
2. eine Funktionalität in Abhängigkeit von intendierten Wirkungen, d.h. Komponisten verwenden die Musik mit einem bestimmten außermusikalischen Ziel und hegen bezüglich der Musik bestimmte Erwartungen;
3. eine gesellschaftliche bzw. soziale Funktionalität [...]"

(Bullerjahn, 2016, S.53,).

Bei Filmmusik handelt es sich, wie von Bullerjahn beschrieben, um funktionale Musik, die daher mit der zweiten Funktionsebene des Eggebrecht-Modells in Zusammenhang gebracht werden kann, da ein außermusikalisches Ziel - die sinnvolle Erweiterung des Mediums Film - vorliegt.

Laut dem Filmkomponisten und Autor Andreas Weidinger lassen sich bezüglich funktionaler Musik drei musikdramaturgische Zugänge zu einem Film unterscheiden:

- „1) Die Filmmusik kann mit der Handlung spielen (playing the action).
- 2) Die Filmmusik kann gegen die Handlung spielen (playing against the action).
- 3) Die Filmmusik kann den Subtext der Handlung herausarbeiten (playing obliquely or playing the subtext)" (Weidinger, 2011, S.17).

Jede tongestalterische Entscheidung, die innerhalb einer Filmproduktion entschieden wird, ist somit auch eine dramaturgische Entscheidung (Weidinger, 2011).

Auch im Modell von Hansjörg Pauli aus dem Jahr 1976 lassen sich drei Funktionen von Filmmusik erkennen. Claudia Bullerjahn fasst sein Modell mit den drei Begriffen „Paraphrasierung“, „Kontrapunktierung“ und „Polarisierung“ zusammen (Bullerjahn, 2016). Sowohl Paraphrasierung als auch Kontrapunktierung lassen sich den ersten beiden Typen in Weidingers Modell zuordnen. Bei der Paraphrasierung spielt die Filmmusik mit der Handlung, bei der Kontrapunktierung gegen die Handlung der Szene. Bullerjahn zitiert Paulis Modell diesbezüglich folgendermaßen:

„Als paraphrasierend bezeichne ich eine Musik, deren Charakter sich direkt aus dem Charakter der Bilder, aus den Bildinhalten ableitet. [...] Als kontrapunktierend bezeichne ich eine Musik, deren eindeutiger Charakter dem ebenfalls eindeutigen Charakter der Bilder, den Bildinhalten klar widerspricht“ (Bullerjahn, 2016, S. 37, zitiert nach Pauli, 1976, S.104).

Beim dritten Typen, welcher in Weidingers Ausführungen die Herausarbeitung des Subtextes durch die Musik darstellt, spricht Pauli in seinem Modell von der Polarisierung, in der die Filmmusik „kraft ihres eindeutigen Charakters inhaltlich neutrale oder ambivalente Bilder in eine eindeutige Ausdrucksrichtung schiebt“ (Bullerjahn, 2016, S.37. zitiert nach Pauli, 1976, S104). Auch diese beiden Aussagen können inhaltlich in Verbindung gebracht werden, was zu einer Übereinstimmung der beiden Modelle hinsichtlich der drei Funktionen von Filmmusik führt.

Bullerjahn übt darauffolgend Kritik auf Paulis Modell aus, indem sie ausführt, dass die in diesen Modellen vorgenommene Komprimierung auf drei Funktionen von Filmmusik nicht ausreichen würde, um die Realität der verschiedenen Einsatzmöglichkeiten von Musik in Filmen darzustellen. Man müsse weitere Funktionen, wie z.B. die „Musik als Mittel zur Antizipation des Handlungsinhalts“ betrachten (Bullerjahn, 2016, S. 37, zitiert nach Lissa, 1962).

Pauli selbst widerrief sein eigenes Modell 1981, da es bezüglich der Wirkung keine Berücksichtigung des Filmbetrachters enthält. Zur groben Einordnung und Betrachtung der bildbezogenen Musik kann es bei dem Bewusstsein der genannten Ungenauigkeiten trotzdem verwendet werden und dient in dieser Arbeit als vorsichtige analytische Annäherung.

Es gibt weitere Modelle und Vorschläge zur Betrachtung der Funktionen von Filmmusik, wie z.B. das bipolare Modell nach Schneider (1986), welches die größtmögliche Abhängigkeit der Musik vom Bild der größtmöglichen Selbständigkeit der Musik vom Bild gegenüberstellt. Dieses Modell ist jedoch für die vergleichende Analyse eher ungeeignet, da es laut Bullerjahn „nur im avantgardistischen Film“ konsequent umgesetzt wird (Bullerjahn, 2016, S.39).

Bullerjahn führt weiterhin aus, dass es bei der eingesetzten Filmmusik auch zu Diskrepanzen hinsichtlich der gewünschten Wirkung zwischen Regisseur bzw. Komponist und dem Publikum kommen kann. Als Grund dafür nennt sie eine mögliche „Überschätzung hinsichtlich des Erfahrungshorizonts des angestrebten Publikums“ (Bullerjahn, 2016, S.59). Beispielhaft führt sie dazu aus, dass eine mögliche Leitmotivtechnik (siehe Kapitel 5.4.3) von einem unerfahrenen Publikum nicht erkannt werden könnte und anstatt dessen nur die stimmungsgenerierenden Aspekte der Musik erkannt werden könnten (Bullerjahn, 2016).

Letztlich erwähnt sie noch, dass häufig ästhetische Aspekte ausschlaggebend sind, wenn beispielsweise ein höchst komplexes musikalisches Werk komponiert wird, „wohl wissend, daß bloß ein Bruchteil des Publikums die Musik in ihrer Gänze erfassen wird“ (Bullerjahn, 2016, S.59/60).

Daher muss der zusätzliche Aspekt der Filmmusiktechniken in die analytische Betrachtung mit einbezogen werden.

## **5.4 Techniken der Filmmusik und ihre Wirkungen**

In ihrem Buch „Grundlagen der Wirkung von Filmmusik“ (2016) fasst Claudia Bullerjahn vier filmische Kompositionstechniken zusammen:

1. Die deskriptive Technik
2. Die Mood-Technik
3. Die Leitmotivtechnik
4. Die Baukasten-Technik

Sie stellt vor der detaillierteren Erläuterung der Techniken fest, dass alle vier Strategien von der Tatsache geprägt sind, „daß die Erstellung der Musik mit wenigen Ausnahmen erst nach Vorliegen des Filmrohschnitts erfolgt [...]“ (Bullerjahn, 2016, S.75).

Sie weist außerdem auf ein weiteres Modell von Maas & Schudack (1994) hin, welches jedoch die Baukasten-Technik vermissen lässt, die laut Bullerjahn am seltensten vorkommt. Weiterhin ist festzuhalten, dass die Techniken in der Praxis nicht nur in reiner Form auftreten, sondern durchaus kombinatorisch eingesetzt werden (Bullerjahn, 2016). Bei der vergleichenden Analyse der beiden Filmszenen sind bezüglich der Filmmusiktechniken daher keine definitiven Feststellungen zu erwarten, sondern wegweisende Annahmen, die aufgrund der herausgearbeiteten Merkmale getroffen werden.

### 5.4.1 Deskriptive Technik

Die deskriptive Technik, „auch ‚musikalische Illustration‘ [...] oder ‚Bildillustration‘ [...] genannt“, stellt die Ergänzung des Bildes durch Imitation oder Stilisierung von Geräuschen und die Unterstreichung von Bewegungen dar (Bullerjahn, 2016, S.77, zitiert nach Lissa, 1965; zitiert nach Thiel, 1981). Sie wird schon seit der Stummfilmzeit genutzt, als Schlagzeuger die Kinopianisten unterstützten, indem sie mit allen möglichen Vorrichtungen Geräusche wie Regen, Gewitter, Ohrfeigen, Schüsse, etc. erzeugten (Bullerjahn, 2016). Erst mit der Tonfilmtechnik war es jedoch möglich die Geräusche den Bewegungen genauer anzupassen, da die Versuche der Schlagzeuger oft ungenau waren und irgendwann vom Publikum sogar als störend empfunden wurden. Die Technik der exakten Synchronizität zwischen Musik und Bild, sowie die lautmalerische Nachahmung wird auch „Mickey-Mousing“ genannt, da sie in den ersten Ton-Zeichentrickfilmen von Walt Disney eingeführt wurde (Bullerjahn, 2016). Die Bewegungen im Bild entsprechen daher den Bewegungen im Tonraum. Rhythmische Geräusche wie Eisenbahnen oder das Galoppieren von Pferden werden mithilfe von rhythmischen Patterns erzeugt, einzelne Geräusche, wie z.B. Ohrfeigen oder Schüsse durch kurze, laute, musikalische Akzente (Bullerjahn, 2016).

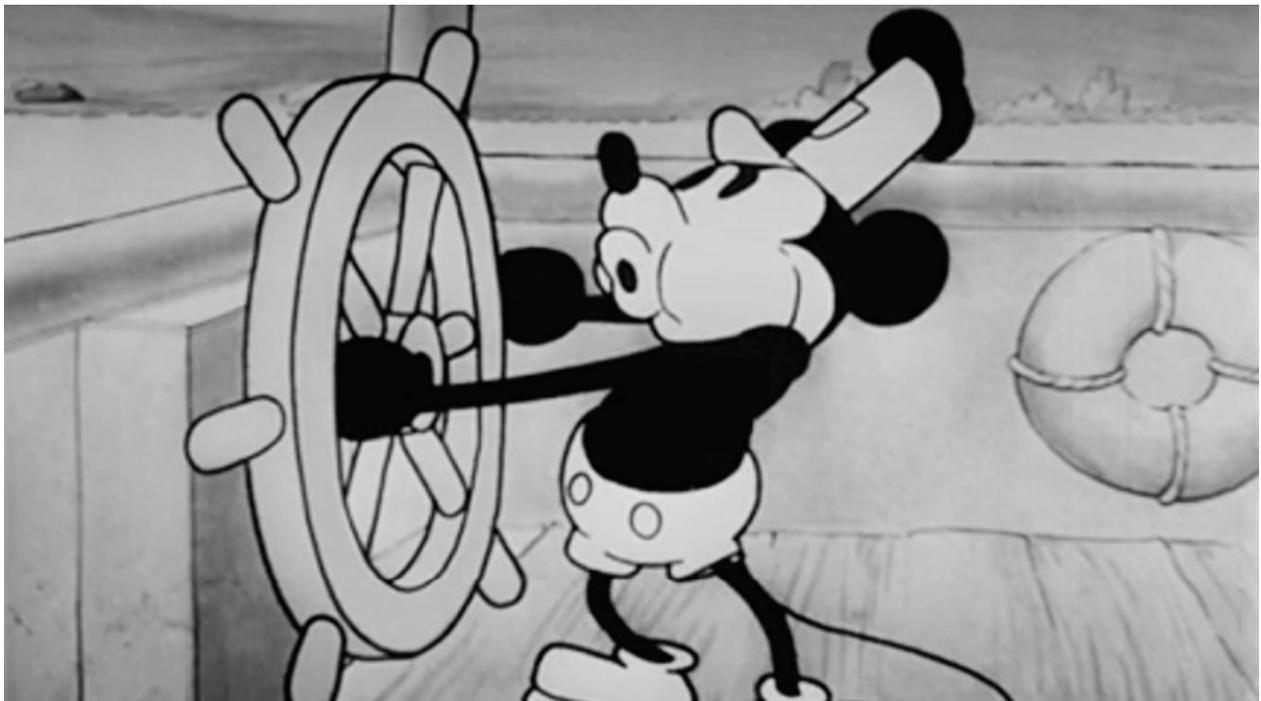


Abbildung 9: Szene aus „Steamboat Willie“ (1928)

Quelle: *Film School Rejects*, 2021

Die deskriptive Technik wird vor allem im Zeichentrickfilm exzessiv eingesetzt. Die Musik dient dabei nicht mehr nur als Ergänzung der Handlung, sondern ist integraler Bestandteil von ihr (Bullerjahn, 2016).

Bei der deskriptiven Technik wird insbesondere bei Zeichentrickfilmen und Animationen das Bild ausnahmsweise an die Musik angepasst, was in der Filmmusik eher unüblich ist.

Durch gezielte klischeebehaftete Instrumentation kann die deskriptive Technik außerdem einen konkreten Inhalt vermitteln und z.B. Auskunft über Zeit, Milieu oder Schauplatz einer Szene geben (Bullerjahn, 2016). Vor allem in der Werbebranche wird diese Technik genutzt, da in kürzester Zeit Inhalte vermittelt werden müssen und daher auf diese assoziative Wirkung des Instrumentenklischees gesetzt wird.

Beispiele dafür sind in der folgenden Tabelle von Klaus Wüsthoff zu finden:

<b>Instrumente</b>	<b>Klischee</b>	<b>Klang und Verwendbarkeit</b>	<b>interessante Kombination</b>	<b>Beweglichkeit</b>
Akkordeon	Paris (Musette), Hafen (Stimmung), Volksmusik	als »Schifferklavier« klischeegebunden. Durch aparte Registrierung aber sehr variabel. Elektrisch mit Fußpedalen zur Klangverfremdung	mit Mundharmonika zur harmonischen Stützung, besonders bei »Handwedel-Vibrato«	ziemlich Jazz
Balalaika	Rußland, Folklore	mittelhohe Melodien, Klang zwischen Banjo und Mandoline, Einzeltöne, klischeegebunden	mit Akkorden für Rußland-Sound	mittel
Bongos (zwei aneinander)	Urwald	zwei hand- und fingergespielte, unterschiedlich hohe Trommeln, sehr hoch und etwas tiefer, stimmbar. Für schnelle, aufgeregte Soli	zur Ergänzung der Rhythmusgruppe mit Congas	sehr
Cembalo	Barock	leises, aber scharf anreissendes, bei Dämpfer tufendes »altes« Tasteninstrument mit farbverändernden Koppel-Registern für barocke Wirkungen oder intime Rhythmen	mit gestoppter E-Gitarre	sehr Jazz
Bouzouki	Griechenland, Folklore	im Tremolo klischeegebunden wie Mandoline, Ton nur größer und nachklingender, Solo	in Terzen mit 2 Saxophonen	mittel
Conga (meist 2)	Lateinamerika	sehr unterschiedliche mittelhelle bis dunkle Klangfarbe, je nach Schlagen mit Händen und Fingern. Zusatz zu Latin- oder Modern-Rhythmen	bei »Soft-Sound« ergänzend mit HiHat (Besen)	sehr
Dudelsack	Schottland	laut, durchdringend, nasal, liegender Unterton (Bordun), einfache Melodien	mit Oboen und Englisch Horn	ziemlich
Englisch Horn	Norden, Eis, Schnee	scharf, melodios, etwas traurig bei langen Tönen, tiefere Lage, classic-Soli	Solo bei tiefem oder sehr hohem Streicher-Background	nicht sehr
Hawai-Gitarre	Südsee	Mittelhoch, rutschende einfache Akkorde. Südsee-Soli und Begleitung. Auch Western (Nashville-) Sound	mit Südsee- oder Western-Rhythmus (E-Gitarre, E-Baß)	wenig

Abbildung 10: Typische Instrumentenklischees, Teil 1

Quelle: Bullerjahn, 2016 nach Wüsthoff, 1978

Instrumente	Klischee	Klang und Verwendbarkeit	interessante Kombination	Beweglichkeit
Horn (Waldhorn)	Jagd, Postkutsche, Wald und Feld	mittelhoch bis tief, sehr weich, indirekt, Soli klischeegebunden, einfache Melodien	mit Celli für Melodien oder Posaunensatz als »Weichmacher«	mittel
Kastagnetten	Spanien	Klischeegebunden. Für Rhythmus mit Akustik-Gitarre	einmal ganz kurz mit HiHat (offen)	mittel
Kirchenorgel	Kirche, Sonntag, Hochzeit, Trauer	von ganz tief bis ganz hoch, luftangeblasene Orgelpfeifen. Moderne Kirchenorgeln mit aparten Sonder-Registern, für barocke Musik, große Klangteppiche, feierliche Begebenheiten	möglichst Solo oder mit Rhythmusgruppe	oben sehr, unten wenig
Klarinette	Bayerische Volksmusik	großer Tonumfang, Soli Oldtime und modern, melodiös, lustig, hohe Lage schrill	Oberstimme im Klarinettensatz (Glenn Miller)	sehr Jazz
Konzert-Gitarre	Spanien, Folklore, Classic	mittelhoch bis tief, zarte, leise Melodien, harter und weicher Zupfton, Liedbegleitung	mit Gesang oder als Zusatz zur Rhythmusgruppe	ziemlich
Mandoline	Italien, Mittelmeer	hohe silbrige Melodien, im Tremolo klischeegebunden. Einzeltöne apart für kurze Melodien intimen Charakters	mit E-Baß oder Cembalo	beweglich
Mundharmonika (auch Blues-Harp)	Wasser, Segeln, das Lied vom Tod, Blues	mittel bis hoch, silbrig, Solo melodiös, auch akkordisch, für Western-Rhythm. Rock und Beatrhythmus-Zusatz	mit Harfe für intime Melodien, Blues-Harp mit Western-Gitarre	mittel Jazz
Pan-Flöte	Folklore	offener, mittelhoher, etwas pfeifender Ton, einfachste Melodien, Solo	mit Synthesizer zur Verstärkung	wenig
Sitar	Indien	jammernder Drahtklang, klischeegebunden, Chorus für modern-Sound	mit Tabla für Folklore	mittel Jazz
Tam Tam	Orient, Asien	großer, tief schmetternder, lange nachklingender Gong. Für große bedeutende Effekte und Schlüsse	mit Pauken	nicht, da Einzelschläge
Trompete	Militär, Blasmusik, Dixieland, Zirkus	offen geblasen strahlend, signalhaft, mittel bis hoch, gestopft mit verschiedenen Dämpfern (scharf, weich, Glas, Wau-Wau), Soli sentimental oder Jazz, führend im Blechsatz	à 3 bis à 5 im Satz, gestopft auch mit E-Gitarre	beweglich Jazz
Tuba	Blasmusik, Volksmusik	sehr tief, weich, wattig, laut. Baß-Verstärkung, tiefe Gags	mit Pauken	wenig
Zither	Bayern-Alpen, der dritte Mann	eigenständiges Soloinstrument, Ein- bis zweistimmige Melodien mit Eigenbegleitung, klischeegebunden	mit Folkloreinstrumenten	mäßig beweglich

Abbildung 11: Typische Instrumentenklischees, Teil 2

Quelle: Bullerjahn, 2016 nach Wüsthoff, 1978

Die deskriptive Technik wird heute im abendfüllenden Film hauptsächlich in Zeichentrick- und Animationsformaten genutzt. Aufgrund ihres plakativen Daseins ist sie seit ihrer Einführung umstritten und wird in Spielfilmen daher nur noch parodistisch eingesetzt (Bullerjahn, 2016).

## 5.4.2 Mood-Technik

„Mit Mood-Technik bezeichnet man das ‚organisatorische Verfahren, den zu vertonenden Filmszenen musikalische Stimmungsbilder zuzuordnen, die thematisch mehr oder minder unabhängig sind“ (Bullerjahn, 2016, S.83, zitiert nach Pauli, 1978, S.17).

Im Gegensatz zum minutiösen Nachzeichnen seelischer Vorgänge durch die deskriptive Technik, vermittelt die Mood-Technik eher statische, sich hinsichtlich der Intensität nur leicht verändernde Gefühlsausdrücke (Bullerjahn, 2016). Es wird nur ein einzelner sogenannter „Affekt“ abgebildet.

Die Affektenlehre (aus dem Barockzeitalter) beschrieb die Darstellung von Leidenschaften und seelischen Erregungszuständen durch Musik. Als entscheidend für den erzielten Ausdruck galten Instrumentation, Tonlage, Tonart und Tempo. Dadurch entwickelten sich musikalisch-rhetorische Figuren, die heute noch in funktional-musikalischen Zusammenhängen auffindbar sind (Bullerjahn, 2016).

Die Mood-Technik wird von einigen Autoren als aus dieser Affektenlehre stammend betrachtet. Die Autorin Helga de la Motte-Haber hingegen betrachtet die Mood-Technik als aus der Oper übernommenes „Prinzip komponierter Affektstationen“ (Bullerjahn, 2016, S.84, zitiert nach Emons & la Motte-Haber, 1980, S.173). Begründet wird diese Sichtweise mit den Ausführungen Fritz Güttingers, der die Mood-Technik mit einer Opern-Arie vergleicht. Er schreibt: „Wie in einer Arie eine Stimmung mit wenigen, sich dauernd wiederholenden Worten ausgekostet wird, so wird hier eine Stimmung mit Bildern lyrisch ausgekostet, aber die Musik ist in beiden Fällen die Hauptsache“ (Bullerjahn, 2016, S.84 zitiert nach Güttinger, 1984, S.153). Die Opern-Arie wird folgend mit den gefühlsbetonten Phasen eines Films verglichen, während die Rezitative einer Oper mit den aktionsbetonten Phasen in Verbindung gebracht werden. Als Beispiel für die Anwendung der Mood-Technik nennt Bullerjahn die Musik von Enio Morricone in den Italowestern von Sergio Leone, in denen „solche handlungsarmen, filmmusikalischen Arien“ zu finden sind (Bullerjahn, 2016, S.85).

Die Mood-Technik wird in zwei Kategorien eingeordnet:

1. Die expressive Filmmusik
2. Die sensorische Filmmusik

Bei der expressiven Filmmusik wird die seelische Situation der Protagonisten abgebildet. Alfred Newman, ein Filmkomponist, der die expressive Mood-Technik anwendet, beschreibt seine Musik zu dem Film „Das Lied der Bernadette“ (1943) folgenderweise: „I [...] wrote music I thought would describe this extraordinary experience of a young girl [...]. And it was important that it expresses *her* reaction, not *ours*“ (Bullerjahn, 2016, S.87, zitiert nach Thomas, 1973, S.56f.).

Die sensorische Filmmusik hingegen hat das Ziel eine direkte intensive physiologische Wirkung beim Publikum zu erzeugen. Bernhard Herrmann ist ein Filmkomponist, in dessen Arbeiten diese Technik Anwendung findet (Bullerjahn, 2016).

Schließlich wird die Instrumentation betrachtet, welche auch in der Mood-Technik eine tragende Rolle spielt. Musikinstrumente werden zu Bedeutungsträgern, da sie im Verlauf der Geschichte eine Hervorrufung bestimmter Assoziationen beim Hörer entwickelt haben (Bullerjahn, 2016).

Im Folgenden ist eine Tabelle aufgeführt, welche Musikinstrumente und ihre assoziierten Gefühle auflistet:

Instrumente	Hohes Register	Mittleres Register	Tiefes Register
Flöte	breit ausschweifend, szenisch, hell und freundlich	romantisch, feinfühlig	geheimnisvoll, unterschwellig
Altflöte	gebrechlich (abzuraten!)	dramatisch, geheimnisvoll, verhängnisvoll	dramatisch, schwächlich, schicksalsschwer
Baßflöte			
Oboe	dünn, klagend	ergreifend, zuversichtlich, humorvoll	dramatisch, ungewiß
Englischhorn	dünn, flehend	stark, einsam, ahnungsvoll	dunkel, leuchtend
Fagott	dünn, klagend	kraftvoll, melodios, geheimnisvoll, dramatisch	dramatisch, launig
Kontrafagott	abzuraten!	geringe Wirkung	rätselhaft, angstvoll, seltsam, düster
B-Klarinette	kräftig, bejahend	melodios, romantisch	dunkel, warm
Baß-Klarinette	klagend, singend	warm	dramatisch, düster, freundlich
Kontrabaß-Klarinette	geringe Wirkung	geheimnisvoll, spannend	melodramatisch, drohend
Horn	zuversichtlich, kraftvoll	warm, drängend	spannend-intensiv
Trompete	heldenhaft, kräftig, unabhängig, bejahend	melodios, kraftvoll, eigenwillig	dramatisch, sehnsüchtig
Posaune	melodios, schwerfällig	stark, dramatisch	dunkel, melodramatisch, schwermütig
Violin	glänzend, melodios, zurückhaltend	warm, romantisch, leidenschaftlich	dunkel, dramatisch, grämlich
Bratschen	dünn, melodios	warm, sanft, sehnsüchtig	dunkel, dramatisch
Violoncelli	eindrucksvoll, gefühlvoll	warm, klangvoll	dramatisch, bejahend

Abbildung 12: Musikinstrumente und ihre assoziierten Gefühlsqualitäten

Quelle: Bullerjahn, 2016, nach Wüsthoff, 1978

### 5.4.3 Leitmotivtechnik

Die Leitmotivtechnik beinhaltet das Leitmotiv, „ein Motiv oder Thema, das im Musikdrama mit einer außermusikalischen Idee, Situation oder Person gekoppelt wird und danach als deren Träger wiederholt erscheint“ (Bullerjahn, 2016, S.88).

Norbert Jürgen Schneider unterscheidet hinsichtlich dieser Technik drei verschiedene Leitmotivverwendungen:

1. Motivzitat
2. Idée fixe
3. Voll entwickelte Leitmotivtechnik

(Bullerjahn, 2016)

Das Motivzitat ist „ein wiederholt unverändert erscheinendes Thema“, das auch als „Kennmelodie“ bezeichnet wird (Bullerjahn, 2016, S.89). Die idée fixe beinhaltet psychologische Variantenbildungen, die von den in der Handlung gezeigten Leidenschaften abhängt. Die voll entwickelte Leitmotivtechnik ist ein musikalisches Geflecht, „das fast den gesamten musikalischen Satz bestimmt“ (Bullerjahn, 2016, S.89). Ein Beispiel für eine voll entwickelte Leitmotivverwendung findet man in der Oper „Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner (Bullerjahn, 2016).

Hauptkritiker dieser Filmmusiktechnik sind Theodor W. Adorno und Hanns Eisler. Sie stellten die Vermutung auf, dass man sich mit dieser Technik vom Zwang des Erfindens befreie. In heutigen Fernsehserienproduktionen ist diese Technik auch auf finanzielle Gründe zurückzuführen, da die Mehrfachnutzung von musikalischen Motiven Kosten in der Neukomposition und -einspielung spart (Bullerjahn, 2016).

Laut Adorno und Eisler verkommt „das Leitmotiv im Film zum bloß noch anzeigenden, trivialen, akustischen Label“ (Bullerjahn, 2016, S.91). Hansjörg Pauli widerspricht dieser Aussage und vermutet, dass Adorno und Eisler in Wirklichkeit die Verwendung von Kennmelodien angreifen, nicht aber die voll entwickelte Leitmotivtechnik (Bullerjahn, 2016).

Eine voll entfaltete Leitmotivtechnik setzt, anders als die Mood-Technik und die deskriptive Technik, eine größer entwickelte Filmmusik voraus. Ein mehrfaches Erklingen und eine Entwicklung des musikalischen Motivs sind erforderlich, um konkrete Informationen (z.B. bezüglich charakterlicher Veränderungen) zu liefern.

In heutigen Filmen werden sehr wenige, gut voneinander unterscheidbare Motive oder sogar nur ein Motiv verwendet, welches in verschiedenen Variationen gespielt wird und meistens der Titelmusik entstammt (Bullerjahn, 2016).

#### **5.4.4 Baukasten-Technik**

Die Baukasten-Technik, auch Montage-Technik genannt, besteht aus kleinsten Bausteinen, die meistens vollständige harmonisierte Einzeltakt-Zellen oder eintaktige rhythmische oder melodische Motiv-Zellen sind. Diese werden per Repetition zu meistens Vier- oder Achttaktmustern zusammengefügt oder kombiniert. Eine baukastenartige Montage dieser Muster ergibt dann eine Komposition (Bullerjahn, 2016). Die Geschehnisse im Bild werden nicht bewegungssynchron musikalisiert und auch die Stimmung des Bildes wird nicht auditiv erweitert. Eine Synchronisation ist nur bezüglich des großformalen Aufbaus zu erkennen. Somit wird nur die übergreifende Idee des Films kompositorisch aufgegriffen, wodurch die Musik „ein gewisses Maß an Autonomie“ bewahrt (Bullerjahn, 2016, S.94).

Zumeist liegt bei dieser Filmmusiktechnik erst die Musik vor. Die Bilder werden später musiksynchron ergänzt. Die Musik weist eine Ähnlichkeit zum Verfahren der „Minimal Music“ auf (Bullerjahn, 2016).

#### **5.4.5 Aufmerksamkeitslenkung**

Eine ergänzende Thematik, die die Wirkung von Filmmusik betrifft, ist die Aufmerksamkeitslenkung. Sie wird in Spielfilmen häufig eingesetzt, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu schärfen. Einsetzende signalhafte, sich in ihrer Intensität steigernde oder sich prägnant verändernde Klänge erzeugen diesen Effekt (Bullerjahn, 2016). Andreas Weidinger spricht in diesem Kontext vom emotionalen Rhythmus, den die Tonebene als emotionales Gewissen eines Films bestimmt (Weidinger, 2011). Das Neugierverhalten des Zuschauers wird dadurch laut Bullerjahn angesprochen, indem es einen Grund für die plötzlich abreißen oder sich verändernden Klänge sucht. Durch seine Medienerfahrung weiß der Betrachter, dass er diesen Grund im Bild suchen muss (Bullerjahn, 2016).

## **6 Parameter zur vergleichenden Analyse**

Auf Grundlage der herausgearbeiteten Funktionen und Techniken von Filmmusik, sowie ihrer Wirkungen, werden folgende Parameter zur vergleichenden Analyse der zwei ausgewählten Filmszenen festgelegt:

1. Einordnung der Musik in Diegese oder Nicht-Diegese
2. Kompositionstechnik
3. Musiktheorie (für musiktheoretische Parameter siehe Kapitel 5.2)
4. Instrumentation (siehe Kapitel 5.4.1 und 5.4.2)
5. Relation zwischen Musik und Dialog/Gesang
6. Relation zwischen Musik und Ausdruck/Tanz
7. Funktionale Einordnung nach Pauli-Modell

## **7 Vergleichende musikalische Analyse**

### **(Anwendung der herausgearbeiteten Parameter)**

Claudia Bullerjahn zitiert im Vorwort ihres Buchs „Grundlagen der Wirkung von Filmmusik“ zwei Autoren.

Norbert Jürgen Schneider zitiert sie mit den Worten: „Filmmusik war seit jeher Sache der Praxis“ (Bullerjahn, 2016, S.7 zitiert nach Schneider, 1990, S.17).

Hansjörg Pauli wird folgendermaßen zitiert: „Wer über Filmmusik schreibt, muß [...] vorweg klar machen, daß, was er treibt, mit Wissenschaft nicht viel zu tun hat“ (Bullerjahn, 2016, S.7, zitiert nach Pauli, 1981, S.13).

Nichtsdestotrotz wird im Folgenden mithilfe der festgelegten Parameter der Versuch unternommen, sich der Materie auf wissenschaftlicher Basis analytisch und musiktheoretisch anzunähern. Die Parameter dienen als wegweisender Leitfaden durch den Vergleich und führen letztendlich zu einer Beantwortung der Ausgangsthese.

Die zwei zu vergleichenden Filmszenen sind die Kuss-Szene aus dem Liebesdrama „Nur mit dir – A walk to remember“ (2002) und die Parkbank-Szene aus dem Filmmusical „La La Land“ (2016).

## 7.1 Zusammenfassungen der Handlungen

### Nur mit dir – A Walk to remember (2002)

Das Liebesdrama „Nur mit dir – A Walk to remember“ handelt von einem beliebten, aber rebellischen High School Schüler namens Landon, der, aufgrund eines schiefgegangenen Streichs an einem Mitschüler, eine obligatorische Teilnahme an außerschulischen Aktivitäten leisten muss. Darunter fällt beispielsweise der Nachhilfeunterricht für benachteiligte Kinder und der Auftritt beim Frühjahrmusical des Theaterclubs. Bei diesen Veranstaltungen muss er mit Jamie zusammenarbeiten, die er zwar seit Jahren kennt, aber nie wirklich mit ihr gesprochen hat, da sie einen völlig anderen sozialen Status als er hat und sich nicht sonderlich um die Meinung anderer kümmert. Jamie besitzt eine Wunschliste, was sie im Leben alles gemacht haben möchte, wovon Landon bei der Zusammenarbeit mit ihr erfährt. Landon, der Jamie anfangs versprechen muss, sich nicht in sie zu verlieben, bemerkt im Laufe der Zeit, dass er, trotz der großen anfänglichen Unterschiede der beiden, Gefühle für sie entwickelt. Bei einem gemeinsamen Date, wo er ihr hilft einen Wunsch ihrer Wunschliste zu verwirklichen, gesteht Landon Jamie seine Liebe, worauf sie antwortet: „Du solltest dich doch nicht in mich verlieben.“

Schließlich erzählt Jamie ihm von ihrer Leukämieerkrankung, die sich im Endstadium befindet und keine Aussicht auf einen Therapieerfolg hat.

Nach einem Krankenhausaufenthalt Jamies, dem weiteren Erfüllen der Wünsche auf Jamies Wunschliste durch Landon und der gemeinsamen Hochzeit der beiden, stirbt Jamie letztendlich an ihrer Leukämie. Landon, der durch Jamie ein besserer Mensch geworden ist und vier Jahre später nach dem erfolgreichen College-Abschluss zum Medizinstudium zugelassen ist, spricht mit Jamies Vater und entschuldigt sich dafür, dass Jamie nie den letzten Wunsch Ihrer Wunschliste erlebt habe, ein Wunder zu erleben. Jamies Vater antwortet darauf: „Das hat sie. Du warst es“ (imdb, 2021)

Die Szene, welche für die vergleichende Analyse verwendet wird, beginnt während des Dates, nachdem Jamie und Landon zuerst essen und tanzen waren, Landon ihr dann einen Wunsch von ihrer Wunschliste erfüllt und ihr im Auto ein Klebe-Tattoo aufträgt. Die beiden spazieren durch die Nacht, Jamie erzählt Landon von ihrem Glauben, vergleicht ihn mit dem Wind, es kommt zum Kuss und zum Liebesgeständnis durch Landon.



Abbildung 13: Szene aus „Nur mit dir – A Walk to remember“ (2002)

Quelle: Moviebreak, 2021



Abbildung 14: Szene aus „Nur mit dir – A Walk to remember“ (2002)

Quelle: Showbiz Cheatsheet, 2021

## **La La Land (2016)**

Im Filmmusical „La La Land“ träumen die aufstrebende Schauspielerin Mia und der Jazzpianist Sebastian von einer großen Karriere in Los Angeles. Nachdem sich beide im Winter schon zweimal zufällig begegnet waren, treffen sie im Frühling auf einer Party wieder aufeinander. Die vergangenen Treffen im Winter waren ein Anhupen Mias durch Sebastian in einem Stau und das zufällige Aufeinandertreffen in einer Bar, wo Sebastian als Jazzpianist gefeuert wird, Mia ihn daraufhin ansprechen will, der sie aber einfach ignoriert und an ihr vorbeiläuft.

Auf der Party im Frühling, bei der Sebastian mit einer Partyband auftritt, erkennt ihn Mia wieder, die als Gast auf der Party ist. Sie wünscht sich ironischerweise den Song „I ran“ als Anspielung auf das letzte Aufeinandertreffen der beiden im Winter, woraufhin sie später auf der Party ins Gespräch kommen. Nach der Party suchen die beiden gemeinsam nach dem Auto von Mia, das sie (mal wieder) nicht finden kann.

Dort beginnt die Szene, welche in der vergleichenden Analyse verwendet wird.

Der weitere Verlauf der Geschichte lässt die beiden ein Paar werden, das durch seine jeweiligen Karriere-Ambitionen jedoch auf Schwierigkeiten stößt, die die beiden schließlich auseinanderbringen. Fünf Jahre später ist Mia vielbeschäftigte Schauspielerin und mit ihrem Ehemann in Los Angeles zu Besuch. Bei einem abendlichen Ausgang gelangt das Ehepaar zufällig in den Jazzclub, den Sebastian von Beginn an kaufen wollte und mittlerweile, wie damals von Mia empfohlen, unter dem Namen „Seb’s“ betreibt. Mias und Sebastians Blicke treffen sich, woraufhin Sebastian ein Klavierstück aus der gemeinsamen Zeit mit Mia anspielt. In einer Traumsequenz wird gezeigt, wie eine Zukunft der beiden hätte aussehen können. Das Ehepaar beschließt den Club zu verlassen. Kurz vor dem Ausgang begegnen sich Mia und Sebastian ein letztes Mal. Sie lächeln sich an.



Abbildung 15: Szene aus „La La Land“ (2016)

Quelle: ICG Magazine, 2021



Abbildung 16: Szene aus „La La Land“ (2016)

Quelle: ICG Magazine, 2021



Abbildung 17: Szene aus „La La Land“ (2016)

Quelle: Reddit, 2021

## 7.2 Anwendung der Parameter

*In der folgenden Analyse wird die Kuss-Szene aus „Nur mit dir – A walk to remember“ mit „Szene 1“ oder „erste Szene“ beschrieben. Die Parkbank-Szene aus „La La Land“ wird mit „Szene 2“ oder „zweite Szene“ beschrieben.*

### **Einordnung der Musik in Diegese oder Nicht-Diegese**

Zur Einordnung der Musik in Diegese oder Nicht-Diegese wird begutachtet, ob die Musik innerhalb der filmischen Welt der Figuren stattfindet und für die Figuren wahrnehmbar ist, oder ob sie zu filmästhetischen Zwecken der Szene von außen hinzugefügt wurde.

In Szene 1 (aus „Nur mit dir – A walk to remember“) ist eindeutig erkennbar, dass es sich bei der Musik um nicht-diegetische Filmmusik handelt. Dies lässt sich daraus schließen, dass es im Bild keinen Hinweis auf die Quelle der Musik gibt. Dieses Phänomen kann zwar auch bei diegetischer Musik auftreten, die Zuweisung innerhalb der Diegese wird allerdings dann zumeist durch die Interaktion der Charaktere mit der Musik oder durch bestimmte Sound-Effekte, wie z.B. den Radio-Effekt, verdeutlicht. Beides ist hier nicht der Fall, da die Figuren weiterhin autonom agieren und keine Reaktion der Figuren auf die für das Publikum hörbare Musik stattfindet.

Daher kann die Musik in dieser Szene als klassische Filmmusik betrachtet werden, die mithilfe der weiteren Parameter zur analytischen Einordnung und Interpretation geeignet ist.

In Szene 2 (aus „La La Land“) ist nicht-diegetisch eingespielte Musik zu hören, für die es keinen Hinweis auf eine Quelle gibt, wie z.B. eine Band, ein Orchester oder ein Radio. Die Figuren Sebastian und Mia interagieren jedoch mit der Musik, indem sie sowohl dazu singen als auch tanzen. Folglich ist diese Musik innerhalb der Diegese vorhanden, für die Figuren wahrnehmbar und kann somit als diegetische Musik betrachtet werden, die durch eine nicht-diegetische Begleitmusik abgerundet wird. Diese Fusion von Gesang innerhalb der Diegese mit musikalischer Begleitung von außerhalb der Diegese ist in modernen Filmmusicals häufig zu beobachten, so auch z.B. in „Greatest Showman“ (2017).

Zur Beantwortung der Ausgangsthese muss mithilfe der weiteren Parameter geklärt werden, ob bzw. inwiefern die nicht-diegetisch eingespielte Begleitmusik in Szene 2 nicht nur die Diegese und den damit verbundenen Gesang und Tanz von Sebastian und Mia begleitet und beeinflusst, sondern zeitgleich auch durch Techniken der Filmmusik Funktionen nicht-diegetischer Musik zur Beeinflussung des Publikums übernimmt und damit eine Fusion von diegetischer Musik mit Funktionen nicht-diegetischer Filmmusik herstellt.

### **Kompositionstechnik**

Die Kompositionstechnik in Szene 1 kann per Ausschlussverfahren der in dieser Arbeit erläuterten Kompositionstechniken bestimmt werden.

Die deskriptive Technik liegt nicht vor, da keine musikalische Illustration oder lautmalerische Nachahmung (Mickey-Mousing) erfolgt. Die Bewegungen im Bildraum entsprechen nicht den Bewegungen im Tonraum, da keine musikalischen Akzente synchron zum Bild gesetzt werden.

Auch die Baukasten-Technik (oder Montage-Technik) kann in Szene 1 ausgeschlossen werden, da sich die Musik nicht schemenhaft wiederholt. Es sind keine vier- oder achttaktigen Muster erkennbar, die auf eine Baukasten-Montage hinweisen.

Die Leitmotivtechnik kann nur im Gesamtkontext des Films betrachtet werden. Die während des Dialogs in Szene 1 einsetzende Melodie der Akustikgitarre findet sich z.B. in einer Szene des Films wieder, in der die beiden Figuren einen weiteren Wunsch von Jamies Wunschliste erfüllen und sich ihre Gefühle sagen und zeigen. Die Melodie tritt dort (anders als zuvor) als Klaviermelodie auf. Am Ende der Hochzeitsszene des Films ist diese Melodie wieder erkennbar – dieses Mal als von Streichern gespielter Ausklang der stattfindenden Hochzeit. Die überlagerte Off-Stimme von Landon erzählt während des Erklingens der Melodie vom glücklichen Sommer nach der Hochzeit und vom Tod seiner Frau Jamie. Da die Gesamtheit der Filmmusik nicht genug Variationen dieser Melodie enthält, um von einer voll entwickelten Leitmotivtechnik zu sprechen, kann diese Melodie als Motivzitat (oder Kennmelodie) betrachtet werden. Sie steht für die romantischen Gefühle der Figuren Jamie und Landon zueinander und entwickelt sich durch die jeweils neue Instrumentation (erst Gitarre, dann Klavier, dann Orchester) von intimer kleiner Romanze zu überschwänglicher Liebe.

Zuletzt wird die Mood-Technik betrachtet, welche in Szene 1 erkennbar Einsatz findet. Zusätzlich zur später wiederkehrenden Kennmelodie herrscht ein einheitliches musikalisches Stimmungsbild in Szene 1, welches einen einzelnen Affekt (siehe Kapitel 5.4.2) abbildet. Die Musik ist eher statisch und erzeugt nur sich leicht verändernde Gefühlsausdrücke. So wird ein Stimmungsbild geschaffen, das die Szeneninhalte untermalt. Die Kennmelodie setzt ein, als die Blicke der beiden Figuren sich treffen. Die Konversation erfährt hier eine Zäsur, da die Erzählung Jamies beendet ist und der Blickkontakt zur hauptsächlichen Kommunikation der beiden wird. Als Beleg für den inhaltlichen Umschwung der Konversation kann die Antwort von Landon betrachtet werden, der während des intensiven Blickkontakts zu Jamie sagt: „Kann sein, dass ich dich gleich küsse“. Die Kennmelodie (Leitmotivtechnik) wird also additiv eingesetzt, um das bereits herrschende Stimmungsbild (expressive Mood-Technik) zu erweitern und den romantischen Moment der Figuren zu markieren. Später wird diese Melodie mehrfach erneut aufgegriffen, um die Entwicklung der romantischen Gefühle, wie bereits beschrieben, zu verdeutlichen.

In Szene 2 ist die Erfassung der Kompositionstechnik weitaus komplexer als in Szene 1. Das liegt einerseits an einer dynamischeren harmonischen Struktur der Musik, andererseits an der musikalischen Mischung zwischen Diegese und Non-Diegese.

Per Ausschlussverfahren kann hier wie in Szene 1 die Baukasten-Technik ausgeschlossen werden, da keine vier- oder achttaktigen Strukturen erkennbar sind, die sich in wiederholender Form durch die Szene hinweg fortsetzen.

Auch die Leitmotivtechnik ist nicht vorhanden, da die verwendete Melodie im Film nicht erneut auftritt und somit weder Kennmelodie noch Leitmotivik vorherrschen.

Die deskriptive Technik wird nur in der Synchronizität von musikalischen Akzenten und Tanz erkennbar. Offen bleibt jedoch, ob die Musik dem Tanz oder der Tanz der Musik untergeordnet ist. Da die Tanzeinlage von Mia und Sebastian in der Geschichte spontan erfolgt, wird die genaue Abhängigkeit von Tanz und Musik nicht eindeutig geklärt. Eine deskriptive Technik im Sinne der klassischen Filmmusik ist demnach hier nicht eindeutig nachweisbar, da eine musikalische Unterstreichung von Bewegungen zwar vorliegt, jedoch nicht eindeutig als kompositorisches Mittel betrachtet werden kann, da die Tanzeinlage und die Musik hier eine künstlerische Einheit bilden und nicht voneinander getrennt betrachtet werden können, wie es beim Mickey-Mousing der nicht-diegetischen Filmmusik der Fall ist.

Die Mood-Technik setzt ein erzeugtes Stimmungsbild voraus, welches sich nur leicht verändernde Gefühlsausdrücke abbildet. Im klassischen Sinne wird dabei von statischer Musik gesprochen (siehe Kapitel 5.4.2). Diese Statik bezieht sich jedoch laut Bullerjahn (2016) nur auf den vermittelten Gefühlszustand und die Intensität, nicht jedoch auf Melodieverläufe, Rhythmik und Dynamik der Musik. Trotz der sehr dynamischen Struktur des Songs in Szene 2 lassen sich daher Ansätze der Mood-Technik feststellen. Es wird ein einheitliches Stimmungsbild erzeugt, indem durch Melodieverläufe und Instrumentation ein einzelner Affekt abgebildet wird. Wenn auch nicht im typischsten Sinn, kann hier von einem Gebrauch der Mood-Technik gesprochen werden.

## **Musiktheorie**

Bei der analytischen Betrachtung beider Filmszenen bezüglich der musiktheoretischen Aspekte wird beispielhaft vorgegangen, da eine vollständige musiktheoretische Analyse innerhalb dieses Rahmens nicht möglich ist.

Zunächst wird auf die Konsonanzen und Dissonanzen der verwendeten Harmonien eingegangen. Die in Szene 1 einsetzenden Streicher verkörpern den von Jamie angesprochenen Wind, den sie laut ihrer Aussage nicht sehen, aber spüren kann. Das oben liegende ‚a‘ wird langsam angespielt, um die Brise des leichten Winds in Jamies Gesicht widerzuspiegeln. Die weiteren Harmonien, wie z.B. das einsetzende f#m7, das zum G7#9 weitergeleitet wird, enthalten die große Septime, ein dissonantes Intervall. Im narrativen Kontext können diese dissonanten Intervalle jedoch nicht mit Trauer oder Unbehagen erklärt werden, sondern stehen viel mehr für die romantische Spannung, die während der Szene herrscht, sowie die inhaltliche Komplexität der Aussagen von Jamie, die über die Gefühle spricht, die mit ihrem Glauben einhergehen. Weiterhin sind dissonante Sekundreibungen in e-Moll abwechselnd mit ‚f#‘ und ‚a‘ feststellbar. Sie setzen dann ein, als Landon Jamie seine Liebe gesteht und ein langer Moment vergeht, bevor sie antwortet. Ihre innere Zerrissenheit und die Anspannung von Landon, während er auf ihre Antwort wartet, werden durch diese Sekundreibungen untermalt, da sie als instabiles Konstrukt Fragen darstellen, die aufgelöst werden möchten. Diese Fragen befinden sich in Landons Kopf und könnten lauten: „Wie empfindest du für mich? Liebst du mich auch? Warum antwortest du so lange nicht?“

Auch Jamies Gefühlswelt und Gedankengänge können durch die Sekundreibungen beschrieben werden.

Diese könnten beispielsweise lauten: „Was soll ich darauf jetzt antworten? Tue ich hier das Richtige? Würde er das auch sagen, wenn er wüsste, dass ich unheilbar krank bin?“

Mithilfe der Stufentheorie lassen sich diese Überlegungen bekräftigen. Als die Sekundreibungen vorüber sind, besteht der höchste Punkt des emotionalen Spannungsbogens der Szene, da die Liebesbekundung von Landon bis dahin noch nicht von Jamie beantwortet wurde. Es erfolgt ein langgezogenes ‚a‘ durch die Streicher. In der Tonart D-Dur, welche hier vorliegt, ist der Ton ‚a‘ der Grundton der Dominanten, welche als fünfte Stufe innerhalb der Stufentheorie den höchsten Spannungsgehalt aufweist. In der Stufentheorie hat die Dominante das Bestreben zurück zum Ausgangspunkt (hier D-Dur) zurückzukehren (siehe Sikora, 2012, S.72ff). Durch den Grundton ‚a‘ der Dominanten (A-Dur) wird diese Spannung durch das Bestreben zurück zur Tonika erzeugt. Endet ein Stück beispielsweise mit der Dominanten der Tonart, fühlt es sich für den Hörer stets unvollendet und falsch an. Die Erwartung des Zuschauers, dass die hier durch den Grundton ‚a‘ gespielte Dominante zur Tonika D-Dur zurückkehrt, steht analog zur Erwartung Landons, dass Jamie seine Liebesbekundung in irgendeiner Weise beantwortet. Durch den Einsatz musiktheoretischer Strukturen wird die Szene mithilfe der Filmmusik untermalt und der Zuschauer in seinen Emotionen geleitet.

Der nächste Unterpunkt des musiktheoretischen Parameters beinhaltet die Beschreibung des Tongeschlechts, welche innerhalb der Erläuterung der Stufentheorie jedoch bereits stattfand. Es handelt sich um Dur, welches allgemein eher als positiv wahrgenommen wird (siehe Kapitel 5.2).

Nicht jede melodische Bewegung kann bis ins Detail interpretiert werden, da sie sowohl im musikalischen Zusammenhang als auch im funktionalen Kontext steht und nicht immer für beides eine sinnvolle Berücksichtigung findet. Man kann jedoch bestimmte markante Punkte in Melodieverläufen analysieren, wenn sie in einem sinnvollen Zusammenhang zu ihrer Funktionalität stehen.

Ein Beispiel dafür ist das bereits beschriebene langgezogene ‚a‘ der Streicher zur Darstellung der Erwartungshaltung von Landon nach der Preisgabe seiner Gefühle für Jamie. Ein weiteres Beispiel ist der aufwärts geführte Verlauf der Streichermelodie nach Jamies Erzählungen von den Gefühlen, die sie mit ihrem Glauben verbindet. Die

Intensität der von ihr angesprochenen Gefühle findet ihren Höhepunkt im letzten von ihr angesprochenen Gefühl „Liebe“. Analog dazu findet die Melodie ihren Höhepunkt, während sich Jamie umdreht und in Landons Mimik deutlich erkennbar wird, dass ihm zu diesem Zeitpunkt bewusst zu werden scheint, dass Liebe genau das ist, was er für Jamie empfindet. Auch die Betrachtung der verwendeten Rhythmik bezeugt diese Aussagen, da zwischendurch viele halbe Noten verwendet werden, die die Melodie entschleunigen und ein romantisches Stimmungsbild erzeugen.

Die Verwendung der Tonika wird am Ende der aufsteigenden Melodie einmal sehr deutlich. Während des Moments, indem Landon seine Liebe zu Jamie realisiert, wird von den Streichern ein langgezogenes ‚d‘ gespielt. Das ‚d‘ ist in der vorliegenden Tonart D-Dur der Grundton der Tonika, also das tonale Zuhause. Während Landon in seinem emotionalen Zuhause ankommt, das für ihn Jamie ist, wird auch in der Musik das tonale Zuhause zur Untermalung verwendet.

Da die Musik eines Musicalsongs in Verbindung mit Gesang und Tanz zum Großteil sich selbst dient und eine künstlerische sowie narrative Funktion erfüllt, ist die eindeutige Zuweisung musiktheoretischer Begebenheiten zu ihrer filmmusikalischen Funktionalität nur sehr eingeschränkt möglich. Funktionale Tendenzen in Musicalsongs, die sich innerhalb musiktheoretischer Details (wie z.B. der Stufentheorie oder dem Melodieverlauf) feststellen lassen, bedürfen grundsätzlich der Berücksichtigung, dass sie eventuell nicht vom Komponisten beabsichtigt worden sind, sondern als Zufallsprodukt des eher autonom betrachteten Werks entstanden sind. Auf dieser Grundlage lassen sich beispielhaft in der Szene 2 aus „La La Land“ folgende musiktheoretische Tendenzen feststellen:

Der Film „La La Land“ ist eine „Hommage an Hollywood-Musicals wie ‚Singin‘ in the Rain‘ (1952) mit Gene Kelly oder ‚An American in Paris‘ (1951)“ (Grillet, 2017). Direkt im Intro von „A Lovely Night“ wird dies klar, indem absteigende Arpeggien gespielt werden, welche eine träumerische Wirkung erzeugen. Auch die in der Strophe gesungene Passage „The sun is nearly gone, the lights are turning on“ wirkt romantisierend und träumerisch. Diese Wirkung wird durch das gesungene ‚h‘ im Eb+ Kontext bei „nearly gone“ und „turning on“ erzielt. Ein weiteres musiktheoretisches Merkmal, welches auf eine filmmusikalische Funktionalität schließen lässt, ist die eintaktige Modulation von der Tonart Es-Dur in die Tonart G-Dur. Diese erfolgt nach der Strophe von Sebastian und führt zur musikalischen Antwort Mias auf seine

Aussagen. Die Intensität der Szene wird mit dieser Modulation erhöht. Auch die damit einhergehenden Aussagen der beiden Figuren steigen in ihrer Intensität. Die Spannung wird so erhöht, was nicht zuletzt durch die Musik in Gang gesetzt wird.

Weitere musiktheoretische Merkmale können zwar auf eine Funktionalität hinweisen, sind jedoch nicht eindeutig als funktional nachweisbar, da sie auch innerhalb der künstlerischen und weitestgehend autonomen Einheit aus Begleitmusik, Gesang und Tanz betrachtet werden müssen. Die Funktionalität des Musicalsongs nach den klassischen Filmmusiktechniken lässt sich demnach nicht allein durch die musiktheoretischen Merkmale nachweisen.

### **Instrumentation**

Die nicht-diegetische Filmmusik in Szene 1 ist zunächst mit Streichern instrumentiert worden. In dem Moment als Landon seine Liebe zu Jamie realisiert, setzt von einer Akustikgitarre gespielt die Kennmelodie ein.

Diese sehr zurückhaltende und sanfte Instrumentierung steht damit analog zur Intimität der Szene. Die Kennmelodie, welche die romantischen Gefühle von Jamie und Landon darstellt, intensiviert sich durch eine andere Instrumentation mit einem Klavier (Teleskop-Szene) und einem Streichorchester (Hochzeit-Szene). Diese Entwicklung steht analog zu der Intensivierung der Gefühle, die die beiden Figuren während des weiteren Verlaufs der Geschichte zueinander erleben. Belegt werden kann die Wirkung dieser Instrumentierung u.a. mit der Tabelle „Musikinstrumente und ihre Gefühlsqualitäten“ (siehe Kapitel 5.4.2). Die in Szene 1 verwendeten Violinen im mittleren Register werden in dieser Tabelle mit den Adjektiven „warm, romantisch, leidenschaftlich“ assoziiert (Skiles, 1976).

Die Instrumentation in Szene 2 ist dem ästhetischen Gesamtkonzept des Films geschuldet und bietet keine direkte Grundlage zur Interpretation der Funktionalität. Es lassen sich trotzdem Tendenzen erkennen, die eine gewisse filmmusikalische Funktionalität innehaben.

Im Intro sind Flöten, Klavier und eine Harfe zu hören. Dadurch wird ein träumerischer Gesamteindruck erweckt, der auch mithilfe der Skiles-Tabelle begründet werden kann, da Flöten im mittleren Register mit „romantisch, feinfühlig“ assoziiert werden (siehe Kapitel 5.4.2).

Während des ersten Parts von Sebastians Gesang sind folgende Instrumente zu hören: Klavier, Glockenspiel, Streicher und Harfe. Mit arpeggierten Läufen begleiten Sie den Gesang Sebastians, der (wie im Abschnitt ‚Musiktheorie‘ beschrieben) auch träumerische Elemente aufweist.

Im zweiten Part von Sebastians Gesang kommt ein für den Jazz typischer „Walking Bass“ hinzu, der von einem Kontrabass gespielt wird. Auch die Flöten steigen wieder in die Begleitung ein, sowie ein Jazz-Schlagzeug und eine gemutete Trompete. Der Song wirkt dadurch energetischer und gewinnt an Tempo und Lebhaftigkeit.

Als dann die Modulation stattfindet, die Mias Part einleitet, kommt eine Combo aus Blasinstrumenten hinzu, welche das für den Film angedachte Jazz-Konzept abrunden. Filmmusiktechnische Funktionalität ist hier nicht mehr eindeutig erkennbar, da die Instrumentation jazztypische Elemente aufweist und aus ästhetischen und konzeptionellen Gründen verwendet wurde. Auch die Tempoänderung und Dynamik im zweiten Teil des Songs, wo hauptsächlich getanzt wird, kann nicht eindeutig mit filmmusikalischen Funktionen in Verbindung gebracht werden.

### **Relation zwischen Musik und Dialog/Gesang**

Die Relation zwischen Musik und Dialog bzw. gesanglichem Dialog wird als zusätzlicher Parameter betrachtet, um später eine übergreifende funktionale Einordnung der jeweiligen Filmmusik vornehmen zu können.

In Szene 1 spricht Jamie zunächst von ihren positiven Gefühlen bezüglich ihres Glaubens. Sie vergleicht ihren Glauben mit dem Wind, den sie „nicht sehen, aber fühlen“ kann (Nur mit Dir, 2002). Ihre Gefühle bezüglich ihres Glaubens beschreibt sie als Wunder, Schönheit, Freude und Liebe. Während ihrer Ausführungen erkennt Landon seine Gefühle zu ihr, die er daraufhin preisgibt, indem er sagt „Könnte sein, dass ich dich gleich küsse“ (Nur mit Dir, 2002).

Die gesamte Szene ist sehr emotional und intim, was sich durch die Musik widerspiegelt.

In Szene 2 aus „La La Land“ beschreibt Sebastian während seines ersten Parts zunächst die schöne Umgebung und sagt, dass die Sonne untergegangen ist, die Lichter (gemeint sind die Laternen) angehen und sich ein silberfarbener Glanz über dem Meer erstreckt. Daraufhin singt er, dass diese Aussicht wie für zwei Personen geschaffen ist, betont jedoch direkt, dass es schade ist, dass diese beiden Personen er und Mia sind, da sie laut ihm nicht füreinander geschaffen sind. Er führt weiterhin aus, dass es nie eine romantische Zukunft für die beiden geben könnte und Mia nicht sein Typ ist. Er beschreibt die Situation schließlich als „Verschwendung dieser wunderbaren Nacht“ (La La Land, 2016).

Mia, der diese offensichtliche Abneigung Sebastians missfällt, antwortet prompt, dass sie diejenige ist, die diese Entscheidung trifft. Sie stellt fest, dass, obwohl er in seinem Polyester-Anzug ganz süß aussieht, sie sich nie in ihn verlieben würde. Außerdem erklärt sie weiterhin, dass diese Aussicht vielleicht einer Frau gefallen würde, die eine Aussicht auf Romantik für realistisch hält. Sie jedoch fühle nichts oder sogar weniger als nichts. Beide einigen sich schließlich darauf, dass dies eine „Verschwendung dieser wunderbaren Nacht“ ist.

Beide Figuren zeigen während dieses gesanglichen Dialogs sehr deutlich ihre Abneigung gegenüber der anderen Person bezüglich romantischer Perspektiven.

Die verwendete Musik unterstreicht diese Aussagen jedoch nicht. Die in den vorangegangenen Abschnitten analysierten musikalischen Parameter belegen eine träumerische und romantische Stimmung, die in Kontrast zu den gesanglichen Aussagen der Figuren steht. Sowohl die verwendeten Harmonien als auch die Instrumentation lassen nicht auf eine angespannte oder gespaltene Situation schließen, in der gegenseitige Abneigung kommuniziert wird. Sie unterstreichen viel mehr die schöne Landschaft und erzählen ein träumerisch-romantisches Stimmungsbild, das durch die Jazz-Akkorde nicht nur zeitlos, sondern auch realitätsfern wirkt. Mit der verwendeten Plansequenz ohne einen Schnitt während der gesamten Szene wird dem Zuschauer trotzdem eine visuelle Realität erzählt. Das realitätsgetreue Visuelle bildet daher den Gegenpol zur realitätsfernen, entfremdenden Musik.

## **Relation zwischen Musik und Ausdruck/Tanz**

In Szene 1 lässt sich die Musik in Beziehung zur Mimik und allgemeinen Ausdrucksweise der Figuren setzen. Jamie, die während ihrer Erzählungen über ihre Gefühle hinsichtlich ihres Glaubens abgewandt von Landon steht, schaut in die Ferne und hat einen glücklichen und hoffnungsvollen Gesichtsausdruck. Landon, der ihr zuhört, schaut sie währenddessen an. Als Jamie das Wort „Liebe“ ausspricht, wendet sich sein Blick zu Boden. Dieser plötzliche Abriss seines vorher statischen Blicks auf Jamie kann mit der Realisierung seiner Liebe zu Jamie erklärt werden. Als sie sich umdreht, treffen sich die Blicke der beiden, wodurch der romantische Moment entsteht, der zu einem Kuss der beiden führt.

Die Musik, welche (durch die vorangegangenen Absätze belegt) die Gefühle der beiden Figuren widerspiegelt, kann auch hier als Unterstreichung betrachtet werden. Sowohl der Ausdruck von Landon und Jamie, als auch ihre Konversation miteinander passen zum Stimmungsbild, das die nicht-diegetische Musik in der Szene erzeugt.

In Szene 2 aus „La La Land“ ist dies ebenfalls zutreffend. Trotz des gesanglichen Dialogs, welcher die Abneigung beider Figuren zueinander beinhaltet, bilden die beiden eine tänzerische Einheit und ergänzen sich gegenseitig in ihren Bewegungsabläufen. Die in der Narration spontan ablaufende Choreografie zeigt Sebastian und Mia als perfekt miteinander agierendes Paar, das sich zunächst gegenseitig neckt und später in parallel verlaufenden Tanzschritten deutlich an Zuneigung zueinander gewinnt. Die gesamte Szene gipfelt schließlich in einem Moment, der beide Figuren nah voreinander stehend zeigt und dem Zuschauer eine Antizipation eines Kusses vermittelt. Dieser Moment wird jedoch unterbrochen, als Mias Handy klingelt und ihr Freund Greg am Telefon ist.

Die Musik, die für diese Szene geschrieben wurde, passt logischerweise zur Choreografie der beiden Figuren. Musik und Ausdruck ergänzen sich demnach wie in Szene 1 und können daher als positiv korrelierend betrachtet werden.

## **Funktionale Einordnung nach Pauli-Modell**

Wie in Kapitel 5.3 erläutert, weist das Pauli-Modell zur Beschreibung filmmusikalischer Funktionen Ungenauigkeiten auf. Daher kann eine Einordnung der beiden Szenen nur als analytische Annäherung betrachtet werden.

Die Szene 1 aus dem Liebesdrama „Nur mit Dir – A Walk to remember“ (2002) weist in allen Parametern eine Untermalung der Szene durch die Filmmusik auf. Sowohl die verwendete Kompositionstechnik als auch die musiktheoretischen Aspekte, die Instrumentation und die Relation der Musik zu dem Dialog sowie dem Ausdruck der Figuren, interagieren in paraphrasierender Weise mit der Szene. Auch die verwendete Kennmelodie stellt eine Paraphrasierung dar und bildet zusätzlich einen musikalischen Bogen zu anderen Szenen, indem die Entwicklung der Romanze der beiden Figuren auch musikalisch durch die Instrumentierung verdeutlicht wird.

Die Szene 2 aus dem Filmmusical „La La Land“ beinhaltet einen diegetischen Musicalsong, der nicht-diegetisch durch eine Jazzcombo und weitere Musikinstrumente begleitet wird. Die Musik, welche großteilig als autonomes Stück agiert und eher narrativen Zwecken folgt, weist jedoch auch Bestandteile funktionaler Filmmusiktechniken auf.

Die Begleitmusik des Musicalsongs wirkt kontrapunktierend zum dialogischen Inhalt des Gesangs in der Szene und beinhaltet somit teilweise Funktionen der nicht-diegetischen Filmmusik.

## **8 Fazit**

Musicalfilme erfreuen sich in den letzten Jahren an einer wiederkehrenden Beliebtheit beim Kinopublikum. Nicht zuletzt die Musik trägt einen großen Anteil daran.

Die vergleichende Analyse hat erreicht, dass die Ausgangsthese in Teilen belegt werden konnte. Primär dient der Musicalsong im modernen Musicalfilm sich selbst und der Narration. Er kann jedoch in einigen Fällen Funktionen von nicht-diegetischer Filmmusik übernehmen, wie es im Song „A Lovely Night“ aus dem Filmmusical „La La Land“ (2016) der Fall ist. Indem die Musik einen heiteren, träumerischen und teils romantischen Gemütszustand erzeugt, antizipiert der Zuschauer eine aufkommende

Romanze der beiden Figuren Mia und Sebastian. Auch die Kontrapunktierung auf Grundlage der Diskrepanz zwischen musikalisch-romantischem Stimmungsbild und durch Dialog vermittelter offensichtlicher Abneigung der beiden Figuren zueinander belegt die Beinhaltung filmmusikalischer Funktionen im Musicalsong „A Lovely Night“. Die Kuss-Szene aus „Nur mit dir – A Walk to remember“ (2002) diene innerhalb dieser Analyse als Musterbeispiel für die Anwendung filmmusikalischer Funktionen bei nicht-diegetischer Musik und konnte so als Vergleich herangezogen werden.

Zusammenfassend kann die Ausgangsthese zum Teil belegt werden, da Funktionen von nicht-diegetischer Filmmusik im Musicalsong des modernen Musicalfilms „La La Land“ nachgewiesen wurden. Eine Allgemeingültigkeit kann dieser These jedoch nicht zugesprochen werden, da die Funktionalität oder Autonomie der Musik je nach Musicalfilm variieren kann.

Offen bleibt auch, ob bzw. inwiefern diese Funktionalität absichtlich vom Filmkomponisten verwendet worden ist.

## **9 Kritische Betrachtung eigener Kompositionen**

Für das Filmmusical „Traumtänzerin“, welches das Debütprojekt der Regisseurin Kimberly Schäfer ist, wurden von mir drei Musicalsongs geschrieben, die innerhalb des Films verwendet werden sollen. Im ursprünglichen Plan standen fünf Songs. Allerdings wurde die narrative Struktur noch einmal verändert und daher auch der musikalische Rahmen des Films angepasst, wodurch die neu geplanten Songs noch nicht geschrieben wurden.

Die Geschichte handelt von Milo, einem jugendlichen Mädchen, die von Zuhause ausbricht, da sie von ihrem Vater viel zu sehr kontrolliert wird. Bei ihrer Erkundung der Stadt trifft sie in einem verlassenen Schwimmbad auf Luke, der als Artist beim Zirkus arbeitet, welcher zurzeit in der Stadt ist. Milo und Luke lernen sich besser kennen. Während Milo von ihrem Vater in der gesamten Stadt gesucht wird, lernt sie innerhalb der nächsten Tage auch die anderen Zirkusartisten kennen und erfährt, dass der Zirkus kurz vor dem Bankrott steht. Milos Idee, musikalische Aspekte in die letzte Show einfließen zu lassen, findet beim Zirkusteam Gehör. Nachdem Milo von ihrem Vater gefunden wird, können die Vorbereitungen für die Show, in die Milo integriert ist, nur

noch geheim stattfinden. Die Show erreicht unerwartet nur eine Anzahl von fünf Gästen, was schließlich zu einem Zerwürfnis zwischen Milo und Luke führt. Nachdem Milos Vater Christian den Tod seiner Frau zum ersten Mal seit ihrem tödlichen Unfall als Artistin verarbeitet, sieht er ein, dass er mit seinem Kontrollwahn gegenüber seiner Tochter übertrieben hat und hilft Milo und ihrer besten Freundin Jenn, die mithilfe eines Social Media Accounts den Zirkus retten wollen. Am Abreisetag der Zirkustruppe können die beiden so gerade noch die Zirkusdirektorin Zoe überreden eine weitere Show zu veranstalten, da sie über Social Media genug Anfragen und Zusagen erhalten haben. Die Show wird ein voller Erfolg. Milo entdeckt auch ihren Vater im Publikum. Nach der Show sitzt das Team um ein Lagerfeuer herum. Schließlich versöhnen sich Milo und Luke und es kommt zum Kuss.

Die drei von mir geschriebenen Songs lassen sich folgenden Situationen innerhalb des Films zuweisen:

1. Milos Ausbruch
2. Christians Song (Verarbeitung des Todes seiner Frau)
3. Finale

„Milos Ausbruch“ ist ein Song, den Milo in der Geschichte selbst geschrieben hat, als sie, noch von ihrem Vater kontrolliert, zuhause lebt. Sie performt diesen Song zunächst an ihrem Keyboard, bis er schließlich von der Diegese in die Nicht-Diegese übergeht und ihr Weglaufen von Zuhause gezeigt wird.

„Christian’s Song“ zeigt Christian auf dem Dachboden seines Hauses sitzend mit seiner alten Gitarre, wie er über den Tod seiner Frau reflektiert, sich von ihr verabschiedet und das erste Mal ein Verarbeitungsprozess bei ihm stattfindet.

Das „Finale“ ist der Showsong, der von allen Artisten in der letzten Zirkusshow performt wird.

Die Songs können mithilfe der in dieser Arbeit gewonnenen Kenntnisse kritisch betrachtet werden.

Alle drei Songs sind Musicalsongs, die dadurch primär für sich selbst stehen. Allerdings weisen auch diese Songs Funktionen der Filmmusik auf. Sowohl „Milos Ausbruch“ als auch „Christians Song“ lassen eine paraphrasierende Wirkung erkennen. Beispielsweise untermalt die Gitarrenmelodie in „Christians Song“ die

Stimmung der sehr intimen und emotionalen Szene, in der Christian den Tod seiner Frau verarbeitet. Auch der Ausbruch von Milo ist paraphrasierend im Song zu hören.

Allerdings sind diese funktionalen Aspekte auch kritisch zu betrachten. Die Paraphrasierung verdoppelt die Wirkung der Szene auf den Zuschauer, der durch das Bild und den Inhalt der Szene schon Informationen über ihre Stimmung besitzt.

Adorno und Eisler beispielsweise bevorzugen die Funktion der Kontrapunktierung, indem sie das Paraphrasieren kritisch als „Nachahmung des Bildvorgangs oder seiner Stimmung“ bezeichnen und die Kontrapunktierung als „Gegensatz zum Oberflächengeschehnis“ beschreiben, welcher den Sinn der Szene hervorbringt (Bullerjahn, 2016, zitiert nach Adorno & Eisler, 1969, S.48).

Die von mir geschriebenen Songs könnten somit noch einmal überarbeitet werden, indem die Begleitmelodie des Songs „Milos Ausbruch“ beispielweise eher kontrapunktierend zum Inhalt ihrer Szene gestaltet wird, anstatt den Ausbruch nur musikalisch nachzuahmen.

## **10 Ausblick**

Forschungsarbeiten im Bereich Filmmusik sind keine Mangelware. Daher ist der Forschungsstand in diesem Bereich bereits weitestgehend abgedeckt. Der Grenzgang und Wechsel zwischen Diegese und Nicht-Diegese im musikalischen Rahmen ist jedoch eine Forschungslücke, die durch diese Arbeit nur ihren Anstoß findet. Sowohl Komponisten zukünftiger Musicalfilme als auch Forschende im Bereich der nicht-diegetischen und diegetischen Musik, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzen, könnten neue Blickwinkel auf Musicalsongs in Musicalfilmen ermöglichen und die Kompositionstechniken der zukünftigen Musicalsongs prägen.

# Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1	Szene aus „The Jazz Singer“ (1927) . . . . .	10
	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=22NQuPrwbHA">https://www.youtube.com/watch?v=22NQuPrwbHA</a>	
Abbildung 2	Lobby Card von „42nd Street“ (1933) . . . . .	12
	<a href="https://admin.tcm.com/tcmdb/title/616/42nd-street#overview">https://admin.tcm.com/tcmdb/title/616/42nd-street#overview</a>	
Abbildung 3	Szene aus „The Wizard of Oz“ (1939) . . . . .	13
	<a href="https://mubi.com/de/films/the-wizard-of-oz">https://mubi.com/de/films/the-wizard-of-oz</a>	
Abbildung 4	Szene aus „The Band Wagon“ (1953) . . . . .	14
	<a href="https://bamfstyle.com/2020/01/02/astaire-band-wagon-1-train-flannel/">https://bamfstyle.com/2020/01/02/astaire-band-wagon-1-train-flannel/</a>	
Abbildung 5	Fimplakat von „Grease“ (1978) . . . . .	16
	<a href="https://www.imdb.com/title/tt0077631/">https://www.imdb.com/title/tt0077631/</a>	
Abbildung 6	Szene aus „The Lion King“ (1994) . . . . .	17
	<a href="https://virtualfeast.net/cinematic-feasts/lion-king-1994/">https://virtualfeast.net/cinematic-feasts/lion-king-1994/</a>	
Abbildung 7	Intervalle und ihre Konsonanzen bzw. Dissonanzen . . . . .	23
	Sikora, F. (2012). <i>Neue Jazz-Harmonielehre</i> (8.Auflage). Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz	
Abbildung 8	Szene aus „Psycho“ (1960) . . . . .	23
	<a href="https://www.history.com/news/psycho-shower-scene-hitchcock-tricks-fooled-censors">https://www.history.com/news/psycho-shower-scene-hitchcock-tricks-fooled-censors</a>	
Abbildung 9	Szene aus „Steamboat Willie“ (1928) . . . . .	30
	<a href="https://filmschoolrejects.com/mickey-mouse-steamboat-willie/">https://filmschoolrejects.com/mickey-mouse-steamboat-willie/</a>	
Abbildung 10	Typische Instrumentenklischees, Teil 1 . . . . .	31
	Bullerjahn, C. (2016). <i>Grundlagen der Wirkung von Filmmusik</i> (3.Auflage). Wißner-Verlag, Augsburg	

- Abbildung 11 Typische Instrumentenklischees, Teil 2 . . . . . 32  
 Bullerjahn, C. (2016). *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik* (3.Auflage).  
 Wißner-Verlag, Augsburg
- Abbildung 12 Musikinstrumente und ihre assoziierten Gefühlsqualitäten . . 34  
 Bullerjahn, C. (2016). *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik* (3.Auflage).  
 Wißner-Verlag, Augsburg
- Abbildung 13 Szene aus „Nur mit dir – A Walk to remember“ (2002) . . . . . 39  
<https://www.moviebreak.de/film/nur-mit-dir-a-walk-to-remember-1>
- Abbildung 14 Szene aus „Nur mit dir – A Walk to remember“ (2002) . . . . . 39  
<https://www.cheatsheet.com/entertainment/mandy-moore-shane-west-a-walk-to-remember-hardest-scene.html/>
- Abbildung 15 Szene aus „La La Land“ (2016) . . . . . 41  
<https://www.icgmagazine.com/web/breathless/>
- Abbildung 16 Szene aus „La La Land“ (2016) . . . . . 41  
<https://www.icgmagazine.com/web/breathless/>
- Abbildung 17 Szene aus „La La Land“ (2016) . . . . . 41  
[https://www.reddit.com/r/MovieDetails/comments/mbddv0/in\\_la\\_la\\_land\\_2016\\_as\\_sebastian\\_and\\_mia\\_walk/](https://www.reddit.com/r/MovieDetails/comments/mbddv0/in_la_la_land_2016_as_sebastian_and_mia_walk/)

## Literaturverzeichnis

Blöcher, A. (2011). *Thank you for the music(al)*. Mittweida, Deutschland. Hochschule Mittweida, Fakultät Medien, Bachelorarbeit.

Brockhaus Enzyklopädie (o.D.). *Musical*. Abgerufen 2021, von <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/musical>

Büchler, M. (1987). *Musik und ihre Psychologien*. Frankfurt, Deutschland: Fachbuchhandlung für Psychologie.

Bullerjahn, C. (2016). *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. (3.Aufl.). Augsburg, Deutschland: Wißner-Verlag.

Bullerjahn, C. (2016). *The Jazz Singer*. Abgerufen 2021, von <https://www.bpb.de/geschichte/zeitgeschichte/sound-des-jahrhunderts/210052/the-jazz-singer>

Dirks, T. (o.D.). *Musical-Dance Films*. Abgerufen 2021, von <https://www.filmsite.org/musicalfilms.html>

Geraths, A., & Schmidt, C. (2002). *Musical – Das unterhaltende Genre*. Landshut, Deutschland: Laaber-Verlag.

von Gleich, S. (1993). *Über die Wirkung der Tonarten in der Musik*. Stuttgart, Deutschland: Mellinger Verlag

Grant, B. (2012). *The Hollywood Film Musical*. Chichester, United Kingdom: Blackwell Publishing.

Green, S., & Ginell, C. (2019). *Broadway Musicals – Show by Show*. Lanham, United States of America: Rowman & Littlefield.

Grillet, A. (2017). *“La La Land” – Ein Plädoyer für uns träumende Narren*. Abgerufen 2021, von <https://www.kultur-port.de/blog/film/13945-la-la-land.html>

Hofmann, G., & Trübsbach, C. (2002). *Mensch & Musik*. Augsburg, Deutschland: Wißner-Verlag.

Hurwitz, N. (2014). *A History of the American Musical Theatre*. New York, United States of America: Routledge.

IMDB (o.D.). *Bohemian Rhapsody*. Abgerufen 2021, von [https://www.imdb.com/title/tt1727824/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt1727824/?ref_=nv_sr_srsg_0)

IMDB (o.D.). *Frozen*. Abgerufen 2021, von [https://www.imdb.com/title/tt2294629/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt2294629/?ref_=fn_al_tt_1)

IMDB (o.D.). *Greatest Showman*. Abgerufen 2021, von [https://www.imdb.com/title/tt1485796/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt1485796/?ref_=nv_sr_srsg_0)

IMDB (o.D.). *Hairspray*. Abgerufen 2021, von <https://www.imdb.com/title/tt0427327/>

IMDB (o.D.). *La La Land*. Abgerufen 2021, von [https://www.imdb.com/title/tt3783958/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt3783958/?ref_=nv_sr_srsg_0)

IMDB (o.D.). *Les Misérables*. Abgerufen 2021, von [https://www.imdb.com/title/tt1707386/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt1707386/?ref_=nv_sr_srsg_0)

IMDB (o.D.). *Nur mit Dir – A Walk to remember*. Abgerufen 2021, von [https://www.imdb.com/title/tt0281358/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt0281358/?ref_=nv_sr_srsg_0)

IMDB (o.D.). *Rocketman*. Abgerufen 2021, von [https://www.imdb.com/title/tt2066051/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt2066051/?ref_=nv_sr_srsg_0)

IMDB (o.D.). *The Wizard of Oz*. Abgerufen 2021, von [https://www.imdb.com/title/tt0032138/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt0032138/?ref_=nv_sr_srsrg_0)

IMDB (o.D.). *West Side Story*. Abgerufen 2021, von [https://www.imdb.com/title/tt3581652/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsrg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt3581652/?ref_=nv_sr_srsrg_0)

Jansen, W. (2020). *Musicals – Geschichte und Interpretation*. Münster, Deutschland: Waxmann Verlag.

Juslin, P., & Sloboda, J. (2010). *Handbook of Music and Emotion*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.

Kenrick, J. (2017). *Musical Theatre – A History* (2. Aufl.). New York, United States of America: Bloomsbury

Möckl, S. (2009). *Forscher lüften Geheimnis des absoluten Gehörs*. Abgerufen 2021, von <https://www.welt.de/wissenschaft/hirnforschung/article3765702/Forscher-lueften-Geheimnis-des-absoluten-Gehoers.html>

Petersen, C. (o.D.). *Burlesque*. Abgerufen 2021, von <https://www.filmstarts.de/kritiken/48749/kritik.html>

Sikora, F. (2012). *Neue Jazz-Harmonielehre* (8. Aufl.). Mainz, Deutschland: Schott Music

Trenka, S. (2013). *Musical*. In M. Kuhn & I. Scheidgen & N. Weber (Hrsg.), *Filmwissenschaftliche Genreanalyse: Eine Einführung*. Berlin, Deutschland: De Gruyter

UNESCO (o.D.). *The Wizard of Oz (Victor Fleming 1939), produced by Metro-Goldwyn-Mayer*. Abgerufen 2021, von <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-8/the-wizard-of-oz-victor-fleming-1939-produced-by-metro-goldwyn-mayer/>

Weidinger, A. (2011). *Filmmusik* (2. Aufl.). Köln, Deutschland: Halem

Werbik, H. (1971). *Informationsgehalt und emotionale Wirkung von Musik*.  
Mainz, Deutschland: Schott's Söhne

Zagozdzon, A. (2019). Backstage am Broadway: das Filmmusical 42<sup>nd</sup> Street (USA 1933, Lloyd Bacon) zwischen musikpraktischem Realismus und choreografischen Fantasien. In W. Strank (Hrsg.), *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (S.72ff). Kiel, Deutschland: Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung

Zitate.net (o.D.). *Musik Zitate*. Abgerufen 2021, von  
<http://zitate.net/musik-zitate>

## **Medienverzeichnis**

*Nur mit Dir – A Walk to remember* (2002). Shankman & Di Novi. United States of America.

*La La Land* (2016). Chazelle & Berger; Gilbert; Horowitz; Platt. United States of America.

## Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Alle sinngemäß und wörtlich übernommenen Textstellen aus fremden Quellen wurden kenntlich gemacht.

Lemgo, den 20.06.2021

Christin Strauß