

Hochschule Merseburg
Fachbereich Soziale Arbeit. Medien. Kultur
Studiengang MA Angewandte Medien- und Kulturwissenschaft

Masterarbeit zur Erlangung

des Grades MA Kulturwissenschaft

Marie Blankenburg

Die singende Schauspielerin
Weiblicher Gesang als stilistisches und dramaturgisches Mittel
im Spielfilm

Erstgutachter: Herr Prof. Dr. phil. Johann Bischoff

Zweitgutachter: Herr Frank Venske

Matrikelnummer: 21645

Anschrift: Hackebornstraße 4, 06108 Halle

Abgabedatum: 27.10.2017

Inhaltsverzeichnis

0 Einleitung und Zielsetzung	4
1 Historischer Überblick der Filmmusik	7
1.1 Die Ära des Stummfilms	7
1.1.1 Von den Anfängen einer filmmusikalischen Willkür	7
1.1.2 Stimmigkeit zwischen Bild und Musik	9
1.1.3 Individuelle Filmmusikpartituren	11
1.2 Der Tonfilm	11
1.2.1 Orientierungsphase und Künstlerstreik	11
1.2.2 Traumfabrik Hollywood	12
1.2.3 Die Digitale Revolution	14
1.2.4 Aktuelle Tendenzen	15
2 Ausgewählte Techniken der Filmmusik	16
2.1 Deskriptive Technik	16
2.2 Mood-Technik	17
2.3 Leitmotivtechnik	19
2.4 Baukasten-Technik	20
3 Funktionen von Filmmusik	20
3.1 Filmmusik als funktionale Musik	20
3.2 Das strukturalistische Modell nach Maas und Schudack	22
3.3 Die Grenzen der Filmmusik	24
4 Gesang als emotionales Mittel	25
4.1 Physiologische Aspekte der Stimme	25
4.2 Unterscheidung zwischen Sprechen und Singen	27
4.3 Die Bedeutung des Singens für den Stimmträger	29
4.4 Die Bedeutung des Singens für den Zuhörer	31
4.5 Gesang im Film	33
5 Exkurs: Musikfilm	35
5.1 Begriffsdefinition und Erscheinungsformen des Musikfilms	35
5.2 Abgrenzung Musicalfilm	36
5.2.1 Begriffsdefinition	36
5.2.2 Erscheinungsformen	37
5.2.3 Historischer Abriss der Entwicklung des Musicalfilms	38
6 Filmmusikanalyse zur Bedeutung der weiblichen Gesangsstimme im Film	42
6.1 Methodische Beschreibung	42

6.2 Erläuterung zur Filmauswahl	43
6.3 Breakfast at Tiffany's	45
6.3.1 Handlung	46
6.3.2 Genreeinordnung	48
6.3.3 Das neue Frauenbild: Audrey Hepburn	49
6.3.4 Allgemeines zur Filmmusik	51
6.3.5 Analyse 1: Moon River	52
6.3.5.1 Audiovisuelle Analyse und Interpretation	53
6.3.5.2 Filmmusikfunktionen: Anwendung des Strukturalistischen Modells	57
6.3.5.3 Der weibliche Gesang als dramaturgisches und stilistisches Mittel	58
6.3.5.4 Der Blick des Mannes auf die singende Frau	63
6.4 La La Land	65
6.4.1 Handlung	66
6.4.2 Genreeinordnung	68
6.4.3 Allgemeines zur Filmmusik	69
6.4.4 Analyse 2: The Fools Who Dream	71
6.4.4.1 Audiovisuelle Analyse und Interpretation	72
6.4.4.2 Filmmusikfunktionen: Anwendung des Strukturalistischen Modells	77
6.4.4.3 Der weibliche Gesang als dramaturgisches und stilistisches Mittel	79
6.5 Vergleichende Interpretation der Untersuchungsergebnisse	82
6.6 Weitere Beispiele für weiblichen Gesang im Film	84
7 Folgerung und Perspektiven	89
8 Literaturverzeichnis	91
9 Medienverzeichnis	95
10 Abbildungsverzeichnis	96
11 Anhang	97
a)	97
b)	99

0 Einleitung und Zielsetzung

„Das älteste, echtste und schönste Organ der Musik, das Organ, dem unsere Musik allein ihr Dasein verdankt, ist die menschliche Stimme.“

*Richard Wagner*¹

Die *Stimme* ist das persönlichste Merkmal, was der Mensch in sich trägt. Durch sie können wir Laute äußern, Sprache artikulieren und unsere Gedanken und Gefühle ausdrücken. Sie begleitet uns ein Leben lang und trägt unser Innerstes nach außen. Schon im Mutterleib wird die Stimme der Mutter von Säuglingen wahrgenommen und bildet im Laufe ihrer Entwicklung einen wichtigen Bezugspunkt für die mütterliche Bindung. In ihrer kunstvollsten Form ist sie darüber hinaus wie ein Instrument imstande, Klänge und Töne zu erzeugen, welche zu einem musikalischen Gebrauch der Stimme, dem Singen führen. Die Stimme ist das ursprünglichste und älteste Musikinstrument des Menschen und schlummert in seiner eigenen Natur.

Die emotionalen Wirkungsweisen, welche das Singen in Verbindung mit Sprache auf den Sänger sowie den Zuhörer hervorrufen kann, fasziniert den Menschen seit jeher. Gesungen wird in allen möglichen Lebenslagen und in allen Kulturen und Epochen der Menschheit. Dabei sind Vielfalt und Vorkommen von Gesang ebenso zahlreich wie facettenreich und kann in der solistischen Form des Einzelnen, im Zusammenschluss mehrerer Sänger oder gar durch einen ganzen Chor erfolgen.

Ob in der Popmusik, der Klassik, der Kirchenmusik, der Rockmusik oder dem Jazz, die unzähligen Musikgenres nutzen die menschliche Stimme als individuelles musikalisches Ausdrucksmittel auf unterschiedlichste Art und Weise. Das Spektrum der emotionalen Reaktionen des Publikums auf Gesang reicht von Bewunderung über Ergriffenheit bis zu Missfallen und richtet sich vor allem nach den musikalischen Vorlieben und Kenntnissen des Zuhörers. Die bedeutsame Rolle, welche Gesang als emotionaler Vermittler einnimmt, bildet auch innerhalb des Mediums Film einen musikalischen Schwerpunkt. Die Verwendung von gesungenen Liedern kann unter bestimmten Bedingungen die Dramaturgie eines Filmes beeinflussen. In der Funktion von Filmmusik verstärkt sie Gefühle und unterstützt durch ihren gezielten Einsatz die Dramaturgie und Handlung des Films.

¹ Richard Wagner, In: Kesting 2004, S. 28

Filmmusik bildet einen wichtigen Baustein für das Gesamtkunstwerk des Mediums *Film*. Aus dem Zusammenspiel von Bild und Musik hat sie sich mittlerweile zu einem alleinstehenden musikalischen Genre entwickelt, welches ein großes Publikum anspricht und imstande ist, riesige Konzerthallen zu füllen. Ohne Musik würden viele Filme enorm in ihrer emotionalen Wirkung abnehmen und weniger erfolgreich sein. Die großen Klassiker der Filmgeschichte verdanken ihren Erfolg häufig ihrer großartigen Filmmusik.

„Sehen Sie sich einen Film als Stummfilm an, und dann nochmals mit Augen und Ohren. Die Musik gibt die Stimmung vor, die ihr Auge nicht sieht. Sie ist es, die Emotionen leitet; sie ist der emotionale Rahmen für die sichtbaren Bilder.“²

Im Vergleich zum rein instrumentalen Filmscore kann angenommen werden, dass der Einsatz von Gesang eine weitere Ebene der Stimmung anzusprechen vermag.

Eben jene Bedeutung der menschlichen Stimme für die Dramaturgie von Filmen auf die Emotionalität bildet den Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit. Es soll der Fokus speziell auf der Rolle des weiblichen Gesangs, genauer auf der Relevanz einer *singenden Schauspielerin* liegen. Die Forschungsfrage der Master-Thesis lautet daher: Welchen dramaturgischen und stilistischen Stellenwert kann weiblicher Gesang innerhalb der Filmhandlung einnehmen? Diesbezüglich wird vornehmlich die Singstimme von unausgebildeten Sängerinnen untersucht, die im Rahmen ihrer Schauspielkarriere Filmsongs interpretiert haben. Für die Forschungsfrage wurden die Beispielfilme *Breakfast at Tiffany's* (1961) und *La La Land* (2016) als geeignet erachtet und für die Filmmusikanalyse ausgewählt. Darüber hinaus soll auch untersucht werden, warum Schauspielerinnen mit einer unausgebildeten Stimme häufig Filmtitel interpretieren.

Im Folgenden wird ein grundlegender historischer Abriss Aufschluss über die wichtigsten Entwicklungen der Filmmusik liefern. Von der Ära der Stummfilmmusik über die ersten Tonfilme und klassische Hollywood-Sinfonik bis zu aktuellen Tendenzen soll ein kurzer Überblick zur Einleitung in die Thematik erfolgen.

Die theoretische Auseinandersetzung zu den fundamentalen Aspekten der Filmmusik erfolgt im zweiten und dritten Kapitel dieser Untersuchung. Dabei werden zunächst ausgewählte Techniken der Filmmusik betrachtet, die einen Einblick in die gängigsten Kompositionsstrategien für Filmmusik geben. Es handelt sich hierbei um die *Deskriptive Technik*, die *Mood-Technik*, die *Leitmotivtechnik* und die *Baukasten-Technik*. Anschließend werden den Funktionen von Filmmusik auf Grundlage des *strukturalistischen Modells* nach *Georg Maas* und *Achim Schudack*

² David Wark Griffith. In: Keller 2000, S. 61

besondere Aufmerksamkeit zuteil. Daran anknüpfend werden auch die Grenzen von Filmmusik aufgeführt, die viele Komponisten während ihrer Arbeit erfahren.

Im weiteren Verlauf der Abhandlung findet eine theoretische Auseinandersetzung mit dem Phänomen der menschlichen Stimme statt, welche unter verschiedenen Gesichtspunkten heraus betrachtet wird. Nach einer kurzen Einführung in die Physiologie der Stimme und einer grundlegenden Differenzierung von der Sprech- und der Singstimme soll die Bedeutung des Singens für den Stimmträger sowie den Zuhörer beschrieben werden. Anschließend wird das Kapitel über Gesang im Film eine Brücke zum fünften Kapitel der Arbeit bauen.

Es folgt ein Exkurs in das Filmgenre des Musikfilms bzw. des Musicalfilms, bei dem die Begrifflichkeiten und Erscheinungsformen der Thematik untersucht werden. Der historische Abriss zur Entwicklung des Musicalfilms soll darüber hinaus einen grundlegenden Einblick von den Wurzeln bis zu heutigen Musicalproduktionen liefern.

Das Herzstück der Forschungsarbeit liegt in der audiovisuellen Filmmusikanalyse der ausgewählten Beispielfilme. Nach der methodischen Beschreibung und Erläuterung zur Filmauswahl erfolgen jeweils eine kurze Inhaltszusammenfassung der Handlung, die Genreeinordnung und eine allgemeine Einordnung von Besonderheiten der Musik zu den Analysefilmen. Daraufhin werden die exemplarischen Filmszenen der audiovisuellen Analyse und Interpretation unterzogen und auf den Einsatz des weiblichen Gesangs hin untersucht. Die von den Darstellerinnen gesungenen Lieder werden anschließend auf ihre Filmmusikfunktionen des strukturalistischen Modells angewandt. Im Anschluss an die vergleichende Interpretation der Untersuchungsergebnisse werden in einem zusätzlichen Kapitel weitere Beispiele für weiblichen Gesang im Film exemplarisch aufgeführt.

Die Besonderheiten des weiblichen Gesangs im Film liegen häufig in der Rezeption des männlichen Hauptdarstellers und dessen Reaktion auf die Stimme der Protagonistin. Dem Blick des Mannes auf die singende Frau soll deshalb besonderer Aufmerksamkeit zuteilwerden.

Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, einen möglichst umfassenden Teil zum aktuellen Forschungsstand der weiblichen Stimme im Score beizutragen. Innerhalb der Fachliteratur zu Filmmusik wird der Gesang im Film meistens nur unter dem Aspekt von Musikfilmen oder Musicalfilmen verstanden. Über die dramaturgische Relevanz des Gesangs im Film, besonders in Abgrenzung zur konventionellen instrumentalen Filmmusik, gibt es zumindest im deutschsprachigen Raum keine weitreichenden Untersuchungen. Die Master-Thesis versucht diesbezüglich, neue Erkenntnisse zu gewinnen und gegebenenfalls einen kleinen Beitrag in dem Gebiet der Filmmusik zu leisten.

1 Historischer Überblick der Filmmusik

1.1 Die Ära des Stummfilms

1.1.1 Von den Anfängen einer filmmusikalischen Willkür

Als Stummfilmzeit kann die Zeitperiode von 1895 bis 1927 bezeichnet werden. Dabei ist zu beachten, dass sich der Wortbestand ‚stumm‘ lediglich auf eine nicht vorhandene Tonspur (Dialoge und Geräusche) bezieht. Bereits die ersten öffentlichen Filmvorführungen der Gebrüder *Auguste Marie Louis Nicolas* und *Louis Jean Lumière* 1895 im Pariser *Grand Café*³ wurden von Musik begleitet. So gesehen war der Stummfilm niemals wirklich stumm⁴.

Zu Beginn der Stummfilmzeit zeigte man das neuartige Medium am häufigsten in den kostengünstigen Variété- und Vaudevilletheatern. Mit Schwinden des Sensationscharakters wurden die Filme meistens gegen Ende der Vorstellungen gezeigt und läuteten eine gewisse Aufbruchsstimmung beim Publikum ein. Demzufolge wurde der musikalischen Untermalung durch die hauseigenen Orchester nur wenig Beachtung vom Publikum geschenkt⁵.

Schon in den ersten Jahren des Mediums Film zeigte sich, wie sehr die Filmindustrie von Erfolg und Gewinn abhängig war und es bis heute ist. Bereits der Patentinhaber des Kinetoskops und Begründer des Kinos, *Thomas Alva Edison* (Erfinder: *William K. L. Dickson*, 1893), war auf hohe Gewinnsummen und eine weite Verbreitung seines Guckkastens bedacht. Die ersten Kinetoskop-Salons (Kinetoskop Parlor) entstanden 1894 in den USA und ermöglichten gegen einen geringen Eintritt oder Münzeinwurf das Betrachten kurzer Filmsequenzen in Endloschleife durch einen Sehschlitz. Die dafür entwickelten kistenförmigen Geräte wurden bald mit dem *Edison*-Phonographen und Ohrhörern ausgestattet, um auch für eine (wenn auch mäßige) akustische Untermalung des Gesehenen zu sorgen⁶. Strenggenommen ist also der Tonfilm älter als der Stummfilm, da die Kinetoskope bzw. Kinetophone (mit integrierten Phonographen) bereits vor den ersten Vorführungen der Gebrüder *Lumière* bewegte Bilder mit integriertem Ton präsentieren konnten⁷. Die Kinetoskope wanderten jedoch bald aus den vornehmen Salons ab und fanden sich in den Penny Arcades⁸ und später in den billigen Filmvorführräumen (Nickelodeons) der Großstädte wieder⁹.

³ Innerhalb der aktuellen Filmmusikforschung besteht eine Debatte darüber, ob die Veranstaltungen der Gebrüder *Skladanowsky* im Berliner Variété-Restaurant *Wintergarten* am 1. November 1895 oder die der Gebrüder *Lumière* im Pariser *Grand Café* am 28. Dezember 1895 als erste öffentliche Filmvorführung gelten sollen (vgl. Bullerjahn 2012. In: Kloppenburg 2012, S. 28).

⁴ vgl. ebd.

⁵ vgl. ebd., S. 29

⁶ vgl. Maas/Schudack 1994, S. 10 f.

⁷ vgl. Siebert 1995, S. 447

⁸ Penny Arcades: Läden, in denen verschiedene Automaten (Phonographen, Elektrisiermaschinen, Guckkästen) auf engem Raum untergebracht waren (vgl. Siebert 1995, S. 447).

⁹ vgl. ebd., S. 447

Zur Geburtsstunde des Films war Kino für das kleinbürgerliche Publikum vor allem Spektakel, Illusion und Sensation. Für eine kurze Zeitspanne konnte der Film auch innerhalb der oberen Klassen eine gewisse Faszination schaffen und lebte im musikalischen Luxus der feineren Vaudeville-Theater und der noblen Music Halls¹⁰. Dennoch war dieses neue Medium für viele ein Schock. Plötzlich war es möglich einen real einfahrenden Zug im Pariser *Grand Café* auf einer Leinwand zu bestaunen. Oder vielmehr: Man konnte auf einmal in geselliger Runde die ganze Welt in einem kleinen Kinosaal auf einer Leinwand erkunden, ohne jemals den Saal verlassen zu müssen¹¹. Die anfängliche Faszination und die fehlende Erfahrung des meist sensationsbegehrigen und anspruchslosen Publikums wurde von den ersten Regisseuren (Gebrüder *Lumière*, *Méliès*, u. a.) genutzt: Reportagen oder Illusions-Spektakel bestimmten das Repertoire. Die ersten Filmversuche wurden vornehmlich auf Jahrmärkten und in Schaubuden bestaunt¹². Daher verwundert es nicht, dass auch Qualität und der Anspruch an die frühe Filmmusik sehr niedrig angesetzt waren. Musik war eine Nebensache, welche dem Kinobesucher eine vertraute Varieté- und Theatersituation vorgaukeln sollte. Dabei wurde vor allem eine Musik von der Straße gespielt, die dem Bürgerpublikum aus Oper, Operette und leichter Unterhaltungsmusik der Vaudeville Theater und Music Halls¹³ bekannt war. Der junge Film, noch weit davon entfernt, ein Kunstwerk zu sein, wurde den musikalischen Gepflogenheiten und den Erwartungen des Publikums angepasst. Hierbei kompilierte zumeist ein Pianist verschiedene Stücke aus dem eigenen Repertoire und wählte diese, je nach Stimmung der jeweiligen Filmszene, aus. Dabei wurden vornehmlich Ragtimes oder klassisch-romantische Stücke zu den Stummfilmen gespielt¹⁴.

Mit fortschreitender Länge der Filme und dem Aufkommen dramatischer Erzählstrukturen im Film wuchs schließlich der Bedarf an einer differenzierten und an die Filmhandlung angepassten Begleitmusik. So lange das Publikum von alltäglichen Bildern und dem neuen ‚Zaubermedium‘ an sich zu beeindrucken war, genügte eine einfache Hintergrundmusik ohne höheren Kunstcharakter¹⁵.

Mit dem Ende des Jahrmarktkinos gegen 1907 begann man feste Kino-Spielstätten (Ladenkinos) in den Großstädten anzusiedeln. Durch die hohe Nachfrage und das zunehmende Interesse des Publikums wurde es möglich, mit der Produktion von Filmen Geld zu verdienen. Dadurch entwickelte sich allmählich eine Filmwirtschaft, bei der aus kurzen Dokumentationen realer Ereignisse mehraktige Filmdramen entstanden. Zunächst war die Rolle der Musik zum Film

¹⁰ vgl. Schmidt 1982, S. 10 f.

¹¹ vgl. ebd.

¹² vgl. ebd.

¹³ Vaudeville-Theater und Music Halls erfuhren besonders gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Europa und Amerika eine große Beliebtheit als Unterhaltungstheater. Dort wurden revueartige Stücke aufgeführt, bei denen vor allem Schlager und populäre Musik der Zeit gespielt wurden. Häufig befand sich in den Theatern auch eine Bar oder Kneipe, die zum längeren Verweilen einlud (vgl. Kenrick 2004, S. 1).

¹⁴ vgl. Schmidt 1982, S. 11 ff.

¹⁵ vgl. Maas/Schudack 1994, S. 13

jedoch noch immer nebensächlich und Mittel zum Zweck. Es musizierten häufig unterbezahlte Pianisten, Sänger oder kleine Ensembles und Orchester in den Spielstätten und Varietés¹⁶. Erst später wurde auch auf die extra für das Kino angefertigten Kinoorgeln (*Wurlitzer-Orgel*) zurückgegriffen, mit der unterschiedlichsten Musikinstrumente imitiert werden konnten¹⁷.

Der Charakter der Musik war weiterhin von der Willkür und Improvisation des jeweiligen Musikers abhängig, denn es gab noch keine spezifischen Kompositionen für den Film. Die Qualität wurde vom individuellen Können des Musikers bestimmt, von seinen Vorlieben und seiner musikalischen Ausbildung und hing vermutlich auch von seiner Laune und Tagesform ab. Während der Filmvorführung wurde Musik vornehmlich dazu verwendet, eine angenehme Atmosphäre zu schaffen und die Angst vor dem neuen Medium zu nehmen¹⁸. Daneben sollte sie außerdem den Lärm der Filmprojektoren übertönen¹⁹.

„It began, not as a result of any artistic urge, but from the dire need of something which would drown the noise made by the projector. For in those times there were as yet no sound-absorbent walls between the projection machine and the auditorium. This painful noise disturbed visual enjoyment to a small extent. Instinctively cinema proprietors had recourse to music, and it was the right way, using an agreeable sound to neutralize one less agreeable.“²⁰

1.1.2 Stimmigkeit zwischen Bild und Musik

Für eine Veränderung der musikalischen Begleitpraxis hin zu einer anspruchsvollen Begleitmusik war das Bestreben der Firmen groß, auch das Bildungsbürgertum mit dem neuen Medium anzusprechen. Man orientierte sich an Inhalten der Ideale der Mittelschicht und des Kleinbürgertums und folgte einem Trend der fiktionalen und stilisierten Handlungen²¹.

Sowohl Filmlänge- als auch Filmqualität nahmen in den Jahren zwischen 1910 und 1914 mehr und mehr zu, wodurch der komplexer und künstlerisch werdende Film einer angepassten und differenzierteren Filmmusik bedurfte. Plötzlich sollten die Kino-Pianisten mit ihrer Musik dramaturgische Zusammenhänge ersichtlich machen und Filmszenen sinnvoll miteinander verbinden. Auch filmische Kontinuität und wichtige Szenenwechsel innerhalb der Handlung sollten nun musikalisch dargestellt werden²².

¹⁶ vgl. Schmidt 1982, S. 11 ff.

¹⁷ vgl. Kreuzer 2001, S. 27

¹⁸ vgl. Schmidt 1982, S. 11 ff.

¹⁹ vgl. Kreuzer 2001, S. 20

²⁰ London 1936, S. 27

²¹ vgl. Kreuzer 2001, S. 27

²² vgl. Loll 2010, S. 2

Bis dato hatten Filmpianisten jedoch kaum die Möglichkeit, einen Film vor der öffentlichen Darbietung zu sichten und konnten sich nur bedingt auf emotionale Wechsel innerhalb der Handlung einstellen. Durch den rasanten Fortschritt und die immer ausgefeilter werdenden Filme der mittlerweile millionenschweren Filmunternehmen war eine Neuerung der Filmmusik daher unbedingt notwendig²³. Die improvisierte Willkür der Pianisten wurde von einer auskomponierten Begleitmusik verdrängt, die an den jeweiligen Film angepasst war und von den Filmmachern mitgeliefert wurde²⁴.

Im Jahre 1910 erschien in Filmmusik-Kolumnen der Filmpresse erstmals ein Verfahren zur Filmmusikbegleitung, welche als ‚*toning the pictures*‘-Methode bezeichnet wurde. Dabei wurde empfohlen, nicht auf jeden Schnitt im Film musikalisch zu reagieren, sondern die Musik als großes Ganzes und variabel anzulegen. Durch häufige Tempi-, Lautstärke-, und Dynamikwechsel wurde der Film musikalisch eingeteilt und besonders emotionsgeladene Szenen wurden durch die entsprechende Musik verstärkt²⁵.

In den folgenden Jahren entstanden weitere zahlreiche Ratgeber und Sammlungen, die sich auf die Vertonung von Filmen spezialisiert hatten. Eine wesentliche Neuerung von 1910 waren die sogenannten *Cue Sheets*, die von den Produktionsgesellschaften zusammen mit den Filmen an die Kinos und Filmtheater geliefert wurden. Darin waren musikalische Stimmungsbilder und bekannte Musiktitel enthalten, die den Musikern als Leitfaden dienen sollten. Das Inhaltsverzeichnis lieferte eine Auswahl an Stichworten wie Spannung, Romantik, Feuer, Angst, Menschenmasse, usw., aber auch Werke von *Verdi*, *Wagner*, *Strauss* und anderen beliebten Komponisten der Stummfilmzeit, welche bei den entsprechenden Filmszenen zum Einsatz kamen²⁶. Die bewusste Verwendung von klassisch-romantischen Stücken diente auch dazu, ein ‚feineres‘ Publikum als bisher in die Kinosäle zu locken²⁷. Zum ersten Mal wurden bekannte Stücke und charakteristische Kennmelodien mit den Hauptpersonen und Schlüsselszenen des Films gekoppelt. Die Melodien wurden dann in Form von Leitmotiven (siehe Kapitel 2.3) mehrfach wiederholt und sorgten für eine verständlichere Struktur und musikalische Geschlossenheit innerhalb der Filmhandlung²⁸.

Die Praxis und das Musizieren mit Cue Sheets hielten jedoch nicht lange an, da sie nicht auf jeden Film angewendet werden konnten. Zwar wurde das Improvisieren dadurch erleichtert, doch die unterschiedlichen Filmlängen waren nicht mit der festen Spieldauer der Cue Sheets vereinbar. Eine auf den jeweiligen Film auskomponierte Filmmusik war daher dringend erforderlich²⁹.

²³ vgl. Kreuzer 2001, S. 28 f.

²⁴ vgl. Schmidt 1982, S. 16 f.

²⁵ vgl. Loll 2010, S. 2 f.

²⁶ vgl. La Motte-Haber/Emons 1980, S. 78 ff.

²⁷ vgl. Schmidt 1982, S. 17

²⁸ vgl. Loll 2010, S. 3

²⁹ vgl. Schmidt 1982, S. 17 f.

1.1.3 Individuelle Filmmusikpartituren

Die ersten originalen Filmmusik-Partituren entstanden schon zur Zeit der Cue Sheets. Meist handelte es sich um Kompilate, die aus bearbeiteter Repertoiremusik zusammengesetzt wurden³⁰. Im Zuge der *Film d'art*-Bewegung wurde die erste originale Filmmusik zu *L'Assassinat du Duc de Guise (Die Ermordung des Herzogs von Guise)* von *Camille Saint-Saëns* komponiert (Regie: *A. Calmettes* und *C. Le Bargy*). Bei jeder Vorführung des Films wurde die entsprechende Musik zu den dafür vorgesehenen Szenen gespielt. Der noch stark an die Konventionen des zeitgenössischen Theaters gebundene Film wurde weiterhin von romantisch-symphonischer Musik begleitet³¹. Es entwickelte sich bei Filmschaffenden der USA und Europa ein allmähliches Bewusstsein darüber, dass Musik eine emotionalisierende Wirkung haben kann. Dies zeigte auch die Tatsache, dass bei zahlreichen Dreharbeiten bereits Musik zum Einsatz kam. Viele Stummfilm-Schauspieler baten während der Aufnahmen darum, eine stimulierende Musik zugespielt zu bekommen, um bestimmte Emotionen besser spielen zu können³². Es entstanden weitere frühe Originalkompositionen, wie *Josef Weiss* (1913: *Der Student von Prag*), *Joseph C. Breil* (1915: *Die Geburt einer Nation*), *Paul Hindemith* (1921: *Der Kampf mit dem Berg*), *Eric Satie* (1924: *Entr'acte*), *Giuseppe Becce* (1924: *Der letzte Mann*) und *Edmund Meisel* (1926: *Panzerkreuzer Potemkin*)³³. Obwohl immer mehr Filmmusik komponiert wurde, bedienten sich viele Kinomusiker weiterhin der Kompilationspraxis bis in die späten 1920er Jahre hinein und spielten Werke von *Mendelssohn*, *Brahms*, *Chopin* und anderen³⁴.

1.2 Der Tonfilm

1.2.1 Orientierungsphase und Künstlerstreik

Mit dem ersten Tonfilm, *The Jazz Singer* (1927, Regie: *Alan Crosland*), wurde eine neue Ära der Filmmusik eingeleitet³⁵. Die Großstudios *Warner* und *Fox* brachten den Umstieg vom Stummfilm zum Tonfilm im großen Stile voran. Das Publikum reagierte mit tobendem Beifall, als die ersten 250 Wörter eines Monologs aus *The Jazz Singer* erklangen. Die meisten Filmschaffenden, Filmschauspieler und Kinomusiker standen dem Tonfilm jedoch sehr reserviert gegenüber und fürchteten um die Qualität der Filme sowie ihren Arbeitsplatz. Die noch unausgereiften technischen Verfahren zur Tonaufzeichnung waren problematisch und das neu entwickelte Nadeltonverfahren konnte nicht jeden überzeugen. Die Qualität der Aufnahmen war ungenügend und die Synchronisation von Bild und Ton äußerst aufwendig, teilweise sogar unmöglich, denn der Ton wurde separat von einem Grammophon abgespielt. Folglich mussten die ersten Tonfilme auf

³⁰ vgl. Kreuzer 2001, S. 37

³¹ vgl. Siebert 1995, S. 450

³² vgl. Kreuzer 2001, S. 40

³³ vgl. Schmidt 1982, S. 21 ff.

³⁴ vgl. Loll 2010, S. 5

³⁵ vgl. Siebert 1995, S. 447 ff.

viele künstlerische Techniken und Errungenschaften aus der Stummfilmzeit verzichten, insbesondere innerhalb der Film-Montage. Es wurden vornehmlich *tönende Wochenschauen* (Fox), abgefilmte Theaterstücke oder musikalische Revuen produziert, da eine nachträgliche Montage des Tons (Schnitt) noch nicht möglich war und nur ununterbrochene Einstellungen gedreht werden konnten³⁶. Durch diese künstlerischen Rückschritte und den zusätzlich aufkommenden Verzicht auf live gespielte Begleitmusik entstand in Teilen der Bevölkerung und bei vielen Filmschaffenden und Musikern eine Gegenbewegung zum Tonfilm³⁷. Das folgende Zitat entstammt einem Flugblatt der *internationalen Artisten-Loge e.V.* und dem *deutschen Musikerband* von 1929 und verdeutlicht den Widerstand einiger Künstler gegen den neuen Tonfilm.

„Gegen den Tonfilm! Für lebende Künstler! [...] Fordert gute stumme Filme! Fordert Orchesterbegleitung durch Musiker! Fordert Bühnenschau mit Artisten! Lehnt den Tonfilm ab! Wo kein Kino mit Musikern oder Bühnenschau: Besucht die Varietés!“³⁸

Mit Aufkommen des Tonfilms verloren zahlreiche Musiker ihre Arbeit in den Kinos und Varietés. Ebenso erging es einigen Stummfilmschauspielern, die zuvor nicht auf ihre Stimme, sondern auf ihre Mimik und Gestik angewiesen waren und wegen mangelnden Sprachvermögens nicht mehr engagiert wurden. Entgegen aller Kritik und durch weitere technische Fortschritte, wie dem Lichttonverfahren, konnte sich der Tonfilm in den 30er Jahren letztendlich doch durchsetzen³⁹.

1.2.2 Traumfabrik Hollywood

Der Siegeszug Hollywoods und der großen Hollywood-Sinfonik nahm seinen Lauf. Durch die neue Tonfilmtechnik wurden die Musiker und Komponisten nun in den Filmstudios und den eigens für die Filmmusik eingerichteten Music Departments benötigt. Endlich wurde Filmmusik bei den großen Studios durch herausragende Komponisten nicht mehr nur als nebensächliches Beiwerk wahrgenommen. Der Komponist *Max Steiner* kann als Pionier der Hollywood-Sinfonik im Stile der europäischen Spätromantik angesehen werden. Er schrieb unter anderem die Musik für die Filmklassiker *King Kong* (1933), *Gone with the Wind* (1939) und *Casablanca* (1942). In der Tonsprache *Richard Strauss*' beeinflusste er eine ganze Generation von Filmmusikkomponisten und ist mit seiner Musik auch heute noch allgegenwärtig. Weitere bedeutende Komponisten dieser Zeit waren unter anderem *Franz Waxmann*, *Hugo Friedhofer*, *Dimitri Tiomkin*, *Miklós Rózsa*, *Aaron Copland* und der erfolgreichste, mit neun Oscars ausgezeichnete *Alfred Newmann*. Diese Generation von herausragenden Filmkomponisten begründete eine Praxis der ästhetischen und funktionalen Grundlagen der Filmmusik, die bis in die Gegenwart betrieben wird. Sie etablier-

³⁶ vgl. Maas/Schudack 1994, S. 20 f.

³⁷ vgl. Keller 2000, S. 24

³⁸ zitiert nach Mayer 1980, S. 48. In: Maas/Schudack 1994, S. 22

³⁹ vgl. k.A. 2008, S. 1

ten die Arbeit mit Leitmotiven, die Mood-Technik, das Underscoring und das Mickeymousing (vgl. Kapitel 2: Ausgewählte Techniken der Filmmusik)⁴⁰.

In Zeiten der Weltwirtschaftskrise und dem zweiten Weltkrieg nahmen das Interesse am Kinofilm und die Produktionszahlen ungeahnte Ausmaße an. Das Publikum strömte, angelockt von Hollywoodstars, neuen Farbfilmen, üppigen Szenenbildern, aufwendigen Kostümen und riesigen Massenszenen in die Kinos. Das wohl bekannteste Beispiel eines solchen Monumentalfilmes entstand mit dem Film *Gone with the Wind* (1939), dessen Musik von *Max Steiner* durch charakteristische Leitmotive (besser: Charakterstücke) und ausladende sinfonische Bilder einen prachtvollen Rahmen schufen. Etwa zur gleichen Zeit entstanden auch die ersten Musicalfilme, die ebenfalls von der Glanzzeit Hollywoods in Ausstattung, Starbesetzung und Aufwand geprägt waren. Musicalstars wie *Fred Astaire*, *Ginger Rogers*, *Leslie Caron*, *Gene Kelly* und Regisseure wie *Vincente Minnelli* und *Stanley Donen* begeisterten das Publikum mit Tanz und Gesang⁴¹.

In Europa und vor allem in Deutschland wirkte sich die Machtergreifung der Nationalsozialisten verheerend auf die weitere Entwicklung des Films aus. Aufgrund ihrer Abstammung durften zahlreiche Filmschaffende nicht mehr praktizieren und Filmkomponisten wie *Hanns Eisler*, *Kurt Weill* und *Paul Dessau* wurden der entarteten Kunst bezichtigt und mussten das Land verlassen. Die meisten von ihnen flohen nach Hollywood, ebenso *Franz Wachsmann* (später *Waxman*) und *Friedrich Holländer*. Der Film und die entsprechende Filmmusik sollten sich der Ideologie und Propaganda des Dritten Reichs unterwerfen und die Menschen lediglich mit seichten Themen vom Kriegsalltag ablenken. Die Musik zu den Heimat-, Schlager- und Operettenfilmen klang daher anregend heiter und war an die Filminhalte angepasst⁴².

In der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg wurde die Tontechnik durch das Magnettonverfahren revolutioniert. Dadurch war es erstmals möglich, Stereo-Tonfilme in ausgezeichneter Qualität herzustellen. Mit dem neuen Brandbandverfahren (CinemaScope) und kostspielig produzierten Monumentalfilmen, wie *Ben Hur* (1959) oder *Quo vadis* (1951) versuchte man die Kinosäle zu füllen. Doch das Kino hatte mit einer neuen Erfindung zu kämpfen: Das Fernsehen war auf dem Vormarsch und das Publikum verlor zunehmend das Interesse am Filmtheater. Die Filmbranche musste dem enormen Rückgang an Kinobesuchern entgegenwirken und orientierte sich nun an einer anderen Zielgruppe, der Jugend. Zuvor wurden Filme eher für die erwachsene Generation produziert, doch diese bevorzugte nun das „Pantoffelkino“⁴³.

⁴⁰ vgl. Maas/Schudack 1994, S. 23 f.

⁴¹ vgl. ebd., S. 24 f.

⁴² vgl. ebd., S. 24 f.

⁴³ ebd., S. 26

Dem Geschmack der Jugend entsprechend setzte man auf populäre Filmmusik; Jazz, Rock und Pop verdrängten nach und nach den typisch sinfonischen Hollywoodsound⁴⁴. Der Film *Blackboard Jungle (Saat der Gewalt, 1954, R: Richard Brooks)* kann beispielhaft für die Abkehr von traditioneller Filmmusik der 1930er und 40er Jahre angesehen werden. Rock 'n' Roll als von den Erwachsenen verpönte Musik erklingt schon mit *Bill Haleys Rock Around The Clock* zu Beginn des Films. Große Musiklegenden wie *Elvis Presley* und die *Beatles* drehten bald eigene Filme, in denen sie selbst musizierten und schauspielten. Zahlreiche Filme waren vor allem aufgrund ihres Soundtracks erfolgreich, zum Beispiel *The Graduate (Die Reifeprüfung, 1967, R: Mike Nichols)* mit der Musik von *Simon & Garfunkel*. Seit Mitte der 50er Jahre begannen die Filmmusikproduzenten schließlich, den kompletten Soundtrack und einzelne Titelsongs aus ihren Filmen zusätzlich zu vermarkten. Das sehr bekannte Titellied *Moon River (Henry Mancini)* aus dem Film *Breakfast at Tiffany's (Frühstück bei Tiffany, 1961, R: Blake Edwards)*, gesungen von *Audrey Hepburn*, verkaufte sich über eine Millionen Mal und ist bis heute ein Evergreen⁴⁵.

1.2.3 Die Digitale Revolution

In den 70er und 80er Jahren entstanden zahlreiche Fantasy- und Abenteuerfilme von großen Regisseuren wie *Steven Spielberg* (1982: *E. T. the Extra-Terrestrial*, 1984: *Indiana Jones and the Temple of Doom*) und *George Lucas* (1977: *Star Wars*). Eine an die Klassik angelehnte Musik wurde nun wieder bevorzugt und Komponisten wie *John Williams*, *Elmer Bernstein* und *Hans Zimmer* sorgten für den entsprechenden Hollywoodsound. Jeder Figur wurde ein musikalisches Motiv (Leitmotiv) zugeordnet, wodurch der Zuschauer durch die Vermischung von Motiven auch die Personenkonstellationen besser nachvollziehen konnte⁴⁶.

Die technischen Weiterentwicklungen elektronischer Klangerzeugung wurden immer häufiger auch in der Filmmusik verwendet. Meistens wurde sie für einen futuristischen Klang eingesetzt, etwa in *A Clockwork Orange* (1971). Musik wurde ab den 1980er Jahren auch am Computer komponiert und häufig mit Orchestermusik erweitert, beispielsweise vom Filmkomponisten *Jerry Goldsmith*. *Hans Zimmer* hingegen entwickelte zu Beginn seiner Karriere vor allem Filmmusik, die vollsynthetisch, jedoch nur schwer vom echten Orchesterklang zu unterscheiden war. Seit den 1990er Jahren investierten Produzenten und Filmkomponisten jedoch wieder in den klassischen Orchestersound für große Kinoproduktionen⁴⁷.

⁴⁴ vgl. k.A. 2008, S. 1

⁴⁵ vgl. Maas/Schudack 1994, S. 27

⁴⁶ vgl. Kreuzer 2001, S. 102

⁴⁷ vgl. ebd., S. 104 ff.

Der in den 80er Jahren entstandene Surround Klang (später auch Dolby Surround und Dolby Digital Surround) konnte daneben die Soundtracks in den Kinos und auch im eigenen Heim noch effektsteigernder zum Klingen bringen⁴⁸.

1.2.4 Aktuelle Tendenzen

Ungefähr seit den frühen 2000ern ist in der Filmmusik fast alles erlaubt. Musik und Geräusche werden kompiliert, Populärmusik sowie klassische Filmmusik erklingen innerhalb eines Films oder es wird freitonale Kammermusik verwendet. Bevorzugt wird auch *Neue Musik* von *György Ligeti*, *Arnold Schönberg*, *Krzysztof Penderecki* und anderen Vertretern in Horror- und Science-Fiction-Filmen eingesetzt. Daher ist es heute auch äußerst schwierig, Filmmusik einem Genre zuzuordnen, denn die Grenzen der unterschiedlichen Stile verwischen sich⁴⁹.

„Stilistisch läßt sich Filmmusik nicht mehr festlegen. Auch innerhalb eines Films können unterschiedliche Musikstile verwendet werden [...]“⁵⁰

Aufgrund von enormen Einsparungen des Filmbudgets ist es einigen Jahren üblich, vor allem im Bereich der Musik zu sparen. Durch den Einsatz von Sample-Musik, also am Computer erstellter Klänge, können ganze Orchester, Chöre und einzelne Instrumente auf einer Klaviatur gespielt werden. In den dafür entwickelten Sample-Libraries (Klangarchiven) steht den Komponisten eine Vielzahl an Instrumenten zur Verfügung, die in verschiedenen Spielweisen aufgenommen wurden. Zusätzlich verwenden viele Komponisten auch elektronische Geräusche, die keinen Ursprung in traditionellen Instrumenten haben. Die zum Teil sehr unnatürlich klingenden Spielweisen von Naturinstrumenten haben mittlerweile eine starke Eigendynamik innerhalb der gegenwärtigen Filmmusik entwickelt, welche in Verbindung mit analogen bzw. digitalen Synthesizern sehr atmosphärische Musiken entstehen lassen⁵¹.

„Vor diesem Hintergrund, der auch große wirtschaftliche Bedeutung gewinnt, erscheint eine sinfonische Filmmusik, die eigens für den Film komponiert wird, als Luxus, der sich nur noch für teure Kinoproduktionen rechnet.“⁵²

Eine weitere Entwicklung im Zuge der 1990er Jahre betrifft den Bereich der digitalen Postproduktion. Mit Hilfe der digitalen Signalverarbeitung können lange Ketten von Bearbeitungsschritten auf der Bild- und Tonebene durchgeführt werden, ohne dass durch häufiges Umkopieren von Ton- und Bildspuren die Qualität des finalen Ergebnisses verschlechtert wird. Durch die neuen Möglichkeiten hat sich der Beruf des Filmkomponisten auch in Richtung eines Sounddesigners

⁴⁸ vgl. k.A. 2008, S. 2

⁴⁹ vgl. Maas/Schudack 1994, S. 28

⁵⁰ ebd., S. 28

⁵¹ vgl. Kreuzer 2001, S. 110

⁵² Maas/Schudack 1994, S. 29

gewandelt. Mit der Durchforstung von Sound-Archiven nach geeigneten Klängen beginnen die meisten Komponisten ihre Arbeit und erhalten dadurch einen enormen kreativen Input für neue Filmkompositionen⁵³.

Die Bewertung dieser technischen Innovation stößt dabei auf zahlreiche Für- und Gegensprecher. Befürworter sehen durch die digitalen Klangarchive und Bearbeitungsmöglichkeiten eine Erweiterung der künstlerischen Gestaltungsmittel; Gegensprecher fürchten jedoch um die Tradition des ‚echten‘ Komponierens von Filmmusik und stellen sich gegen die moderne, rein elektronische Praxis ohne lebendige Musiker. Bereits im Zuge der Umstellung vom Stummfilm zum Tonfilm wurden technische Neuerungen mit einer gewissen Skepsis wahrgenommen. Die Aufgabe der Filmkomponisten ist es daher, die neuen Möglichkeiten genau zu erproben und als Mittler zwischen Tradition und Moderne neue Wege der eigenen Ästhetik zu bestreiten⁵⁴.

2 Ausgewählte Techniken der Filmmusik

2.1 Deskriptive Technik

Der Filmkomponist *Max Steiner* gilt als einer der wichtigsten Vertreter der *deskriptiven Technik*, welche auch *Underscoring* genannt wird⁵⁵. Es wird versucht, die Handlung synchron und tonmalerisch nachzuvollziehen und somit die bewegten Bilder akustisch zu verstärken. Dabei entsteht ein Bezug zur zeitlichen Darstellung und deren Schauplätze der Filmhandlung. Innerhalb der deskriptiven Technik haben sich im Laufe der Filmmusikgeschichte unterschiedliche Instrumentenklischees herausgebildet, welche für die Musik bestimmter Regionen und Kulturkreise als charakteristisch gelten⁵⁶:

Instrumente	Klischee	Klang und Verwendbarkeit
Akkordeon	Paris, Hafen	als „Schifferklavier“ klischeegebunden
Balalaika	Russland, Folklore	mittelhohe Melodien, Klang zwischen Banjo und Mandoline
Dudelsack	Schottland	laut, durchdringend, einfache Melodien
Horn (Waldhorn)	Jagd, Wald, Postkutsche	mittelhoch bis tief, sehr weich, Soli klischeegebunden
Kastagnetten	Spanien	klischeegebunden, für Rhythmus mit Akustik- Gitarre
Mundharmonika	Wasser, Segeln	mittel bis hoch, silbrig, Solo melodios

Abb. 1: Instrumentenklischees⁵⁷

⁵³ vgl. Maas/Schudack 1994, S. 111

⁵⁴ vgl. ebd., S. 111 f.

⁵⁵ vgl. ebd., S. 41

⁵⁶ vgl. Uni Potsdam 2017, S. 1 f.

⁵⁷ Bullerjahn 2001, S. 82, zitiert nach Wüsthoff 1978

Diese Technik kommt besonders häufig im frühen Stummfilm und im klassischen Hollywood-Film vor und zeichnet sich durch die Nachahmung von Bewegungsabläufen und Geräuschen aus. Bereits in den 1920er Jahren war es eine gängige Praxis der ersten originalen Stummfilmkompositionen, die Musik den Bewegungen des Bildes anzupassen. Heutzutage wird die deskriptive Technik meist nur noch in Komödien, animierten Filmen oder Werbefilmen als parodistisches oder humoristisches Mittel angewandt. Kritiker unterstellen dieser Kompositionsweise, dass sie sich stark an *Wagners* Illustrationstechnik orientiere, welche durch die „tautologische Kopplung von Bild und Musik“⁵⁸ häufig als ‚langweilig‘ oder ‚unkünstlerisch‘ angesehen wird⁵⁹.

„[...] Dazu diese entsetzliche Wagnerische Illustrationstechnik. Wenn von einem Hund gesprochen wird, bellt es im Orchester, wenn von einem Vogel gesprochen wird, zwitschert es im Orchester, wenn vom Tod gesprochen wird, werden die Herren Posaunisten bemüht, in der Liebe gibt es die geteilten hohen Geigen in E-Dur, und beim Triumph setzt das bewährte Schlagwerk auch noch mit ein. Das ist unerträglich.“⁶⁰

Das *Mickeymousing*, als extreme Form des Underscorings, wird häufig bei Zeichentrickfilmen und Animationsfilmen eingesetzt und hat seine Wurzeln in den ersten *Mickey-Mouse*-Filmen des Filmproduzenten *Walt Disney*s. Dabei werden die Bewegungen der Figuren synchron auf die Musik angepasst. Die Musik ist hierbei nicht mehr nur als ergänzendes Beiwerk des Films zu betrachten, sondern wird von den Bildern begleitet⁶¹. Charakteristische und rhythmische Bewegungen wie Treppensteigen, galoppierende Pferde oder Hinaufklettern werden analog mit hohen, ansteigenden Melodien beschrieben bzw. das Hinabsteigen und Herunterklettern mit absteigenden Tonfolgen nachvollzogen. Bewegungsabläufe mit einer zunehmenden Schnelligkeit (Rennen, Reiten, Fahren etc.) erfahren dabei einer rhythmischen und dem Tempo angepassten Musikalisierung. Die musikalische Vertonung von Bewegungen hat ihren Ursprung wahrscheinlich in der barocken Figurenlehre⁶². Die Kompositionsweise des *Mickeymousings* kann neben der hauptsächlichen Animation der Bewegung auch emotionale Effekte einer Szene beeinflussen, wie den traurigen Zusammenbruch eines Protagonisten mit dramatischen Harfen- oder Streicherglissandi⁶³.

2.2 Mood-Technik

Als Begründer und Freund der *Mood-Technik* gilt der Filmkomponist *Alfred Newman*. Dabei sollen die Stimmungen und Emotionen der Protagonisten durch Musik ausgedrückt und ver-

⁵⁸ Bullerjahn 2001, S. 83

⁵⁹ vgl. ebd., S. 77 ff.

⁶⁰ Eisler 1958/1973, S. 271

⁶¹ vgl. Maas/Schudack 1994, S. 42

⁶² Die barocke Figuren- bzw. Affektenlehre geht davon aus, dass sich die menschlichen Grundstimmungen Trauer, Freude und Schmerz musikalisch ausdrücken und verstärken lassen.

⁶³ vgl. Maas/Schudack 1994, S. 42/ Bullerjahn 2001, S. 78 ff.

stärkt werden oder ein spezifischer Eindruck durch Musik beim Zuschauer erweckt werden. Der Filmkomponist versetzt sich in die Situationen der Darsteller und versucht deren Gefühle musikalisch hervorzuheben und zu unterstreichen⁶⁴. Vor allem durch den Einsatz von Charakterstücken sollen die Bilder stimmungsvoll untermalt werden und dabei tiefere und nicht sofort erkennbare Emotionen und Affekte der Protagonisten vermitteln. Im Unterschied zur deskriptiven Technik sollen die ohnehin schon offensichtlichen Gefühlsregungen der Protagonisten nicht nachgezeichnet werden, sondern es wird eine neue Ebene der Emotionen vermittelt, welche die unsichtbaren Befindlichkeiten der Figuren ausdrückt. Wie in der barocken Figuren- bzw. Affektenlehre sollen nur emotionale Affekte vermittelt werden. Durch den Einsatz bestimmter Instrumente, Tonlagen, Tonarten und dynamischer Akzentuierungen werden Leidenschaften und ekstatische Gemütszustände der Figuren ausgedrückt.

Innerhalb der Filmmusiktheorie wird hierbei grundsätzlich zwischen der *expressiven* und der *sensorischen Filmmusik* unterschieden. Die expressive Technik wurde häufig von *Alfred Newman* verwendet und soll die Stimmungen der Filmprotagonisten vermitteln. Der Filmkomponist *Bernard Hermann* arbeitete hingegen hauptsächlich mit sensorischer Filmmusik, welche die physiologische Wirkung des Rezipienten anregen und ein Mitgefühl beim Zuschauer auslösen sollte⁶⁵.

„Die Mood-Technik stellt ein Psychologikum dar. Sie vermittelt keine überpointierte Begriffsdeutlichkeit, sondern will unterschwellig wirken, atmosphärisch ohne eigenen melodischen Gehalt, wie Copland sagt.“⁶⁶

Im Laufe der Zeit haben sich bei vielen Musiktheoretikern und Wissenschaftlern gewisse Instrumentenklischees herausgebildet. So entwickelten sich auch innerhalb der Filmmusik-Lehre unterschiedliche Vorstellungen über stimmungsbeeinflussende Instrumente in Bezug auf deren musikalisches Register (Tonhöhe). Das folgende von *Marlin Skiles* entwickelte und nach *Claudia Bullerjahn* zitierte Schema bietet einen Eindruck über die Gefühlsqualitäten einiger Musikinstrumente⁶⁷:

Instrumente	Hoher Tonbereich	Mittlerer Tonbereich	Tiefer Tonbereich
Flöte	hell und freundlich	romantisch, feinfühlig	geheimnisvoll, unterschwellig
Fagott	dünn, klagend	kraftvoll, geheimnisvoll,	dramatisch, launig
Horn	zuversichtlich, kraftvoll	warm, drängend	spannend-intensiv
Trompete	heldenhaft, bejahend	melodiös, kraftvoll	dramatisch, sehnsüchtig
Posaune	melodiös, schwerfällig	stark, dramatisch	dunkel, melodramatisch
Violinen	glänzend, melodiös, zurückhaltend	warm, romantisch, leidenschaftlich	dunkel, dramatisch, grämlich

Abb. 2: Musikinstrumente und ihre assoziierten Emotionen⁶⁸

⁶⁴ vgl. Maas/Schudack 1994, S. 44/ Bullerjahn 2001, S. 83

⁶⁵ vgl. Bullerjahn 2001, S. 84 ff.

⁶⁶ zitiert nach Goslich 1971, S. 219. In: Maas/Schudack 1994, S. 44

⁶⁷ vgl. ebd., S. 88

⁶⁸ Bullerjahn 2001, S. 88, zitiert nach Skiles 1976, S. 71

Die Mood-Technik wird heute im Gegensatz zur deskriptiven Technik und zur Leitmotivtechnik noch sehr häufig zur musikalischen Vertonung von Filmen angewandt, obwohl sich die Kompositionsweise und die künstlerischen Inventionen mit der Zeit stark verändert haben⁶⁹.

2.3 Leitmotivtechnik

„Eines der meistdiskutierten Konzepte der Filmmusik ist die Leitmotivik. Sie bildet den Kern dessen, was im Blick auf die Filmpraxis in die horizontale Dimension fällt. Leitmotivik ist in der Filmmusikgeschichte gleichsam zum Standard sowie zum Irrtum erklärt worden [...]“⁷⁰

Die Arbeit mit *Leitmotiven* stammt bereits aus der Zeit der Stummfilme. Diese Technik orientiert sich stark an *Richard Wagners* musikdramatischer Kompositionsweise. Innerhalb des Films werden bestimmten Situationen oder Figuren musikalische Themen und Motive zugeordnet, welche im Verlauf der Handlung beim Auftreten dieser Personen oder Situationen immer wieder erklingen⁷¹. Es entsteht eine „inhaltliche Verdopplung der Handlung durch die Begleitmusik“⁷². *Claudia Bullerjahn* unterscheidet zwischen drei Techniken der Leitmotivik: Das *Motivzitat* bzw. die *Kennmelodie* bezeichnet ein spezielles Thema oder Motiv, welches immer wieder unverändert im Film als Zitat auftritt. Sobald sich ein spezielles Motiv zusammen mit dem Charakter der Figuren entsprechend weiterentwickelt, wird von der *Idée fixe* gesprochen. Die *voll entwickelte Leitmotivtechnik* verfolgt ein musikalisches Geflecht, welches den musikalischen Satz in seiner Gesamtheit festlegt⁷³.

Die klassische Leitmotiv-Technik wird heute nur noch in variiertem Form angewandt, indem beispielsweise mit einem Leitthema gearbeitet wird. Man bezeichnet diese Kompositionsweise als *entwickelnde Filmmusik* oder auch *development score*. Dabei wird ein größeres musikalisches Thema oder ein Gedanke häufig schon mit der Titelmusik vorgestellt und während der Filmhandlung wiederholt aufgegriffen. Es entfällt dabei die Vorstellung mehrerer musikalischer Motive und Themen, die bestimmten Figuren oder Situationen zugeordnet sind. Das Leitthema wird im späteren Filmverlauf an gegebener Stelle auftauchen und einen Wiedererkennungswert beim Rezipienten gewährleisten⁷⁴.

„Nicht das Leitmotiv gehört heute der Vergangenheit an [...], wohl aber die hinter der Kulisse von Dialog und Effekten sich vollziehende, für den Zuschauer kaum wahrnehmbare motivisch-thematische Arbeit einer nicht nur ihren Funktionen, sondern sich selbst genügenden Musik.“⁷⁵

⁶⁹ vgl. Maas/Schudack 1994, S. 45

⁷⁰ Kreuzer 2009, S. 139

⁷¹ vgl. Maas/Schudack 1994, S. 42 f./ Bullerjahn 2001, S. 88

⁷² Maas/Schudack 1994, S. 43

⁷³ vgl. Bullerjahn 2001, S. 89

⁷⁴ vgl. ebd., S. 92 f./ Maas/Schudack 1994, S. 43 f.

⁷⁵ La Motte-Haber, Emons. In: La Motte-Haber/Emons 1980, S. 109

2.4 Baukasten-Technik

Die *Baukasten-Technik*, auch *Montage-*, bzw. *Ornamenttechnik*, stellt ein Verfahren der Filmmusik dar, bei dem kleinste musikalische Bausteine, meistens vollkommen harmonisierte Einzeltakte oder eintaktige melodische oder rhythmische Motiv-Abschnitte, durch Wiederholungen zu Vier- oder Achttaktmustern zusammengefügt bzw. kombiniert werden. Die einzelnen Muster werden dann namensgebend baukastenartig zu kompletten Kompositionen zusammenmontiert. Diese Montage entspricht in besonders auffälliger Weise der Technik des visuellen Filmschnitts. Dabei ist der Bezug zum Bild nicht von Illustration oder Affirmation gekennzeichnet; die Handlung wird weder bewegungssynchron musikalisch bekräftigt, noch wird auf emotionaler Ebene die Stimmung verdoppelt. Nur in Bezug auf den allgemeinen Aufbau kann eine musikalische Synchronität beobachtet werden, welche auf die übergreifende Gesamtidee des Films abgestimmt sein kann. Filmmusik im Sinne einer Baukasten-Technik behält demzufolge immer eine gewisse Eigenständigkeit und kann häufig als autonome Kunstform bzw. vom Film unabhängige Konzertmusik verstanden werden. Diese Eigenständigkeit kann ihre Ursache darin haben, dass die Komposition zeitlich vor dem Dreh der Bilder entsteht und anschließend musiksynchron, wie bei Musikvideoclips, unterlegt wird. Häufig bedienen sich Komponisten auch musikalischer Zitate, die in Mehrtaktgruppen baukastenartig aneinandergereiht werden können⁷⁶.

„Es ist wichtig zu betonen, da[ss] die Anwendung musikalisch-rhetorischer Figuren und Zitate nicht im Sinne der vorher besprochenen Filmmusiktechniken geschieht. Die sinnentleerende, zumeist nicht bildsynchrone und unveränderte Wiederholung der austauschbaren Bausteine intendiert weder eine Illustration von Bewegungsabläufen oder die reine Imitation historischer Musikstile (Deskriptive Technik), eine Etablierung oder Generierung von spezifischen Emotionen (Mood-Technik), noch die Psychologisierung oder epische Charakterisierung von Filmfiguren (Leitmotivtechnik).“⁷⁷

3 Funktionen von Filmmusik

3.1 Filmmusik als funktionale Musik

Musik im Film erklingt in den seltensten Fällen um ihrer selbst willen und trägt einen spezifischen Beitrag zur Gestaltung eines Films bei. Sie wird eingesetzt, um die Handlung auf emotionaler Ebene voranzutreiben, steuert die Wahrnehmung des Rezipienten und nimmt Einfluss auf die kognitive Reaktion des Sehens und Hörens⁷⁸. Filmmusik ist funktionale Musik, die nicht unabhängig vom Bild betrachtet werden sollte, da sie immer in direktem Bezug zum Film steht. Dabei steht zur Disposition, welche Funktionen Musik im Film übernehmen kann und soll. Nicht selten wird innerhalb einer Musikanalyse von einer bestimmten Absicht der Musik

⁷⁶ vgl. Bullerjahn 2001, S. 93 ff.

⁷⁷ ebd., S. 99

⁷⁸ vgl. Kloppenburg 2012, S. 139

auf die Wirkung des Rezipienten ausgegangen, die vom Komponisten im Vorfeld genau geplant und komponiert worden ist. Es wird unterstellt, dass die Musik in bestimmten Szenen und Situationen eine bestimmte Reaktion des Publikums auslöst. In der Theorie mag der Komponist genaue Vorstellungen über die Wirkung seiner Musik haben, doch in der Praxis werden nicht alle Rezipienten auf die geplante Funktion der Musik in gleicher Weise reagieren⁷⁹. Die Diskrepanz der Erwartung des Komponisten an das Publikum kann verschiedene Ursachen haben⁸⁰.

„Gründe dafür liegen zumeist in einer Überschätzung hinsichtlich des Erfahrungshorizonts des angestrebten Publikums. So kann man beispielsweise vermuten, da[ss] einem Rezipienten aus Unkenntnis bestimmter Zitate oder fehlender Erfahrung mit der Leitmotivtechnik bestimmte intendierte Aspekte der Musik verschlossen bleiben und er aus diesem Grunde nur die stimmungsgenerierenden Aspekte der Musik registriert.“⁸¹

Daneben muss auch der filmhistorische Hintergrund beachtet werden und die damit in Zusammenhang stehende Funktionalität der Musik. Ein Film aus den 1940er Jahren wird heutzutage sicher grundsätzlich anders rezipiert werden als in der damaligen Zeit und kann nicht die gleiche Wirkung beim Zuschauer erzielen⁸².

Laut *Georg Maas* und *Achim Schudack* müssen innerhalb der Filmmusikanalyse und der Frage nach den Funktionen der Filmmusik drei Aspekte berücksichtigt werden:

- 1). Filmmusik als gestalterisches Element eines Films muss in ihrer Funktionalität in Beziehung zu den weiteren filmischen Gestaltungsebenen (Kameraführung, Dramaturgie, Farbverwendung etc.) untersucht werden.
- 2). Jede Analyse richtet sich auf den jeweiligen Film und muss in Bezug auf seine Funktionen und Klassifikationen gesondert betrachtet werden. Aus diesem Grund kann jeder Film potentiell andere Funktionen der Filmmusik aufweisen.
- 3). Die Frage nach Funktionen einer Musik bei einer bestimmten Szene liegt in der hypothetischen Interpretation der jeweiligen Analyse begründet. Der Zweck, den die verwendete Musik in einer Szene erzielen sollte, kann nur vermutet werden⁸³.

Im nachfolgenden Kapitel wird der Frage nachgegangen, warum Musik im Film eingesetzt wird und welche Funktionen sie innerhalb des Filmes übernimmt. Dafür wurde die Filmmusiktheorie von *Georg Maas* und *Achim Schudack* ausgewählt, welche speziell für den Spielfilm konzipiert

⁷⁹ vgl. Maas/Schudack 1994, S. 30

⁸⁰ vgl. Bullerjahn 2001, S. 59

⁸¹ ebd.

⁸² vgl. ebd.

⁸³ vgl. Maas/Schudack 1994, S. 31

wurde und für die Filmmusikanalyse der ausgewählten Beispielfilme *Breakfast at Tiffany's* und *La La Land* besonders geeignet ist.

3.2 Das strukturalistische Modell nach Maas und Schudack

Das 1994 von *Georg Maas* und *Achim Schudack* entwickelte *strukturalistische Modell* wurde als Modell für die Unterrichtspraxis entwickelt und konnte über den pädagogischen Bereich hinaus Anerkennung finden. Die Systematisierung wurde bereits in verschiedenen Publikationen der Filmmusik behandelt, beispielsweise von *Claudia Bullerjahn* und *Josef Kloppenburg*. Das strukturalistische Modell wird dabei an der Seite der führenden Kategorisierungsversuche, etwa von *Norbert Jürgen Schneider*, *Zofia Lissa*, *Hansjörg Pauli* und *Helga de la Motte-Haber* aufgeführt und auf seine Anwendbarkeit geprüft⁸⁴.

Grundsätzlich weist *Maas'* und *Schudacks* Modell formale sowie terminologische Analogien zu den Theorieansätzen *de la Motte-Habers* und *Paulis* auf. Diese werden nachfolgend jedoch nicht in ihrer Einzelheit aufgeschlüsselt. Es ist innerhalb der theoretischen Betrachtung von Filmmusik üblich, schon vorhandene Modelle zu verwenden und mit eigenen Ansätzen zu erweitern⁸⁵.

Georg Maas und *Achim Schudack* beschreiben Musik als ein Bauelement des Spielfilms, welches auf verschiedene Art und Weise dramaturgische Funktionen übernimmt. Das strukturalistische Modell unterteilt sich dabei in vier Hauptfunktionen: die **tektonischen**, **syntaktischen**, **semantischen** und **mediatisierenden Funktionen** von Filmmusik. Dabei „[...] unterscheidet [das strukturalistische Modell, M.B.] verschiedene Ebenen der Filmerzählung, innerhalb derer Musik Funktionen übernehmen und ausfüllen kann.“⁸⁶:

I. **Tektonische Funktionen** (Musik als Baustein zur äußeren Gestalt des Films; groß- struktureller Bezug): Titelmusik (main title)

- Nachspannmusik (end title)
- Musiknummer (als Teil der Handlung)

II. **Syntaktische Funktionen** (Musik als Element der Erzählstruktur; formaler Bezug)

- Akzentuierung von Szenehöhepunkten (dramatischer Akzent)
- Verklammerung von Szenenfolgen (musikalische Klammer)
- Verklammerung zeitlich geraffter Vorgänge (Zeitraffer-Klammer)
- Trennung von Real- und Traumhandlung

⁸⁴ vgl. Bullerjahn 2001, S. 53 ff./ Kloppenburg 2012, S. 142 ff.

⁸⁵ vgl. Bullerjahn 2001, S. 60

⁸⁶ Maas/Schudack 1994, S. 36

III. Semantische Funktionen (Musik als Element der inhaltlichen Gestaltung; inhaltlicher Bezug)

a) konnotativ

- Stimmungsuntermalung (Mood-Technik)
- Bewegungsverdopplung (Mickeymousing)
- physiologische Stimulation (Sensurround u.a.)

b) denotativ

- Leitmotiv
- Inzidenzmusik (source music)
- historische/geographische Deskription
- gesellschaftliche Deskription
- musikalisches Zitat
- Denken/Unsichtbares durch Musik ausdrücken

c) reflexiv (authentisch)

- Musik als Handlungsgegenstand (verweist auf sich selbst)

IV. Mediatisierende Funktionen

- Zielgruppenspezifische Musikauswahl
- Erwartungshaltung des Publikums (Genrespezifik)

Abb. 3: Das strukturalistische Modell nach *Georg Maas* und *Achim Schudack*⁸⁷

Die **tektonische Funktion (I.)** wird auf der obersten Ebene als Baustein der Musik für die äußere Form des Films angesehen, deren Bezug großstrukturell angelegt ist. Als Beispiele werden Titelmusik (main title), Nachspannmusik (ending title) und spezifische Musiknummern, die als Teil der Handlung eingesetzt werden können, genannt. „Ein ausdrücklicher Bezug der Musik zur Handlung oder zur filmischen Gestaltung mu[ss] dabei nicht gegeben sein“⁸⁸. Musik, die immanent in die Filmerzählung eingebaut wird, kommt beispielsweise in Revue-Filmen oder Musikfilmen schauspielender Sänger oder Musiker vor⁸⁹.

Sobald Musik einen elementaren Anteil an der Erzählstruktur nachweisen kann und im formalen Bezug zum Film steht, handelt es sich um die **syntaktische Funktion (II.)**. Innerhalb von Traum,- Trance,- sowie Halluzinationssequenzen wird häufig ein musikalischer Rahmen vorgegeben. Dabei kann die Musik eine Trennung zwischen der filmischen Realität und der

⁸⁷ Maas/Schudack 1994, S. 35 f.

⁸⁸ ebd., S. 36

⁸⁹ vgl. ebd., S. 36

Fiktion vorantreiben. Dieser Effekt kann durch dramatische Akzente, musikalische Klammern von Szenenfolgen und zeitliche Überbrückungsfunktionen der Musik (Zeitraffer, Zeitsprünge, etc.) erfolgen⁹⁰.

Der inhaltliche Bezug von Musik zum Film als Teil der inhaltlichen Gestaltung entspricht der **Semantischen Funktion (III.)**. Hier liegt laut *Maas* und *Schudack* der umfassendste und vielseitigste Aufgabenbereich der Filmmusik. Die **semantische Funktion** wird in die **konnotative**, **denotative** und **reflexive** bzw. **authentische Funktion** gegliedert⁹¹.

Bei Stimmungsuntermalung (Mood-Technik), Bewegungsverdopplung (Mickeymousing) und physiologischer Stimulation (Sensurround) von Musik, handelt es sich um die **konnotative Funktion**⁹².

Als denotative Funktionen können alle Elemente gezählt werden, die historische, geografische oder gesellschaftliche Zusammenhänge musikalisch beschreiben. Musikalische Zitate, Leitmotivik, Inzidenzmusik (Handlungsmusik, source music) und jegliche Art von Musik, die Unsichtbares im Film auszudrücken vermag, stehen für diese Kategorie⁹³.

Sobald Musik auf sich selbst als Handlungsgegenstand verweist, beispielsweise in Filmen über Komponisten oder Musiker, ordnet man sie der **reflexiven** bzw. **authentischen Funktion** der Filmmusik unter⁹⁴.

Die **mediatisierenden Funktionen (IV.)** entsprechen vergleichsweise den **Metafunktionen** bei *Hansjörg Pauli*. Sie knüpfen sich an die Erwartungshaltung und die Vorlieben des Publikums und sind genrespezifisch. Musik dient hierbei als Vermittler zwischen Rezipient und Film und wird nach Zielgruppen ausgesucht⁹⁵.

3.3 Die Grenzen der Filmmusik

Filmmusik ist oftmals der Schlüssel zu einer emotionalen Filmgestaltung und kann ausschlaggebend für Erfolg oder Misserfolg einer Filmproduktion sein. Dennoch sind der Funktion und Wirkung von Musik im Film auch Grenzen gesetzt, die in bestimmten Fällen auftreten können.

⁹⁰ Maas/Schudack 1994, S. 37

⁹¹ vgl. ebd., S. 37

⁹² vgl. ebd., S. 37

⁹³ vgl. ebd., S. 38

⁹⁴ vgl. ebd., S. 38

⁹⁵ vgl. ebd., S. 32/ S. 38

Der deutsche Filmkomponist *Andreas Weidinger* beschreibt in seinem Fachbuch über Filmmusik, was diese im Speziellen nicht leisten könne. Die Anforderungen und Erwartungen einiger Filmschaffender an Filmmusik können häufig über dem liegen, was sie imstande ist zu leisten. Musik darf nicht als „Rettungsmusik“⁹⁶ verstanden werden, die über Schwächen der Dramaturgie eines Films oder sonstiger filmischer Defizite hinwegtäuschen sollte bzw. könnte⁹⁷.

„Wenn ein Film keine emotionale Tiefe oder Mehrdimensionalität hat, kann Musik sie auch nicht künstlich erzeugen.“⁹⁸

Darüber hinaus ist es für die Filmkomponisten eine der „unangenehmsten und schwierigsten Aufgaben“⁹⁹, solche Rettungsmusiken zu schreiben. Es fehlt dem Komponisten grundsätzlich an Inspiration und Anhaltspunkten, wenn sie Musik für einen ‚schlechten‘ Film komponieren sollen; die Emotionalität und der Kunstwert der Komposition bleiben dabei häufig auf der Strecke. Außerdem ist die Gefahr groß, dass derartige Filmkompositionen „nach rein subjektiven, geschmacklichen Kriterien und nicht nach den musikdramaturgischen Notwendigkeiten beurteilt [werden, M.B.]“¹⁰⁰, um das analytische Auge des Rezipienten von der Dramaturgie abzulenken bzw. zu täuschen. Sobald diese Verfahrensweise jedoch zu offensichtlich wird, werden auch die Schwächen des Drehbuchs oder der Dramaturgie sichtbar. Das kann für alle am Film Beteiligten nicht das Ziel der ‚geplanten Vertuschung‘ sein. Musik kann in bestimmten Fällen zwar über schwache Szenen eines Filmes hinwegtäuschen, doch werden durch ihren zu häufigen Gebrauch wichtige Szenen abgeschwächt und verfehlen ihre Wirkung der dramaturgischen Funktion¹⁰¹.

„Ich kann den Film vielleicht aufpolieren, aber ich kann ihn nicht wiederbeleben.“¹⁰²

4 Gesang als emotionales Mittel

4.1 Physiologische Aspekte der Stimme

Um die Wirkung des Singens im Film beschreiben zu können, muss das Medium *Gesang* zunächst auf seine physiologisch anatomischen sowie psychologisch emotionalen Aspekte hin betrachtet werden. Innerhalb zahlreicher, vor allem gesangspädagogischer und musiktherapeutischer Literatur, wurde die Singstimme bereits sehr ausführlich beschrieben und analysiert. Es ist daher

⁹⁶ Weidinger 2011, S. 23

⁹⁷ vgl. ebd.

⁹⁸ ebd.

⁹⁹ ebd.

¹⁰⁰ ebd.

¹⁰¹ vgl. ebd., S. 23 f.

¹⁰² zitiert nach Bernard Hermann, In: ebd., S.23

nicht notwendig, eine detaillierte Untersuchung des Gesangsapparates in seiner Anatomie zu vollführen und es werden nachfolgend nur die wesentlichen Merkmale der Physiologie betrachtet.

Peter-Michael Fischer versteht unter der Bezeichnung *Stimme* „Töne und Geräusche [...], wie sie von Tieren und Menschen mittels besonderer Organe als Lautäußerungen hervorgebracht und über das Hörorgan zu Kenntnis genommen werden können.“¹⁰³

Der Unterschied zwischen der menschlichen und der tierischen Stimme besteht vornehmlich in der Klangform. Der Stimmapparat des Menschen kann Laute in bestimmten Formen und verschiedenen Modifikationen bilden, welche er mit spezifischen Inhalten und Bedeutungen verknüpft. Schließlich ist er dadurch in der Lage, durch seine ‚Sprache‘ mit anderen zu kommunizieren¹⁰⁴.

Anatomisch betrachtet erzeugt der Mensch mit Hilfe des Kehlkopfes Laute, die anschließend durch das Ansatzrohr geformt werden. Grundlegend ist der Kehlkopf folgendermaßen aufgebaut: Das mehrmals geteilte Knorpelgerüst (Schildknorpel, Ringknorpel, Stellknorpel) ist fixiert mit äußeren Muskeln, welche den oberen Teil (Stell- und Schildknorpel) nach hinten in Horizontalebene öffnen und schließen können (Glottis). Im Inneren dieses Knorpelgerüsts befinden sich besondere Muskelzüge, die sogenannten Stimmlippen. Die Verschlusszeit kann durch diese noch schneller bedient werden, sodass der Mensch ungefähr 50- bis 1500-mal in der Sekunde diesen ‚Schnellverschluss‘ bedienen kann. Der tonale Umfang des Menschen entspricht (abhängig von Geschlecht und genetischer Veranlagung) etwa dem Ambitus Kontra Gis bis dreigestrichenes fis. Der obere Teil des Knorpelgerüsts, bestehend aus Schild- und Stellknorpel, kann über ein Gelenk nach vorne und hinten in Vertikalrichtung gekippt werden. Der Kehlkopf ist dabei in einem Befestigungsrahmen eingefügt, in dem sich die hoch- und niedrigfrequentierten Schwingungsvorgänge zur Abfederung und Abspannung abspielen. Mit Hilfe eines komplizierten Hebelsystems kann hierdurch das Kräftespiel des Stimmorgans gelingen¹⁰⁵.

Johann Sundberg geht des Weiteren davon aus, dass der Kehlkopf allein nicht in der Lage ist, Töne zu erzeugen und von zwei weiteren Bereichen abhängig ist: Von der Atmung und vom Nasen-, Rachen-, und Mundraum. Mit Hilfe der Atmung wird Luft durch eine Art Windkesselsystem aus der Lunge zur Schallerzeugung benötigt¹⁰⁶. Die eingeatmete Luft wird in der Lunge zusammengedrückt, „[...] sodass ein Luftstrom entsteht, der durch die Glottis gepresst werden kann, um dann in das Ansatzrohr zu strömen.“¹⁰⁷

¹⁰³ Fischer 1993, S. 61

¹⁰⁴ vgl. ebd., S. 62

¹⁰⁵ vgl. ebd., S. 61 f.

¹⁰⁶ vgl. k.A. 2013, S. 1

¹⁰⁷ Sundberg 2015, S. 21

Sobald der Luftstrom dann die Glottis erreicht, beginnen die Stimmlippen zu vibrieren und erzeugen einen Schall. Dieser trifft auf das Ansatzrohr und produziert unterschiedliche stimmhafte Laute. Überträgt man den Atmungsapparat gedanklich auf die Funktionsweise eines Kompressors, wird der Ablauf zur Tonerzeugung vielleicht etwas deutlicher¹⁰⁸.

„Der Atmungsapparat wirkt wie ein Kompressor, die Stimmlippen wie ein Oszillator und das Ansatzrohr wie ein Filter [bzw. Klangkörper, M.B.]“¹⁰⁹

An dieser Stelle kann auf die weiteren Verfahrensweisen und Prozesse zur Stimm- und Schallerzeugung verzichtet werden. Die nachfolgende Abbildung soll zum besseren Verständnis von der Anatomie der menschlichen Stimme dienen.

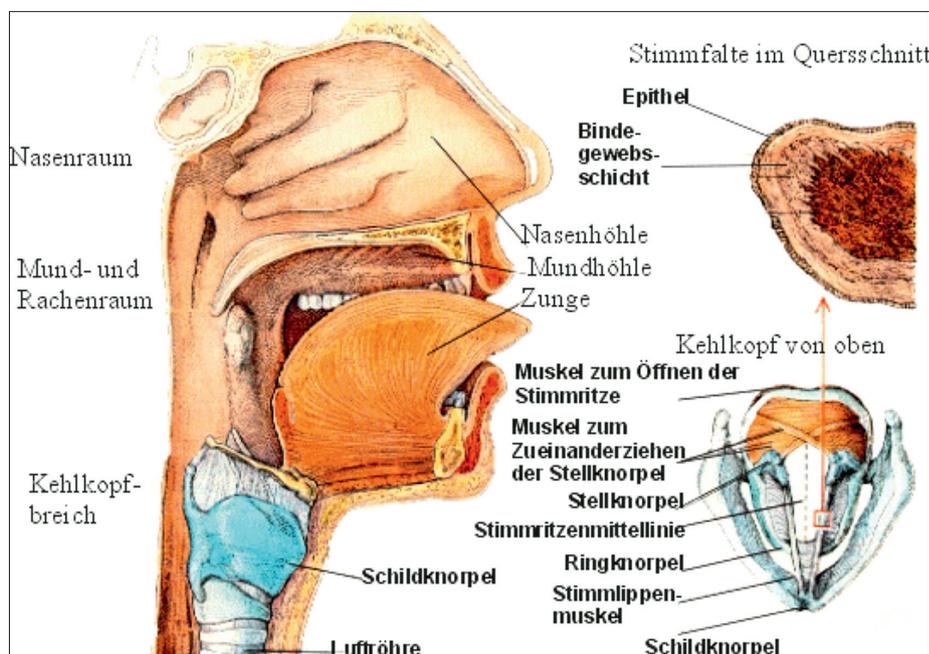


Abb. 4: Schematische Darstellung des Sprechorgans¹¹⁰

4.2 Unterscheidung zwischen Sprechen und Singen

„Durch Gesang können die tiefsten menschlichen Erfahrungen vermittelt werden, [...] im Singen vereinen wir unsere Herzen und erheben unsere Seelen zu einem allgemeinmenschlichen Verstehen, das jedem von uns durch Musik zugänglich ist. Wir dürfen dabei nicht vergessen, da[ss] das Gedicht sich vom Lied durch die Musik unterscheidet. Musikinstrumente unterscheiden sich vom Instrument der menschlichen Gesangsstimme durch Poesie – das heißt durch das gesungene Wort – und nicht durch die Töne allein.“¹¹¹

¹⁰⁸ vgl. Sundberg 2015, S. 21 f.

¹⁰⁹ ebd., S. 22

¹¹⁰ k.A. 2017, S. 1

¹¹¹ Winter 1997, S. 94

Sprache und Musik bilden zusammen den Grundpfeiler des Gesangs, durch den Worte auf künstlerische und emotionale Weise interpretiert -und vermittelt werden. Gesungene Worte können eine besondere Ebene der Emotionalität und des Ausdrucks erreichen, welche durch das ‚bloße‘ Sprechen dieser nicht möglich wäre. Es ist daher von Bedeutung, eine grundlegende Unterscheidung zwischen dem Sprechen und dem Singen vorzunehmen.

Wolfram Seidner, Sänger, Gesangspädagoge und Facharzt für HNO-Heilkunde, Phoniatrie und Pädaudiologie, befasste sich in seiner Publikation *ABC des Singens* unter anderem mit der Differenzierung zwischen einer Sprechstimme und einer Singstimme. Dem Autor zufolge sind sowohl beim Sprechen wie auch beim Singen dieselben Organe am Vorgang beteiligt und es laufen die gleichen anatomischen Vorgänge innerhalb des Körpers ab. Im Gegensatz zum Sprechen wird das Singen jedoch „graduell unterschiedlich eingesetzt“¹¹² und äußert sich in „sprunghaften Änderungen mit festliegenden Tonhöhen und Intervallen, [welche, M.B.] den melodischen Ablauf bestimmen. Die Sprechstimme basiert hingegen auf einem gleichbleibenden Grundton, welcher nur in gemäßigter Weise verändert wird“¹¹³.

„Der Übergang vom Sprechen zum Singen ist kaum durch äußere Kriterien zu bestimmen. Er ist psychologischer Natur und besteht in einem Wechsel der Ausdrucksgrundhaltung.“¹¹⁴

Seidner unterscheidet im weiteren Verlauf das „umgangssprachliche Sprechen“¹¹⁵ vom „künstlerischen Singen“¹¹⁶, welche sich in der Körperhaltung, Atemfunktion und der Belastung des Kehlkopfes differenzieren. Ein Sänger muss auf eine bestimmte Körperhaltung achten; er muss bewusst und kontrolliert atmen; er beansprucht seinen Kehlkopf durch das kunstvolle Singen (beispielsweise durch lange und hohe Töne, schnelle Tonvariationen bei Koloraturen und längere Phrasen ohne Atempausen) in stärkerem Maße und verfolgt eine gleichbleibende Einstellung der Ansatzräume durch langanhaltende Vokale und stimmhafte Konsonanten. Zudem gibt das musikalische Werk dem Sänger einen melodiosen Rahmen vor, welcher „in bestimmten Tonschritten erreicht“¹¹⁷ wird. Im Gegensatz dazu ist das Sprechen losgelöst von festgelegten Formen und kann in variabler Sprechmelodie, abhängig von der Bedeutung der Aussagen (Fragen, Ausrufe, Stimmung) beliebig verändert werden. Zudem erfolgt das umgangssprachliche Sprechen unbewusst und hat eine andere Färbung des Klanges. Der nach *Seidner* aufgestellte wesentlichste Unterschied liegt „in der resonatorischen Überformung des Stimmklangs in den Ansatzräumen“¹¹⁸. Vor allem bei Solisten an Opernhäusern und Konzertsängern muss die Stimme eine gewisse

¹¹² Seidner 2010, S. 91

¹¹³ vgl. ebd.

¹¹⁴ ebd.

¹¹⁵ ebd.

¹¹⁶ ebd.

¹¹⁷ ebd., S. 92

¹¹⁸ ebd.

Durchsetzungskraft und „Tragfähigkeit“¹¹⁹ durch spezielle „Resonanzstrategien“¹²⁰ entwickeln, um gegen das Orchester und die zahlreichen Chorsänger anzukommen¹²¹.

Die Bedeutung der von Sprech- und Singstimme unterschiedlich genutzten Gehirnhälften beschreibt der Musikwissenschaftler, Komponist, Musikpädagoge und Volksliedforscher *Ernst Klusen* in seinem musikpädagogischen und musikwissenschaftlichen Werk über Materialien zu einer Theorie des Singens. *Klusen* geht von einer „relative[n] Unabhängigkeit des Singens von der Sprache“¹²² aus, da sie von unterschiedlichen Hirnhälften gesteuert wird. Demzufolge werden die sprachlichen Vorgänge von der linken Hemisphäre und das Singen von der rechten Gehirnhälfte dominiert. Da beim Singen jedoch auch Text in Form von Sprache vorgetragen wird, kommt es zu einer Einbeziehung beider Hirnhälften, also auch des sprachlichen Zentrums der linken Hemisphäre¹²³.

4.3 Die Bedeutung des Singens für den Stimmträger

„Die Stimme ist das persönlichste, ureigene und einzigartige Ausdrucksmittel jedes Menschen – jeder Persona, durch die etwas hindurch klingt. Und wir alle geben allein durch den Klang unserer eigenen Stimme (das Spektrum) viel mehr unseres Innersten preis, als uns gemeinhin bewusst wird.“¹²⁴

Die Themen ‚Stimme‘ und ‚Singen‘ werden innerhalb der Literatur zur Gesangspädagogik und Stimmbildung sehr ausführlich behandelt. Dabei stehen vor allem die Physiologie der Stimmerzeugung, die pädagogische Praxis und die Historie der Gesangstechniken im Mittelpunkt der Betrachtungen. Daneben werden aber auch die psychologischen Effekte des Gesangs für den Sänger aus therapeutischer Sicht heraus untersucht und die Auswirkungen auf die Persönlichkeit, welche das Singen hervorrufen kann. Es werden nachfolgend exemplarische Beschreibungen aus gesangspädagogischer und phoniatischer Literatur über die allgemeine Bedeutung des Singens für den Menschen zusammengetragen.

Die Sängerin, Gesangspädagogin und Stimmwissenschaftlerin *Martina Vormann-Sauer* beschäftigte sich in ihrer Dissertation mit der Singstimme der Frau in Bezug auf ihre Anatomie und Physiologie. Nach *Vormann-Sauer* wird der menschliche Körper selbst während des Singens zum Instrument und durchläuft währenddessen zahlreiche Wandlungen. Die Stimmgebung, oder auch Phonation, entspringt einem komplexen Wirkungsgefüge, welches seinen Ursprung in der

¹¹⁹ Seidner 2010, S.92

¹²⁰ ebd.

¹²¹ ebd.

¹²² Klusen 1989, S. 57

¹²³ vgl. ebd., S. 57 f.

¹²⁴ Vormann-Sauer 2017, S. 17

geistigen und seelischen Verfassung des Singenden hat und wechselseitig auf dessen Gemütszustand und Körperfunktionen Auswirkungen haben kann¹²⁵.

Ebenso wie andere menschliche Handlungen sieht *Wolfram Seidner* beim Singen einen Vorgang, der „an die grundlegenden psychischen Vorgänge wie Aufmerksamkeit, Gedächtnisleistungen, Einbildungskraft, Denkvermögen, Emotionen u. a., aber auch an Persönlichkeitsstruktur sowie das sozio-kulturelle Umfeld mit allen seinen vielfältigen Erscheinungen eng gebunden“ ist¹²⁶.

„Stimmträger“¹²⁷, also sprechende oder singende Menschen, haben zugleich den Effekt eines „Stimmungsträgers“¹²⁸, da sie durch ihre stimmlichen Äußerungen immer auch eine Emotion bzw. eine Stimmung ausdrücken. Jede Art der Kommunikation in Form einer Lautäußerung beeinflusst dabei zahlreiche psychologische Aspekte, welche insbesondere im Bereich des gehobenen Stimmgebrauchs, wie dem Singen, Effekte erzielen können. Die gesangliche Darbietung wird dabei von jedem Zuhörer unterschiedlich wahrgenommen und unter verschiedenen Gesichtspunkten bewertet. Kann das Singen besonders nach der gesangstechnischen Darbietung in Bezug auf den Wohlklang und die individuellen Facetten der Stimme bei den einen überzeugen, so bewundern die anderen eher die sportliche Leistung des Sängers in Form von technischem Können (lang ausgehaltene Töne, besonders hohe oder tiefe Töne usw.). *Seidner* zufolge ist es jedoch nicht die rein physiologische Gesangstechnik, welche beim Zuhörer Emotionen auslösen kann, sondern vielmehr die individuelle Äußerung eines Sängers, der sich über den Gesang in seiner Persönlichkeit auszudrücken versucht¹²⁹.

„Dem Publikum kann es den Atem verschlagen, den Sängern darf das aber nicht passieren.“¹³⁰

Die Autoren *Leopold Mathelitsch*, Professor der Mathematik und Physik und *Gerhard Friedrich*, Facharzt und Professor für HNO-Heilkunde, vergleichen das Instrument Stimme mit der „Königin der Instrumente“¹³¹, der Orgel. Demnach unterliegt der menschliche Gesang zwar dem Varianzreichtum der vielfältigen Klänge der Orgel, doch nur durch die Stimme kann Sprache vermittelt werden. Im Vergleich zur Singstimme können Instrumente lediglich musikalische Informationen (Melodie, Töne, Lautstärke, Rhythmus usw.) übermitteln, welche einem gesungenen „Lied ohne Worte“¹³² entsprechen¹³³.

¹²⁵ vgl. Vormann-Sauer 2017, S. 17

¹²⁶ Seidner 2010, S. 9

¹²⁷ ebd.

¹²⁸ ebd.

¹²⁹ vgl. ebd.

¹³⁰ ebd., S. 13

¹³¹ Mathelitsch/Friedrich 2000, S. 11

¹³² ebd.

¹³³ vgl. ebd.

Inwiefern das Singen die seelische und körperliche Gesundheit fördern kann, untersucht der Musiksoziologe *Karl Adamek* in seinem Werk *Singen als Lebenshilfe*. Darin geht der Autor davon aus, dass Menschen seit jeher Gesang bewusst als Hilfe zur Stabilisierung des psychischen Gleichgewichts einsetzen und durch das Singen Entspannung von körperlicher und geistiger Anstrengung erfahren können. Außerdem soll es möglich sein, durch das Singen „veränderte Bewu[ss]tseinszustände zu initiieren und es ebenso als Tor zu spirituellen Erfahrungsräumen nutzen zu können.“¹³⁴

Die Effekte, welche für den Einzelnen durch das Singen erzielt werden können, werden zumeist innerhalb einer Gruppe, also beispielsweise in einem Ensemble oder Chor, unter bestimmten Voraussetzungen verstärkt. *Adamek* beschreibt des Weiteren, dass das Singen kulturgeschichtlich und ethnologisch betrachtet häufig zur Erleichterung während der Arbeit vollzogen wurde bzw. wird. Da sich dieses Verhalten unabhängig voneinander in verschiedenen Kulturkreisen entwickelt hat, geht der Autor von einem funktionalen Effekt zur Energiesteigerung aus, welcher universell durch das Singen ausgelöst wird. Daneben kann Gesang auch dabei helfen seelische Schmerzen, Verlust und Trauer zu überwinden. Beispielsweise gibt es in Griechenland oder Montenegro zu Beerdigungen sogenannte Klageweiber, welche die Angehörigen in ihre Gesänge führen, um die Trauer besser verarbeiten zu können. Das Singen von Liedern nimmt ebenfalls im Zusammenhang mit Religion einen hohen Stellenwert ein. Spirituelle Gesänge vermitteln die Geschichten einer Glaubensgemeinschaft in musikalischer Weise und tragen außerdem zu einem positiven Erlebnis der inneren Gefühlslage bei (Freude, Ergriffenheit, Zusammengehörigkeit, Trauer, Mitgefühl usw.)¹³⁵.

„Und diesem von ihm [vom Sänger, M.B.] produzierten Schall traut er in der Ekstase des Singens größere Kräfte zu, als er selbst besitzt. Der magische Schall – das Lied und das ihm verbundene Wort – in der unalltäglichen Situation der Ergriffenheit – scheint ihm dann wirkungsvoller als das alltägliche Tun. Denn in dem so singenden Menschen wirkt dann die Kraft der Geister, die singend erlebt wird und die der Singende beherrscht.“¹³⁶

4.4 Die Bedeutung des Singens für den Zuhörer

Über die vielschichtigen Wirkungsweisen des Singens auf den Stimmträger wurde bereits umfassend geforscht und geschrieben. Der Bedeutung des Gesangs für den Hörer wurde dabei in der verwendeten Literatur allerdings kaum oder nur sehr wenig Beachtung geschenkt. Am häufigsten können solche Überlegungen zum Hörer von Gesang noch in musiktherapeutischen Schriften gefunden werden, welche meist einen sehr medizinischen Schwerpunkt haben.

¹³⁴ Adamek 2003, S. 25

¹³⁵ vgl. ebd., S. 25 ff.

¹³⁶ Klusen 1989, S. 86 f.

Grundsätzlich kann davon ausgegangen werden, dass die Stimme des Menschen eine emotionale Wirkung auf den Hörer hat. Bereits im Kindesalter singen viele Mütter ihren Kindern Lieder vor, um sie zu beruhigen, ihnen die Zeit beim Warten zu verkürzen oder sie zum Einschlafen zu bewegen. Der Gesang der Mutter löst etwas Bestimmtes bei den Kindern aus und hat einen positiven Effekt auf die Gemütslage der Kinder.

In einigen Beiträgen der *Akademie für gesprochenes Wort* aus dem Jahr 1998 werden verschiedene Faktoren des Hörens der Stimme analysiert. Der Phoniater *Horst Gundermann* verfasste darin einen Beitrag *Über die Heilkraft der Stimme* und befasste sich mit der heilenden Wirkung der Stimme, insbesondere des Gesangs, auf den Hörenden. Seit jeher und in allen Kulturen wurde Gesang zu medizinischen Zwecken als Heilmittel für „aus dem Gleichklang“-Geratene¹³⁷ verwendet und soll positive Effekte auf die Kranken bewirkt haben. Psychoakustische Untersuchungen ergaben außerdem, dass Gesang einen direkten Einfluss auf das emotionale Zentrum des Gehirns hat und Zustände der Erregung (Zorn, Wut, Angst, Verzweiflung, Trauer, usw.) innerhalb des limbischen Systems beruhigen kann. Des Weiteren kann Gesang „die Aktivität bestimmter schmerzleitender Strukturen im Hirnstamm direkt unterdrücken“¹³⁸. Auch Angstzustände können mit der Verwendung „angstbefreiender und schmerzstillender Musik“¹³⁹ behandelt werden, welche beispielsweise zur Unterstützung beim Geburtsvorgang, aber auch bei der Behandlung von Rheumapatienten, Altersdemenz, Drogenabhängigkeit und sogar bei der Zahnmedizin zum Einsatz kommt¹⁴⁰.

„Der Sinn dieses rituellen Singsangs liegt vermutlich darin, dem Kranken seine Beschwerden liedhaft zu beschreiben, sie so darzustellen, da[ss] sie vom Bewu[ss]tsein ebenso wie vom Unbewu[ss]tsein erfa[ss]t und bearbeitet wird. Ein mutmaßlich zusätzlicher Wirkfaktor ist, da[ss] die heilende Botschaft von außen herangetragen wird, was der Einsamkeit des Leidens den Stachel nimmt.“¹⁴¹

Die Möglichkeiten der Klangvielfalt der Stimme, welche sich im natürlichen Weinen, Lachen, Jauchzen, Stöhnen, Seufzen, usw. ausdrücken, finden auch im Gesang Verwendung. So wie das Weinen zu einer Erleichterung bei Verzweiflung und Trauer führen kann, kann dieser Effekt auch beim Hören emotionalen Gesangs in ähnlicher Weise eintreten. Die Kehrseite des heilenden Charakters der Stimme besteht laut *Gundermann* in der narkotisierenden Wirkung mancher Gesänge und in dem „teuflischen“¹⁴² Einsatz der Stimme, etwa im Heavy Metal oder der Techno-Bewegung der Jugend¹⁴³.

¹³⁷ Gundermann 2000, S. 51

¹³⁸ ebd., S. 54

¹³⁹ ebd.

¹⁴⁰ vgl. ebd., S. 51 ff.

¹⁴¹ ebd., S. 56

¹⁴² ebd., S. 60

¹⁴³ vgl. ebd., S. 57 ff.

Auch *Gunda Dietzel* geht davon aus, dass die individuelle Stimme eine heilende Wirkung auf den Musikrezipienten haben kann. Nach dem Prinzip des sogenannten *Nada Brahma Systems* besitzt jeder Mensch einen individuellen Grundton (Sonologie), welcher die „Persönlichkeit besonders prägt“¹⁴⁴. Demnach kann ein Mensch, der die eigene Grundtonfrequenz bewusst singend einsetzt, mit seiner Stimme heilende Kräfte entfalten.

„Ein gesungener oder gehörter Ton wirkt (über das limbische System im Gehirn) immer unmittelbar in den emotionalen Bereich, in dem sich primär Blockaden bilden und viele Erkrankungen ihre Wurzel haben.“¹⁴⁵

Mit Hilfe der Sonologie, also dem Singen des individuellen Grundtons, können Blockaden gelöst und durch die vibrierenden Tonschwingungen somatische Symptome positiv beeinflusst werden. Das Wissen um die Sonologie hat ihren Ursprung im indischen Nada-Yoga und zeigt durch die Wechselwirkung von Emotionen, Körper und Stimmklang überkulturelle Effekte.

„Durch das Singen vielfältigster Tonskalen und Melodiefloskeln (auf der Basis der Grundtonfrequenz), unter Einbeziehung von Rhythmen und phonetischen Lauten, wird die eigene Stimme in der Sonologie (= Wissen vom Klang) zum heilenden Medium.“¹⁴⁶

Wolfgang Goldhan beteiligte sich an den *Stuttgarter Stimmtagen* 1998 mit einem Beitrag zum psychogenen Hören. Demnach hört man niemals nur die Dynamik, Melodie und Klangfarben eines Vortrags (gesprochen sowie gesungen), welche im Ansatzrohr und Kehlkopf des Stimmträgers gebildet werden, sondern man hört immer auch den Menschen und dessen „Stimmklang als herausragendstes Merkmal seiner Persönlichkeit“¹⁴⁷. Auf eben diese Persönlichkeit reagiert die eigene Persönlichkeit des Hörers: die sogenannte seelische Resonanz wird vom Klang der Stimme hervorgebracht, welche von *Goldhan* als Teilgebiet der Psychoresonanz auch als „Phonoresonanz“¹⁴⁸ bezeichnet wird. Die Phonoresonanz ist „ein Ergebnis des psychogenen Hörens“¹⁴⁹ und beschreibt die „Gefühlsansteckung“¹⁵⁰ des Rezipienten durch einen Stimmträger¹⁵¹.

4.5 Gesang im Film

Die in den vorangegangenen Kapiteln über die Wirkung auf den Stimmträger sowie den Hörer von Gesang aufgestellten Effekte können ohne große Einschränkungen auch auf das Medium Film übertragen werden. Inwiefern Gesang innerhalb des Films jedoch eine heilende Wirkung

¹⁴⁴ Dietzel 2000, S. 163

¹⁴⁵ ebd.

¹⁴⁶ ebd., S. 164

¹⁴⁷ Goldhan 2000, S. 173

¹⁴⁸ ebd.

¹⁴⁹ ebd.

¹⁵⁰ ebd.

¹⁵¹ vgl. ebd., S. 173

auf den Zuschauer hat, kann nicht oder nur im speziellen Fall angenommen werden und bedarf weiterer Forschung in diesem Feld.

Gesang wird heutzutage vor allem in den Filmsongs der teuer produzierten Spielfilme und in musikimmanenten Filmen, wie Musical- oder Musikerfilmen verwendet. Viele dieser Hollywood-Songs erreichen über den Film hinaus einen gewissen Bekanntheitsgrad und können als Soundtrack individuell vermarktet werden. Die Interpreten sind dabei meistens sehr bekannte Stars, welche vor allem das Mainstream-Publikum ansprechen und den Film zusätzlich durch ihr musikalisches Mitwirken bewerben.

Filmgeschichtlich betrachtet leitete der erste Tonfilm in Spielfilmqualität mit einer Gesangsdarbietung des Hauptdarstellers eine neue Ära ein. *Al Jolson* sang als erster Darsteller überhaupt einige Lieder auf der Originaltonspur im Film *The Jazz Singer* (1927, Regie: *Alan Crosland*), welcher buchstäblich Euphoriestürme bei den Zuschauern auslöste. Der Film legte außerdem den Grundstein für das Filmgenre des Musicalfilms, wobei viele Passagen noch dem klassischen Stummfilm ohne Ton entsprechen¹⁵².

Neben dem historischen Aspekt des ersten Tonfilms können durch den Einsatz von Gesang im Film gewisse Effekte beim Rezipienten hervorgerufen werden. Die Filmwissenschaftlerin *Dorothee Ott* beschreibt in ihrer Dissertation die Funktion des erzählenden Gesangs im Musicalfilm. Nach *Ott* nehmen die Songs der Musicalfilme die musikalische Funktion der Leitmotive ein und sind schon vor Drehbeginn von der Besetzung, Inszenierung und Dramaturgie des Films abhängig. Die Musik bildet das Grundgerüst des Films und beruht auf einer originalen Bühnenkomposition oder wurde eigens für den Film komponiert. Die gesamte Dramaturgie des Films, Kameraeinstellungen und Schnitt orientieren sich an den gegebenen Rhythmen, Tempi und Emotionen der Musicalnummern. Die Melodie des erzählenden Gesangs einer Figur vermittelt ihre inneren Emotionen und Gefühle. Hinzu kommt eine konkrete Aussage der Figur durch den gesungenen Text hinzu, der die Gedanken des Sängers verdeutlichen soll. Im Moment des Gesangs scheint die Handlung außerhalb oftmals still zu stehen. Die Gefühle der Figur sollen durch den Gesang auch auf den Zuschauer übertragen bzw. geweckt werden¹⁵³.

„Eine Tendenz lässt sich feststellen: Je jünger die Musicals und Musicalfilme, desto eher bewegt sich die Handlung auch während des Songs weiter und umso dramaturgisch raffinierter wird die Erzählung auch durch den erzählenden Gesang vorangetrieben.“¹⁵⁴

¹⁵² vgl. k.A. 2017, S. 1 f.

¹⁵³ vgl. Ott 2008, S. 46

¹⁵⁴ ebd.

5 Exkurs: Musikfilm

5.1 Begriffsdefinition und Erscheinungsformen des Musikfilms

Der Schwerpunkt dieser Arbeit soll auf dem weiblichen Gesang im Spielfilm liegen und dessen Einfluss auf die Dramaturgie des Films beschreiben. Ausgehend von musikdramaturgischen Aspekten der ausgewählten Filmbeispiele und der Wichtigkeit der Filmsongs sollte das Genre der Filme stärker eingegrenzt werden. Zwar können die untersuchten Filme keinem einheitlichen Filmgenre zugeteilt werden, aber die Musik nimmt in den Beispielfilmen jeweils einen besonders hohen Stellenwert ein. Sie dürfen daher dem Überbegriff des Musikfilms zugeordnet werden, dessen Gegenstand in sehr unterschiedlicher Ausführung innerhalb des Films vorkommt. Ein Versuch den Begriff des Musikfilms dennoch darzustellen, soll daher an dieser Stelle erfolgen.

Die bereits erwähnten Musikpädagogen *Georg Maas* und *Achim Schudack* verfassten ein gemeinsames Handbuch für die pädagogische Praxis über das Thema ‚Musikfilm‘. Darin entwarfen sie einen Definitionsversuch für den Musikfilm, welcher im Gegensatz zum ‚herkömmlichen Spielfilm, gemeinhin durch ein umgekehrtes Verhältnis zwischen Filmbild und Musik definiert‘¹⁵⁵ werden kann. Üblicherweise wird die Musik als Filmmusik erst nach dem Dreh an das Bild angepasst und nachträglich für eine Szene komponiert. Geschieht dies jedoch vor Dreh und Schnitt des Films, handelt es sich um einen Musikfilm, bei dem umgekehrt das Bild der Musik angepasst wird. Damit ein Film dem Musikfilm zugeordnet werden kann, reicht es nach *Maas* und *Schudack* aus, wenn zumindest bestimmte Abschnitte und wichtige Szenen innerhalb des Films vorkommen, in denen die Musik die dominierende Funktion besitzt, beispielsweise in originalen Filmliedern oder Tanzszenen. Sobald also eine ‚deutlich spürbare Umgewichtung der Musik im Film‘¹⁵⁶ stattfindet und sich ein ‚Übergang vom Reden zum Singen und von der natürlichen Bewegung zum Tanz‘¹⁵⁷ vollzieht, nimmt die Musik die führende Position der Handlung ein. Diese Übergänge können einen Wechsel zwischen der vermeintlich alltäglichen Welt der Erzählung und einer anderen Welt mit Tanz und Gesang nachzeichnen. Die dadurch entstehende ‚Traumwelt‘¹⁵⁸ kann vor allem der Gattung des klassischen Hollywood-Musicals zugeordnet werden, welche häufig zur Besänftigung des Publikums und zur Ablenkung vom Alltag zu Kriegszeiten verwendet wurde. Hierbei nennen *Maas* und *Schudack* ausdrücklich auch die Filmoperetten und Musikkomödien des Dritten Reichs¹⁵⁹.

Sofern man dieser Definition nach *Maas* und *Schudack* folgen will, lassen sich unzählige Filme der Filmgeschichte dem Musikfilm zuordnen. Dazu zählen unter anderem die bereits erwähnten klassischen Hollywood-Musicalfilme, dokumentarische Musiktheaterwerke (filmische Aufzeich-

¹⁵⁵ Maas/Schudack 2008, S. 12

¹⁵⁶ ebd., S. 13

¹⁵⁷ ebd.

¹⁵⁸ ebd.

¹⁵⁹ vgl. ebd., S. 12 f.

nungen von Opern, Operetten, Musicals, Ballett usw.), assoziative Verfilmungen von Musik (freie Bebilderung von Musikstücken durch den Filmschaffenden), Videoclips, Musikerbiografien und Filme über fiktive Musikercharaktere¹⁶⁰.

5.2 Abgrenzung Musicalfilm

5.2.1 Begriffsdefinition

Wie bereits der Begriff ‚Musicalfilm‘ erkennen lässt, hat diese Gattung ihren Ursprung im musikalischen Genre des Bühnenmusicals. Diese Form des populären Musiktheaters wurde vornehmlich in den USA geprägt und hat ihren Mittelpunkt in dem New Yorker Theaterbezirk des Broadways. Auch die Londoner West End kann als wichtiges Zentrum für die Entwicklung des Musicals angesehen werden¹⁶¹.

„Der Terminus Musical bezeichnet ein Stück des musikalischen Unterhaltungstheaters, das gleichermaßen Schauspiel, Musik, Gesang, Tanz und Szene einbezieht.“¹⁶²

Achim Schudack und *Georg Maas* verstehen unter dem Begriff des ‚Musicalfilms‘ bzw. ‚Film-musicals‘ weiterhin „Spielfilme der Tonfilmära, in denen, eingebettet in die Handlung, Schauspieler, Musik- oder Tanzeinlagen im Sinne abgeschlossener Nummern vorgetragen“¹⁶³ werden. Die Autoren gehen von einer Genreverwandtschaft zu Operette, Revue und zum Bühnenmusical aus, wobei die „Eigenständigkeit im Sinne einer filmischen Untergattung des Musikfilms“¹⁶⁴ vorherrschend ist¹⁶⁵.

Eine weitere Begriffsdeutung nimmt *Dorothee Ott* innerhalb ihrer Dissertation vor. Sie unterscheidet zwischen ‚Musicalfilmen‘ und ‚Filmmusicals‘, welche auf Grundlage der Drehbücher vollzogen werden. Demnach bezeichnen Musicalfilme „Filme, deren Grundlage ein Bühnenmusical ist“¹⁶⁶ und Filmmusicals treffen „auf jene Filme zu [...], denen ein Originaldrehbuch und keine Bühnenvorlage zugrunde liegt.“¹⁶⁷ Des Weiteren differenziert *Ott* zwischen Musical- und Tanzfilmen, welche sich vor allem durch den erzählenden Gesang voneinander abgrenzen lassen. Während der Gesang als dramaturgisches Mittel ein wesentliches Merkmal des Musicalfilms

¹⁶⁰ vgl. Maas/Schudack 2008, S. 13 ff.

¹⁶¹ vgl. Schubert 1997, S. 688

¹⁶² ebd.

¹⁶³ Maas/Schudack 2008, S. 85

¹⁶⁴ ebd.

¹⁶⁵ vgl. ebd.

¹⁶⁶ Ott 2008, S. 24

¹⁶⁷ ebd.

ist, kommt dieser in Tanzfilmen nicht vor und wird durch die erzählerische Ebene des Tanzes ersetzt¹⁶⁸.

Im Verlauf dieser Arbeit wird die Bezeichnung ‚Musicalfilm‘ als Standardbegriff für dieses Filmgenre verwendet. Auch wenn die Unterscheidung *Ott*s zwischen Filmmusical – Musicalfilm bzw. Musicalfilm – Tanzfilm durchaus sinnvoll erscheinen mag, so ist der Begriff ‚Musicalfilm‘ innerhalb der Fachliteratur am gebräuchlichsten.

5.2.2 Erscheinungsformen

Georg Maas und *Achim Schudack* stellen eine Systematisierung der Erscheinungsformen des Musicals nach dem Medienwissenschaftler *Rick Altmann* auf. Dieser unterteilt das Musical von seinen Anfängen bis in die 1980er Jahre in drei verschiedene Kategorien: Das **Fairy-Tale-Musical**, das **Folk-Musical** und das **Show-Musical**¹⁶⁹.

Als Nachfolger der Operette erzählen die **Fairy-Tale-Musicals** eine „glückliche, fiktive Geschichte, wie sie auch Inhalt eines schönen Traumes sein könnte, mit den Mitteln von Schauspiel, Gesang und Tanz.“¹⁷⁰ Beispiele hierfür sind die Musicalfilme *The Wizard of Oz*, *An American in Paris* und *Hair*¹⁷¹.

Das **Folk-Musical** spielt in einer „idealisierten und mythisch verklärten Vergangenheit“¹⁷² im Amerika der ersten Siedler oder einfachen Farmer. Da diese Art des Musicals vor allem die amerikanische Bevölkerung im Mittelpunkt sieht, sind diese Filme für europäische Rezipienten eher uninteressant. Vertreter dieses Subgenres sind die Filme *Annie Get Your Gun*, *Show Boat*, *Carmen Jones*, *Love Me Tender* und *Grease*, welche innerhalb Europas noch einen relativ hohen Bekanntheitsgrad besitzen¹⁷³.

Das **Show-Musical** befasst sich mit Themen rund um das Leben der Musicaldarsteller und dem Show-Geschäft im Allgemeinen sowohl im Bereich der *Backstage-Musicals* als auch im biografischen Sinne über Musikstars. Passende Beispielfilme sind *The Jazz Singer*, *Singin‘ in the Rain* oder *A Star is Born*. Dieser Gattung kann auch der Analysefilm *La La Land* am ehesten zugeordnet werden. Eine Untergruppe dieser Form stellt das Backstage-Musical dar, bei welchem innerhalb der Erzählung eine Show produziert werden soll, die gegen äußere Widerstände kämpfen muss. Backstage-Musicals erzählen vom Showgeschäft und in diesem Sinne von sich

¹⁶⁸ vgl. Ott 2008, S. 25 ff.

¹⁶⁹ vgl. Maas/Schudack 2008, S. 116

¹⁷⁰ ebd., S. 116

¹⁷¹ vgl. ebd.

¹⁷² ebd.

¹⁷³ vgl. ebd.

selbst, was sie zu einem „selbstreflexiven“¹⁷⁴ Medium macht. Sie befeuern und bestätigen damit teilweise die Mythen und Klischees über das Theaterleben und das Showgeschäft, welche das Publikum von der Unterhaltungskultur häufig haben¹⁷⁵.

5.2.3 Historischer Abriss der Entwicklung des Musicalfilms

In diesem Kapitel wird ein historischer Abriss über die Entwicklung des Musicalfilms in den USA vorgenommen, welcher für die anschließende Analyse der Beispielfilme unumgänglich ist. Die bereits angeführte Geschichte der Filmmusik (vgl. Kapitel 1: Historischer Überblick der Filmmusik) zeigt verständlicher Weise einige Parallelen zu der Entwicklung des Filmmusicals und soll daher in knapper Form und nur mit den wichtigsten Eckdaten versehen angerissen werden.

Die Wurzeln des Musicals reichen bis in das 19. Jahrhundert zurück und setzten sich als neues Unterhaltungsformat in den 1920er Jahren in den USA (Broadway) und später in London (West End) durch. Zu dieser Zeit stellte das Musical eine Mischung aus zeitgenössischem Entertainment dar, welches verschiedene Elemente aus Operetten, Revuen, Vaudeville-Theater und Music-Halls mit denen der populären Jazz- und Swingmusik vereinte¹⁷⁶.

Georg Maas und *Achim Schudack* sehen einen starken Zusammenhang zwischen der Entwicklung des Filmmusicals und der Einführung des Tonfilms in den Vereinigten Staaten. Wie bereits beschrieben (vgl. Kapitel 3.5: Gesang im Film), kann *The Jazz Singer* (1927) dabei als erster Tonfilm und zugleich erster Musicalfilm angesehen werden. Mit anderen Worten: Das Filmmusical war das erste Filmgenre der Tonfilmära. Fortan war es eine gängige Praxis der Hollywood-Studios, erfolgreiche Bühnenmusicals samt den dazugehörigen Darstellern einzukaufen und auf die Leinwand zu bringen. Durch Musik, Tanz und Gesang konnten in vielerlei Hinsicht die Stärken des Tonfilms profitabel ausgespielt werden, während man mit den ausgebildeten Sängern eine zusätzliche Garantie für ein musikalisch ansprechendes Ergebnis hatte. Bald erkannte man auch, dass die Musik solcher Musicalfilme über Musikverlage erfolgreich vermarktet werden konnte. Das erste original für den Film komponierte und produzierte Musical kam schließlich 1929 mit *The Broadway Melody* (R: *Harry Beaumont*) auf den Markt und hatte enormen Erfolg bei den Zuschauern. Es erhielt als erster Tonfilm der Geschichte einen *Oscar* für den besten Film. Als selbstreflexives Backstage-Musical bekam das Publikum erstmalig einen Einblick hinter die

¹⁷⁴ Maas/Schudack 2008, S. 116

¹⁷⁵ vgl. ebd., S. 16

¹⁷⁶ vgl. Aboul-Kheir 2017, S. 2

Kulissen eines Musicaltheaters und erfuhr von der vermeintlichen Karrierelaufbahn der Musicalstars rund um das Showgeschäft¹⁷⁷.

Das Filmmusical wurde daraufhin massenweise produziert und konnte hohe Erträge einspielen; die Qualität litt jedoch stark durch die sehr schnelle Produktion von Fließband-Filmen. Das Publikum der 1930er Jahre ließ sich schließlich nicht mehr von diesen standardisierten und austauschbaren Filmen ins Kino locken und die „erste goldene Ära des Hollywood-Musicals ging zu Ende“¹⁷⁸. Zugleich leitete die Weltwirtschaftskrise im Oktober 1929 unsichere Zeiten für das Publikum ein und es folgten Phasen der steigenden Arbeitslosigkeit und wachsenden Armut. Die Probleme des Alltags wurden in den Musicalfilmen kaum angesprochen und die heiteren Themen der Filme sollten über die Verzweiflung und Nöte der Gesellschaft hinwegtäuschen. Sie könnten als eine Art „Opium für das Volk“¹⁷⁹ verstanden werden, welches vielleicht von einigen Zuschauern als nette Abwechslung angenommen wurde, aber dennoch von den meisten als unglaubwürdige Scheinwelt entlarvt wurde¹⁸⁰.

„Das Musical nimmt sich die Freiheit, die Grenzen zwischen Realität und Imagination innerhalb der filmischen Textur zu verwischen.“¹⁸¹

Die klassischen Hollywood-Musicals dieser Zeit sind „eindrucksvolle Belege für professionelle Brillanz in Choreografie, Tanz, Gesang, Regie oder Ausstattung und zeichnen sich durch oft überwältigende Fantasie aus.“¹⁸² Zu den bedeutendsten Vertretern des Musicalfilms der 1930er Jahre zählen unter anderem der Regisseur *Busby Berkeley*, welcher durch seine monumentalen, synchron agierenden Massenszenen und ornamentalen Anordnungen von Tänzerinnen berühmt wurde; die musikalischen Beiträge von *George* und *Ira Gershwin*, *Jerome Kern* oder *Cole Porter* und die gesanglichen und tänzerischen Darbietungen von *Fred Astaire* und *Ginger Rogers*, sowie von *Mickey Rooney* und *Judy Garland*. Insgesamt kann die zweite Hälfte der 1930er Jahre als „zweite goldene Ära“¹⁸³ des Musicalfilms angesehen werden. Die wichtigsten Musicals dieser Epoche sind *Top Hat* (*Ich tanz‘ mich in dein Herz hinein*, 1935, R: *Mark Sandrich*), für viele der Inbegriff des Musicals mit dem legendären Tanzpaar *Ginger Rogers* und *Fred Astaire*, *Show Boat* (*Mississippi-Melodie*, 1936, R: *James Whale*), *Follow the Fleet* (*Marine gegen Liebeskummer*, 1936, R: *Mark Sandrich*), *The Great Ziegfeld* (*Der große Ziegfeld; Der König der Frauen*, 1936, R: *Robert Z. Leonard*), *Shall We Dance* (*Tanz mit mir; Darf ich bitten?*, 1937, R: *Mark Sandrich*), *Snow White and the 7 Dwarfs* (*Schneewittchen und die 7 Zwerge*, 1937, R: *Walt*

¹⁷⁷ vgl. Maas/Schudack 2008, S. 88 ff.

¹⁷⁸ ebd., S. 90

¹⁷⁹ ebd.

¹⁸⁰ vgl. ebd., S. 88 ff.

¹⁸¹ ebd., S. 91

¹⁸² ebd., S. 92

¹⁸³ ebd.

Disney) und *The Wizard of Oz* (*Der Zauberer von Oz*, 1939, R: *Victor Fleming*) mit der jungen *Judy Garland* in der Hauptrolle¹⁸⁴.

In den 1940er und 50er Jahren und in Zeiten des Zweiten Weltkriegs wurden die Hollywood-Musicals zunehmend politischer und das „erste patriotische Musical“¹⁸⁵ *Yankee Doodle Dandy* (1942, R: *Michael Curtiz*) kam in die Kinos. Es folgten weitere nationalistische Kriegs-Musicals, doch zusätzlich entwickelten sich auch an Biografien orientierte Musicalfilme. Die Lebensgeschichten von *George Gershwin* (*Rhapsody In Blue*, 1946, R: *Irving Rapper*), *Cole Porter* (*Night And Day*, 1946, R: *Michael Curtiz*) und *Jerome Kern* (*Till the Clouds Roll By*, 1946, R: *Richard Whorf*) boten sich für Verfilmungen an, um zusätzlich die Hits der Komponisten zu präsentieren. Neben aufwendigen Monumentalfilmen wurden Musicals vor allem produziert, um gegen den neuen Konkurrenten Fernsehen anzukommen. „Mit Breitband, brillanten Farben und klangvollem Ton wurden teure Musicalproduktionen in den Kampf um das Publikum geschickt“¹⁸⁶, welche den Vormarsch des heimischen ‚Pantoffelkinos‘ jedoch nicht aufhalten konnten. Einige Musicalproduktionen der 1940er und 50er Jahre konnten dennoch die Zuschauer überzeugen. Vor allem die 1924 gegründete Filmproduktionsgesellschaft *Metro-Goldwyn-Mayer*, kurz *MGM*, dominierte mit ihren Musicalstars *Vincente Minnelli*, *Gene Kelly* und *Stanley Donen* Hollywood. Beispielfilme dieser erfolgreichen Zusammenarbeit sind *An American In Paris* (*Ein Amerikaner in Paris*, 1951, R: *Vincente Minelli*) mit *Gene Kelly* in der Hauptrolle und Musik von *George Gershwin*, das ebenfalls mit *Gene Kelly* besetzte Musical-Meisterwerk *Singin‘ in the Rain* (*Du sollst mein Glücksstern sein*, 1952, R: *Stanley Donen*, *Gene Kelly*), *High Society* (*Die oberen Zehntausend*, 1956, R: *Charles Walters*) mit der Musik von *Cole Porter* und einer Starbesetzung mit *Grace Kelly*, *Bing Crosby*, *Frank Sinatra* und *Louis Armstrong*¹⁸⁷.

Die 1960er Jahre bildeten für das klassische Filmmusical einen Wendepunkt und werden als „Symbol für den Niedergang des Studiosystems Hollywoods“¹⁸⁸ angesehen. Dennoch können einige erfolgreiche Musicals dieser Zeit genannt werden, welche bis heute große Wertschätzung erfahren. Dazu gehören die Verfilmung des Bühnenmusicals *West Side Story* des Komponisten *Leonard Bernstein* (1961, R: *Robert Wise*, *Jerome Robbins*), *My Fair Lady* (1964, R: *George Cukor*) mit *Audrey Hepburn* als Hauptdarstellerin und nach dem Bühnenstück von *Alan Jay Lerner* und der Musik von *Frederick Loewe*, *The Sound of Music* (1965, R: *Robert Wise*) mit der Darstellerin *Julie Andrews*, auch eine „Stage-to-screen-Verfilmung“¹⁸⁹ und das *Disney*-Musical *Mary Poppins* (1964, R: *Walt Disney*), ebenfalls mit *Julie Andrews* in der Hauptrolle. Nach diesen Höhepunkten der Musical-Filmgeschichte folgten einige erfolglose Produktionen, welche

¹⁸⁴ vgl. Maas/Schudack 2008, S. 92 f.

¹⁸⁵ ebd., S. 94

¹⁸⁶ ebd.

¹⁸⁷ vgl. ebd., S. 94 ff.

¹⁸⁸ ebd., S. 96

¹⁸⁹ ebd.

der Filmindustrie starke Einbußen bescherten. Filme wie *Doktor Dolittle* (1967, R: *Richard Fleischer*), *Hello Dolly* (1969, R: *Gene Kelly*), *Paint Your Wagon* (1969, R: *Joshua Logan*) und *Sweet Charity* (1969, R: *Bob Fosse*) kamen besonders beim jungen Publikum nicht mehr an¹⁹⁰.

„Mit dem Siegeszug einer Jugendmusik, die sich in den 60er Jahren mit der Beatmusik und mit den Leitfiguren der Beatles musikalisch vom Rock 'n' Roll der 50er Jahre, aber auch musikfilmisch vom Hollywood-Musical deutlich absetzte, wurde es unübersehbar, dass das »alte Musical« sich überlebt hatte.“¹⁹¹

In den 1970ern können nur einige erfolgreiche Musicalfilme genannt werden: *Fiddler on the Roof* (*Anatevka*, 1971, R: *Norman Jewison*), *Cabaret* (1972, R: *Bob Fosse*), *All that Jazz* (*Hinter dem Rampenlicht*, R: *Bob Fosse*), sowie die berühmten Rock-Musicals *The Rocky Horror Picture Show* (1975, R: *Jim Sharman*) und *Hair* (1979, R: *Miloš Forman*). Aus dem Geist der Rock-Musicals heraus konnte das Genre zu weiteren Höhepunkten gelangen. Zusätzlich brachte es der Komponist *Andrew Lloyd Webber* mit den populären Geschmack treffenden Stücken fertig, das Musical erneut zum Massenphänomen zu entwickeln. Seine berühmten Bühnenstücke *Jesus Christ Superstar* (1971) und *Evita* (1974) fanden einige Jahre später auch den erfolgreichen Weg auf die Leinwand¹⁹². Dennoch konnte das traditionelle Hollywood-Musical in seiner klassischen Form die Jugend nicht mehr vollständig begeistern und wurde als Filme für die ältere Generation angesehen. Dieser Entwicklung versuchte man mit dem Einsatz von bekannten Plattenstars und Schauspielern der Jugend entgegenzuwirken und setzte zusätzlich auf Themen, welche die jungen Leute interessierten. Auch das Singen im Film wurde von vielen jungen Zuschauern eher belächelt und der Jugendfilm wurde zunehmend durch körperbetonte Tanzeinlagen ausgeschmückt. Die sogenannten „Dancicals“¹⁹³ wurden zum neuen Publikumsliebling und die Musik im Film wurde dem Geschmack der Jugend entsprechend angepasst. Erfolgreiche Filme dieser Zeit waren unter anderem *Saturday Night Fever* (1977, K: *John Badham*), *Flashdance* (1982, K: *Adrian Lyne*), *Footloose* (1983, K: *Herbert Ross*) und *Dirty Dancing* (1979, K: *Emile Ardolino*)¹⁹⁴.

Die abendfüllenden Zeichentrickfilme und realen Musicalfilme von *Walt Disney* dürfen an dieser Stelle nicht außer Acht gelassen werden. Beginnend mit *Snow White and the 7 Dwarfs* im Jahr 1937 gestalteten die *Disney*-Studios zahlreiche Zeichentrick- und Animationsfilme im klassischen Musicalstil und schufen bis heute Melodien für die Ewigkeit. Zudem steht *Disney* für eine Entwicklung, aus Film-Musicals anschließende Bühnenstücke zu adaptieren. *The Lion King*, *Tarzan*, *Aladdin*, *Beauty and the Beast* und *Frozen* sind nur einige der bekanntesten Bei-

¹⁹⁰ vgl. Maas/Schudack 2008, S. 96 f.

¹⁹¹ ebd., S. 97

¹⁹² vgl. Aboul-Kheir 2017, S. 2

¹⁹³ Maas/Schudack 2008, S. 98

¹⁹⁴ vgl. ebd., S. 97 f.

spiele für erfolgreiche *Disney*-Bühnenmusicals, die erst einige Jahre nach der Filmproduktion auf die Bühne gebracht worden sind¹⁹⁵.

Obwohl große Musicalfilme heute nicht mehr wie zu ihren Glanzzeiten in Serie produziert werden, so kann man dennoch nicht vom Tod des Hollywood-Musicals sprechen. Einige Beispiele der vergangenen 15 Jahre belegen den Erfolg eines Genres, das immer noch ein großes Publikum begeistern kann. Die Musicals *Moulin Rouge* (2001, R: *Baz Luhrmann*) und *Chicago* (2002, R: *Rob Marshall*), die Filme mit der Musik von *Stephen Sondheim* zu *Sweeney Todd* (2007, R: *Tim Burton*) und *Into the Woods* (2014, R: *Rob Marshall*), das *Abba*-Musical *Mamma Mia* (2008, R: *Phyllida Lloyd*) und nicht zu vergessen *La La Land* (2016, R: *Damien Chazelle*).

6 Filmmusikanalyse zur Bedeutung der weiblichen Gesangsstimme im Film

6.1 Methodische Beschreibung

Die nachfolgende Analyse wird sich methodisch mit den ausgewählten Sequenzen der Beispielfilme befassen. Zunächst sollen grundlegende Sachverhalten des jeweiligen Films geklärt werden. Diese beinhalten eine kurze Inhaltszusammenfassung der Filmhandlung, die Hintergründe des Filmdrehs, die Einordnung in ein Filmgenre und allgemeine Informationen zur Filmmusik. Dabei darf der historische Kontext zur Entstehungszeit der Filme nicht außer Acht gelassen werden, welcher insbesondere die Art der musikalischen Komposition geprägt hat.

Bei der Betrachtung der Filmmusik werden keine ausführlichen musiktheoretischen Analysen auf Basis der Notation durchgeführt. Für die Untersuchung der Forschungsfragen dienen allein die jeweiligen Sequenzen, welche die Bedeutung des weiblichen Gesangs im Film beschreiben sollen. Eine filmmusikalische Betrachtung der gesamten Filmpartitur ist nicht von Interesse dieser Arbeit, da diese keinen Einfluss auf die dramaturgische und stilistische Rolle der Gesangseinlage der Schauspielerinnen hat. Im Falle des Wiederaufgreifens musikalischer Strukturen (beispielsweise durch das Orchester, einen Chor) der Gesangspartie werden jedoch auch weitere Szenen zu der Untersuchung herangezogen werden.

Es folgt die ausführliche audiovisuelle Analyse und Interpretation der Filmsequenzen mit Blick auf die im Anhang befindlichen Sequenzprotokolle. Der Schwerpunkt der Analyse und Interpretation liegt dabei auf der gesanglichen Darbietung der Schauspielerinnen und auf der daraus resultierenden Bedeutung für die Handlungsebene. Kann der Gesang die Erzählung spürbar voranbringen oder einen Wendepunkt einleiten? Hierbei spielen auch die Figurenkonstellationen

¹⁹⁵ vgl. Maas/Schudack 2008, S. 93 f.

und narrativen Beziehungen eine Rolle, welche durch das Singen der Darstellerin beeinflusst werden. Ein weiterer Schwerpunkt wird auf der Anwendung des strukturalistischen Modells der Filmmusikfunktionen nach *Georg Maas* und *Achim Schudack* liegen. Dabei sollen die Funktionen der Gesangsdarbietungen im Rahmen der Filmmusik eingeordnet und bewertet werden. Die anschließenden Kapitel werden die individuelle Bedeutung des weiblichen Gesangs im Gesamtkontext der Filmhandlung unterstreichen. Dabei spielen der Blick des Szenenpartners bzw. der Zuhörer auf die singende Frau eine ebenso wichtige Rolle wie die persönliche Bedeutung für die Darstellerin, welche durch das Singen ausgedrückt wird. Um einen möglichst repräsentativen Eindruck erhalten zu können, sollen auch weitere Beispielfilme und Szenen aus anderen Hollywood-Produktionen mit singenden Schauspielerinnen exemplarisch genannt werden. Je mehr Filmbeispiele eine Bedeutsamkeit des Singens für die Dramaturgie und Stilistik aufweisen, desto eher kann die Forschungsfrage dieser Arbeit zu einer möglichen Hypothese ausgeweitet werden. Dennoch kann es nicht Ziel dieser Arbeit sein, eine eindeutige Forschungshypothese aufzustellen und zu bestätigen bzw. zu widerlegen. Die Arbeitsweise der Filmanalyse und die Anwendung der Filmmusikfunktionen sind immer von den subjektiven Auffassungen und Interpretationen des Forschers abhängig und können nie vollkommen belegt werden. Am Ende der Filmmusikanalyse folgt die vergleichende Interpretation der Untersuchungsergebnisse anhand der Beispielfilme.

Abschließend ist noch auf die Literaturlauswahl in den Analysen einzugehen. Zu den Filmen, besonders zum erst kürzlich erschienenen *La La Land* existiert keine bzw. nur im geringen Umfang Fachliteratur. Um trotzdem die Protagonisten und Filmschaffenden zitieren zu können und um über die Entstehungsgeschichte zu recherchieren, wurde auch auf populärwissenschaftliche Quellen zurückgegriffen. Dabei ist allerdings zu beachten, dass diese Quellen teilweise für Vermarktungszwecke entstanden sind und aus diesem Grund deren Objektivität nicht unkritisch gesehen werden darf.

6.2 Erläuterung zur Filmauswahl

Singende Schauspielerinnen, die keine ausgebildete Stimme haben, jedoch in Filmen gesungen haben, bilden den Ausgangspunkt dieser Untersuchung. Der Einsatz von unprofessionellen Sängerinnen, die als Schauspielerinnen bekannte Titel interpretieren oder sogar ganze Rollen in Musicalfilmen spielen, ist bei zahlreichen Filmregisseuren äußerst beliebt. Obwohl der Markt an professionellen Musicaldarstellern ohne Engagement groß zu sein scheint, entscheiden sich viele Filmschaffende für bekannte, aber musikalisch oft laienhafte Schauspielerinnen. Sicher spielt hierbei der Bekanntheitsgrad der Schauspielerinnen eine entscheidene Rolle, welcher allein ein großes Publikum anspricht und in die Kinos locken kann.

Beispiele aus Musicalproduktionen der vergangenen Jahre zeigen einen eindeutigen Trend für die Besetzung von unausgebildeten Schauspielerinnen und Schauspielern für Musicalpartien: *Mamma mia!* (2008) unter anderem mit *Meryl Streep* und *Pierce Brosnan*, die Musicalverfilmung *Les Misérables* (2012), mit *Hugh Jackman*, *Russell Crowe*, *Anne Hathaway* (u. a.), *Into The Woods* (2014) mit *Meryl Streep* und *Emily Blunt* sowie die neuste *Disney*-Verfilmung *Beauty and the Beast* (2017) mit *Emma Watson* in der Hauptrolle. Diese Filme sprechen bereits durch ihre Starbesetzung das Publikum an und lösen eine gewisse Neugier über die musikalische Leistung der Hollywoodstars beim Zuschauer aus. Es ist anzunehmen, dass gerade der Zustand der unausgebildeten Laienstimmen die Regisseure faszinieren muss. Scheinbar gibt es diesbezüglich häufig die Annahme, dass vor allem der unausgebildete Gesang bzw. eine ‚einfache‘ Stimme besonders viel ‚authentisches‘ Gefühl hervorrufen kann. Die Stimme eines Laiensängers wirkt auf den Hörer alltäglicher und er kann sich unter besonderen Umständen mit diesem besser identifizieren als mit einer perfekten, für den Alltag unüblichen Sängerstimme. Natürlich sollte dennoch eine gewisse Grundmusikalität vorhanden sein, damit die Lieder überhaupt gesungen werden können. Die unterschiedlichen Ansprüche an die Qualität der Stimme, haben im Laufe der Filmgeschichte jedoch schon einige Diskussionen ausgelöst.

Eine Schauspielerin, welche mindestens zweimal aufgrund ihres Gesangs zum Streitthema bei der Filmproduktion wurde, ist *Audrey Hepburn*. Ihre brüchig-raue Stimme spaltete die Gemüter der Filmverantwortlichen. Während sie in dem für sie komponierten Lied *Moon River* aus *Breakfast at Tiffany's* (*Frühstück bei Tiffany*) ein Millionenpublikum begeistern konnte, wurde ihre Stimme in dem Musicalfilm *My Fair Lady* jedoch von einer professionellen Sängerin synchronisiert. Aus dieser interessanten Entstehungsgeschichte heraus wurde *Breakfast at Tiffany's* zum Analysekorpus dieser Arbeit ausgewählt. Da es sich dabei um einen relativ alten Film (1961) handelt, sollte ein weiterer Film mit einer singenden Schauspielerin aus der Gegenwart zum Vergleich analysiert werden. Die Wahl fiel auf den *Oscar*-prämierten Musicalfilm *La La Land* aus dem letzten Jahr (2016) mit *Emma Stone* in der weiblichen Hauptrolle. *Stone* hat, ebenso wie *Audrey Hepburn*, eine raue, leicht brüchige Stimme und ist keine professionelle Musicalsängerin.

Eine weitere Gemeinsamkeit bildet der Umstand, dass beide nicht die erste Wahl bei der Besetzung ihrer Rollen waren. Der Regisseur *Blake Edwards* von *Breakfast at Tiffany's* sah ursprünglich *Marilyn Monroe* in der Hauptrolle, *Damien Chazelle* von *La La Land* hatte zuerst bei *Emma Watson* angefragt. Beide Wunschkandidatinnen waren jedoch zum Zeitpunkt des Drehs nicht verfügbar und mit anderen Filmprojekten beschäftigt. Dem Erfolg der Filme hat die Umbesetzung allerdings keinen Nachteil beschert, ganz im Gegenteil: Beide von den Schauspielerinnen gesungenen Lieder bekamen einen *Oscar* verliehen; *Audrey Hepburn* für *Moon River* des Komponisten *Henry Mancini* und *Emma Stone* für *City of Stars* des Komponisten-Trios *Justin Hurwitz* und *Benj Pasek* and *Justin Paul*. Auch die Filmmusiken beider Filme erhielten einen *Academy Award*; *Henry Mancini* für *Breakfast at Tiffany's* und *Justin Hurwitz* für *La La*

Land. Es ist also nicht von der Hand zu weisen, dass die Musik einen großen Anteil am Erfolg der Filme hatte und sich für eine genauere Filmmusikanalyse bestens eignet.

Leider war es aufgrund des Umfangs dieser Arbeit nicht möglich einen weiteren Film für die Analyse heranzuziehen. Ursprünglich sollte zusätzlich ein Film aus den 1990er bzw. 2000er Jahren analysiert werden, bei dem der Gesang der Frau unabhängig vom Genre des Films vorkommt. *La La Land* als Musicalfilm, *Breakfast at Tiffany's* als romantisches Drama mit musikalischem Schwerpunkt und ein weiterer Film ohne besonderen musikalischen Bezugspunkt. Angedacht war für die dritte Kategorie der Spielfilm *My Best Friend's Wedding* (1997, R: P. J. Hogan) mit *Julia Roberts*, *Cameron Diaz* und *Dermot Mulroney* in den Hauptrollen. Es wird zwar keine umfassende Analyse dieses Filmes und einer Filmsequenz durchgeführt werden, aber im Anschluss soll wenigstens auf die Besonderheit des weiblichen Gesangs in diesem Film hingewiesen werden.

6.3 Breakfast at Tiffany's

Der US-amerikanische Spielfilm *Breakfast at Tiffany's* (deutsch: *Frühstück bei Tiffany*) nach dem gleichnamigen Roman von *Truman Capote* erschien 1961 unter der Regieleitung *Blake Edwards* und nach dem Drehbuch *George Axelrods*. Der Film wurde von *Paramount* in Technicolor veröffentlicht und hat eine Spiellänge von ungefähr 110 Minuten. Gedreht wurde vornehmlich an sehr bekannten Orten in New York City, unter anderem im Central Park, der 5th Avenue und der Park Avenue. Das Genre des Films bewegt sich zwischen romantischer Komödie, Liebesfilm und Melodrama, wobei die Musik einen hohen Stellenwert einnimmt. Der komplette Soundtrack wurde von *Henry Mancini* komponiert und mit zahlreichen Auszeichnungen bedacht (näheres dazu in Kapitel 6.3.4: Allgemeines zur Filmmusik). Die Hauptrolle der *Holly Golightly* wurde besetzt mit *Audrey Hepburn*, welche durch diese Rolle zur Stilikone avancierte und in die Filmgeschichte Hollywoods einging. Ihre Verkörperung der *Holly* mit ‚kleinem Schwarzen‘, großer Sonnenbrille, Hut und

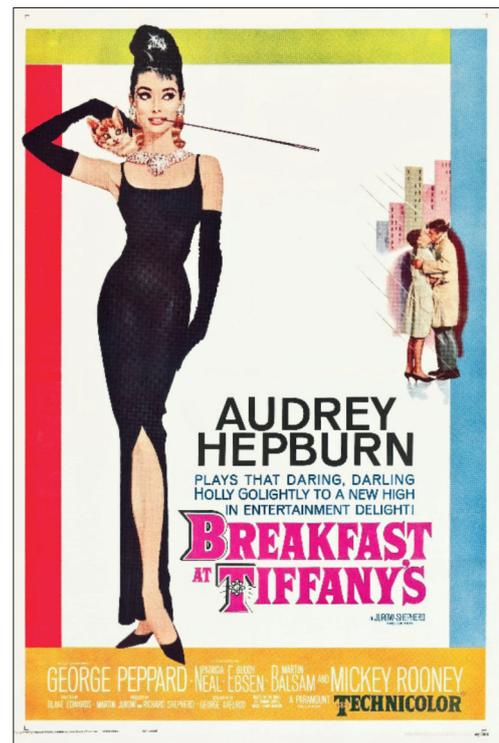


Abb. 5: Originales Filmplakat *Breakfast at Tiffany's* (1961)

Zigaretzenspitze steht wie kaum ein anderes Bild für das goldene Zeitalter Hollywoods und seiner Stars¹⁹⁶.

Der Regisseur wollte ursprünglich *Marilyn Monroe* für diese Rolle besetzen, doch diese lehnte das Spielen einer Prostituierten ab, um nicht ihr Image zu beschädigen. Tatsächlich wurde der Status von *Holly* als Prostituierte innerhalb des Films stark abgeschwächt, im Gegensatz zu den sehr expliziten Beschreibungen der Romanvorlage. Neben *Holly* sollte auch die männliche Rolle des *Paul „Fred“ Varjak* zunächst von *Steve McQueen* gespielt werden, welcher jedoch wegen eines anderen Filmprojektes absagen musste. Stattdessen übernahm der US-amerikanische Schauspieler *George Peppard* den Part an *Hepburns* Seite¹⁹⁷.

6.3.1 Handlung

Die exzentrische New Yorkerin *Holly Golightly* (*Audrey Hepburn*) führt ein Leben voller exzessiver Partynächte inmitten männlicher Millionäre. Im kleinen schwarzen Cocktailkleid, mit Sonnenbrille, Handschuhen und Perlenkette, frühstückt sie gegen fünf Uhr morgens in der menschenleeren 5th Avenue einen Donut und betrachtet die Schaufenster des Luxusjuweliers *Tiffany's*. Dieses, ihr Lieblingsgeschäft, drückt ihr Verlangen und Streben nach einem luxuriösen Leben in Freiheit aus. Dafür trifft sie sich zahlreich mit reichen Herren der gehobenen Gesellschaft und lässt sich ihre Toilettengänge schon mal mit einem 50 Dollar-Schein bezahlen. In ihrem New Yorker Appartement lebt sie mit einem namenlosen Kater zusammen und hat ihre Wohnung nach einem Jahr noch immer nicht vollständig eingerichtet.

Die Partynächte sind lang und wild und sie schläft mit Ohrenstöpseln und Schlafmaske bis in den Nachmittag hinein. Ihr neuer Hausnachbar *Paul Varjak* (*George Peppard*), ein ambitionierter, junger Schriftsteller, ist vom ersten Moment des Aufeinandertreffens von der extravaganten *Holly* fasziniert und sieht in ihr zunächst ein musikalisches Studienobjekt. Nachdem er sie jedoch besser kennenlernt, fühlt er sich mehr und mehr mit ihr verbunden und zu ihr hingezogen. *Holly* hingegen sieht in *Paul* vor allem ihren Bruder *Fred* und beginnt ihn fortan auch so zu nennen und sich ihm wie einem Bruder zu öffnen. Schnell sucht sie auch seine körperliche Nähe und besucht ihn eines Nachts in seiner Wohnung, nachdem sie von einem ihrer Begleiter aus dem eigenen Appartement flüchten muss. In *Pauls* Nähe fühlt sie sich geborgen, schmiegt sich eng an seine nackte Brust und schläft ein. Zuvor hatte *Paul* Besuch von einer älteren Dame *2-E* (*Patricia Neal*), welche ihn stundenweise besuchen kommt und ihm dafür schicke neue Anzüge und die Wohnungseinrichtung bezahlt. *Holly* und *Paul* sind sich also auch in diesem Punkt ähnlich; sie lassen sich vom anderen Geschlecht für ihre Nähe bezahlen. Zwischen den Protagonisten entsteht eine innige Freundschaft, die zu mehr führen könnte, wenn *Holly* nicht ein anderes Ziel

¹⁹⁶ vgl. IMDb.com 2017, S. 1 ff.

¹⁹⁷ vgl. ebd.

verfolgen würde. Sie möchte unter allen Umständen reich heiraten und unterdrückt ihre Gefühle für *Paul*. Auf einer der zahlreichen Partys lernt *Holly* den einflussreichen, brasilianischen Großgrundbesitzer *José* (*José Luis de Vilallonga*) kennen, der sogleich Ziel ihrer ‚Millionärsjagd‘ wird.

Doch durch eine schicksalhafte Begegnung mit ihrem einstigen Ehemann und Landtierarzt *Doc Golightly* (*Buddy Ebsen*) holt die Vergangenheit *Holly* ein. *Paul* erfährt von dem nach *Holly* suchenden *Doc*, dass sie, die eigentlich *Loula Mae* heißt, aus ärmlichen Verhältnissen zusammen mit ihrem Bruder *Fred* von *Doc* aufgenommen wurde. Sie heiratete den verwitweten *Doc* im frühen Alter von 14 Jahren und sollte dessen Kinder betreuen. Irgendwann floh sie überstürzt nach New York und ließ *Doc* mit seinen Kindern zurück. *Paul* entdeckt nun die wahre Geschichte hinter der leichtsinnigen und abenteuerhungrigen Fassade *Hollys*; sie ist in Wahrheit ein zutiefst verunsicherter und ängstlicher Mensch. Trotz *Docs* Bitte bleibt *Holly* in New York und lässt ihn mit gebrochenem Herzen zurück nach Texas fahren. Mit der Erkenntnis einer eher väterlichen Liebe zu *Doc* gesteht sich *Holly* nun eine leidenschaftliche Liebe zu *Paul* ein. Nach einem erlebnisreichen gemeinsamen Tag, lassen die beiden die Masken fallen und verbringen schließlich die Nacht miteinander. Danach ist *Paul* endgültig davon überzeugt, dass sie zusammengehören und beendet schon am darauffolgenden Tag die Affäre mit *2-E*. Sofort berichtet er *Holly* davon und gesteht ihr seine Liebe, doch *Holly* fühlt sich ‚in einen Käfig gezwängt‘ und bricht *Pauls* Herz. Sie möchte weiterhin nach Brasilien reisen um dort *Josés* Frau zu werden und bricht den Kontakt zu *Paul* ab.

Nach einiger Zeit trifft *Holly* ein schlimmer Schicksalsschlag; ihr Bruder *Fred* ist als Soldat gefallen. *Holly* erleidet daraufhin einen Nervenzusammenbruch und nur *Paul* kann beruhigend auf sie einwirken. Sie verfolgt weiterhin hartnäckig ihre Heiratspläne mit *José* und trifft die letzten Vorbereitungen für ihre Abreise nach Brasilien. Gemeinsam mit *Paul* spaziert sie wehmütig ein letztes Mal durch New York und verabschiedet sich mental von ihm und ihrer Lieblingsstadt. Als sie jedoch in ihr Appartement zurückkehrt, wird sie festgenommen und landet über Nacht im New Yorker Gefängnis Sing Sing, wo man ihr Beziehungen zum Gangsterboss *Sally Tomato* (*Alan Reed*) nachsagt. Tatsächlich besucht sie diesen wöchentlich gegen Bezahlung im Gefängnis und landet schnell auf der Titelseite der Presse. *José* sieht daraufhin eine Bedrohung seiner öffentlichen Ämter und lässt die Hochzeit mit *Holly* platzen.

Mit Hilfe einer ihrer ehemaligen Gönner kann *Paul Holly* aus dem Gefängnis freibekommen. Trotz allem möchte sie aber weiterhin nach Südamerika reisen, um sich dort einen Millionär zu angeln. Auf dem Weg zum Flughafen jagt sie ihren geliebten Kater an einer Straßenecke aus dem Taxi hinaus in den strömenden Regen. Resigniert und fassungslos hält *Paul* ihr vor Augen, dass sie in Wirklichkeit nur vor ihren eigenen Gefühlen auf der Flucht sei und eine ständige Angst vor sich selbst habe. Nachdem er ihr einen von *Tiffany* gravierten Spielzeugring vom Tag ihrer gemeinsamen Liebesnacht entgegenwirft und enttäuscht das Taxi verlässt, kommt *Holly*

schließlich zur Besinnung. Gemeinsam finden sie den Kater und können sich in einem leidenschaftlichen Kuss im strömenden Regen endlich ihrer Liebe hingeben.

6.3.2 Genreeinordnung

Eine eindeutige Zuordnung zu einem bestimmten Genre des Films *Breakfast at Tiffany's* ist kaum möglich. Er weist verschiedene Eigenschaften der unterschiedlichen Filmgenres auf und sollte als Mischform aus einer romantischen Komödie, einem Liebesfilm und einem Melodrama angesehen werden. Die Geschichte von zwei Menschen, die sich kennenlernen, zueinander hingezogen fühlen, mit ihren Gefühlen hadern und am Ende doch ein Paar werden, entspricht am ehesten dem klassischen Liebesfilm. Bei *Breakfast at Tiffany's* darf man jedoch nicht außer Acht lassen, dass die Romanvorlage *Truman Capotes* ursprünglich kein Happy End für die Liebenden vorgesehen hatte. Unter diesem Gesichtspunkt scheint das Melodrama am ehesten dem Charakter des Films zu entsprechen¹⁹⁸.

Der Herausgeber des Buches *Filmgenres – Melodram und Liebeskomödie* Thomas Koebner definiert das filmische Melodram als ein Genre, in dem „[es gilt, M.B.] [,] die Widerstände zu überwinden, die der Liebe im Weg sind.“¹⁹⁹. Wenn also zwei Liebende zueinander finden, sich lieben, aber durch besondere Umstände, familiäre Verhältnisse oder Schicksalsschläge wieder voneinander getrennt werden. Die klassischen Liebestragödien von *Romeo und Julia* oder *Orpheus und Eurydike* können hier beispielhaft für das filmische Melodram angeführt werden. Koebner beschreibt weiter, dass im Melodram die Liebenden „erkennen müssen, dass sie nicht zueinanderpassen, obwohl sie sich nicht voneinander lösen wollen, dass sie unterschiedlichen gesellschaftlichen Milieus mit unterschiedlichen Wertordnungen entstammen, oder entdecken, dass sie unvereinbare Lebensentwürfe im Sinn haben [...]“²⁰⁰. Die unterschiedlichen Lebensentwürfe von *Holly* und *Paul* und die differenzierte Auffassung der Beziehung zueinander, entsprechen dieser klassischen Problematik der Liebenden eines Melodramas. Allerdings geht Koebner davon aus, dass „dieser Kampf um Anerkennung der so innig gefühlten, wenngleich gefährdeten oder gar verbotenen Liebe [nur selten, M.B.] einen glücklichen Abschluss findet.“²⁰¹. In den meisten Fällen trennen sich die Liebenden also am Ende des Filmes häufig aufgrund von schwerwiegenden Missverständnissen oder unüberwindbaren Konflikten²⁰².

Das Genre des Melodramas hat seinen Ursprung im 18. Jahrhundert und wurde damals in Form eines „emotional gesteigerten Monologs“²⁰³ durch Musik begleitet und als Theaterstück vorge-

¹⁹⁸ vgl. Koebner 2007, S. 9 ff.

¹⁹⁹ ebd., S. 9

²⁰⁰ ebd.

²⁰¹ ebd., S. 9

²⁰² vgl. ebd., S. 9

²⁰³ ebd., S. 10

tragen. Erst durch das Medium Film wandelte sich die Gestalt des Melodrams zu einem „Konflikt zwischen besessenen Liebenden und ihren bösen oder rechtschaffenen Gegenspielern“²⁰⁴, welche aus Rache oder Eifersucht nach der gescheiterten Liebe handeln. Seit dem Filmregisseur *David Wark Griffith* stellt das filmische Melodram eine Liebesgeschichte dar, in welcher durch Leidenschaft, Verhängnis und Liebeskummer die Betroffenen derart aus der Bahn geworfen werden, dass sie ihr bis dato geführtes Leben, ihre Werte, Normen oder ihr Verhalten grundlegend ändern, ohne sich dagegen wehren zu können. Dabei nimmt der extreme Wechsel von Emotionen durch das Verliebtsein oder das ‚Sich-nicht-eingestehen-Wollen‘ einen großen Teil der Erzählung ein. Wenn sich *Holly* ihrer Gefühle für *Paul* nicht hingeben will, eine Maske zum Schutz bzw. aus Angst aufsetzt und ihre Meinung sprunghaft ändert, dann tut sie dies genau im Sinne des filmischen Melodrams²⁰⁵.

Im Gegensatz zum Melodrama stellt die Liebeskomödie vor allem das Verliebtsein in den Vordergrund und erzählt die ‚märchenhaft fröhliche‘ Geschichte des Zusammenkommens des verliebten Paares. Am Ende des Filmes finden sie nach einigen Schwierigkeiten und kleineren Missverständnissen zueinander und lassen auf eine glückliche Zukunft zu zweit hoffen. Bei der Liebeskomödie bestimmen ‚Übermut, Spiellaune und die Verlockung des Wohllebens‘²⁰⁶ den Charakter des Films.

Von einer ‚märchenhaften, fröhlichen‘ und überwiegend optimistischen Erzählung kann in *Breakfast at Tiffany's* kaum ausgegangen werden. Zu groß sind die emotionalen Wechsel von *Holly*, zu viele Enttäuschungen muss *Paul* durch sie erfahren und das allgemeine ‚Hangen und Bangen‘ der Liebenden ist zu dramatisch um als reine Liebeskomödie angesehen zu werden. Vielmehr entspricht der Film, wie bereits vermutet, einer Mischform aus beiden Genres. Hierzu befindet *Koebner*, dass es durchaus filmische ‚Grenzfälle‘²⁰⁷ gibt, die keinem der beiden Genres eindeutig zugeordnet werden können. *Breakfast at Tiffany's* stellt möglicherweise einen solchen Grenzfall dar²⁰⁸.

6.3.3 Das neue Frauenbild: Audrey Hepburn

Die USA der 1960er Jahre diktierte ein klares Rollenbild für junge Frauen: kein Sex vor der Ehe, ein gediegenes Leben mit Ehemann, Kindern und einem ordentlichen Heim. Zwar gab es die ‚bad girls‘ der Filmindustrie, doch diese wurden durch ihre sexuelle Freizügigkeit eher verpönt bzw. nur auf der Leinwand bewundert²⁰⁹.

²⁰⁴ Koebner 2007, S. 10

²⁰⁵ vgl. ebd.

²⁰⁶ ebd., S. 11

²⁰⁷ ebd.

²⁰⁸ ebd., S. 10 f.

²⁰⁹ vgl. Wasson 2010 S. XIX ff.

„For woman in the movies, there existed an extreme dialectic. On one hand, there was Doris Day, and on the other, Marilyn Monroe.“²¹⁰

Der Gegenpol zu *Doris Day*, welche als die unberührbare Frau gesehen wurde, die niemals Sex vor der Ehe haben würde und das „good girl“²¹¹ der amerikanischen Gesellschaft verkörperte, war *Marilyn Monroe*, die mit ihrer Weiblichkeit und ihrem Sexappeal eines ‚bad girl‘ die Männer reihenweise um den Finger wickelte und dabei immer auf der Suche nach einem Millionär zu sein schien. Die Romanfigur der *Holly Golightly* entspricht durchaus dem letzteren Frauentypus; einer freien, feierwütigen jungen Dame der High Society, die auf Millionärsjagd ist und sich nicht davor scheut, Geld von Männern für ihre Begleitung zu nehmen. Der Autor *Truman Capote* sah *Marilyn Monroe* in eben jener Rolle der *Holly* und hatte dies nach eigenen Aussagen bei den Verhandlungen von der Filmproduktion zugestanden bekommen²¹².

„Marilyn wäre großartig darin gewesen. [...] Sie war absolut hervorragend, aber Paramount hat mich auf jede erdenkliche Art und Weise betrogen und gab Audrey die Rolle. Das Buch ist eigentlich ziemlich bitter, und Holly Golightly ist in Wirklichkeit ein schwieriger Charakter, überhaupt kein Audrey-Hepburn-Typ.“²¹³

Breakfast at Tiffany's wurde zu einer Zeit gedreht, in der sich das Bild der Frau an einem Wendepunkt befand. In den 1950er Jahren gab es in den Filmverträgen Hollywoods noch Moralklauseln, die unter allen Umständen eingehalten werden mussten. Die bevorzugten Protagonistinnen, abgesehen von den „Backfischtypen“²¹⁴, waren wie bereits erwähnt die Frauen, mit denen man eine Familie gründen konnte (*Doris Day*) und solche, die den häuslichen Frieden gestört haben (*Marilyn Monroe*). Mit Beginn der 60er Jahre wagte die Filmindustrie langsam eine Neuorientierung und die ersten Schritte in Richtung einer sexuellen Revolution. *Die amerikanische Gesellschaft für Film und Fernsehen* kam nicht daran vorbei, die Zensurvorschriften zu überdenken, obwohl das traditionelle Frauenbild der amerikanischen Gesellschaft von einigen weiterhin strikt verfolgt wurde. Es war für die Filmindustrie zwar eine Zeit der neuen Ausdrucksmöglichkeiten, aber es war dennoch Vorsicht geboten, um mögliche Zensur zu umgehen. Die gesellschaftlich anerkannte *Audrey Hepburn* in der moralisch verwerflichen Rolle der *Holly Golightly* musste neudefiniert und für die Zensur akzeptabel umgestaltet werden. Man einigte sich auf den Begriff eines ‚Kook‘ für die moralische Einstellung *Hollys*, welcher die exzentrische und ein wenig durchgeknallte Art und nicht das Callgirl oder ‚Flittchen‘ meint²¹⁵.

²¹⁰ Wasson 2010, S. 21

²¹¹ ebd., S. 22

²¹² vgl. ebd., S. 39

²¹³ Capote. In: Gristwood 2011, S. 39

²¹⁴ ebd., S. 66

²¹⁵ vgl. ebd., S. 63 ff.

„Vielleicht ist die Gewichtung, die das Wort [Kook, M.B.] erfährt, ein Ausdruck für einen gewissen Grad an Beklemmung, die der Charakter der Holly Golightly damals noch verursachte.“²¹⁶

Diese Beklemmung wurde zusätzlich durch den Fakt verstärkt, dass die eigentlich „gute“²¹⁷ *Audrey Hepburn* plötzlich Sex haben sollte. Ihre sexuelle Freiheit, gepaart mit einem aufregenden Lebensstil, und einem einzigartigen Modestil, schien für den Zuschauer jedoch durchaus nachahmenswert²¹⁸.

[...] in *Breakfast at Tiffany's*, all of a sudden – because it was Audrey who was doing it – living alone, going out, looking fabulous, and getting a little drunk didn't look so bad anymore. Being single actually seemed shame-free. It seemed fun.“²¹⁹

Audreys Holly hatte es geschafft sich von einem armen Landmädchen zu einer stilsicheren Diva hochzuarbeiten. Sie machte das ‚kleine Schwarze‘ salonfähig und verzichtete auf die aufwendigen Roben und farbigen Kostüme, wie sie in Hollywoodfilmen getragen wurden. *Hepburns* Stil konnte nachgeahmt werden; er war schlicht, kostengünstig nachzukaufen und dennoch schick und unverkennbar. Damals deutete schwarze Kleidung in den amerikanischen Filmen bei Frauen jedoch auf ihr böses Wesen hin. Sie waren die Gegenspielerin zu der guten Protagonistin, welche in floralen oder sehr farbigen Kleidern dargestellt wurde. Schwarz symbolisierte Stärke, sexuelle Erfahrung und die Ablehnung der gesellschaftlichen Normen und Werte. *Audrey Hepburn* im ‚kleinen Schwarzen‘ des französischen Stardesigners *Hubert de Givenchy* versinnbildlichte nun eine unabhängige, erfolgreiche Frau, die sich ihrer Reize durchaus bewusst war und sie einzusetzen wusste, aber im Inneren weiterhin das gute Wesen einer Heldin ausstrahlte²²⁰.

„Givenchy and Audrey gave us a very realistic, very accessible kind of class. [...] All of a sudden, in *Breakfast at Tiffany's*, chic was no longer this faraway thing only for the wealthy.“²²¹

6.3.4 Allgemeines zur Filmmusik

Die Filmmusik zu *Breakfast at Tiffany's* wurde von dem US-amerikanischen Filmkomponisten *Henry Mancini* komponiert. Er gilt als einer der erfolgreichsten Komponisten Hollywoods und hat zahlreiche international erfolgreiche Filmmusiken geschrieben. Die bekanntesten darunter sind vermutlich *The Pink Panther Theme* aus dem Film *Der rosarote Panther* (1963, R: *Blake Edwards*), das *Peter Gunn Theme* der US-amerikanischen Krimiserie *Peter Gunn* (1958-1961, R: *Blake Edwards* und andere) und schließlich der *Oscar*-prämierte Filmsong *Moon River* des

²¹⁶ Gristwood 2010, S. 63

²¹⁷ Wasson 2010, S. XIX

²¹⁸ vgl. ebd., S. XIX ff.

²¹⁹ ebd., S. XIX

²²⁰ vgl. ebd., S. XIX ff., S. 126 ff.

²²¹ Banks. In: ebd., S. 129

Beispielfilms. Insgesamt erhielt *Mancini* für seine Filmkompositionen vier *Oscars*, 20 *Grammys* und wurde darüber hinaus zwölf Mal für einen *Oscar* nominiert²²². Sein musikalischer Stil bildet eine Kombination aus Popmelodien und einigen Einflüssen des Jazz der sogenannten „*West Coast Cool School*“²²³.

Die originale Filmmusik zu *Breakfast at Tiffany's* arrangierte *Henry Mancini* in 14 einzelnen Titeln als Orchesterkomposition mit vokalen Einsätzen. Bei dem Filmsong *Moon River* lieferte der Komponist und Songschreiber *Johnny Mercer* die textliche Vorlage. Die vokalen Partien *Mancinis* beinhalten jenes Lied *Moon River*, das *Audrey Hepburn* als *Holly* im Film singt und auf der Gitarre begleitet, sowie einige Einsätze von gemischtem Chor. Der Chor scheint großzügig besetzt worden zu sein, da er einen kraftvollen Klang erzeugen kann; die genaue Anzahl der Sänger konnte jedoch nicht bestimmt werden und spielt für die Analyse eine untergeordnete Rolle. Das Singen von Vokalisieren²²⁴ und eine textlich gesungene Fassung von *Moon River* zu Beginn und am Ende des Filmes bestimmen *Mancinis* Komposition in der Chor-Fassung. Ein Großteil der Tracks erhält durch die Besetzung mit Bläsern, Kontrabässen und dem Spielen einer für *Mancini* typischen, modernen Rhythmik, einen starken Jazz-Charakter mit gelegentlichen lateinamerikanischen Einflüssen²²⁵.

6.3.5 Analyse 1: Moon River

„An Tagen mit starkem Sonnenlicht wusch sie sich ihre Haare, saß dann zusammen mit der Katze, einem rotgetigerten Kater, draußen auf der Feuertreppe und schlug mit dem Daumen die Gitarre, während ihre Haare trockneten. Immer wenn ich diese Musik hörte, stellte ich mich still ans Fenster. Sie spielte sehr gut und manchmal sang sie auch dazu. Sang mit der heiseren, gebrochenen Stimme eines heranwachsenden Jungen.“²²⁶

Der ausgewählte Filmausschnitt aus *Breakfast at Tiffany's* beinhaltet das von *Audrey Hepburn* gesungene Lied *Moon River* und beginnt ab dem Timecode 00:38:42²²⁷. Die Zeitspanne dieses Ausschnittes beträgt eine Minute und 49 Sekunden und das dazugehörige Sequenzprotokoll befindet sich im Anhang dieser Arbeit unter dem Buchstaben **a**). Es wurden Screenshots angelegt, welche von 1 bis 12 unterteilt sind. Die jeweiligen Ereignisse auf der visuellen und auditiven Ebene sind dort tabellarisch genau dokumentiert worden.

²²² vgl. Caps 2012, S. 2 f.

²²³ ebd.

²²⁴ Vokalisieren: Melodien, die auf Vokalen oder vokalhaften Silben ohne Text gesungen werden, zum Beispiel „La“, „Oh“, „Uh“ oder „Ah“.

²²⁵ vgl. Caps 2012, S. 62 ff.

²²⁶ Capote. In: Gristwood 2011, S. 141

²²⁷ Die Analyse von *Breakfast at Tiffany's* wurde ausschließlich mit dem *VLC-Media-Player* durchgeführt. Daher können sich gegebenenfalls Abweichungen der Timecodes bei der Nutzung anderer Software (z.B. dem *Windows Media Player*) ergeben.

Der Ausschnitt zeigt die vermutlich berühmteste Szene aus *Breakfast at Tiffany's*, welche in die Filmgeschichte Hollywoods eingegangen ist. *Holly* sitzt in gemütlicher Kleidung und mit einem Handtuch um den Kopf gewickelt auf der Feuerterasse ihres Appartements und singt das Lied *Moon River*, welches sie auf der Gitarre begleitet. Ihr Nachbar *Paul* beobachtet sie derweil unentdeckt und fasziniert von seinem Wohnungsfenster heraus. Durch die wenigen Schnitte und langen Einstellungen wirkt die Szene insgesamt recht ruhig und passend zu dem verträumten Charakter der Musik.

6.3.5.1 Audiovisuelle Analyse und Interpretation

Zunächst erfolgt eine grundlegende Beschreibung der audiovisuellen Ebene des Ausschnitts, welcher im Anschluss näher interpretiert werden soll. Die markierten und in Klammern gesetzten Zahlen sollen zur Orientierung für die einzelnen Einstellungen des Sequenzprotokolls dienen. Die in der Szene vorkommenden Dialoge und der Liedtext werden in der Originalsprache Englisch wiedergegeben.

Die erste Sequenz beginnt mit einem Kameraschwenk von unten (*Pauls* Füße) nach oben und endet mit einer frontalen nahen Einstellung auf *Paul*. Er sitzt an seinem Schreibtisch und tippt etwas in seine Schreibmaschine, während ein akkordisches Gitarrenspiel im Hintergrund zu hören ist, dessen Quelle noch unbekannt für den Zuschauer und den Protagonisten ist. Die Lautstärke der Gitarre ist der Entfernung und des geschlossenen Fensters von *Pauls* Appartement entsprechend angepasst (1).

Durch ein Detailbild auf die Schreibmaschine und den getippten Text, ist es für zehn Sekunden möglich, *Pauls* Geschriebenes zu lesen: „There was once a very lovely, very frightened girl. She lived alone except for a nameless cat.“ Derweil hört man weiterhin das Gitarrenspiel und eine Frau beginnt in relativ zurückhaltender Lautstärke zu singen: „Moon River, wider than a mile“. *Paul* unterbricht das Schreiben, sobald der Gesang einsetzt (2).

Er lauscht der Musik einen kurzen Moment regungslos am Schreibtisch, steht dann auf und geht zum Fenster. Die Kamera folgt seiner Bewegung und die Einstellungsgröße wechselt dadurch mit *Paul* im Zentrum von einer nahen zu einer halbnahen Einstellung. Seine Bewegungen werden auf der Audioebene, beispielsweise durch das Zurückschieben des Stuhls oder seiner Schritte zum Fenster, nachempfunden. *Paul* rollt (auch hörbar) die Gardinen ein und öffnet das Fenster, während die Frauenstimme von der Gitarre begleitet singt: „I'm crossing you in style some day. Oh, dream maker...“ (3).

Aus der Froschperspektive und in einer halbnahen Einstellung schaut *Paul* aus dem Fenster heraus nach unten und lächelt. Er hat die Quelle des Gesangs und Gitarrenspiels entdeckt, welche

das Lied weiterführen mit „...you heart breaker“. Der Gesang und das Gitarrenspiel nehmen in der Lautstärke zu, um die örtliche Nähe des Protagonisten zu der Sängerin zu verdeutlichen (4).

Das nächste Bild zeigt *Holly*, welche auf der Feuertreppe ihrer Wohnung sitzt, Gitarre spielt und singt, in Vogelperspektive aus *Pauls* Point-of-view²²⁸ (POV) heraus in einer halbtotalen Kadrierung. Sie trägt einen lockeren grauen Pullover, Jeans und hat ein Handtuch um das nasse Haar zum Trocknen gewickelt. Sie bemerkt ihren Beobachter nicht und singt weiter: „Wherever you’re goin’, I’m goin’ your way“ (5).

Ein Schnitt zeigt *Holly* in einer näheren Einstellungsgröße (halbnah bis nah), weiterhin aus einer leicht aufsichtigen Perspektive. Sie singt: „Two drifters, off to see the world. There’s such a lot of world to see“ und auf der auditiven Ebene unterstützt eine orchestrale Begleitmusik in mittlerer Lage mit warmen Streicherklängen harmonisch *Hollys* Gesang. Die Musik wirkt insgesamt ab diesem Moment durch die Orchesterverstärkung eindringlicher und in der Dynamik lauter als zuvor (6).

Der Gegenschuss²²⁹ auf *Paul* erfolgt in einer nahen Kadrierung in Froschperspektive. Er beobachtet *Holly* still beim Singen („We’re after...“) und sein Ausdruck wird zunehmend nachdenklich (7).

Mit einem Schnitt zurück (Schuss) auf eine große Einstellung mit *Hollys* Gesicht im Fokus werden ihre Emotionen, ihr Lächeln und die Sehnsucht in ihren Augen in den Mittelpunkt gerückt. Vom Orchester begleitet beendet sie das Lied mit den Worten: „...the same rainbow’s end, waitin’ ’round the bend. My huckleberry friend, moon river, and me.“ Die orchestrale Musik wird in sanften Melodien und dem ruhigen Charakter *Moon Rivers* entsprechend bis zum Ende des Ausschnitts weitergeführt. *Hollys* Ausdruck verändert sich etwas und sie wirkt ein wenig traurig bzw. sentimental, bis sie schließlich *Paul* am Fenster entdeckt und ihm lächelnd ein: „Hi.“, entgegenhaucht (8).

Dieser, in einer weiteren nahen Kadrierung in Froschperspektive (9), lächelt und grüßt zurück: „Hi“. In derselben großen Einstellung von oben wird zurück auf *Holly* geschnitten, die ihn sanft lächelnd fragt: „What you’re doing?“ *Paul* antwortet kurz aus dem Off²³⁰: „Writing.“ und *Holly* erwidert mit einem begeisterten Lächeln: „Good!“ Die Orchestermusik wird durch ein sanftes Glockenspiel erweitert, welches ebenfalls bis zum Ende des Ausschnittes zu hören ist (10).

²²⁸ Point-of-view (POV): entspricht in der Filmtheorie einer Einstellung aus der Sicht einer Filmfigur.

²²⁹ Gegenschuss: in der Filmmontage ist die Technik des Schuss-Gegenschuss besonders in Dialogsituationen gebräuchlich. Die Darsteller werden im Dialog abwechselnd gezeigt, um den Redner (Schuss) und die Reaktion des Gegenübers (Gegenschuss) darzustellen.

²³⁰ Off-Stimme: kommt häufig in Dialogsituationen zum Einsatz, wenn die Quelle des Sprechers nicht von der Kamera eingefangen wird.

Im Gegenschuss und in einer leicht untersichtigen Halbtotalen schreckt *Paul* durch das Klingeln an seiner Tür auf; er winkt *Holly* zum Abschied kurz zu und entfernt sich rasch vom Fenster (11).

Mit dem Timecode 00:40:31 endet der zu analysierende Filmausschnitt.

Mit lediglich elf Sequenzen und einer Abspieldauer von 1:49 Minuten wirkt die Art der Filmmontage auf den Zuschauer insgesamt unaufgeregt und entschleunigt. Die Emotionen der Protagonisten, besonders die Gefühle von *Holly*, stehen im Mittelpunkt und bedürfen keiner schnellen Schnitte. Die Mimik und Gestik der Darsteller, sowie die Musik und der gesungene Text, sprechen hier für sich und sollen anscheinend nicht durch eine aufwendig gestaltete Montagetechnik abgelenkt werden. Das Lied *Moon River* nimmt innerhalb dieser ausgewählten Szene sowie im Kontext der gesamten Filmhandlung eine wichtige erzählerische Funktion ein. Hinweise auf eine außermusikalische Bedeutung des Liedes im Sinne der Erzählung finden sich in Aussagen des Komponisten *Henry Mancini*, sowie des Autors *Truman Capote* und des Regisseurs *Blake Edwards*, welche im Kapitel 6.3.5.3 ausführlicher betrachtet werden sollen. In jedem Fall sollte eine Interpretation der Textdeutung an dieser Stelle erfolgen.

Der Text zu *Moon River* spiegelt *Hollys* und *Pauls* Leben in besonders metaphorischer Weise wider und erzählt von zwei einsamen Reisenden, die gemeinsam auf der Suche nach sich selbst und ihrer Bestimmung sind. *Holly* ist ein Mädchen vom Land, welches ihre Identität abgelegt hat und ein Leben in ‚Saus und Braus‘ im aufstrebenden Manhattan der späten 50er Jahre führt. Sie strebt nach Reichtum und ist auf der krampfhaften Suche nach einem Millionär, doch in Wahrheit weiß sie nicht, was sie wirklich will. „Moon river, wider than a mile. I’m crossing you in style some day“ könnte metaphorisch als ihre Transformation des unsicheren Landmädchens *Loula Mae* in das elegant-exzentrische Partygirl *Holly* verstanden werden. Sie lässt den romantisch verklärten Mond ihrer Vergangenheit zurück und überwindet diese mit einem neuen Mode- und Lebensstil. Im Inneren bleibt sie die träumerische *Loula Mae*, die ihr Glück finden will und in der Vergangenheit wie in der Gegenwart Herzen gebrochen hat. „Oh, dream maker, you heart breaker. Wherever you’re goin’, I’m goin’ your way“. Als Landmädchen lässt sie ihren väterlichen Ehemann *Doc*, dessen Kinder und ihren geliebten Bruder *Fred* im Stich und spielt als *Holly* mit den Herzen der Männer, um ihren dekadenten Lebensstil zu finanzieren. Sie ist sich ihrer Rolle als Herzensbrecherin also durchaus bewusst und sieht sich auch in Zukunft in dieser Laufbahn.

Die zweite Strophe bezieht sich dann auch auf ihren Nachbarn *Paul*, sobald sie von „Two drifters, off to see the world. There’s such a lot of world to see“ singt. Zwei Weltenbummler, die ihren Platz in einer Welt suchen, in der sie selbst erfolglos sind; eine Frau, die nicht weiß was oder wen sie will und ein Mann, dem die Inspiration zum Schreiben fehlt. Beide Protagonisten sind in New York ‚gestrandet‘ und wissen nicht so recht, was sie dort mit ihrem Leben anfangen sollen und ob die Großstadt überhaupt der richtige Ort für sie ist. Während *Paul* im Laufe der

Filmhandlung jedoch zu sich und seinem Willen findet, kann *Holly* ihren emotionalen Schutzpanzer nicht allein ablegen und findet erst durch ihn den richtigen Weg.

Der letzte Vers „We’re after the same rainbow’s end, waitin’ ’round the bend, my huckleberry friend, moon river, and me“ beschreibt noch einmal *Hollys* Sehnsucht nach ihrer Kindheit auf dem Land. Den „huckleberry friend“²³¹ ihrer Kindheit, vielleicht war es damals ihr Bruder *Fred*, hat sie in *Paul* wiederentdeckt. Mit ihm kann sie sich die gemeinsame Suche „nach Heidelbeeren und dem Ende des Regenbogens“ vorstellen, in einem Moment der Unbekümmertheit.

Diese Interpretation wird auch auf der visuellen Ebene und in der Mimik *Audrey Hepburns* unterstützt, sobald sie bei „huckleberry friend“ ein warm herzliches, beinahe verliebtes Lächeln aufsetzt und sich ihr Blick verklärt. Diese verträumte und verletzte *Holly* hat weder der Zuschauer, noch der Protagonist *Paul* zuvor erlebt oder erwartet. Sein anfänglich freudiges Erstaunen und der nachdenkliche Blick gegen Ende des Liedes, löst ein Umdenken in ihm aus. Vielleicht ist diese *Holly*, das exzentrische Playgirl, tief im Innern eine andere, als sie nach außen erscheint? Eine tiefere Interpretation des Blickes von *Paul* auf die singende *Holly* erfolgt im Kapitel 6.3.5.4 dieser Arbeit.

Interessant erscheinen auch die Zeilen, welche *Paul* zu Beginn des Ausschnitts in seine Schreibmaschine tippt: „There was once a very lovely, very frightened girl. She lived alone except for a nameless cat.“. Die Kunstfigur *Holly* scheint ihn derart zu faszinieren, dass sie ihn zum Schreiben anregt und seine langanhaltende Schreibblockade endlich löst. Er scheint ihr inneres Wesen einer unsicheren Frau bereits unter der Maske des Partygirls erkannt zu haben und fühlt sich in dieser Annahme bestätigt, als er ihrem Gesang lauscht. Da der Film auf einem Roman basiert, und *Paul* im Film als erfolgloser Autor dargestellt wird (nicht so im Roman), ergeben sich außerdem medial übergreifende Querverweise. *Paul* schreibt in gewisser Weise die Romanvorlage zum Film, welcher auf dem Roman von *Capote* und dem Drehbuch von *Axelrod* basiert.

Auf die musikalischen Aspekte des Filmsongs *Moon River* soll in den nachfolgenden Kapiteln näher eingegangen werden. Es folgt zunächst die Anwendung des strukturalistischen Modells nach *Georg Maas* und *Achim Schudack*, welches zur Untersuchung der Funktionen der Filmmusik der Beispielanalyse dienen soll. Anschließend werden die dramaturgischen Aspekte des weiblichen Gesangs, die Entstehung des Filmsongs *Moon River* und die Rolle der singenden Schauspielerin anhand des Filmausschnittes betrachtet.

²³¹ *Huckleberry Finn* ist eine Romanfigur aus dem Kinderbuch *Die Abenteuer des Tom Sawyer* des Schriftstellers *Mark Twain*.

6.3.5.2 Filmmusikfunktionen: Anwendung des Strukturalistischen Modells

Im Nachgang der Detailanalyse des nach dem berühmten Filmsong betitelten Ausschnitts *Moon River* soll der Fokus nun auf die Funktionen der Filmmusik gelegt werden. Dazu wird, ebenso wie in der darauffolgenden Einzelanalyse, das strukturalistische Modell als Grundlage herangezogen, welches in Kapitel 4.2 bereits theoretisch aufgegliedert wurde.

Insgesamt kann die Musik des Analysebeispiels zu drei der vier Ebenen des strukturalistischen Modells zugeordnet werden. Auf der ersten Ebene der tektonischen Funktion erfüllt *Moon River* die Funktion einer Musiknummer als Teil der Filmerzählung. Im Sinne der singenden Schauspielerinnen wird das Lied von *Audrey Hepburn* gewissermaßen musikimmanent in die Handlung eingebaut. Inwieweit dabei jedoch eine bewusste Darstellung *Hepburns* als Sängerin angestrebt wurde, ist sicher diskussionswürdig. Der enorme Erfolg und weltweite Verkauf des Titels spricht jedoch für ihre, wenn auch unbeabsichtigte, Rolle einer schauspielenden Sängerin und erfüllt somit die tektonische Funktion der Filmmusik.

Innerhalb der dritten Ebene entspricht die Filmmusik des Filmausschnitts der denotativen Kategorie der inhaltlichen Filmgestaltung durch Musik. Ohne Zweifel beschreibt *Hollys* Gesang am ehesten der Funktion der denotativen Inzidenzmusik. Sie musiziert für den Rezipienten direkt sichtbar innerhalb des On-Tons und wird von dem männlichen Protagonisten diegetisch²³² wahrgenommen²³³.

Eine historische und geografische Deskription erfolgt durch das musikalische Genre und die Textdichtung des Liedes *Moon River*. Der Filmkomponist *Mancini* selbst beschreibt seinen Song als „kultivierten Countrysong“²³⁴, welcher „die Gedanken und Hoffnungen eines Mädchens vom Land ausdrückt“²³⁵. Ihre texanischen Wurzeln spiegeln sich in eben jenem Countrysong und dem ländlich-romantischen Charakter des Liedtextes wider. Diesbezüglich kann auch der einstige Lebensstandard des Landmädchens *Loula Mae* in elternloser Armut als gesellschaftliche Deskription verstanden werden.

Moon River nimmt darüber hinaus auch die Funktion eines musikalischen Zitats ein, da das Lied bereits im Epilog des Films durch Orchester und Chor interpretiert worden ist. Zu Beginn des Films wird demnach bereits auf das gesungene Zitat von *Audrey Hepburn* Bezug genommen.

²³² Diegetisch: diegetischer Ton bzw. diegetische Filmmusik bezeichnet Klang, der sichtbar von einem Akteur im Film wahrgenommen wird. Filmmusik erklingt häufig im Gegenteil dazu nicht hörbar für die Filmfiguren und wird dementsprechend als extradiegetische Filmmusik bezeichnet (vgl. Wulff 2012, S. 1).

²³³ vgl. k.A. 2012, S. 1

²³⁴ Mancini. In: Gristwood 2011, S. 141

²³⁵ ebd.

Der verborgene Charakter hinter der Maske von *Holly* erscheint kurzzeitig während ihres Gesangsvorgangs. *Paul* begreift durch *Moon River*, wie verletzlich und emotional sie in Wahrheit ist und welche Gedanken und Träume sie vor der Öffentlichkeit zu verstecken versucht. Insofern kann der Song durchaus ihre für den Rezipienten noch unsichtbare Vergangenheit und tiefe Emotionalität musikalisch ausdrücken und unterstreichen.

Innerhalb der vierten Ebene des strukturalistischen Modells kann der Musik auch eine media-tisierende Funktion zugewiesen werden. Man entschied sich bewusst für *Audrey Hepburn* als Interpretin des Liedes, obwohl sie von professionellen Sängerinnen hätte synchronisiert werden können. Tatsächlich gab es vor den Aufnahmen einige Diskussionen darüber, ob ihre Singstimme im Film zu hören sein sollte oder ob man diese durch die Stimme der Sängerin *Marni Nixon*²³⁶ ersetzen sollte. Der Regisseur *Blake Edwards* fällt schließlich das Urteil: „Ich möchte, dass sie [Audrey Hepburn, M.B.] singt, und ich glaube, sie kann es. Es ist keine Stimme, von der man sich Schallplatten kauft, aber sie passt für dieses Lied.“²³⁷ Mit dieser Entscheidung lag *Edwards* goldrichtig, doch entgegen seiner Vermutung war vor allem ihr Gesang der Schlüssel zum Erfolg von *Moon River* und dessen hohen Verkaufszahlen auf Tonträgern²³⁸. Darüber hinaus hatte *Hepburn* bereits vor *Breakfast at Tiffany's* einen gewissen Status als Schauspielerin inne und viele Fans freuten sich sicher vor allem darauf, ihr Idol im Film singen zu hören. Insofern schürt das Lied auch eine bestimmte Erwartungshaltung beim Publikum, welche vermittelnd zwischen den Zuschauern und dem Film wirkt.

6.3.5.3 *Der weibliche Gesang als dramaturgisches und stilistisches Mittel*

An dieser Stelle soll die Bedeutung des weiblichen Gesangs als Mittel zur dramaturgischen und stilistischen Filmgestaltung untersucht werden. Welche Funktion übernimmt die unausgebildete Singstimme der Schauspielerin *Audrey Hepburn* in *Breakfast at Tiffany's*? Um eine möglichst tiefgehende Untersuchung vornehmen zu können, sollten dabei auch die Hintergründe für die Entstehung der Liedkomposition und die Reaktionen des Filmteams auf den Song im Allgemeinen näher betrachtet werden, da diese einen ausschlaggebenden Teil zum Charakter von *Moon River* beitragen.

Dramaturgisch spielt zum einen die persönliche Erfahrung der Protagonistin, welche sie durch *Moon River* ausdrückt, eine Rolle und zum anderen die Ebene der filmischen Erzählung, welche

²³⁶ In der Rolle der *Eliza Doolittle* wurde *Audrey Hepburn* in dem Musicalfilm *My Fair Lady* (1964, R: *George Cukor*) tatsächlich von *Marni Nixon* gesänglich synchronisiert. Zuvor hatte sich *Hepburn* allerdings mit Gesangsunterricht auf die Rolle vorbereitet und wollte diese unbedingt selbst einsingen. Das Filmteam entschied sich jedoch nach einigen Aufnahmen gegen ihre Stimme und überließ wie geplant *Nixon* die gesängliche Interpretation (vgl. Gristwood 2011, S. 144 f.).

²³⁷ Edwards. In: ebd., S. 145

²³⁸ vgl. ebd., S. 144 f.

durch das Lied einen Wendepunkt innerhalb der Handlung andeutet. *Holly* äußert ihre innersten Gefühle und Gedanken an vergangene Tage durch eben jenes Lied, welches ihre verletzliche Seite unterstreicht. Der Songtext von *John Mercer* beschreibt das Leben der Hauptfigur „as a passing river with its surface flow and its unseen depths“²³⁹, die sich selbst in ein „wackeliges Boot“²⁴⁰ in die Großstadt begibt und auf der Suche nach dem Sinn ihres Daseins ist.

„Aber es gab Augenblicke, da spielte sie Lieder, bei denen man sich fragte, wo sie die gelernt hatte, ja, wo sie selbst eigentlich herkam. Rau-zärtliche, umherirrende Melodien mit Worten, die nach Südstaaten-Nadelwäldern oder der Prärie schmeckten“²⁴¹.

Dabei ist der Bezug zu ihrer Vergangenheit von schmerzlich-sehnsüchtigen Erinnerungen geprägt, welche sich auch an anderen Stellen des Filmes durch *Moon River* verdeutlichen. Während des Aufeinandertreffens mit ihrem gesetzlichen Ehemann *Doc Golightly* ertönt die Melodie des Liedes in orchestraler Form mehrfach als Zitat und kann durchaus als Leitmotiv ihrer Vergangenheit verstanden werden. Zum ersten Mal erklingt *Moon River*, als *Doc Paul* von *Loula Maes* Vergangenheit und wahrer Identität berichtet und ihn um Hilfe bittet, sie zurückzugewinnen. Die Melodie wird dabei zunächst von einer Mundharmonika gespielt, welche im zweiten Teil des Liedes von Streichern, Kontrabass und Xylophon begleitet wird (etwa bei 00:45:32 bis 00:47:44). Die Mundharmonika gilt bekanntermaßen als ländliches Instrument, welches sich besonders für die Charakterisierung des Country-Mädchens *Loula Mae* eignet.

Kurz darauf wird das Lied erneut beim ersten Aufeinandertreffen von *Holly* und *Doc* im Treppenhaus des Appartements vom Orchester interpretiert (00:48:58 bis 00:49:30). *Holly* bringt es nur schweren Herzens über sich, *Doc* zurückzuweisen und ihn allein nach Texas fahren zu lassen. „You always love the wild things!“ versucht sie ihre Entscheidung zu erklären, denn als wildes Wesen sieht sich *Loula Mae* nun in ihrer Rolle der New Yorkerin *Holly*. Erst ihr emotionaler Ausbruch: „I’m not Loula Mae anymore!“, bei dem sie in die Arme ihres einstigen Ehemanns fällt, lässt ihn endlich verstehen, dass er seine *Loula Mae* endgültig verloren hat. Musikalisch ertönt ein letztes Mal *Moon River*, welches mit chromatischen Aufstiegen von langen Streichertönen in einem finalen Orchesterklang mit Hörnern, Mundharmonika, Country-Gitarre, Streichern und Klavier gipfelt (00:53:16 bis 00:55:09). Der innere Konflikt der Protagonistin kann musikalisch in den chromatischen Tönen der tiefen Streicher vermutet werden (00:53:16 bis 00:53:39), welche zunächst ähnlich ziellos anmuten, wie *Hollys* Lebensweise. *Mancinis* Lied spiegelt daraufhin ihre enge Verbundenheit zu *Doc* und ihrer texanischen Heimat wider: „I love you, Doc, but I’m not Loula Mae anymore.“

²³⁹ Caps 2012, S. 64

²⁴⁰ ebd.

²⁴¹ Capote. In: Gristwood 2011, S. 141

„Enough cannot be said for the way in which Mancini’s heartfelt hometown tune “Moon River” provides a constant source of conscience to support and explore her character.“²⁴²

Der heimatliche Bezug des Liedes kann auch im direkten Zusammenhang mit dem Textdichter *Johnny Mercer* gesehen werden. Dieser verarbeitete seine persönlichen Jugenderinnerungen direkt in *Moon River*, wie das Heidelbeersammeln in Savannah (Georgia) und die Erinnerung an eine Flussmündung, nach welcher der Film entsprechend nachträglich *Moon River*²⁴³ genannt wurde. Auch die Geschichten des *Huckleberry Finn* fanden innerhalb des Liedtextes Anklang und bekräftigen die Kindheitserinnerungen von *Mercer* sowie der Filmfigur *Holly*²⁴⁴.

Beachtenswert ist auch die Chorfassung *Moon Rivers* zu Beginn und am Ende des Films, welche einen musikalischen Rahmen für die Geschichte bilden. Bereits im Epilog des Films wird der eigentlich liebenswürdige Charakter der *Holly Golightly* musikalisch angedeutet. Hinter ihrer divenhaften Fassade ist sie ein Mädchen, das man gernhaben und auch lieben kann. Im großen Finale der Erzählung bekommt *Moon River* durch den einsetzenden Chorgesang eine besonders romantische Note. Endlich findet *Holly* zu sich selbst und lässt sich von ihren Gefühlen und ihrem Herzen leiten. Die Schlusszene im Regen, welche die Liebenden *Holly* und *Paul* im Kuss und mit dem nassen Kater in der Mitte vereint zusammen mit der musikalischen Untermalung *Moon Rivers* durch den Chor, ist wohl eines der bekanntesten Happy Ends der Hollywood-Filmgeschichte überhaupt.

Die Häufigkeit des musikalischen Zitats bekräftigt darüber hinaus die wichtige Rolle, welche das gesungene Lied innerhalb der Filmhandlung einnimmt. Die singende Schauspielerin *Audrey Hepburn* spricht auch durch diese Wiederholung den Rezipienten mit ihrer unkonventionellen Art des Singens in einer besonderen Art und Weise an. Um die Wirkung ihres Gesanges interpretieren zu können, sollte daher an dieser Stelle die Entstehung der Liedkomposition näher betrachtet werden. Tatsächlich hatte der Filmkomponist *Henry Mancini* während des Komponierens einige Herausforderungen zu bewältigen, um die Stärken von *Hepburns* Gesang positiv zur Geltung bringen zu können. Zunächst konnte er sich der Romanvorlage entsprechend nur schwer auf eine musikalische Richtung und einen Charakter des Liedes einigen²⁴⁵.

„Es war eine der schwierigsten Aufgaben, die mir je gestellt wurden, weil ich mir einfach nicht vorstellen konnte, was diese Dame da oben auf der Feuertreppe singen sollte. Vielleicht etwas Bluesähnliches? Ich habe fast einen Monat gebraucht, es herauszufinden.“²⁴⁶

²⁴² Caps 2012, S. 66

²⁴³ Zuerst betitelte *Mercer* das Lied *Blue River*, doch der Name war bereits vergeben. Deshalb änderte er den Titel in *Moon River* um (vgl. Gristwood 2011, S. 145).

²⁴⁴ vgl. ebd.

²⁴⁵ vgl. ebd., S. 141 f.

²⁴⁶ Mancini. In: ebd., S. 141

Um die gesanglichen Voraussetzungen *Hepburns* einschätzen zu können, betrachtete er zum Vergleich frühere Gesangseinlagen der Schauspielerinnen aus dem Musicalfilm *Funny Face* (1957, R: *Stanley Donen*)²⁴⁷.

Für *Hepburn*, die schwerlich die gesanglichen Grundlagen einer Sängerin aufweisen konnte, musste eine Melodie komponiert werden, die ihrem Gesang schmeichelte und ihrem Stimmumfang entsprach. Dieser erfüllte bei dem von ihr gesungenen *Gershwin*-Lied *How Long Has This Been Going* in *Funny Face* einen Tonumfang von 13 Noten, welchen *Mancini* als ihr Limit für *Breakfast at Tiffany's* festlegte. Insgesamt benötigte der Komponist, wie er selbst berichtete, 30 Tage und 30 Minuten um *Moon River* zu schreiben: 30 Tage der qualvollen Überlegungen und 30 Minuten für die Niederschrift des kompletten Satzes²⁴⁸. Ausschlaggebend dafür war das Zusammentreffen von *Hepburn* und *Mancini*, welches den Komponisten schließlich zu *Moon River* inspirieren konnte²⁴⁹.

„Als ich Audrey das erste Mal traf, wusste ich, was ich schreiben sollte. Mir wurde klar, welche Qualität das Lied entwickeln würde, wenn sie es mit ihrer leicht brüchigen Stimme sang.“²⁵⁰

Er legte die Melodie ihrer Stimme entsprechend und dem Umfang einer Oktave umfassend in C-Dur an. Das Lied folgt den einfachen Grundkadenzen C-Dur, a-Moll, F-Dur und wieder C-Dur und variiert gegen Ende jeder Strophe in jazztypischen, reibenden Modulationen (fis-Moll zu B7, e-Moll7 zu A7 und schließlich d-Moll7 über G9 zur Tonika C-Dur). *Mancini* war darauf bedacht, dass das Lied einfach transponiert und somit für andere Interpreten leicht nachgesungen werden konnte. Künstler wie *Jerry Butler*, *Andy Williams*, *Frank Sinatra*, *Judy Garland* und *Barbara Streisand* sorgten für den triumphalen Erfolg des Liedes, sodass es unabhängig vom Film ein Eigenleben entwickeln konnte²⁵¹. Dennoch war sich *Mancini* sicher, dass er *Moon River* einzig und allein für *Audrey Hepburn* geschrieben hatte²⁵².

„Audreys große Augen brachten mich dazu, ein wenig sentimentaler zu werden, als ich es sonst bin. Diese ihre Augen konnten es rüberbringen, das war mir klar. *Moon River* war für sie geschrieben. Niemand sonst hat dieses Lied jemals so völlig verstanden.“²⁵³

Obwohl *Mancini* das Lied eigens für ihre Stimme personalisiert und den Tonumfang ihren Fähigkeiten entsprechend angepasst hatte, schwang eine Unsicherheit bei *Audrey Hepburn* mit, die großen Respekt vor der gesanglichen Darbietung hatte²⁵⁴. Dem Regisseur *Edward Blake* war

²⁴⁷ vgl. Murtaugh 2017, S. 1

²⁴⁸ vgl. Caps 2012, S. 64

²⁴⁹ vgl. Gristwood 2011, S. 141

²⁵⁰ Mancini. In: ebd., S. 141 ff.

²⁵¹ vgl. ebd., S. 149

²⁵² vgl. ebd., S. 145

²⁵³ Mancini. In: ebd.

²⁵⁴ vgl. ebd.

es schließlich zu verdanken, dass sie am Ende doch einwilligte und das Lied selbst sang. Egal, wie groß die Unsicherheiten in ihrer Stimme waren und diese dem Publikum auffallen sollten, sie unterstützen das Gefühl der authentisch singenden *Holly Golightly*, einem „Mädchen von nebenan“. Der Einsatz einer professionellen Synchronsängerin würde eben jenen Effekt und die dramaturgische Funktion des Liedes zerstören. Dieses Argument konnte auch *Hepburn* überzeugen und sie begann sogleich, Gitarrenstunden und Gesangsunterricht zur Vorbereitung ihrer Darbietung zu nehmen²⁵⁵.

„Es war notwendig. Als ich hier [in den USA, Gristwood] ankam, hatte ich überhaupt keine ausgebildete Stimme. Sie war schrecklich monoton, schrill und noch unflexibel, was sie in gewisser Weise immer noch ist, nur ein bisschen weniger.“²⁵⁶

Ihre Vorbereitung schien den Geschäftsführern der *Paramount*-Filmgesellschaft jedoch nicht zu genügen und nach der Vorpremiere des Films lautete das Urteil des Präsidenten: „Etwas ist ganz klar, das verdammte Lied muss raus.“ Weiterhin: „Sie kann überhaupt keine Melodie richtig überbringen!“²⁵⁷. Die Reaktion *Audrey Hepburns* darauf soll einigen Quellen zufolge folgendermaßen abgelaufen sein: Entrüstet und vollkommen fassungslos soll die Schauspielerin von ihrem Stuhl aufgesprungen sein und die Beherrschung verloren haben. „Over my dead body!“²⁵⁸ lautete die unwiderrufliche Drohung *Audrey Hepburns*, die glücklicherweise zum Verbleib des Liedes im Film geführt haben soll²⁵⁹.

Trotz oder gerade wegen ihrer unprofessionellen Singstimme wurde *Moon River* zu dem beliebten Evergreen, der er heute ist. Die ansonsten nahezu perfekte Schauspielerin *Audrey Hepburn* kann durch ihre nicht perfekte Stimme Emotionen und Gefühle beim Rezipienten hervorrufen, indem sie ihn daran erinnert: „Niemand ist perfekt, nicht einmal eine *Audrey Hepburn*.“ Der Hollywood-Fotograf *Cecil Beaton* und Bekannte *Hepburns* beschrieb den Reiz ihrer Stimme folgendermaßen:

„Mit ihrem geschmeidigen Tonfall, der am Ende übergeht in eine verhaltene Dehnung, wie eine kindliche Frage, bricht sie einem das Herz.“²⁶⁰

Den letztendlichen Erfolg des Filmes und die Überwindung ihrer eigentlichen Angst vor dem Singen sprach *Audrey Hepburn* dem Filmkomponisten *Mancini* zu. Seiner Arbeit verdankte sie

²⁵⁵ vgl. Wasson 2010, S. 131 f.

²⁵⁶ Hepburn. In: Gristwood 2011, S. 145

²⁵⁷ ebd., S. 149

²⁵⁸ Hepburn, In: Wasson 2010, S. 177

²⁵⁹ vgl. ebd.

²⁶⁰ Beaton. In: Gristwood 2011, S. 145

zu einem gewissen Grad auch ihren persönlichen Erfolg einer unsterblichen Hollywood-Ikone und bedankte sich mit dem folgenden Brief für seine Musik:

„Dear Henry,

I have just seen our picture – Breakfast at Tiffany’s – this time with your score. A movie without music is a little bit like an aeroplane without fuel. However beautifully the job is done, we are still on the ground and in a world of reality. Your music has lifted us all up and sent us soaring. Everything we cannot say with words or show with action you have expressed for us. You have done this with so much imagination, fun and beauty.

*You are the hippest of cats – and the most sensitive of composers!
Thank you, dear Hank. Lots of love,*

Audrey“²⁶¹

6.3.5.4 Der Blick des Mannes auf die singende Frau

Ein weiterer wichtiger Faktor bildet innerhalb dieser Untersuchung der Blick des Mannes auf die singende Frau. In der ausgewählten Beispielanalyse sowie in zahlreichen weiteren Filmbeispielen (vgl. Kapitel 6.5: Weitere Beispiele für weiblichen Gesang im Film) verändert die Frau durch ihren Gesang das Bild, welches sie zuvor auf den Mann ausgestrahlt hat. Sofern die Stimme als emotionalste und persönlichste Eigenschaft eines Menschen angesehen werden kann, so verwundert die enorme Wirkung, welche sie auf andere auszustrahlen vermag, kaum. Gesang als solcher vermittelt aber neben der rein stimmlichen, auch auf der Ebene des Künstlerischen und der Musikalität des Singenden. Um singen zu können, muss sich der Stimmträger vor den Zuhörenden öffnen, oder, wenn er nicht vor Publikum singt, sich in absoluter Sicherheit wagen. Innerhalb des Films kommt es dabei häufig zu Situationen, in denen sich der Singende unbeobachtet fühlt und dennoch heimlich belauscht wird. Anders verhält es sich, wenn der Singende zum Singen gezwungen wird und Erfahrungen der Blamage und Scham für die Situation einstecken muss. Für beide Situationen können Beispiele genannt werden, welche den weiblichen Gesang als dramaturgisches Mittel im Film unterstreichen.

²⁶¹ Hepburn. In: Wasson 2010, S. 175

Die ausgewählte Szene stellt den weiblichen Gesang aus einer schützenden Position heraus dar, welche heimlich von dem männlichen Protagonisten beobachtet und bewertet wird. Erstaunt und zugleich erfreut scheint *Paul* die singende *Holly* zu betrachten, denn sie erschien ihm bis dato sehr aufgesetzt und unnatürlich in ihrer Rolle des Partygirls. Ganz natürlich, in lockerer Kleidung und mit einem Handtuch um das feuchte Haar gewickelt, sitzt sie dort und singt von einer anderen, fernen Welt. *Paul* weiß nun, dass er ihr wahres Ich bereits erkannt hatte und sieht die Bestätigung seiner Vermutung in ihrem hauchigen Gesang auf der Feuertreppe des Appartements. Beim genaueren Zuhörern erkennt er auch sich selbst in dem Lied („Two drifters off to see the world...“) und trifft für sich und für *Holly* eine Entscheidung. Sie müssen zueinander finden und ihr Leben in geregelte Bahnen lenken. *Paul* beschließt in dem Moment des Liedes, dass er die zweifelhafte Liebesgeschichte mit *2-E* beenden muss um weiterzukommen. Auch *Holly* muss ihre Lebensweise ändern um ihr Glück, so empfindet es *Paul*, mit ihm gemeinsam zu finden. Die Szene selbst kann als Schlüsselmoment des Filmes verstanden werden, in der sich der männliche Protagonist in die weibliche Darstellerin verliebt und die einen Wendepunkt für sein Leben sowie innerhalb der Handlung markiert.

Zusätzlich fasziniert ihn diese neue Facette, die er durch Zufall an ihr entdeckt hat. Sie scheint eine Frau zu sein, die Träume hat und tiefe Gefühle in ihrem Inneren zu verstecken weiß. Im Moment des Singens kommen eben jene Gefühle an die Oberfläche ihrer Fassade und machen sie verletzlich und empfindsam.

Ein weiterer Aspekt aus der griechischen Mythologie kann an dieser Stelle den Wirkungsgrad des weiblichen Gesangs auf den Mann zusätzlich unterstreichen. In der griechischen *Odyssee* wird von den *Sirenen*, einer Mischgestalt aus Mensch und Vogel (meistens mit einem Frauenkopf), berichtet²⁶². Diese „betören durch ihren lieblichen Gesang die vorbeifahrenden Schiffer, die deshalb an den Klippen scheiterten und umkamen.“²⁶³ Eine weitere Sage entspringt dem deutschen Weltbild der Romantik und erzählt von der schönen Jungfrau *Lorelei*, die auf einem Felsen am Mittelrhein betörende Lieder sang²⁶⁴.

„In den alten Zeiten ließ sich manchmal auf der Lorelei um die Abenddämmerung und beim Mondschein eine Jungfrau sehen. Sie sang mit so lieblicher Stimme, dass alle davon bezaubert wurden, die es hörten. Viele, die vorüberfuhren, wurden an dem Felsenriff im Strom in die Tiefe gerissen, weil sie auf ihr Fahrzeug nicht mehr achteten.“²⁶⁵

In den hier aufgeführten mythologischen Sagen wird dem weiblichen Gesang die Wirkungsweise eines narkotisierenden Aphrodisiakums nachgesagt. Den Männern, welche sich dem wunder-

²⁶² vgl. Ditten, Hans 1977, S. 522

²⁶³ Ditten, Hans 1977, S. 522

²⁶⁴ vgl. Schreiber 2017, S. 1 ff.

²⁶⁵ Schreiber 2017, S. 1

vollen Gesang der Sagenwesen nicht entziehen können, ereilt am Ende ein tödliches Schicksal. Das Phänomen des weiblichen Gesangs, welcher Männer verliebt bzw. in der Mythologie gefügig machen kann, war also bereits in der Antike und später der Romantik ein gängiges Mittel von Erzählungen.

Im übertragenen Sinne findet die Verzauberung des Mannes durch den weiblichen Gesang in gewisser Weise auch in dem ausgewählten Beispielfilm statt. Innerhalb der Analyseszene kann sich *Paul* dem liebreizenden Gesang von *Holly* nicht entziehen, und entwickelt als Folge darauf romantische Gefühle für die Protagonistin. Ihr Gesang hat jedoch, entgegen der mythologischen Vorlagen aus *Odyssee* und der *Lorelei*-Sage, nicht das Verderben des Mannes zum Ziel, sondern dient der reinen Verführung.

6.4 La La Land

Der US-amerikanische Musicalfilm *La La Land* wurde im Jahr 2016 veröffentlicht und basiert auf der originalen Drehbuchvorlage sowie der Regieleistung *Damien Chazelles*. Produziert wurde der Film im Cinemascope-Format durch die amerikanischen Studios *Summit Entertainment* und



Abb. 6: Originales Filmplakat *La La Land* (2016)

hat eine Gesamtspiellänge von etwa 123 Minuten. Der Film ist dramaturgisch in vier Kapitel („Winter“, „Frühling“, „Sommer“ und „Herbst“) unterteilt und beinhaltet darüber hinaus einen zeitlich versetzten Epilog („Winter, fünf Jahre später“). Dem Titel des Films entsprechend wurde hauptsächlich in der amerikanischen Hollywood-Filmstadt Los Angeles gedreht²⁶⁶. Die Musik nimmt durch das Musicalgenre einen enormen Stellenwert ein und es wurden zahlreiche Musik- und Tanznummern in die Filmhandlung integriert. Der Komponist *Justin Hurwitz* erhielt neben zahlreichen Auszeichnungen einen *Oscar* für die beste Filmmusik und zusammen mit den Songwritern *Benj Pasek* und *Justin Paul* einen weiteren *Oscar* für den besten Filmsong mit *City of Stars* (näheres zur Filmmusik in Kapitel 6.4.3). Insgesamt war *La La Land* der erfolgreichste Film bei international anerkannten Verleihungen 2017 und konnte sieben *Golden Globes* und sechs *Oscars*,

²⁶⁶ Der Titel des Films *La La Land* wird häufig als Spitzname für die Stadt Los Angeles verwendet und weist darüber hinaus auf den träumerischen und realitätsfernen Charakter der Geschichte hin (vgl. k.A. 2017, S. 1)

unter anderem für die beste Regie (*Damien Chazelle*), die beste Hauptdarstellerin (*Emma Stone*) und die beste Kamera (*Linus Sandgren*) einholen²⁶⁷.

Die Geschichte handelt von der aufstrebenden Schauspielerin *Mia* (*Emma Stone*) und dem feinsinnigen Jazzpianisten *Sebastian* (*Ryan Gosling*), die ihr großes Glück in Los Angeles suchen. Als sich ihre Wege zufällig kreuzen, verlieben sich die beiden Hals über Kopf ineinander und genießen ihre gemeinsame Zeit in der Stadt der Träume. Beide merken jedoch bald, dass sie Opfer eingehen müssen um ihren Träumen näher zu kommen.

Ursprünglich waren für die Rollen von *Mia* und *Sebastian* *Emma Watson* und *Miles Teller* vorgesehen, doch beide hatten durch andere Rollenangebote kurzfristig absagen müssen. Stattdessen übernahmen *Emma Stone* und *Ryan Gosling* die Verkörperung des Liebespaares *Mia* und *Sebastian*²⁶⁸.

Die Besetzung der beiden Schauspieler stellte für die Verfilmung eines modernen Musicals eine wichtige Variable dar, da das Paar modern und zugleich dem Feeling des klassischen Hollywoods entsprechen sollte.

„Wir wollten ein ikonografisches Leinwandpaar, wie man es von früher kennt. Fred Astaire und Ginger Rogers, Humphrey Bogart und Lauren Bacall oder Myrna Loy und Dick Powell; alles Paare mit überlebensgroßer Ausstrahlung und Persönlichkeit, so romantisch.“²⁶⁹

Ein weiterer Anspruch des Filmschaffenden lag darin, die Ästhetik der klassischen Hollywood-Musicals auf seinen eigenen Film *La La Land* zu übertragen. Das von ihm geschaffene Gesamtkunstwerk zeigt zahlreiche Parallelen und Anspielungen auf berühmte Musicalfilme der Filmgeschichte. So finden sich beispielsweise szenische Adaptionen aus den Musicklassikern *Die Regenschirme von Cherbourg*, *Singin' in the Rain*, *West Side Story* und *An American In Paris*²⁷⁰.

6.4.1 Handlung

Die Geschichte von *La La Land* beginnt auf dem Freeway von Los Angeles, wo sich *Mia* und *Sebastian* zum ersten Mal begegnen. Beide stecken im endlosen Stau der Großstadt fest, was ihrer derzeitig festgefahrenen Lebenssituation entsprechen mag. In der *City of Stars* hängen sie wie viele andere ihren scheinbar unerreichbaren Träumen nach. *Mia* ist eine aufstrebende

²⁶⁷ vgl. IMDb.com 2017a, S. 1 ff.

²⁶⁸ vgl. Reich 2017, S. 1 f.

²⁶⁹ Chazelle 2017, In: DVD Booklet 2017, S. 8

²⁷⁰ An dieser Stelle sei ein Videozusammenschnitt auf *Vimeo* empfohlen, welcher einen eindrucksvollen szenischen Vergleich von *La La Land* auf berühmte Musical-Vorlagen zieht und *Chazelles* detailverliebte Arbeit verdeutlicht: <https://vimeo.com/200550228>

Schauspielerin, die bisher noch in keinem der zahlreichen Vorsprechen überzeugen konnte und bestreitet als Kellnerin in einem Coffee Shop des *Warner Bros.*- Studiogeländes ihren Lebensunterhalt. Der Pianist *Sebastian* hegt eine tiefe Leidenschaft für traditionellen Jazz und träumt davon, seinen eigenen Jazzclub zu eröffnen, doch sein Geld muss er mit schlecht bezahlten Gelegenheitsjobs als Restaurantpianist oder Keyboarder verdienen. Die beiden begegnen sich über den Winter und im Frühling dreimal, bis sie sich schließlich bei einem gemeinsamen Kinobesuch und anschließend im Planetarium der Stadt ineinander verlieben. Obwohl die Chemie zwischen ihnen perfekt zu sein scheint und sie kurz darauf gemeinsam in *Sebastians* Wohnung ziehen, folgt eine Zeit der Enttäuschungen und Kompromisse. *Sebastian* lässt sich von seinem High-School-Bekanntem *Keith (John Legend)* zu einem Soul- und Jazzbandprojekt namens *The Messengers* überreden. Die Musik und das Konzept der Band überzeugen ihn zwar nur bedingt, aber der Job als Keyboarder bringt ihm gutes Geld und ein gewisses Ansehen beim Publikum. Durch die zahlreichen Auftritte und Termine bleibt allerdings kaum noch Zeit für die Beziehung und *Mia* zweifelt an *Sebastians* Einstellung zur Band. Nachdem er beschließt, über einen langen Zeitraum mit *The Messengers* auf Tournee zu gehen, kritisiert sie ihn für die Vernachlässigung seines Traumes vom eigenen Jazzclub. Während *Sebastians* Erfolg immer größer wird, bleiben die Rollenangebote bei *Mia* aus. *Sebastian* ermutigt sie dazu, ihr eigenes Stück zu schreiben und sie arbeitet fortan akribisch an einem teils autobiografischen Ein-Frau-Stück mit dem Titel *So Long, Boulder City*.

Die für *Mia* so wichtige Premiere ihres Stückes verpasst *Sebastian* aufgrund eines Band-Fotoshootings und verletzt sie dadurch zutiefst. Die wenigen Zuschauer, die gekommen sind, reißen *Mias* schauspielerische Leistung und das Stück im Allgemeinen nach der Vorstellung. Als *Sebastian* mit dem Auto herbeigeeilt kommt, ist es bereits zu spät und die niedergeschlagene *Mia* zieht unter die Beziehung zu *Sebastian* und die Schauspielerei einen Schlussstrich. Sie verlässt L.A. und geht enttäuscht zurück zu ihren Eltern nach Boulder City im Bundesstaat Nevada. Kurz darauf erhält *Sebastian* einen Anruf von einer Agentin, die *Mias* Stück gesehen hat und sie gerne zu einem Vorsprechen einladen möchte. *Sebastian* macht sich sofort auf den Weg nach Boulder City und überredet *Mia*, mit ihm nach Los Angeles zu fahren und die Chance zu ergreifen. Nach einem für sie ungewöhnlichen Vorsprechen erhält sie tatsächlich die lang ersehnte Filmhauptrolle, welche einen mehrmonatigen Dreh in Paris mit sich bringt. In einem freundschaftlichen Gespräch beenden *Mia* und *Sebastian* ihre einjährige Beziehung einvernehmlich, um ihre Träume zu verwirklichen, obwohl sie noch immer Gefühle füreinander hegen.

Fünf Jahre danach ist *Mia* zu einer erfolgreichen und berühmten Filmschauspielerin geworden, die mit ihrem Ehemann und ihrem gemeinsamen Kind in New York lebt. Als *Mia* und ihr Partner eines Abends ausgehen, entdecken sie durch Zufall einen neuen Jazzclub, den sie spontan gemeinsam betreten. Voller Entsetzen entdeckt *Mia* plötzlich, dass der Club den Namen *Seb's* trägt, welchen sie damals *Sebastian* für seinen Jazzclub vorgeschlagen hatte. Ihre Befürchtung

bestätigt sich, als sie *Sebastian* tatsächlich auf der Bühne entdeckt, der nun ebenfalls seinen Traum zu leben scheint. Erstarrt setzt sie sich neben ihren Mann und wird sogleich von *Sebastian* wahrgenommen, der dasselbe wie sie zu fühlen scheint. Er stimmt ein melancholisches Stück aus ihrer romantischen Vergangenheit am Klavier an und eine darauffolgende Traumsequenz zeigt, wie eine gemeinsame Zukunft der beiden hätte aussehen können. *Mia* zerbricht es das Herz und sie bittet ihren Mann, mit ihr den Club zu verlassen. Kurz bevor sie den Ausgang erreicht, dreht sie sich noch ein letztes Mal zu ihrer großen Liebe *Sebastian* um, ihre Blicke treffen sich und sie lächeln einander zum Abschied zu.

6.4.2 Genreeinordnung

Der Regisseur *Damien Chazelle* wollte mit *La La Land* einen klassischen Musicalfilm im Stil der goldenen Ära der 1950er und 60er Jahre schaffen und orientierte sich dabei unter anderem an den Filmen des französischen Regisseurs *Jacques Demy* (1964: *Die Regenschirme von Cherbourg*, 1967: *Die Mädchen von Rochefort*). Dabei war sein oberstes Ziel, die Musik- und Tanzelemente des klassischen Filmmusicals mit einer Geschichte der Gegenwart zu verknüpfen, welche das Publikum durch eine „märchenhafte Unterhaltung in unserer düsteren und digitalen Kinowelt“²⁷¹ überzeugen kann²⁷².

„Ich wollte mit *La La Land* eine Liebesgeschichte erzählen und gleichzeitig eine moderne Version der Musicals abliefern, die mich als Kind begeistert haben. Ich wollte mit Farbpracht, Sets, Kostümen und allen expressionistischen Elementen von damals eine Geschichte aus dem Hier und Jetzt erzählen.“²⁷³

La La Land vereint mit durchkomponierter Musik, knalligen Farben und einer schwungvollen Ästhetik die wichtigsten Elemente des klassischen Hollywood-Musicals und verortet die Geschichte in der ‚Stadt der Träume‘ Los Angeles. Die amerikanische Millionenstadt der heimlichen Sehnsüchte und schicksalhaften Begegnungen bildet die Grundlage für die romantische und zugleich ‚bittersüße‘ Geschichte der Protagonisten *Mia* und *Sebastian*²⁷⁴.

Als Musicalfilm kann *La La Land* in das Kategoriensystem des Medienwissenschaftlers *Rick Altman* eingeordnet werden, welches in die drei Kategorien des Fairy-Tale-Musicals, des Folk-Musicals und des Show-Musicals unterscheidet (vgl. Kapitel 5.2.2). Dabei können dem Beispiel-film Eigenschaften des Fairy-Tale-Musicals sowie dem Show-Musical zugeordnet werden. Der Regisseur *Chazelle* arbeitete bewusst mit Traumsequenzen, die dem glücklich-verklärten Charakter eines Fairy-Tale-Musicals entsprechen. Dafür können exemplarisch einige Szenen innerhalb

²⁷¹ DVD Booklet 2017, S. 3 ff.

²⁷² vgl. ebd., S. 2 ff.

²⁷³ Chazelle 2017. In: ebd., S. 4

²⁷⁴ vgl. ebd., S. 4 ff.

des Filmes genannt werden, wie der Massentanz auf dem Freeway im Epilog, die Tanzszene des am Sternenhimmel des Planetariums fliegenden Liebespaares sowie die finale Traumsequenz des fiktiven Happy Ends für *Mia* und *Sebastian*. Die Geschichte basiert auf dem Leben der angehenden Schauspielerin und dem erfolglosen Jazzpianisten und blickt hinter die Kulissen des Show-Geschäfts in Los Angeles. Die Höhen und Tiefen und das Streben nach Erfolg der beiden Protagonisten können daher auch der Kategorie des Show-Musicals zugeordnet werden. Der Versuch *Mias*, ein eigenes Stück zu schreiben und auf die Bühne zu bringen, schließt darüber hinaus die Untergruppe des Backstage-Musicals mit ein. Sie versucht gegen alle Widerstände von außen eine eigene Show zu produzieren und wird während ihres Auftritts von einer Agentin im Publikum entdeckt. Auch der Traum *Sebastians*, einen eigenen Jazzclub zu eröffnen um dort seiner totgesagten Leidenschaft neues Leben einzuhauchen, kann als Backstage-Musical verstanden werden. Die Selbstreflexion des Mediums bestimmt den Charakter der Filmerzählung in *La La Land* über die gesamte Dramaturgie hinweg.

Über das Musicalgenre des Films hinaus weist *La La Land* auch Eigenschaften eines Melodrams auf. Wie im Kapitel 6.3.2 beschrieben, entspricht die Liebesgeschichte von *Mia* und *Sebastian* durchaus dem Schema einer klassischen Liebestragödie, wenn sich das Liebespaar am Ende gegen das gemeinsame Glück und für die eigenen Träume entscheidet. Das Drama findet seinen Höhepunkt in dem Moment der finalen Erkenntnis ihrer eigentlichen Liebe zueinander und der Traumsequenz ihrer möglichen gemeinsamen Zukunft, die sie für ihre Träume aufgegeben haben. In besonderer Weise distanziert sich *La La Land* somit vom klassischen Hollywood-Musical, bei dem ein trauriges Ende mehr als unüblich ist. Der Film lässt innerhalb der Traumsequenz den Zuschauer auf das erneute Zueinanderfinden der Liebenden hoffen, eben auf jenes Filmende, das beim klassischen Musicalfilm erwartet wird. Umso mehr erstaunt der plötzliche Schnitt zurück zur Realität der beiden und dem eigentlichen Ende des Films. *Mia* und *Sebastian* finden nicht mehr zueinander und trennen sich lediglich mit einem Lächeln, das mehr als tausend Worte zu sagen scheint. Sie waren füreinander bestimmt, doch nur getrennt voneinander können sie ihre Träume leben.

Insofern bildet *La La Land* eine Mischform aus einem klassischen Musicalfilm und einem filmischen Melodram. Zu den Besonderheiten des Musicalgenres und der entsprechenden Filmmusik wird im nächsten Kapitel ausführlicher eingegangen.

6.4.3 Allgemeines zur Filmmusik

„Der Film hat eigentlich vier Hauptfiguren. Die Figuren, die Ryan und Emma spielen, die Stadt L.A. und die Musik.“²⁷⁵

²⁷⁵ Chazelle 2017. In: DVD *La La Land* 2017

Ausgangspunkt für den Film sind die eigens für *La La Land* komponierten Songs, welche wie Dialoge oder Monologe dramaturgisch durch die Geschichte führen. Die originale Filmmusik wurde von dem US-amerikanischen Filmkomponisten *Justin Hurwitz* komponiert, der dafür mit einem *Oscar* ausgezeichnet wurde. Für die Songtexte der Musicalnummern arbeitete er zusammen mit den Theaterkomponisten *Benj Pasek* und *Justin Paul*, mit denen er einen weiteren *Academy Award* für den besten Filmsong (*City of Stars*) erhielt²⁷⁶. *Hurwitz* und *Chazelle* kannten sich bereits aus der früheren Zusammenarbeit an dem Musikfilmdrama *Whiplash* (2014) und hatten sich zuvor schon während des Studiums in Harvard kennengelernt. Die Musik zu *La La Land* entwickelten sie parallel zum gemeinsamen Story-Entwurf, das den enormen Stellenwert der Musik im Film zusätzlich unterstreicht²⁷⁷.

„Unser Verhältnis war stets von Musik geprägt; Filme mit großen Musiknummern haben uns beide immer inspiriert, etwa *Die Regenschirme von Cherbourg* oder *Singin' in the Rain*.“²⁷⁸

Gemeinsam entwickelten sie musikalisch die Geschichte der beiden Tagträumer *Mia* und *Sebastian*, die ebenso wie die Filmschaffenden ihre Leidenschaft für Film und Musik teilen. Dabei inspirierten sich *Chazelle* und *Hurwitz* gegenseitig in ihrem kreativen Prozess der Film- und Musikentwicklung²⁷⁹.

Der Soundtrack besteht aus 15 einzelnen Tracks und ist in verschiedenen Albumvarianten auf dem Markt erschienen. Darauf befinden sich die von *Ryan Gosling* und *Emma Stone* gesungenen Musicalnummern als Solopart oder Duett, der originale Filmscore sowie ein zusätzlicher Song (*Start a Fire*) des Musikers *John Legend*. Eine Vielzahl der Kompositionen wurden für ein großes Orchester angelegt und in den Studios der alten *MGM-Musicals*²⁸⁰ in Hollywood mit rund 90 Musikern aufgenommen²⁸¹. Zusätzlich unterstützt ein gemischter Chor in großer Besetzung an einigen dramaturgisch bedeutsamen Momenten den imposanten Klang der Melodie in Vokalisen im Sinne einer klassisch-romantischen Hollywood-Sinfonik.

²⁷⁶ *Hurwitz* komponierte die Melodien zu den Filmsongs, welche dann anschließend von den Songwritern *Pasek* und *Paul* getextet wurden. Normalerweise werden die Songtexte parallel zur Melodie entwickelt, ein nachträgliches Erarbeiten der Lyrics ist um ein vielfaches komplizierter, da die Melodie die Struktur der Phrasen bereits vorgibt (vgl. DVD *La La Land* 2017).

²⁷⁷ vgl. DVD Booklet 2017, S. 18

²⁷⁸ *Hurwitz* 2017. In: ebd.

²⁷⁹ vgl. ebd.

²⁸⁰ In den für die klassischen Hollywood-Filme berühmten *MGM-Studios* in Los Angeles wurden unter anderem die Filmmusiken zu *The Wizard of Oz*, *An American In Paris* und *Singin' in the Rain* aufgenommen. *Damien Chazelle* wollte dadurch den klassischen Hollywood-Sound so authentisch wie möglich nachempfinden (vgl. DVD *La La Land* 2017).

²⁸¹ vgl. ebd.

„Der Film ist wahnsinnig romantisch, aber eben auch melancholisch – ein Wechselspiel aus Liebesrausch und gebrochenem Herzen, und diese Facetten mussten sich alle in der Musik wiederfinden.“²⁸²

Neben den groß angelegten Orchester- und Chorkompositionen werden einige Musicalnummern der Protagonisten, aber auch ganze Instrumentalnummern vom Klavier interpretiert. Dabei überwiegt häufig ein sehr romantisch-melancholischer Charakter, der durch einige Jazz-Improvisationen erweitert wird und auf *Sebastians* Figur zurückzuführen ist. Auch im Orchester wird dieser Jazz-Klang durch den Einsatz von Bläsern, Kontrabass und einem swingenden Rhythmus verstärkt genutzt.

6.4.4 Analyse 2: The Fools Who Dream

„It’s an optimistic song. It’s about never giving up and it’s about having these dreams that you believe in and that you chase forever. But that idea just has some sadness in it as well because it’s about never giving up, which means you’re not there yet, which means life might be difficult at the moment.“²⁸³

Die Filmmusikanalyse zu *La La Land* beinhaltet den Musicaltitel *The Fools Who Dream*, welcher von *Emma Stone* gesungen wird und ab dem Timecode 1:36:03 beginnt. Die Gesamtlänge des Ausschnitts beträgt vier Minuten und eine Sekunde und das entsprechende Sequenzprotokoll kann im Anhang dieser Arbeit unter dem Buchstaben **b**) nachgeschlagen werden. Das Protokoll wurde in Screenshots angelegt und in die Nummern 1 bis 23 untergliedert. Die Einstellung der Gesangsnummer wurde in mehrere Untersequenzen aufgeteilt, da das komplette Lied in nur einem Take aufgenommen wurde und keinen Schnitt enthält (Sequenzen 11.1 bis 11.9). Um die auditiven und visuellen Ereignisse des Liedes umfänglich beschreiben zu können, war eine Unterteilung der einzelnen Sequenz daher unumgänglich.

Der ausgewählte Filmausschnitt markiert einen musikalischen sowie dramaturgischen Höhepunkt innerhalb der Filmhandlung. *Mia* singt dabei die emotionale Musicalballade *The Fools Who Dream*, welche in besonderer Weise für die Menschen steht, die träumen und an ihrem Traum festhalten. Sie singt das Lied während ihres Vorsprechens, zu dem sie für die Besetzung einer Filmhauptrolle eingeladen wurde. Ihre anfängliche Nervosität verliert sie, als sie den Agenten spontan eine Geschichte erzählen soll. Sie beginnt (sprechend) von ihrer Tante aus Paris zu berichten, die immer an ihre Träume geglaubt hat und endet (singend) in einer imposanten Musicalnummer, die von großem Orchester und Klavier begleitet wird. Die gesamte Musicalkomposition wurde in nur einem Take gefilmt und verleiht *Mias* Gesang eine außergewöhnlich emotionale und authentische Wirkung.

²⁸² Hurwitz 2017. In: DVD Booklet 2017, S. 18

²⁸³ Hurwitz 2016. In: Hirway 2016, S. 1

6.4.4.1 Audiovisuelle Analyse und Interpretation

Es erfolgt zunächst eine Beschreibung der audiovisuellen Ereignisse auf Grundlage des sich im Anhang befindlichen Sequenzprotokolls und eine anschließende Interpretation der Darstellungen. Die markierten und in Klammern gesetzten Zahlen dienen als Orientierungshilfe für die jeweiligen Sequenzen. Die Dialoge und Liedtexte werden in der Originalsprache Englisch aufgeführt.

Die erste Sequenz zeigt *Mia* und *Sebastian* im Wartebereich zum Zimmer des Vorsprechens in einer totalen Einstellung. Sie sitzen still nebeneinander und warten nervös darauf, dass *Mia* hereingebeten wird. Die gesamte Szene des Auftritts wurde augenscheinlich mit einem Weitwinkelobjektiv gedreht, welches vor allem in der Totalen stärkere Verzerrungen des äußeren Bildrandes verursacht. Es wird im Einzelnen auf dieses Phänomen nicht in jeder Sequenz eingegangen werden, da es sich vermutlich um einen übergreifenden Stil des Filmausschnitts handelt. Am Ende der Sequenz hört man Schritte aus dem Inneren des Raumes und die Tür öffnet sich mit dem nächsten Schnitt (1).

Dieser zeigt die Tür zum Vorsprechen, welche geöffnet wird und aus der zwei Frauen heraustreten. Eine von ihnen scheint eben ein Vorsprechen gehabt zu haben und lächelt zufrieden, die andere ist scheinbar die Assistentin der Agenten. Beide wurden in einer amerikanischen Einstellung und von *Sebastians* und *Mias* Sicht heraus (untersichtig, POV) gefilmt (2).

Die nächste, kurze Einstellung zeigt *Mia* und *Sebastian* in einer halbnahen Kadrierung. Die andere Bewerberin läuft durch das Bild und verlässt den Raum. *Mia* wirkt relativ verunsichert und nervös, während *Sebastian* ihr optimistisch zulächelt (3).

Der Gegenschuss auf die Assistentin erfolgt wieder in einer amerikanischen Einstellung. Sie bittet *Mia* zum Vorsprechen: „Mia?“ und winkt sie herein (4).

Der Schuss zurück auf *Mia* und *Sebastian* erfolgt wieder in einer halbnahen Kadrierung. *Mia* lächelt nervös und schaut *Sebastian* an, der zuversichtlich und zum Ansporn auf seine Oberschenkel trommelt. *Mia* steht auf, richtet ihren Pullover und geht von rechts nach links durchs Bild zum Vorsprechen (5).

Es folgt eine längere Aufnahme, welche *Mias* Bewegung durch die Tür zum Tisch der Agenten verfolgt und dadurch die Einstellung von nah auf halbnah verkleinert. Die Agenten werden in einer amerikanischen Kadrierung gefilmt. Am Tisch angekommen begrüßt *Mia* den Direktor *Frank* und die Regisseurin des Films *Amy Brandt*. *Amy* stellt ihren Direktor und sich selbst vor: „Hi, Mia. I'm Amy and this is Frank.“ *Frank* schüttelt *Mias* Hand zur Begrüßung: „Hi. How are you?“ *Mia*: „Nice to meet you.“ Sie begrüßt die Regisseurin mit einem Händeschütteln. „Glad

we found you“, sagt *Amy* und *Mia* erwidert: „Me too.“ In dem Moment, als sich *Mia* umdreht um ihre Position für das Vorsprechen einzunehmen, fährt *Amy* fort: „The film shots...“ (6).

Mia dreht sich erstaunt um und lauscht der Regisseurin und dem Direktor des Films zu ihren Ausführungen über den Ablauf des Filmdrehs. *Amy* beendet den in der vorigen Sequenz begonnenen Satz: „...in Paris. And we don't have a script.“ *Mia* ist fassungslos und es hat ihr die Sprache verschlagen. „It's gonna be a process“, erklärt der Direktor des Films weiter. *Mia* wird während der gesamten Sequenz in naher Einstellung gefilmt und die Agenten sprechen zu ihr aus dem Off (7).

Die nächste Kameraeinstellung ist eine Art Over-shoulder-shot von *Mia* auf die Agenten. Sie befindet sich in halbnaher bis naher Kadrierung mittig im Bild und die Agenten sitzen jeweils rechts und links von ihr in einer leicht aufsichtigen Halbtotale. Der Direktor fährt fort: „We're gonna build the story around the actress. It's a three months rehearsal and a four months shot.“ (8).

Der Schuss zurück auf *Mia* in naher Einstellung offenbart ihre Verblüffung über den unerwarteten Ablauf des Vorsprechens: „Ok.“ Die Regisseurin spricht weiter aus dem Off zu ihr, während die Kamera auf der Protagonistin ruht: „And we thought, that you could just tell us a story.“ *Mia* schaut sie fragend an: „About?“ „Mh, just tell us anything.“, antwortet *Amy*. „Anything?“ *Mia* weiß nicht, worauf die Regisseurin hinauswill. *Amy* versucht weiter es ihr zu erklären: „Yes, tell us a story. You're a storyteller.“ *Mia* lacht verlegen: „Ehm.“ „Whenever you're ready“ lautet die Anweisung der Regisseurin. *Mia* überlegt noch einen kurzen Moment, bis sie beginnt, die Geschichte ihrer geliebten Tante aus Paris zu erzählen. Es ist der Beginn des Monologs bzw. des Intros zu der Musicalnummer *The Fools Who Dream*: „My aunt used to live in Paris. I remember, she used to come home and she would tell us these stories about being abroad. And...“ (9).

Sie spricht weiter im Over-shoulder-shot als Gegenschuss auf die vorherige Einstellung in Richtung der Agenten, die ihrer Geschichte interessiert lauschen: „I remember, she told us that...“ (10).

Es erfolgt wieder ein Schuss zurück auf *Mia* aus Sichtweise der Agenten in einer Over-shoulder-shot-Einstellung. Mit dieser Sequenz beginnt die 2:42 Minuten lange durchgehende Aufnahme der Musicalballade, welche in nur einem Take und ohne Schnitt gedreht wurde. Für eine mögliche Analyse wurde die Einzelsequenz dem Sinn und Aufbau des Liedtextes entsprechend in mehrere Untersequenzen geteilt. *Mia* spricht weiter von ihrer Tante: „...she jumped into the river once. Barefoot. She smiled.“ Sobald sie beginnt die erste Strophe zu singen: „Leapt without looking. And tumbled into the Seine“, verändert sich die Szenerie des Vorsprechens. Die Umgebung wird abgedunkelt und ein Spotlight strahlt auf die Protagonistin im Bildmittelpunkt. Aus dem Off

setzt das Klavier in sukzessiven und noch zurückhaltenden Akkorden ein, um ihren noch relativ zurückhaltenden Gesang zu begleiten (11).

Mia singt weiter: „The water was freezing, she spent a month sneezing, but said she would do it again.“ Dabei wirkt sie ernst und lächelt wehmütig bei den Gedanken an ihre Tante. Das Klavier spielt weiterhin nur wenige Akkorde und ist, wie *Mias* Gesang, dynamisch noch sehr verhalten (piano). Der Klang ihrer Stimme wirkt zart und etwas hauchig und sie verzichtet auf eine bewusste, sängerische Körperstütze (11.1).

Innerhalb des nächsten Abschnitts beginnt ein langsamer Zoom auf die Darstellerin, welcher bis zur Untersequenz 11.5 andauert. Es folgt der erste Refrain des Liedes: „Here’s to the ones who dream. Foolish as they may seem. Here’s to the hearts that ache. Here’s to the mess we make.“ Der Gesang und das begleitende Klavier sind weiterhin zurückhaltend in Dynamik, Tempo und Ausdruck. Während des Refrains erscheint *Mia* nachdenklich und weiterhin ernst für den Zuschauer (11.2).

Mit der zweiten Strophe: „She captured a feeling, sky with no ceiling, the sunset inside a frame“, werden mehr ‚verspielte‘ Töne in Arpeggios²⁸⁴ vom Klavier gespielt. Zusätzlich setzen tiefe Streicher in Form von Geigen, Bratschen und Celli ein, die lange und hintergründige Töne spielen. Der Gesang *Mias* wird dynamischer und ausdrucksstärker (mezzopiano bis mezzoforte) (11.3).

Es folgt die zweite Phrase der zweiten Strophe: „She lived in her liquor, and died with a flicker, I’ll always remember the flame“, in welcher die Instrumente und der Gesang weiter an Lautstärke zunehmen (mezzoforte). Zusätzlich setzen nun auch Streicher mit höherem Register im Hintergrund ein (11.4).

In der nächsten Untersequenz endet der Zoom auf *Mia* in einer großen Kadrierung. Sie wirkt emotional und sehr bewegt und singt zum zweiten Mal den Refrain: „Here’s to the ones who dream. Foolish as they may seem. Here’s to the hearts that ache. Here’s to the mess we make.“ Es beginnt eine 360-Grad-Kamerafahrt um die Protagonistin herum ab den Worten „we make“. Die Musik wird während der Untersequenz eindringlicher und lauter (mezzoforte bis forte) und *Mias* Gesang nimmt zusätzlich an Klangstärke zu. Zu den harmonisch variationsreichen Streicherklängen gesellen sich einzelne Bläser (Fagott und Horn) und das Klavier spielt zunehmend schneller werdende Arpeggios über mehrere Oktaven (11.5).

Die Bridge des Liedes handelt von dem Ratschlag *Mias* Tante, der zu ihrem eigenen Lebensmotto geworden zu sein scheint: „She told me: A bit of madness is key. To give us new colors to see.

²⁸⁴ Arpeggio ist der musikalische Fachbegriff für das Spielen von Akkorden, bei welchen die Töne nicht zusammen (simultan), sondern einzeln (sukzessiv) in schneller Abfolge auf dem Klavier gespielt werden.

Who knows where it will lead us? And that's why they need us.“ *Mia* ist entschlossen und innerlich sowie äußerlich bewegt, denn sie rührt sich zum ersten Mal innerhalb der Musicalnummer. Die 360-Grad-Kamerafahrt ist mit dem Ende der Bridge abgeschlossen und die Protagonistin befindet sich wieder in Großaufnahme frontal im Zentrum des Bildes. Musikalisch scheint der Höhepunkt des Liedes erreicht zu sein; das Klavier spielt als führendes Begleitinstrument weiterhin schnelle Arpeggios, die Streicher spielen langanhaltende Triller und die Dynamik durchläuft ein starkes Crescendo bis zu einem finalen Forte des Orchesters. *Mias* verwendete Gesangstechnik am Ende der Bridge: „And that's why they need us“, kann als ‚Belting‘ bzw. „Schmettern“ der Töne bezeichnet werden (**11.6.1** und **11.6.2**).

Die Dramatik des Liedtextes und die persönliche Bedeutung für ihre eigene Kunst wird in der Phrase: „So bring on the rebels. The ripples from pebbles. The painters, and poets, and plays“ deutlich. Diese Dramatik spiegelt sich auch in den Streichern wieder, welche nun das Klavier übertönen und einen optimistischen Klang erzeugen. *Mia* glaubt an die Worte, die sie kraftvoll und überzeugt singt und möchte ihre eigene Überzeugung an die Zuhörer weitertragen. In dieser Phase des Liedes sind der Gesang und die Instrumente dynamisch gleichberechtigt (*fortissimo*) und bilden eine musikalische Einheit (**11.6.3**).

Dies wird innerhalb des dritten Refrains fortgeführt: „And here's to the fools who dream. Crazy as they may seem. Here's to the hearts that break. Here's to the mess we make.“ Die Instrumente verschmelzen zu einem breiten, dramatischen Orchesterklang und *Mia* schmettert weiterhin die Töne (vor allem „seem“) (**11.7**).

Die Musik geht mit dem Outro des Liedes insgesamt dynamisch stark zurück (*Diminuendo* bis zu *Mezzopiano*) und eine Generalpause vor *Mias* letztem Gesang leitet das Ende des Vortrags und der Sequenz ein. Es erfolgt ein relativ zügiger Zoom zurück auf die Ausgangskadrierung (von Groß auf Halbtotale) und *Mia* singt wieder ein wenig zurückhaltender wie zu Beginn: „I trace it all back to then. Her, and the snow, and the Seine. Smiling through it. She said she'd do it...“ Die Begleitung beschränkt sich wieder auf das Klavier in langsamen Arpeggios und nur ein Flötentriller erinnert an die Magie des eben Geschehenen (**11.8**).

Die Szenerie verändert sich schlagartig wieder zur Wirklichkeit; der Spot verschwindet, die Lichter der Umgebung werden wieder eingeblendet und die reale Umgebung des Vorsprechens kehrt zurück. Die Agenten blicken wieder auf *Mia* (*Over-shoulder-shot*), welche scheinbar unverändert im Vergleich zum Anfang in der Bildmitte steht. Die Musik ist verstummt, die Agenten sind sprachlos und *Mia* flüstert das letzte Wort mit brüchiger Stimme: „...again.“ Mit dem Timecode 01:40:10 endet der zu analysierende Filmausschnitt mit einer einfachen Überblendung auf die nachfolgende Filmszene.

Die ausgewählte Beispielszene zeichnet sich in besonderem Maße durch ihren Grad an Authentizität aus. Das gesamte Lied wurde in nur einem Take gedreht und der Gesang *Emma Stones* wurde ebenso während des Drehs live aufgenommen und nicht nachträglich im Studio synchronisiert. Der Moment der gesanglichen Darbietung ist demzufolge ein realer Vorgang, wie ihn das Publikum auch im Theater erleben würde. *Mia* als Schauspielerin zeigt in gewisser Weise also ihr schauspielerisches und sängerisches Können mit dieser Performance live von der Bühne, welche die Agenten überzeugt hat. Das Lied *The Fools Who Dream* nimmt innerhalb der ausgewählten Beispielanalyse sowie im Kontext der gesamten Filmhandlung eine wichtige erzählerische Funktion ein. Auf die Bedeutung der gesanglichen Darbietung in Bezug auf ihren dramaturgischen und stilistischen Gehalt für den Film wird in Kapitel 6.4.4.3 näher eingegangen werden.

Neben der erzählerischen Funktion des Liedes stehen die Gefühle und Gedanken der Protagonistin im Mittelpunkt der Szene, welche durch den künstlerischen Einsatz der Kamera (Zoom, 360-Grad-Kamerafahrt) und die punktuelle Lichtsetzung (Spot) betont werden. Die Mimik und Gestik während ihrer Darbietung werden durch die zunehmende Nähe zur Kamera für den Zuschauer gut sichtbar und Unwesentliches der Umgebung wird durch den Spot ausgeblendet. *Mia* steht im Mittelpunkt des Geschehens und alle Augen und Ohren sind auf sie gerichtet. Man gibt ihr endlich die Gelegenheit zu zeigen, welches Talent in ihr steckt und unterbricht sie nicht schon nach dem ersten gesprochenen Satz. Die persönliche Bedeutung, welche das Lied *The Fools Who Dream* für die weibliche Hauptfigur hat, soll im Anschluss ausführlich betrachtet werden. An dieser Stelle wird die Interpretation des Liedtextes vorgenommen.

Mias Geschichte aus dem Vorsprechen handelt von ihrer Tante aus Paris, die sie zur Schauspielerin inspirierte und ermutigte. Diese lebte das Leben einer Künstlerin und hielt bis zu ihrem Tod an ihren großen Träumen und Zielen fest. Das Lied ist darüber hinaus eine Lobeshymne an alle Träumer, Künstler und Kreative, die, egal wie unwahrscheinlich ihre Ideale anmuten mögen, an ihre Träume glauben und alles dafür geben. „Leapt, without looking, and tumbled into the Seine. The water was freezing, she spent a month sneezing, but said she would do it again.“ Die erste Strophe des Liedes kann metaphorisch für das Wagnis angesehen werden, welches Menschen für ihren Traum oft eingehen müssen. *Mias* Tante sprang mit geschlossenen Augen in die eiskalte Seine, bekam eine schlimme Erkältung und bereute diese Erfahrung dennoch nicht. Den Sprung wagen, sich in die Tiefe stürzen, welche vom Ufer aus noch so harmlos ausgesehen hatte, bedeutet etwas zu riskieren und den Mut zu haben, es tatsächlich durchzuführen. Dabei sind die Konsequenzen jedoch niemals in Gänze absehbar und können, wie im Falle der Tante, zu einem Rückschlag bzw. einer Erkältung führen. Wer nicht wagt, der nicht gewinnt und wer nicht mit seinem ganzen Herzen bei der Sache ist, wird auch keinen Erfolg erzielen können.

Der Refrain kann als Appell und wichtigste Aussage des Liedes, aber auch als Grundsatz des gesamten Films verstanden werden. „Here’s to the ones who dream. Foolish as they may seem.

Here's to the hearts that ache. Here's to the mess we make.“ Egal wie leichtsinnig und unerreichbar manche Ziele erscheinen mögen und wie viele Niederlagen und Verluste unzählige Träumer bereits erleiden mussten, ohne Leidenschaft ist der Mensch bloß eine leere Hülle. Der sichere und bequeme Weg führt ihn nicht weiter in seiner Entwicklung, denn er strebt nach etwas Höherem, wodurch er sich ausdrücken und der Zukunft einen Teil von sich selbst hinterlassen kann. Mit Kunst kann der Mensch dieses Streben befriedigen, aber Kunst benötigt Zeit und Vertrauen in sich selbst sowie einen gewissen Grad an Talent. Dazu gehören eben auch Rückschritte und die Gefahr, den eigenen Traum nie erreichen zu können.

Mia begreift im Moment des Vorsprechens, dass sie genauso eine Träumerin ist und wie viel sie bereits aufgegeben hat, um eine Filmrolle zu bekommen. Auch *Sebastian* gehört zu den „fools who dream“ und muss sich täglich den Zweifeln seiner Mitmenschen aufgrund seiner ungewöhnlichen Leidenschaft stellen. „She captured a feeling, sky with no ceiling, the sunset inside a frame. She lived in her liquor, and died with a flicker, I'll always remember the flame.“ In der zweiten Strophe erfährt der Zuschauer mehr über das Leben von *Mias* Tante. Sie hielt ein Leben lang an ihrem Traum fest und bewahrte das Gefühl der Freiheit von dem Sprung in die Seine allzeit in ihrem Herzen. Dieses Gefühl übertrug sie auf ihre Nichte und ließ in ihr den Wunsch aufkeimen, Schauspielerin in Hollywood zu werden. Die tragische Tatsache, dass die Tante vermutlich Alkoholikerin war, deutet auf ihren Misserfolg und die Nichterfüllung ihres Traumes hin. Vielleicht nutzte sie den Alkohol aber auch wie viele Künstler, um dem Alltag zu entfliehen oder um in ihrer Traumwelt zu verweilen. Die *Bridge* ist musikalisch der dramatische Höhepunkt des Liedes: „She told me: A bit of madness is key. To give us new colors to see. Who knows where it will lead us? And that's why they need us. So bring on the rebels. The ripples from pebbles. The painters, and poets, and plays.“ Aus der eigenen Komfortzone auszubrechen und Wege zu bestreiten, die nicht der gesellschaftlichen Norm entsprechen, wird in diesem Teil des Liedes propagiert. Um neue Perspektiven, also „neue Farben“ zu sehen, muss man die gewohnten Muster auflösen und auch ‚Verrücktes‘ wagen. Schließlich sind es die „Rebellen, Maler, Poeten und Dramatiker“, die etwas in Bewegung setzen und eine Gesellschaft verändern können bzw. etwas Neues schaffen. „I trace it all back to then. Her, and the snow, and the Seine. Smiling through it. She said she'd do it...again.“ Am Ende der Musicalnummer nimmt *Mia* noch einmal Bezug auf den Ursprung ihres persönlichen Traumes. Sie erbt diesen von ihrer geliebten Tante und tut alles dafür, das gemeinsame Ziel der Schauspielerei zu leben. Der Sprung in die Seine steht dabei am Anfang ihrer sehr persönlichen Geschichte.

6.4.4.2 Filmmusikfunktionen: Anwendung des Strukturalistischen Modells

Im Anschluss an die ausführliche deskriptive und interpretierende Analyse des Ausschnitts und des Musicalledes *The Fools Who Dream* soll der Fokus nun auf die Funktionen der Musik im Film gelegt werden. Dabei wird das strukturalistische Modell nach *Georg Maas* und *Achim*

Schudack für die Untersuchung der Funktionen der Filmmusik an der Beispielanalyse angewendet. Die Theorie zum strukturalistischen Modell nach *Maas* und *Schudack* kann in Kapitel 4.2 dieser Arbeit nachgelesen werden.

The Fools Who Dream kann grundsätzlich in jede der vier Ebenen des strukturalistischen Modells eingeordnet werden. Auf der ersten Ebene der tektonischen Funktion erfüllt das Lied die Funktion einer Musiknummer als Teil der dramaturgischen Filmerzählung. Die singende Schauspielerin *Emma Stone* trägt die Musicalnummer als ein musikimmanentes Element mit Handlungsbezug vor. Die Musik spielt in *La La Land* eine Hauptrolle und wurde originär für die Leinwand komponiert. Die Musicalnummern erhielten über das Genre des Filmes hinaus eine große Aufmerksamkeit durch das Publikum und von den Kritikern der Musicalszene.

Auch auf der zweiten Ebene der syntaktischen Funktion stellt das Lied ein Element der Erzählstruktur dar. Durch die Musik wird in der Szene des Vorsprechens eine Trennung der filmischen Realität zur Musical-Fiktion vorgenommen. Der Übergang vom Sprechen zum Singen ist fließend und markiert einen Bruch zwischen der realen Situation des Vorsprechens zu der Musicalballade, wie sie sonst nur im Traum stattfinden würde.

Innerhalb der semantischen Funktionen entspricht *The Fools Who Dream* am ehesten der denotativen Funktion als Inzidenzmusik (source music). Die Quelle für das Lied bildet *Emma Stones* Darbietung, welche für den Zuschauer sichtbar von ihr gesungen wird. Im Gegensatz zu ihrem gesanglichen Vortrag kommt die begleitende Musik des Klaviers und des Orchesters aus dem Off und bleibt für den Rezipienten unsichtbar. Neben der denotativen Funktion kann das Lied auch als reflexive bzw. authentische Aufgabe der Filmmusik verstanden werden. Sie verweist als ein fiktiver Film über eine Schauspielerin und einen Jazzpianisten im Sinne der Musicalballade durchaus auf sich selbst. Obwohl *Emma Stone* keine professionelle Sängerin ist, so ist sie doch im wahren Leben eine Schauspielerin und kann sich in die Rolle der erfolglosen Schauspielerin *Mia* hineinversetzen. Des Weiteren vermag das Lied auch Unsichtbares der Persönlichkeit der Protagonistin auszudrücken, denn sie berichtet von sehr persönlichen Familienergebnissen und überrascht den Zuschauer und die Agenten im Film durch ihr sängerisches und schauspielerisches Talent.

Schließlich kann der Musik auch die vierte Ebene der mediatisierenden Funktion zugewiesen werden. Der Musicalsong *The Fools Who Dream* entspricht dem Genre des Musicalfilms und somit der Erwartungshaltung des Publikums. Die Entscheidung, *Emma Stone* als Musicaldarstellerin zu besetzen, lag wie zuvor bereits erwähnt im Ermessen des Regisseurs *Damien Chazelle*, welcher ein Schauspielerpaar im Sinne des klassischen Hollywoodpärchens auf die Leinwand bringen wollte. Sicherlich spielte auch in *La La Land* der hohe Bekanntheitsgrad der Schauspieler

Gosling und *Stone* eine wichtige Rolle für die Besetzung. Vermutlich wurden viele Menschen auch dadurch in die Kinos gelockt und zum Kauf des Films bzw. des Soundtracks animiert.

6.4.4.3 *Der weibliche Gesang als dramaturgisches und stilistisches Mittel*

In diesem Kapitel soll die Bedeutung des weiblichen Gesangs als dramaturgisches und stilistisches Mittel der Filmgestaltung im Film *La La Land* näher betrachtet werden. Dabei spielen die Funktionen des weiblichen Gesangs für die Filmerzählung, die persönliche Bedeutung des Liedes für die Protagonistin, sowie die eigentliche Entstehung der Musikkomposition und die Besonderheiten des Drehs eine wichtige Rolle.

Der Gesang innerhalb des Musicalfilms hat allein durch das Genre des Films eine andere Funktion, als bei einem vergleichbaren Spielfilm. Grundsätzlich hat die Musik in diesem Film gegenüber dem Bild eine übergeordnete Rolle, da sie vor bzw. im Falle *La La Lands* während der dramaturgischen Konzeption parallel entwickelt wurde. Die Musik und der erzählende Gesang nehmen also die führende Position der Handlung ein (vgl. Kapitel 5: Exkurs Musikfilm). In der Beispielanalyse vollzieht sich ein nach *Maas* und *Schudack* für den klassischen Musicalfilm typischer „Übergang vom Reden zum Singen“²⁸⁵, wenn *Emma Stone* von der Sprechstimme in die Gesangsstimme wechselt und beginnt *The Fools Who Dream* zu singen.

The Fools Who Dream drückt in Bezug auf die Dramaturgie des Films zum einen die Persönlichkeit der Protagonisten aus und leitet zum anderen einen Wendepunkt innerhalb der Filmhandlung ein. *Mia* zieht während der Beispielanalyse ein Resümee über ihr eigenes Leben und über ihre derzeitige erfolglose Situation als Schauspielerin. Das Lied versinnbildlicht ihren und *Sebastians* Charakter, denn es handelt von den Künstlern, die sich hohe und scheinbar hoffnungslose Ziele im Leben gesetzt haben und dafür kämpfen, egal was andere von ihnen denken. Bevor die Protagonistin zu ihrem Vorsprechen fährt, hatte sie bereits mit der Schauspielerei abgeschlossen und wollte ihren Traum endgültig begraben. Im Moment dieses letzten Vorsprechens muss sie schließlich an ihre Tante und deren unermüdliche Entschlossenheit denken. *Mia* erinnert sich, dass sie nicht aufgeben darf und Dinge riskieren muss um ihren Traum zu verwirklichen. Ihr wird bewusst, dass sie sich für eine Sache im Leben entscheiden muss; entweder für ihre große Liebe *Sebastian*, oder für ihren Traum, eine erfolgreiche Filmdarstellerin zu werden. Diese zwiespältigen Gefühle werden innerhalb der Ballade auf schauspielerischer, aber auch auf sängerischer Ebene von *Emma Stone* vermittelt. Die Textpassage „Here’s to the hearts that ache. Here’s to the mess we make“, wird vor allem in der dritten Wiederholung von *Emma Stone* kraftvoll (Belting) und sichtbar emotional gesungen. Die ‚bittersüße‘ Ballade erinnert auch daran, dass man nicht alles im Leben haben kann und manche Dinge aufgeben muss, um sein großes Ziel zu

²⁸⁵ Maas/Schudack 2008, S. 13

erreichen. Und tatsächlich beenden *Mia* und *Sebastian* nach dem Vorsprechen ihre Beziehung einvernehmlich, um ihren persönlichen Träumen näherzukommen. Der romantische Liebesfilm erfährt mit dem Aufkommen des Liedes eine dramatische Wendung und bekommt zunehmend den Charakter eines Melodramas.

Innerhalb des Filmes erklingt *The Fools Who Dream* als musikalisches Zitat neben der gesanglichen Interpretation *Emma Stones* lediglich am Ende des Films in der bereits erwähnten Traumsequenz. Der Zuschauer erfährt dabei, wie eine gemeinsame Zukunft der beiden Protagonisten hätte aussehen können, wenn sie andere Entscheidungen getroffen hätten. Die Sequenz enthält auch das Vorsprechen *Mias* und wird bei 1:51:48 als Scherenschnitt künstlerisch abgebildet. Die Ballade wird spieluhrenhaft durch ein Glockenspiel und zarte, gezupfte Streicher angespielt und entwickelt sich mit Hinzunahme von Streichinstrumenten zu einem Walzer. Im Vergleich zu anderen Musicalnummern in *La La Land*, die häufig musikalisch zitiert werden, geschieht dies bei *The Fools Who Dream* lediglich einmal im Rahmen der Traumsequenz. Der Verzicht auf zusätzliche Wiederholungen könnte auf das Alleinstellungsmerkmal und die besondere Bedeutung der Ballade für die Filmhandlung hinweisen.

Die Musicalballade *The Fools Who Dream* wurde vom Komponisten *Justin Hurwitz* als letzter Song des Musicalsoundtracks geschrieben. Zusammen mit dem Regisseur *Chazelle* sollte das musikalische Grundgerüst des Filmes vorher bereits feststehen, um die finale Musicalnummer an den Charakter der übrigen Kompositionen anzupassen. Schon vor Beginn des Komponierens war die besondere narrative Rolle, welche die Ballade für die Erzählung einnimmt, für den Komponisten und den Regisseur des Films eindeutig²⁸⁶.

„This was the last song I composed. We wanted to understand what the rest of the music was in the movie before we tackled this. It’s a really emotional scene and it’s a really pivotal scene, narratively.“²⁸⁷

Neben der dramaturgischen Funktion des Liedes stellt auch die Rolle der singenden Schauspielerin *Emma Stone* einen Schwerpunkt der Analyse dar. Aus diversen Interviews zur Filmpremierre von *La La Land* geht hervor, dass die Darstellerin durchaus Respekt vor dem Singen am Set hatte. Vor allem die durchgehende Aufnahme der Ballade bereitete ihr Kopfzerbrechen, denn sie durfte keine Fehler während des Drehs machen. Dies hätte zur Folge gehabt, dass die komplette Szene noch einmal von vorne gedreht werden musste²⁸⁸. Um ihr ein besseres Gefühl zu geben, wurden für sie viele Proben vor Drehbeginn zusammen mit *Justin Hurwitz* angesetzt, der sie am Klavier begleitete. Dabei lernte sie die Noten und den Aufbau des Stücks kennen und arbeitete

²⁸⁶ vgl. Hirway 2016, S. 1

²⁸⁷ Hurwitz 2016. In: ebd.

²⁸⁸ vgl. Hurwitz 2016. In: ebd.

an ihrer gesanglichen Technik, um für ihren Auftritt vor der Kamera ein möglichst hohes Maß an musikalischer Sicherheit zu entwickeln.

„[...] the idea was that she would learn the song, she would get it in her bones so that when she got to set, she could act it and she could get emotional. She's on the verge of tears at the end of the song; she's able to do all of that because she knew the song so well.“²⁸⁹

Trotz der gründlichen musikalischen Proben und Vorbereitung hatte *Emma Stone* mit einem weiteren Problem zu kämpfen. Aufgrund gesundheitlicher Einschränkungen ihrer Stimme konnte sie nur eine gewisse Anzahl an Aufnahmen hintereinander ableisten. *Stone* leidet seit ihrer Kindheit an Stimmbandknötchen, welche nicht operativ entfernt wurden und deren Symptome sie von einem Gesangslehrer und einem HNO-Spezialisten behandeln lässt²⁹⁰.

„Die Probleme mit der Stimme waren dann vor zwei, drei Jahren am schlimmsten. Seitdem wurden die Stimmbänder regelmäßig untersucht. Inzwischen habe ich auch eine bessere Gesangstechnik drauf. Trotzdem habe ich während des Drehs ziemlich oft die Stimme verloren. Aber: Ich habe es geschafft!“²⁹¹

Die Hauptdarstellerin bereitete sich intensiv auf den Filmdreh und die *Audition*-Szene vor, indem sie zahlreiche Gesangsstunden vor Drehbeginn nahm. Ihre Vorbereitung nutzte sie jedoch auch für eine Rolle im Bühnenmusical *Cabaret* am Broadway, bei dem sie bereits erste sängerische und tänzerische Musicalerfahrungen vor *La La Land* sammeln konnte²⁹². Dies verlieh ihr zusätzliche Routine und mehr Selbstbewusstsein für die gesanglichen Parts ihrer Filmmusicaldarbietung²⁹³.

Emma Stone weiß um die technischen und künstlerischen Grenzen ihrer Stimme und arbeitete hart an ihren Defiziten für ein positives Endergebnis. Regisseur *Damien Chazelle* betrachtete gerade die Unvollkommenheit ihrer Stimme als einen wichtigen Faktor für ihre Rollenbesetzung²⁹⁴.

„I am not, you know, the world's greatest singer by any stretch of the imagination and he [Damien Chazelle, M.B.] really wanted it to be [...] very realistic and natural and not technically perfect. So from the beginning he made it a less scary prospect if I need to go on screen and sound like Bette Midler, or something.“²⁹⁵

Der Regisseur sah demzufolge gerade in ihrer anfälligen und leicht rauchigen Stimme den Reiz ihres Gesangs. Da sie eine gewisse Grundmusikalität und Musicalerfahrung nachweisen

²⁸⁹ Hurwitz 2016. In: Hirway 2016. S. 2

²⁹⁰ vgl. Stone 2017. In: Schaghghi 2017, S. 2

²⁹¹ Stone 2017. In: ebd.

²⁹² *Chazelle* und *Hurwitz* besuchten einen ihrer Auftritte im Studio 54 unangekündigt und boten ihr danach die Hauptrolle in *La La Land* an (vgl. Stone 2017. In: Hirschberg 2017, S. 1). So gesehen wurde *Emma Stone* genau wie ihre Filmrolle *Mia* zufällig auf der Bühne entdeckt und engagiert.

²⁹³ vgl. Stone 2017. In: ebd.

²⁹⁴ vgl. ebd.

²⁹⁵ ebd.

konnte, entsprach sie den Vorstellungen des Filmemachers, der in *La La Land* besonderen Wert auf Authentizität, Natürlichkeit und echte Gefühle legte. *Mias* Gesang soll in dem Moment des Vorsprechens so natürlich und verletzlich wie möglich auf das Publikum wirken. Die Stimme der Schauspielerin *Emma Stone* kann diesen Effekt erzielen, da sie durch das emotionale Spiel ein wenig die Kontrolle über ihre Stimme verliert. Wäre sie eine professionelle Sängerin, würde ein Verlust der Gesangstechnik wohl kaum geschehen und nicht die gewünschte Emotionalität hervorrufen können. *Stone* kann sich als Hollywoodschauspielerin vermutlich besser in die Rolle der erfolglosen *Mia* hineinversetzen und singt vielleicht sogar ein Stück weit ‚aus eigener Erfahrung‘ heraus.

„Einige meiner eigenen Erfahrungen, von denen ich dem Regisseur erzählt habe, wurden sogar in dieses Drehbuch aufgenommen. Das Schlimmste war gar nicht ein „Nein“, sondern wenn man mir nicht wirklich zuhörte. Das habe ich nicht nur einmal erlebt, dass es gleich nach einem einzigen Satz von mir auf der Bühne hieß: „Vielen Dank! Die nächste bitte.“ Das tut weh.“²⁹⁶

6.5 Vergleichende Interpretation der Untersuchungsergebnisse

Im Anschluss an die ausführliche Analyse und Interpretation der exemplarischen Filmszenen aus *Breakfast at Tiffany's* und *La La Land* wird nun die vergleichende Interpretation der Untersuchungsergebnisse auf ihre Übereinstimmungen und Differenzen erfolgen.

Für die gewählten Beispielanalysen ist zunächst festzuhalten, dass beide in unterschiedlichen Epochen der Filmgeschichte entstanden sind und sich daher grundsätzlich in ihrem filmischen Stil differenzieren. Allein die kameratechnischen Möglichkeiten und computerbasierte Nachbearbeitung in *La La Land* zeigen die neuen Möglichkeiten der gegenwärtigen Filmproduktion gegenüber den 1960er Jahren in *Breakfast at Tiffany's*. Der zeitgeschichtliche Zusammenhang spiegelt sich durch die jeweiligen gesellschaftlichen Bezüge innerhalb der Filme wider und definiert den Zeitgeist ihrer Entstehung.

Die Filmerzählungen handeln von Menschen, die ein gewisses Ziel verfolgen und spielen in den amerikanischen Großstädten New York und Los Angeles. Die Filme beruhen auf unterschiedlichen literarischen Vorlagen; *Breakfast at Tiffany's* basiert auf der Romanvorlage des Autors *Truman Capote* und *La La Land* auf der originalen Drehbuchvorlage des Regisseurs *Damien Chazelle*. Daneben grenzen sich die Filme auch in ihren entsprechenden Filmgenres voneinander ab, obwohl beide Parallelen zum filmischen Melodrama aufweisen. *Breakfast at Tiffany's* entspricht am ehesten einem klassischen Liebesfilm und *La La Land* dem Musicalfilm. In diesem Zusammenhang kann auch der differenzierte Einsatz von Musik und Gesang gesehen werden, der aufgrund des Musicalgenres in *La La Land* eine andere Funktion innerhalb der Filmerzäh-

²⁹⁶ Stone 2017. In: Schaghghi 2017, S. 1

lung und der Struktur des Films einnimmt. Dennoch weisen beide Filme einen starken musikalischen Schwerpunkt auf und haben jeweils einen *Oscar* für den besten Filmsong (*Moon River*, *City of Stars*) erhalten. Die entsprechenden Lieder haben über die Filme hinaus einen großen Bekanntheitsgrad beim Publikum erreicht und konnten als Soundtrack hohe Verkaufs- bzw. Downloadzahlen erzielen.

Bei der konkreten Betrachtung der beiden Analysebeispiele kann generell festgestellt werden, dass die enthaltenen Lieder von singenden Schauspielerinnen interpretiert worden sind. Die Liedkompositionen wurden speziell für *Audrey Hepburn* bzw. *Emma Stone* konzipiert und zielen auf den natürlichen und unvollkommenen Stimmklang ihrer Darbietung. Die Regisseure *Blake Edwards* und *Damien Chazelle* erhofften sich dadurch einen möglichst authentischen musikalischen Moment zu schaffen, der mit der Besetzung bzw. Synchronisation durch professionelle Sängerinnen vermutlich verloren gegangen wäre. Tatsächlich erinnert die leicht brüchige und rauchige Stimme *Emma Stones* sehr an die ebenso brüchige Stimme *Audrey Hepburns* und könnte mutmaßlich als Vorlage für ihre gesangliche Interpretation in *La La Land* gedient haben. Obwohl sie mit ihrer stimmlichen Darbietung jeweils große Erfolge feiern konnten, waren die Schauspielerinnen zunächst nur die zweite Wahl bei der Besetzung der weiblichen Hauptrolle. Im Zuge ihrer sängerischen Aufgaben hatten beide Darstellerinnen Respekt vor dem Singen und waren dementsprechend nervös vor ihrem Auftritt am Set. Da sie sich ihrer stimmlichen Schwächen durchaus bewusst waren, bereiteten sie sich intensiv im Gesangsunterricht auf das Singen vor der Kamera vor.

Neben den bereits aufgeführten Gemeinsamkeiten und Unterschieden sollten auch die dramaturgische Bedeutung und der musikalische Aufbau der Lieder vergleichend betrachtet werden. Der Gesang der Schauspielerinnen wird in beiden Filmen sichtbar für den Rezipienten von den Protagonistinnen im On-Ton vorgetragen. Dabei wird *Moon River* in Form diegetischer Musik produziert und ist für den männlichen Hauptdarsteller wahrnehmbar. Inwieweit jedoch *The Fools Who Dream* als diegetische Filmmusik bezeichnet werden kann, ist nicht ganz eindeutig. Da das Lied in einer Art Traumsequenz von der Wirklichkeit und der realen Situation des Vorgesprechens abgetrennt zu sein scheint, werden die Agenten den Gesang *Mias* vermutlich nicht so wahrnehmen, wie der Zuschauer dies tut. Die Musicalballade entspricht also eher der extradiegetischen Form von Filmmusik. Ein weiterer Punkt stellt die musikalische Begleitung der Sängerinnen dar, welche sich in der orchestralen Untermalung aus dem Off beider Filme gleicht. Dabei verstärkt das Orchester die musikalische Steigerung des Gesangs in der Dynamik und setzt wichtige Akzente im Sinne der Dramaturgie der Kompositionen. Im Gegensatz zu *Emma Stone* spielt *Audrey Hepburn* allerdings selbst Gitarre zu ihrem Gesang als diegetische Musik.

Holly und *Mia* drücken mit Hilfe der Lieder ihre inneren Gefühle aus und interpretieren diese auf emotionale Weise. Beide wirken verletztlich und sind in gewisser Art verträumt, aber sie

unterscheiden sich stark in ihrer Mimik und ihrem Ausdruck. Während *Holly* in romantischer Verklärung lächelnd ihr Lied singt, wirkt *Mia* ernst, nachdenklich und etwas deprimiert. Beide singen von ihrer Vergangenheit; *Holly* von ihrer unbeschwerten Jugend auf dem Land und *Mia* von ihrer geliebten Tante in Paris. Die dramaturgische Funktion ihres Gesangs hat in beiden Fällen einen Wendepunkt der Erzählung zur Folge und bringt sie ihrem persönlichen Glück ein großes Stück näher. Dieses könnte unterschiedlicher nicht ausfallen, denn während *Holly* auf ihren Traum, einen Millionär zu heiraten, verzichtet und sich *Pauls* Liebe ergibt, entscheidet sich *Mia* lieber für ihren Traum der Schauspielkarriere und beendet schweren Herzens ihre Liebesbeziehung mit *Sebastian*. Die dramaturgische Wirkung des weiblichen Gesangs richtet sich in den Analysebeispielen an einen differenzierten Hörerkreis. *Hollys* Gesang hat zur Folge, dass sich *Paul* in sie verliebt und er daraufhin sein sowie *Hollys* Leben verändern möchte. Im Moment ihres Singens fühlt sie sich unbeobachtet und bemerkt *Paul* am Fenster nicht. *Mia* singt hingegen im Rahmen ihres Vorsprechens vor den Agenten einer großen Filmproduktion und muss diese von sich und ihrem Talent überzeugen.

6.6 Weitere Beispiele für weiblichen Gesang im Film

Innerhalb der Beispielanalysen von *Breakfast at Tiffany's* und *La La Land* übernimmt weiblicher Gesang eine wichtige Funktion für die Dramaturgie der Filme. An dieser Stelle werden weitere Filme mit diesem Bezug exemplarisch genannt, in denen die singende Schauspielerin zum Mittelpunkt der Filmerzählung geworden ist. Die Aufzählung findet nach dem Erkenntnisstand der Autorin dieser Arbeit statt und wird in chronologischer Reihenfolge nach dem Erscheinungsjahr der Filmveröffentlichung erfolgen.

In dem *Hitchcock*-Klassiker *The Man Who Knew Too Much* (*Der Mann, der zu viel wusste*) von 1956 spielt der Gesang der Hauptdarstellerin *Doris Day* eine wichtige dramaturgische Rolle. Sie spielt darin die ehemalige Sängerin *Jo McKenna*, welche zusammen mit ihrem Mann *Dr. Ben McKenna* (*James Stewart*) und ihrem Sohn *Hank* (*Christopher Olsen*) durch unglückliche Zufälle in ein Attentat verwickelt wird. Als Druckmittel wird *Hank* von den Attentätern entführt und im Gebäude des Premierministers gefangen gehalten. Um ihn zu finden, stimmt *Jo* auf einem Empfang des Ministers das Lied *Qué será, será* am Klavier an, welches sie ihrem Sohn häufig vorgesungen hatte. Sie singt es zum Erstaunen der Zuhörer mit kräftiger Stimme, damit *Hank* ihren Gesang aus seinem Versteck heraus hören kann. Tatsächlich erkennt der Junge die Stimme seiner Mutter und kann durch lautes Mitpfeifen des Liedes seinen Standort verraten²⁹⁷. Die Bedeutung des Gesangs in diesem Film unterstützt in bemerkenswerter Art den dramaturgischen Spannungsaufbau und läutet einen Wendepunkt innerhalb der Filmerzählung ein²⁹⁸.

²⁹⁷ Leider konnte die beschriebene Filmszene nicht als Video im Netz gefunden werden.

²⁹⁸ vgl. IMDb.com 2017b, S. 1 f.

Doris Day soll sich vor Drehbeginn geweigert haben, das eigens für sie komponierte Lied *Qué será, será* von *Ray Evans* und *Jay Livingston* zu singen, da es sich um ein Kinderlied handelte. Das Lied erhielt 1957 den *Oscar* als bester Song und wird noch heute häufig mit der Schauspielerin in Verbindung gebracht²⁹⁹.

Ein Beispiel aus dem Jahr 1960 zeigt die italienische Schauspielikone *Sophia Loren* in dem Hollywood-Spielfilm *It Started in Naples* (*Es begann in Neapel*, R: *Melville Shavelson*). In der romantischen Komödie spielt sie an der Seite *Clark Gables* die Rolle der Italienerin *Lucia Curcio*, die eine Sängerin in einem Nachtclub ist und sich in Neapel um den Neffen (*Nando Hamilton*) ihres verstorbenen Bruders kümmert. Das Lied *You Want to Be American* (original: *Tu vuo' fa' l'americano*) wurde von dem italienischen Sänger *Renato Carosone* geschrieben und von ihr im Film interpretiert³⁰⁰.

Die leicht bekleidete *Lucia* tanzt dazu auf der Bühne des Nachtclubs und wird von dem Bruder ihres verunglückten Schwagers, *Michael Hamilton* (*Clark Gable*) beobachtet. *Michael* scheint ihren Auftritt interessiert und zugleich etwas abwertend zu verfolgen, denn er sorgt sich um das Wohlergehen *Nandos* und sieht in der unzüchtigen Nachtclubtänzerin einen schlechten Umgang für den Jungen. *Sophia Loren* als *Lucia* spielt bei ihrem Auftritt ihre Reize gekonnt aus und kann den noch skeptischen *Michael* am Ende des Filmes für sich gewinnen^{301 302}.

Die romantische Komödie *Pretty Woman* (R: *Garry Marshall*) aus dem Jahr 1990 zeigt den weiblichen Gesang in einer eher unmusikalischen Version, welche den männlichen Protagonisten dennoch positiv beeindruckt. *Julia Roberts* spielt darin die Rolle der Prostituierten *Vivian Ward*, welche den reichen Geschäftsmann *Edward Lewis* (*Richard Gere*) auf dem Hollywood Boulevard kennenlernt. Aus der zufälligen Begegnung wird eine romantische Woche, in der *Vivian Edward* für Bezahlung als Escort-Dame begleitet. In einer anfänglichen Szene glaubt sich die Protagonistin in der Badewanne des Hotelzimmers unbeobachtet und hört mit geschlossenen Augen über Kopfhörer Musik. Sie beginnt das Lied *Kiss* der Band *Prince* lauthals und schief mitzusingen, während *Edward* sie dabei entzückt beobachtet. Er setzt sich von ihr unbemerkt an den Badewannenrand und schaut ihr fasziniert beim Singen zu. Als *Vivian* ihn bemerkt, hört sie peinlich berührt und mit einem verschämten Lächeln auf zu singen. Innerhalb der Filmhandlung scheint *Edward* durch *Vivians* Gesang ein anderes Bild von ihr zu gewinnen und entwickelt durch ihre unkonventionelle Art erste Gefühle für sie. Obwohl ihr Gesang schwerlich als besonders

²⁹⁹ vgl. k.A. 2017, S. 1 ff.

³⁰⁰ vgl. k.A. 2015, S. 1

³⁰¹ Die beschriebene Szene der singenden und tanzenden *Sophia Loren* kann man auf der Video-Plattform *YouTube* unter: <https://www.youtube.com/watch?v=UtXWBiI5o-M> anschauen.

³⁰² vgl. IMDb.com 2017c, S. 1 f.

musikalisch oder wohlklingend bezeichnet werden kann, drückt sie dadurch ihr fröhliches und unkompliziertes Wesen aus, das auf den Geschäftsmann besonders anziehend wirkt^{303 304}.

Ein weiterer Film mit *Julia Roberts* in einer Hauptrolle kann exemplarisch mit der Komödie *My Best Friend's Wedding* (*Die Hochzeit meines besten Freundes*, R: *P. J. Hogan*) von 1997 angeführt werden. Die passende Filmszene enthält das Karaoke-singen der Schauspielerin *Cameron Diaz*, die zum Singen in einer Karaokebar gezwungen wird. Die Geschichte basiert auf einer Dreiecksbeziehung der Figuren *Julianne Potter* (*Julia Roberts*), *Michael O'Neal* (*Dermot Mulroney*) und *Kimberly Wallace* (*Cameron Diaz*). *Julianne* und *Michael* sind beste Freunde und haben sich einst geschworen, sich im Falle des Singledaseins mit 28 Jahren, gegenseitig zu heiraten. Vor seinem 28. Geburtstag lernt *Michael* jedoch die reiche *Kimmy* kennen und möchte sie spontan heiraten. Als *Julianne* davon erfährt, entdeckt sie plötzlich romantische Gefühle für *Michael* und möchte die Hochzeit der beiden von da an mit allen Mitteln verhindern. An einem gemeinsamen Abend der drei Protagonisten bringt *Julianne* das Paar in eine Karaokebar. Sie weiß, dass *Kimmy* eine schlechte Sängerin ist und es hasst, vor anderen Leuten zu singen. Darin sieht *Julianne* ihre Chance, sie vor *Michael* zu blamieren und zwingt sie in der gut gefüllten Bar *I Just Don't Know What To Do With Myself* zu singen. *Kimmy* beginnt das Lied mit sichtlichem Unbehagen und erwartungsgemäß unsauber zu singen. Zunächst reagiert das Publikum genervt und ablehnend auf ihr ‚Katzengejaul‘, doch nach und nach beginnt ihr das Singen Spaß zu machen und sie kann dadurch das Publikum anstecken. Sie wird regelrecht für ihren furchtbaren Gesang gefeiert und beeindruckt *Michael*, dem sie das Lied widmet, durch ihren Mut. Er blickt sie verliebt und absolut begeistert an und dankt ihr am Ende des Liedes mit leidenschaftlichen Küssen und den Worten: „That was terrible! Terrible!“ Auch *Julianne* ist sichtlich ungewollt beeindruckt von *Kimmys* Courage, die totale Blamage einfach geschehen zu lassen und nimmt die Niederlage mit einem gequälten Lächeln hin. *Kimmy* erbringt mit ihrer gesanglichen Fehldarbietung ein Opfer, das sie nur für ihren Verlobten darbringen würde. Sie liebt *Michael* so sehr, dass sie sogar bereit ist, sich für ihn vor einem großen Publikum lächerlich zu machen. *Michaels* Gefühle für sie sind nach diesem Karaokeabend und ihrem furchtbaren Gesang noch viel stärker, als zuvor^{305 306}.

Auch in dem Liebesfilmdrama *P.S. I Love You* (*P. S. Ich liebe Dich*, R: *Richard LaGravenese*) von 2007 singt die weibliche Hauptdarstellerin *Hilary Swank* Karaoke vor einem großen Publikum³⁰⁷.

³⁰³ Die Beispielszene der singenden *Julia Roberts* in der Badewanne kann ebenfalls auf der Video-Plattform *YouTube* nachempfunden werden: <https://www.youtube.com/watch?v=SoELyytEQNU>.

³⁰⁴ vgl. IMDb.com 2017d, S. 1 f.

³⁰⁵ *Cameron Diaz* Gesang aus der beschriebenen Szene kann auf der Internet-Plattform *YouTube* unter: <https://www.youtube.com/watch?v=EA8sWvlBxIU> aufgerufen werden.

³⁰⁶ vgl. IMDb.com 2017e, S. 1 f.

³⁰⁷ vgl. IMDb.com 2017f, S. 1 f.

Holly Kennedy (*Hilary Swank*) befindet sich in der entsprechenden Szene mit ihrem Ehemann *Gerry Kennedy* (*Gerard Butler*) und Freunden in einer Karaokebar. *Gerry*, der selbst Musiker und Sänger ist, liebt es auf der Bühne zu stehen und heizt das Publikum mit seiner Karaokeversion von *Mustang Sally* der Band *The Commitments* ein. Nach seinem von den Zuschauern umjubelten Auftritt fordert er seine Frau öffentlich heraus, auch zu singen. Er selbst glaubt nicht daran, dass sie sich trauen würde vor Publikum zu singen und provoziert sie, das Gegenteil zu beweisen. *Holly* nimmt die Herausforderung an und interpretiert das Lied *Gett Off* von *Prince* auf der Karaokebühne. Um ihren Mann zu ärgern, rückt sie ihren Rock tief in die Hüften, knetet ihr Oberteil zu einem bauchfreien Top zusammen und zerzaust ihre Haare. Sie performt das Lied gekonnt und bewegt sich lasziv und sexy zur Musik, worauf das Publikum entsprechend enthusiastisch reagiert. *Gerry* kann gar nicht fassen, was er zu sehen bekommt und schmachtet seine aufreizend agierende Frau aus dem Publikum heraus an. Sein anfängliches Erstaunen und die Freude über ihren Mut wandeln sich schließlich zu einem innig liebenden Blick. Er erkennt in diesem Moment, warum er diese Frau geheiratet hat und wird fast ein wenig sentimental. So viel Courage hatte er ihr aus dem Ehealltag heraus vielleicht gar nicht mehr zugetraut und sieht nach langer Zeit, was ihn an *Holly* einst fasziniert hat und immer noch tut. Im nächsten Augenblick rutscht *Holly* im Eifer des Gefechts plötzlich auf der Bühne aus und die Karaokezene bricht abrupt ab³⁰⁸.

Der Independent-Liebesfilm (*500*) *Days of Summer* (R: *Marc Webb*) aus dem Jahr 2009 beinhaltet ebenfalls eine dramaturgisch relevante Karaokezene. Dabei singt *Summer Finn* (*Zoey Deschanel*) *Nancy Sinatras* Song *Sugar Town*, während sie von ihrem Arbeitskollegen *Tom Hansen* (*Joseph Gordon-Levitt*) von der Bar aus beobachtet wird. *Tom* schwärmt bereits seit einiger Zeit heimlich für die neue Assistentin seines Chefs und seine Gefühle für sie nehmen durch ihren Karaokeauftritt augenscheinlich zu. Die Verliebtheit, die er ihr gegenüber empfindet, äußert sich zunächst in einem schmachtenden Blick und schließlich in einem strahlenden Lächeln über ihre entzückende sängerische Darbietung^{309 310}.

Die singende Schauspielerin *Jennifer Lawrence* interpretierte 2014 in dem dritten Science-Fiction-Film der *Hunger Games*-Saga *The Hunger Games: Mockingjay – Part 1* (*Die Tribute von Panem – Mockingjay Teil 1*, R: *Gary Ross*) das Lied *The Hanging Tree*, welches von dem Filmkomponisten *James Newton Howard* geschrieben wurde³¹¹.

³⁰⁸ Die beschriebene Karaoke-Szene kann ebenfalls auf dem Videoportal *YouTube* angesehen werden: <https://www.youtube.com/watch?v=ZyvQqTBACm0>.

³⁰⁹ Die von *Zoey Deschanel* gesungene Karaoke Nummer kann in spanischer Version auf *YouTube* angeschaut werden: https://www.youtube.com/watch?v=_56se7pK3Yk.

³¹⁰ vgl. IMDb.com 2017g, S. 1 f.

³¹¹ vgl. IMDb.com 2017h, S. 1 f.

Die Geschichte der Reihe handelt von einer dystopischen Zukunft, in der die Gesellschaft in einem diktatorischen Staat existiert, welcher aus zwölf Distrikten und dem Kapitol als Regierungssitz besteht. *Katniss Everdeen* (*Jennifer Lawrence*) ist im Laufe der Reihe zu einer Leit- und Symbolfigur der Rebellion der Distrikte gegen die Gewaltherrschaft des Kapitols avanciert. Um die Distrikte zum Aufstand zu bewegen, sollen von *Katniss* propagandistische Filme produziert werden. Einer dieser sogenannten „Propos“ entsteht nach einem Besuch des zerbombten Distrikt 12, bei dem weniger als die Hälfte der Bewohner überlebt hat. *Katniss* singt danach in Begleitung des Filmteams an einem See das Lied vom Henkersbaum, welches nach der Übertragung in den Distrikten zu den erhofften Aufständen führt. Zunächst singt die Protagonistin in der beschriebenen Szene am See das Lied allein, welches in der darauffolgenden Szene chorisch von mehreren Rebellen kurz vor einem Anschlag auf das Kapitol angestimmt wird. Das aufrührerische Lied wurde durch *Katniss'* Interpretation zum Symbol der Rebellion und erklingt im Verlauf der Filmreihe noch weitere Male. In diesem Sinne hat es einen starken dramaturgischen Gehalt und einen symbolischen Charakter, der durch den weiblichen Gesang ausgelöst wird. Das von *Lawrence* gesungene Lied konnte über den Film hinaus zahlreiche Zuschauer erreichen und erhielt in den USA die Auszeichnung zur Platin-Schallplatte (über eine Millionen Verkäufe). Interessanterweise hatte die Schauspielerin extreme Angst vor dem Singen vor der Kamera und bat sogar darum, den Song komplett aus dem Film streichen zu lassen. Trotz des enormen Erfolgs von *The Hanging Tree* zweifelt sie noch immer an ihrer sängerischen Qualität^{312 313}.

Die angeführten Filmbeispiele zeigen deutlich, dass der weibliche Gesang innerhalb der Dramaturgie des Films wichtige Funktionen übernimmt. Einige der hier aufgeführten Filme sind im Rahmen eines Karokesingens³¹⁴ vor Publikum entstanden und haben gemeinsam, dass sich der männliche Protagonist während des Auftritts in die Sängerin verliebt bzw. sich seine Gefühle für die Frau bestätigt. Dabei spielt es nicht immer eine Rolle, ob die Frau auch tatsächlich singen kann. Vielmehr geht es dem Mann um die Überwindung und den Mut, welche die Frau für den Auftritt vor Publikum auf sich genommen hat. Wenn sie zudem auch noch gut singen oder mit einer guten Performance und Spaß am Singen das Publikum begeistern kann, freut dies den männlichen Bewunderer umso mehr (vgl. *My Best Friend's Wedding*, *P. S. I love You* und *(500) Days of Summer*, ebenso *Pretty Woman*).

Eine andere Art des weiblichen Gesangs stellt im Gegensatz dazu die symbolhafte und spannungsaufbauende Funktion dar, die das gesungene Lied zu einem Leitthema des Films werden lässt. Die Stimme der Frau wird durch das Lied zum Sprachrohr für Viele oder liegt in der dra-

³¹² Das von *Jennifer Lawrence* gesungene Lied *The Hanging Tree* und die entsprechende Filmszene kann unter <https://www.youtube.com/watch?v=r-Oi43EsQNU> auf *YouTube* angesehen werden.

³¹³ vgl. Nora 2014, S. 1 f.

³¹⁴ Auch viele berühmte männliche Schauspieler haben in Filmen bereits Karaoke gesungen. Ein Zusammenschnitt von zahlreichen bekannten Karokeszenen mit weiblichen und männlichen Sängern befindet sich auf dem Videportal *YouTube*: <https://www.youtube.com/watch?v=H0edEaiuaTg>.

maturgischen Bedeutung eine Stufe über dem Zustand des reinen Singens (vgl. *The Man Who Knew Too Much* und *The Hunger Games: Mockingjay – Part 1*).

Eine Gemeinsamkeit der Beispielfilme liegt in dem hohen Bekanntheitsstatus der singenden Schauspielerinnen, die zumeist, zwar nicht immer freiwillig, eigens für sie komponierte Lieder interpretierten. Diese wurden dadurch häufig über den Film hinaus bekannt und zahlreich als Soundtrack vom Publikum erworben.

7 Folgerung und Perspektiven

In der vorliegenden Thesis wurde es zum Ziel erklärt, die besondere dramaturgische und stilistische Funktion des weiblichen Gesangs im Film zu untersuchen. Der Fokus lag dabei auf der singenden Schauspielerin, die mit ihrer unausgebildeten Stimme Filmsongs interpretiert.

Hinführende Betrachtungen beschäftigten sich mit den Themen der Filmmusikgeschichte, den Filmmusiktechniken und den Funktionen der Filmmusik mit Schwerpunkt des strukturalistischen Modells der Musikpädagogen *Georg Maas* und *Achim Schudack*.

Die menschliche Singstimme als emotionales Mittel wurde unter den Aspekten der Physiologie einführend vorgestellt und im weiteren Verlauf auf die Bedeutung für den Stimmträger sowie den Zuhörer von Gesang anhand ausgewählter Fachliteratur hin untersucht. Es wurde herausgearbeitet, welche Effekte die menschliche Stimme als persönlichstes Ausdrucksmittel auf die Psyche und Physis des Menschen haben kann.

Weiterhin wurde ein Exkurs in das Genre des Musikfilms und spezieller des Musicalfilms vollzogen, welcher sich mit den Begrifflichkeiten und Erscheinungsformen sowie dem historischen Abriss des Musicalfilms befasste. Für die nachstehende Filmmusikanalyse des Musicalfilms *La La Land* war diese Grundlagenvermittlung unumgänglich.

Die Gesamtheit der analytischen Betrachtungen der Beispielfilme *Breakfast at Tiffany's* und *La La Land* bildeten das umfangreiche Kernstück dieser Forschungsarbeit. Mit den wesentlichen Basisinformationen zur Filmhandlung, der Genrespezifikation und den Besonderheiten der Filmmusiken wurde der Analysekörper zunächst grundsätzlich vorgestellt. Innerhalb der audiovisuellen Analyse und Interpretation wurden dann die individuellen Charakteristika der ausgewählten Beispielszenen herausgearbeitet und im Anschluss einander vergleichsweise gegenübergestellt. Die singenden Schauspielerinnen *Audrey Hepburn* und *Emma Stone* beeinflussen mit den von ihnen interpretierten Liedern *Moon River* und *The Fools Who Dream* im besonderen Maße die Dramaturgie der jeweiligen Filmerzählung. Die Unvollkommenheit ihres Gesangs übernimmt

einen großen Anteil für die Wirksamkeit ihrer Darbietung. Viele Filmschaffende machen sich eben jenen Mangel an Perfektion für einen authentischen Effekt der Filmsongs zunutze.

Anhand des Analysefilms *Breakfast at Tiffany's* und weiteren exemplarisch aufgeführten Filmen wurde die Reaktion des männlichen Protagonisten auf den Gesang der Frau innerhalb der Filmerzählung erforscht. Die Sympathie des Mannes nahm in den Beispielfilmen nach dem Singen der Frau ausschließlich zu und löste häufig romantische Gefühle der Protagonisten für die Darstellerin aus.

Das Phänomen der singenden Schauspielerin scheint nicht nur in ihren sängerischen Vorträgen innerhalb von Spielfilmen zu liegen und könnte auch auf die musikalische Leidenschaft vieler Darstellerinnen zurückzuführen sein. Zahlreiche Filmdarstellerinnen singen neben der Schauspielerei in ihrer Freizeit oder verfolgen sogar eine zweite Karriere als Sängerin. Ein Grund für die generelle Musikalität vieler Schauspielerinnen liegt vermutlich in ihrer Ausbildung an den Filmhochschulen. Dort wird eine Grundmusikalität bereits bei der Aufnahmeprüfung häufig vorausgesetzt und sie erhalten während ihres Studiums Gesangsunterricht und Unterricht im Fach Musical³¹⁵.

Weiblicher Gesang im Film ist nicht an ein bestimmtes Genre gebunden und wird zu dramaturgischen oder stilistischen Zwecken entsprechend der Beispielfilme in Liebesfilmen, Dramen, Musicalfilmen, Komödien, Independentfilmen, Science-Fiction-Filmen und Thrillern eingebaut. Darüber hinaus spielt ebenso wenig die Entstehungszeit der Filme eine Rolle; Frauen singen in allen Epochen der Filmgeschichte und ihr Gesang übernimmt dabei eine tragende Funktion für die Filmgestaltung.

Abschließend sei darauf hingewiesen, dass die aus der Analyse und Interpretation erbrachten Ergebnisse aus einer subjektiven Sichtweise heraus entstanden sind und keine allgemeingültige Erkenntnis liefern können. Darin bestand auch nicht der Anspruch dieser Thesis. Vielmehr bietet die vorliegende Forschungsarbeit eine Annäherung an ein bisher wenig erforschtes Gebiet der Filmmusik und liefert darüber hinaus einen möglichen Anstoß für weiterreichende Forschung in diesem Bereich. Solche anschließenden Betrachtungen könnten beispielsweise in dem Feld der Rezeptionsforschung oder experimentellen Versuchsanordnungen erfolgen.

Es ist dennoch nicht vor der Hand zu weisen, dass sich die menschliche Stimme und besonders der Gesang singender Schauspielerinnen zu einem etablierten Gestaltungsmittel innerhalb der Filmmusik sowie der Dramaturgie von Filmen entwickelt hat. Das faszinierende Medium Stimme scheint dabei besondere Eigenschaften der Musik vermitteln zu können, welche nicht durch Instrumente oder auf andere Weise ausgedrückt werden können.

³¹⁵ Ein Video mit einem Zusammenschnitt von 70 berühmten singenden Schauspielerinnen, findet man unter: <https://www.youtube.com/watch?v=fmwNKx74F4Q> auf *YouTube*.

8 Literaturverzeichnis

Printmedien

- Adamek, Karl 2003. Singen als Lebenshilfe. Zu Empirie und Theorie von Alltagsbewältigung. Plädoyer für eine „Erneuerte Kultur des Singens“. 3. Auflage. Münster/New York
- Bullerjahn, Claudia 2012. Zeitgenössische Verwendung von Musik bei Stummfilmvorführungen und ihre Funktionen. In: Kloppenburg, Josef (Hrsg.) 2012: Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität. Frankfurt/Augsburg
- Bullerjahn, Claudia 2001. Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Forum Musikpädagogik Band 43. Augsburg
- Caps, John 2012. Henry Mancini. Reinventing Film Music. Illinois
- Ditten, Hans 1977. Sirenen. In: Irmscher, Johannes 1977. Lexikon der Antike. 2. neubearbeitete und erweiterte Auflage. Leipzig
- Dietzel, Gunda 2000. Der individuelle Stimmklang als heilendes Medium – Sonologie nach dem Nada Brahma System. In: Geissner, Helmut K. 2000. Stimme hören. 2. Stuttgarter Stimmtage 1998. Im Namen der Akademie für gesprochenes Wort. Röhrig
- Eisler, Hanns 1958. Über die Dummheit in der Musik. Gespräch auf einer Probe. In: Eisler, Hanns 1973. Materialien zu einer Dialektik der Musik. Leipzig
- Fischer, Peter-Michael 1993. Die Stimme des Sängers. Analyse ihrer Funktion und Leistung – Geschichte und Methodik der Stimmbildung. Stuttgart/Weimar
- Goldhan, Horst 2000. Die Stimme – psychogen gehört. Ein Beitrag zum „Hören mit dem dritten Ohr.“. In: Geissner, Helmut K. 2000. Stimme hören. 2. Stuttgarter Stimmtage 1998. Im Namen der Akademie für gesprochenes Wort. Röhrig
- Goslich, Siegfried 1971. Musik im Rundfunk. k.A.
- Gundermann, Horst 2000. Über die Heilkraft der Stimme. In: Geissner, Helmut K. 2000. Stimme hören. 2. Stuttgarter Stimmtage 1998. Im Namen der Akademie für gesprochenes Wort. Röhrig
- Gristwood, Sarah 2011. Frühstück bei Tiffany. Das große Buch zum Film. Deutsche Erstausgabe. München
- Keller, Matthias 2000. Stars and Sounds. Filmmusik - Die dritte Kinodimension. 2. Auflage. Kassel
- Kesting, Jürgen 2004. Über den Wandel klanglicher Schönheitsideale. In: Geissner, Helmut K. (Hrsg.) 2004. Das Phänomen Stimme in Kunst, Wissenschaft und Wirtschaft. 4. Stuttgarter Stimmtage 2002. St. Ingbert

- Klusen, Ernst 1989. Singen. Materialien zu einer Theorie. In: Gieseler, Walter/ Helms, Siegmund (Hrsg.) 1989. Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft. Bd. 11. Regensburg
- Koebner, Thomas (Hrsg.), Felix, Jürgen (Hrsg.) 2007. Filmgenres. Melodram und Liebeskomödie. Stuttgart
- Kreuzer, Anselm C. 2001. Filmmusik. Geschichte und Analyse. In: Möhrmann, Renate (Hrsg.) 2001. Studien zum Theater, Film und Fernsehen. Bd. 33. Frankfurt a. Main
- Kreuzer, Anselm C. 2009. Filmmusik in Theorie und Praxis. Konstanz
- La Motte-Haber, Helga de/Emons, Hans 1980. Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München
- London, Kurt 1936. Film Music. Repr. Edition 1992. London
- Maas, Georg/Schudack, Achim 1994. Musik und Film - Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis. Mainz
- Maas, Georg/Schudack, Achim 2008. Der Musikfilm. Ein Handbuch für die pädagogische Praxis. Mainz
- Mathelitsch, Leopold/Friedrich, Gerhard 2000. Die Stimme. Instrument für Sprache, Gesang und Gefühl. Wien
- Ott, Dorothee 2008. Shall we Dance and Sing? Zeitgenössische Musical- und Tanzfilme. Konstanz
- Schmidt, Hans-Christian 1982. Filmmusik. In: Segler, Helmut (Hrsg.) 1982. Musik aktuell. Analysen, Beispiele, Kommentare. Bd. 4. Kassel
- Schubert, Gisela 1997. Musical. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.) 1997. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil 6. Meis – Mus. Kassel u. a.
- Seidner, Wolfram 2010. ABC des Singens. Stimmbildung. Gesang. Stimmgesundheit. Berlin
- Siebert, Ulrich 1995. Filmmusik. In: Blume, Friedrich (Hrsg.) 1995. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. 2. neubearbeitete Ausgabe. Sachteil 3/8. Kassel
- Skiles, Marlin 1976. Music Scoring for TV and Motion Pictures, Blue Ridge Summit: Tab Books. k.A.
- Summit Entertainment, LLC. 2017. La La Land. (DVD Booklet) Artwork & Supplementary Materials. Berlin. ISBN 4-00680-085593
- Sundberg, Johan 2015. Die Wissenschaft von der Singstimme. Überarb. u. erg. Ausgabe. Augsburg
- Vormann-Sauer, Martina 2017. Die Singstimme der Frau. Anatomie und Physiologie – Technik und Strategien klassischen Singens. Augsburg

Wasson, Sam 2010. Fifth Avenue, 5 A.M. Audrey Hepburn, Breakfast at Tiffany's, and the dawn of the modern woman. New York

Weidinger, Andreas 2011. Filmmusik. 2. überarbeitete Auflage. In: Giesen, Rolf (Hrsg.) 2011. Praxis Film. Band 68. Konstanz

Winter, Dina Soresi 1997. Gesang und der ätherische Ton. Gracia Ricardos Gesangsmethode. Nach Angaben Rudolf Steiners. Aus dem Englischen übersetzt. Dornach

Wüsthoff, Klaus 1978. Die Rolle der Musik in der Film-, Funk- und Fernsehwerbung. Berlin

Internetmedien

About-Kheir, Magdi 2017, S. 2). Zwischen Traum und Realität: das Film-Musical.
<http://www.swp.de/ulm/nachrichten/kultur/zwischen-traum-und-realitaet_-das-film-musical-14272305.html> (Stand 2017-10-05)

Hirschberg, Lynn 2017. Emma Stone Was Nervous About Singing in La La Land, But Not About Admitting that She Sucks Her Thumb.
<<https://www.wmagazine.com/story/emma-stone-was-nervous-about-singing-in-la-la-land>> (Stand 2017-10-02)

Hirway, Hrishikesh 2016. „Song Exploder: The Secrets of La La Land's Pivotal Final Number“. <<http://www.vulture.com/2016/12/song-exploder-inside-la-la-lands-audition.html>> (Stand 2017-09-29)

IMDb.com 2017. k.A. Frühstück bei Tiffany (1961).
<<http://www.imdb.com/title/tt0054698/>> (Stand 2017-09-15)

IMDb.com 2017a. k.A. La La Land (2016).
<<http://www.imdb.com/title/tt3783958/>> (Stand 2017-09-24)

IMDb.com 2017b. k.A. Der Mann, der zuviel wußte (1956).
<<http://www.imdb.com/title/tt0049470/>> (Stand 2017-10-13)

IMDb.com 2017c. k.A. Es begann in Neapel (1960).
<<http://www.imdb.com/title/tt0053957/>> (Stand 2017-10-13)

IMDb.com 2017d. k.A. Pretty Woman (1990).
<<http://www.imdb.com/title/tt0100405/>> (Stand 2017-10-14)

IMDb.com 2017e. k.A. Die Hochzeit meines besten Freundes (1997).
<http://www.imdb.com/title/tt0119738/?ref_=nv_sr_3> (Stand 2017-10-14)

IMDb.com 2017f. k.A. P. S. Ich liebe Dich (2007).
<<http://www.imdb.com/title/tt0431308/>> (Stand 2017-10-13)

IMDb.com 2017g. k.A. (500) Days of Summer (2009).
<http://www.imdb.com/title/tt1022603/?ref_=nv_sr_1> (Stand 2017-10-13)

- IMDb.com 2017h. k.A. Die Tribute von Panem - Mockingjay: Teil 1 (2014).
<<http://www.imdb.com/title/tt1951265/>> (Stand 2017-10-14)
- k.A. 2008. Filmmusik. Geschichte der Filmmusik.
<<http://schneiderfilmmusik.wordpress.com/category/geschichte-der-filmmusik/>> (Stand 2017-08-26)
- k.A. 2012. Inzidenzmusik.
<<http://filmllexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5823>> (Stand 2017-10-08)
- k.A. 2013. Physiologie der Stimme.
<<https://www.dbl-ev.de/kommunikation-sprache-sprechen-stimme-schlucken/normale-entwicklung/physiologie-der-stimme.html>> (Stand 2017-09-23)
- k.A. 2015. Sophia Loren – You Want to be Americano – Tu Vuo' Fa' l' Americano.
<<http://everybodylovesitalian.com/sophia-loren-you-want-to-be-americano-tu-vuo-fa-l-american/>> (Stand 2017-10-13)
- k.A. 2017. Der Mann, der zuviel wusste (1956).
<[https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Mann,_der_zuviel_wusste_\(1956\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Mann,_der_zuviel_wusste_(1956))> (Stand 2017-10-13)
- k.A. Der Jazzsänger (1927).
<[https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Jazzs%C3%A4nger_\(1927\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Der_Jazzs%C3%A4nger_(1927))> (Stand 2017-09-26)
- k.A. La La Land (Film).
<[https://de.wikipedia.org/wiki/La_La_Land_\(Film\)](https://de.wikipedia.org/wiki/La_La_Land_(Film))> (Stand 2017-10-05)
- k.A. Uni Potsdam 2017. Filmmusiktechniken.
<http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/filmanalyse/arb_stud/mueller_meisdrock/docs/techniken.htm#deskriptiv> (Stand 2017-08-19)
- Kenrick, John 2004. A history of The Musical. Vaudeville.
<<http://www.musicals101.com/vaude1.htm>>, (Stand 2017-08-21)
- Loll, Werner 2010. Anmerkungen zur Geschichte und Praxis der Stummfilmmusik. Eine Einführung und Gedankensammlung. In: Heldt, Dr. Guido u.a. (Hg.). Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 4. 2010-03.
<<http://www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege4/KB4-Loll.pdf>> (Stand 2017-08-25)
- Murtaugh, Taysha 2017. "Moon River" From "Breakfast at Tiffany's" Was Actually Inspired By the South. It turns out the river exists - but it's not in New York.
<<http://www.countryliving.com/life/entertainment/a43720/moon-river-song-meaning/>> (Stand 2017-09-16)
- Nora 2014. Jennifer Lawrence offen: Das ist ihre größte Angst.
<<https://www.promiflash.de/news/2014/11/16/jennifer-lawrence-offen-das-ist-ihre-groesste-angst.html>> (Stand 2017-10-14)

Reich, Marcel 2017. Die Schöne und das Biest im La La Land.
<<https://www.welt.de/kultur/article161573114/Die-Schoene-und-das-Biest-im-La-La-Land.html>> (Stand 2017-09-24)

Schaghaghi, Mariam 2017. Emma Stone: „Falls mir meine Tochter je mit sowas kommt“.
<https://www.rnz.de/panorama/rnz-leute_artikel,-Leute-Das-Interview-Emma-Stone-Falls-mir-meine-Tochter-je-mit-sowas-kommt-_arid,247811.html> (Stand 2017-09-29)

Schreiber, Alois 2017. Die Sage von der Jungfrau auf der Loreley.
<<https://www.regionalgeschichte.net/mittelrhein/st-goarshausen/kulturdenkmaeler/loreley/die-sage-von-der-lorelei.html>> (Stand 2017-10-21)

Wulff, Hans Jürgen 2012. Diegetischer Ton.
<<http://filmllexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1435>> (Stand 2017-09-23)

9 Medienverzeichnis

Brockstedt, Rosanna Molignini 2010. Sophia Loren - Tu vuo fa L'Americano.
<<https://www.youtube.com/watch?v=UtXWBiI5o-M>> (Stand 2017-10-13)

Cavaletti, Bruno 2011. P.S. - I love You - Karaoke Hilary Swank.avi.
<<https://www.youtube.com/watch?v=ZyvQqTBAcm0>> (Stand 2017-10-14)

De Belgrade 2016. Archiduc 70 Actresses Who Can Sing.
<<https://www.youtube.com/watch?v=fmwNKx74F4Q>> (Stand 2017-10-14)

Flores, Juanmanuel 2010. Cameron Diaz sings "I Just Don't Know What to Do with Myself"
My Best Friend's Wedding.
<<https://www.youtube.com/watch?v=EA8sWvIBx1U>> (Stand 2017-10-13)

k.A. 2013. 500 Days of Summer Zoey Karaoke Scene.
<https://www.youtube.com/watch?v=_56se7pK3Yk> (Stand 2017-10-14)

k.A. 2015. The Hunger Games: Mockingjay - Part 1 "The Hanging Tree" [HD].
<<https://www.youtube.com/watch?v=r-Oi43EsQNU>> (Stand 2017-10-14)

k.A. 2016. Top 10 Must-Watch Karaoke Scenes in Movies.
<<https://www.youtube.com/watch?v=H0edEaiuaTg>> (Stand 2017-10-14)

Longo, Sofia 2016. Pretty Woman – Vivian (Julia Roberts) sings "Kiss" in tub HD.
<<https://www.youtube.com/watch?v=SoELyytEQNU>> (Stand 2017-10-13)

Paramount Pictures 2001. Frühstück bei Tiffany. (DVD) k.A. ISBN 4-010884-500042

Preciado, Sara 2017. La La Land - Movie References.
<<https://vimeo.com/200550228>> (Stand 2017-10-19)

Summit Entertainment, LLC. 2017. La La Land. (DVD) Artwork & Supplementary Materials.
Berlin. ISBN 4-00680-085593

10 Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Instrumentenklischees zitiert nach Wüsthoff, Klaus 1978. Die Rolle der Musik in der Film-, Funk- und Fernsehwerbung. Berlin. In: Bullerjahn, Claudia 2001. Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Forum Musikpädagogik Band 43. Augsburg, S. 82

Abb.2: Musikinstrumente und ihre assoziierten Emotionen zitiert nach Skiles, Marlin 1976. Music Scoring for TV and Motion Pictures, Blue Ridge Summit: Tab Books. In: Bullerjahn, Claudia 2001. Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Forum Musikpädagogik Band 43. Augsburg, S. 71

Abb.3: Abb. 3: Das strukturalistische Modell nach Georg Maas und Achim Schudack. In: Maas, Georg/Schudack, Achim 1994. Musik und Film - Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis. Mainz, S. 35 f.

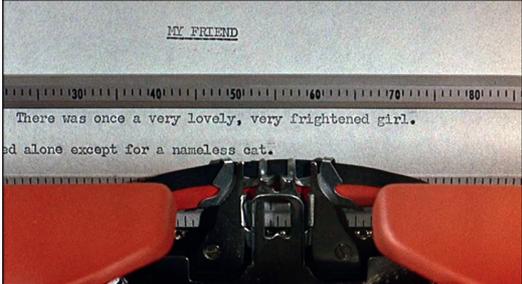
Abb.4: Schematische Darstellung des Sprechorgans. In: k.A. 2017. Uni Bremen. Die Anatomie des Stimmapparats, S. 1 <<http://www.fb10.uni-bremen.de/khwagner/phonetik/kapitel4.aspx>> (Stand 2017-08-29)

Abb.5: Originales Filmplakat *Breakfast at Tiffany's* (1961) <http://www.abideposters.com/VMPF_Junk/052014/BAT_Funny.jpg> (Stand 2017-10-20)

Abb.6: Originales Filmplakat *La La Land* (2016) <http://www.impawards.com/2016/la_la_land_ver3.html> (Stand 2017-10-20)

11 Anhang

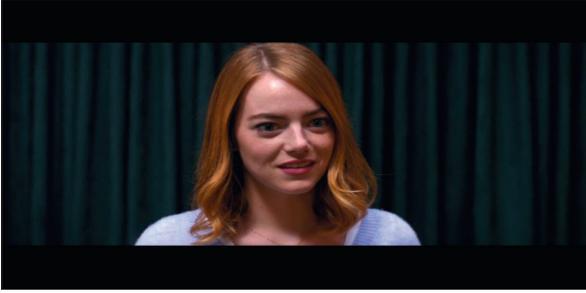
a)

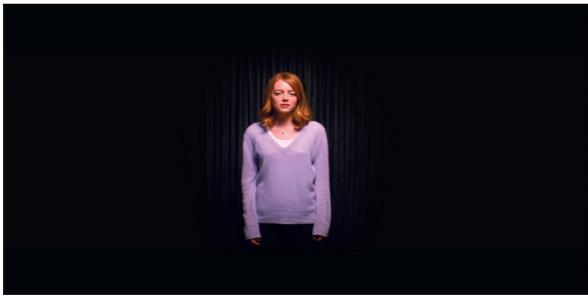
Nummer	Timecode	Screenshot	Bild/Handlung	Audio/Musik
1	00:38:42		Paul sitzt am Schreibtisch und tippt in seine Schreibmaschine Schwenk nach oben vom Boden zu Pauls Gesicht nahe Einstellung, frontal	Tippen der Tastatur langsam einsetzende Gitarrenklänge
2	00:38:49		Detailbild der Schreibmaschine, Aufsicht auf den getippten Text: „There was once a very lovely, very frightened girl. She lived alone except for a nameless cat.“ Paul unterbricht das Schreiben	Tippen der Tastatur, wird unterbrochen Gitarrenklänge Eine Frauenstimme singt: "Moon River, wider than a mile"
3	00:38:59		Paul lauscht der Musik, steht auf und geht ans Fenster, dort rollt er die Gardinen ein und öffnet das Fenster, schaut nach draußen Kamera folgt Pauls Bewegung von nah zu halbnah (durch Pauls Bewegung zum Fenster)	Frauenstimme singt weiter: "I'm crossing you in style some day. Oh, dream maker...", Gitarrenklänge Geräusche: Wegschieben des Stuhls, Schritte zum Fenster, ziehen der Gardine und Hinaufziehen des Fensters
4	00:39:13		Paul schaut aus dem Fenster ins untere Geschoss, er lächelt Froschperspektive, halbnah	Frauenstimme singt weiter: "... you heart breaker" Gitarrenklänge
5	00:39:18		Holly sitzt mit ihrer Gitarre am Fenster ihrer Wohnung, spielt und singt "Moon River", bemerkt Paul nicht Point of view (POV) von Paul, Vogelperspektive auf Holly, Halbtotale	Holly singt: "Wherever you're goin', I'm goin' your way" Gitarrenklänge

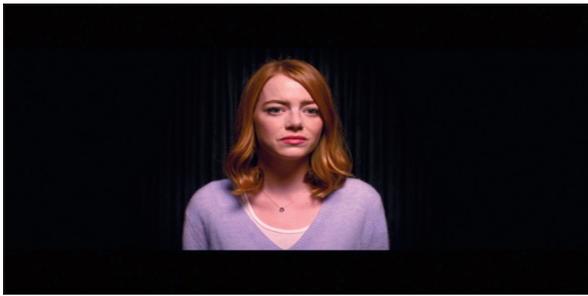
Nummer	Timecode	Screenshot	Bild/Handlung	Audio/Musik	
6	00:39:26		Holly singt und spielt weiter am Fenster nähere Einstellung (Halbnah bis Nah), leicht aufsichtig	Holly singt: "Two drifters, off to see the world. There's such a lot of world to see" Gitarrenklänge, Orchester (Streicher) setzen mit Gesang Hollys ein, mittlere Lage, begleiten Harmonien des Gitarrenspiels	
7	00:39:42		Paul beobachtet Holly beim Singen, sein Blick wird nachdenklich Froschperspektive, nah	Gitarren- und Streicherklänge Holly singt: "We're after..."	
8	00:39:46		Holly singt und spielt weiter am Fenster, sie wirkt verträumt und glücklich (lächelt), auch sehnsüchtig und sentimental Holly entdeckt Paul, nachdem sie zu Ende gesungen hat, schaut nach oben, spricht zu ihm große Einstellung, leicht aufsichtig	Gitarren- und Streicherklänge Holly singt: "...the same rainbow's end, waitin' 'round the bend... My huckleberry friend, moon river, and me." Holly (zu Paul): "Hi." Orchester spielt Melodien nach Ende des Liedes weiter, Streicher	
9	00:40:22		Paul spricht vom Fenster aus mit Holly, lächelt Froschperspektive, nah	Paul (zu Holly): "Hi." Streicherklänge	
10	00:40:25		Holly spricht mit Paul am Fenster, lächelt große Einstellung, Vogelperspektive	Holly: "What you're doing?" Paul: "Writing." Holly: "Good!" Streicherklänge, Glockenspiel setzt ein	
11	00:40:28		es klingelt an Pauls Tür, er winkt Holly kurz zum Abschied, wendet sich ab und entfernt sich vom Fenster Halbtotale, leicht untersichtig	Türklingeln Streicher spielen weiter, unterstützt von Glockenspiel	
12	00:40:31	Ende des Analyseausschnitts			

b)

Nummer	Timecode	Screenshot	Bild/Handlung	Audio/Musik
1	01:36:03		<p>Mia und Sebastian sitzen im Wartebereich für Mias Vorsprechen, unterhalten sich nicht, nervöse Stimmung</p> <p>Tür öffnet sich</p> <p>Totale des Wartezimmers, mit starkem Weitwinkel gedreht (Krümmung der Schränke am Bildrand) Mia und Sebastian befinden sich im rechten Drittel des Bildes, Normalsichtig</p>	<p>Stille, bis sich die Tür des Vorsprechraums öffnet: Schritte, Betätigung der Türklinke, Öffnen der Tür</p>
2	01:36:06		<p>Schnitt auf die sich öffnende Tür</p> <p>Eine Frau tritt aus dem Raum heraus, eine andere öffnet die Tür, beide lächeln</p> <p>amerikanische Einstellung, leicht untersichtig, POV der Tür von Mia und Sebastian, gedreht mit Weitwinkel (Krümmung der Wände am Bildrand)</p>	<p>Schritte der Frau, die den Raum verlässt, Türöffnen (Quietschen)</p>
3	01:36:08		<p>Frau läuft an Mia und Sebastian vorbei, Mia wirkt verunsichert, nervös, Sebastian lächelt optimistisch</p> <p>Halbnah, Normalsichtig</p>	<p>Schritte der Frau, die den Raum verlässt</p>
4	01:36:09		<p>Assistentin bittet Mia zum Vorsprechen</p> <p>Aufnahme mit Weitwinkelobjektiv (Krümmung der Wände am Bildrand), amerikanische Einstellung, leicht untersichtig</p>	<p>Assistentin (zu Mia): "Mia?"</p> <p>Schritte als Atmo</p>
5	01:36:10		<p>Mia und Sebastian schauen sich an, Mia lächelt nervös, Sebastian klopft auf seine Oberschenkel zum Ansporn</p> <p>Mia steht auf und geht ins Vorsprechen</p> <p>Halbnah, Mia steht auf und läuft (von rechts nach links) durchs Bild zum Vorsprechraum</p>	<p>Klopfen von Sebastian auf seine Oberschenkel, Geräusche durch Mias Bewegung (Aufstehen, Gehen, Pulli zurechtrücken)</p>

Nummer	Timecode	Screenshot	Bild/Handlung	Audio/Musik
6	01:36:14		<p>Mia betritt den Raum und begrüßt die Agenten Frank (Director) und Amy Brandt (Regie)</p> <p>Mia macht sich bereit zum Vorsprechen, Amy Brandt beginnt ihr die Hintergründe des Drehs zu erläutern</p> <p>Kamerafahrt/Schwenk vpn rechts nach links folgt Mias Bewegung beim Betreten des Raumes, Mia von nah zu halbna, Amy und Frank amerikanisch, Normalperspektive</p>	<p>Amy Brandt: "Hi, Mia. I'm Amy and this is Frank." Frank (schüttelt Mias Hand): "Hi. How are you?" Mia: "Nice to meet you." Amy: "Glad we found you." Mia: "Me too." Amy: "The film shots..."</p> <p>Atmo-Geräusche durch Bewegung der Darsteller (Laufen, Aufstehen)</p>
7	01:36:25		<p>Amy berichtet Mia vom Filmdreh in Paris, Frank führt die Erklärung weiter</p> <p>Mia schaut überrascht, es hat ihr die Sprache verschlagen</p> <p>Mia nah, Normalperspektive</p>	<p>Amy: "...in Paris. And we don't have a script." Frank: "It's gonna be a process." (Amy und Frank sprechen aus dem Off)</p>
8	01:36:31		<p>Frank erklärt nähere Details zum Dreh in Paris.</p> <p>Over-shoulder-shot von Mia auf die Agenten, Mia halbna bis nah normalsichtig, Amy und Frank halbtota und leicht aufsichtig, mit Weitwinkelobjektiv gedreht (Verkrümmung des Raumes)</p>	<p>Frank: "We're gonna build the story around the actress. It's a three months rehearsal and a four months shot."</p>
9	01:36:35		<p>Mia ist total überrascht, "baff" und beinahe sprachlos</p> <p>Mia soll eine Geschichte erzählen, sie beginnt nach einigem Zögern die Geschichte ihrer Tante aus Paris zu erzählen</p> <p>Mia nah, Normalperspektive</p>	<p>Gespräch zwischen Mia und Amy. Amy spricht aus dem Off</p> <p>Mia: "OK." Amy: "And we thought, that you could just tell us a story." Mia: "About?" Amy: "Mh, just tell us anything." Mia: "Anything?" Amy: "Yes, tell us a story. You're a storyteller." Mia (lacht): "Ehm." Amy: "Whenever you're ready." Mia: "My aunt used to live in Paris I remember, she used to come home and she would tell us these stories about being abroad. And..."</p>

Nummer	Timecode	Screenshot	Bild/Handlung	Audio/Musik
10	01:37:17		<p>Mia erzählt weiter die Geschichte ihrer Tante aus Parise, die Agenten lauschen ihr interessiert</p> <p>Over-shoulder-shot von Mia auf die Agenten, Mia halbnah bis nah normalsichtig, Amy und Frank halbtotale und leicht aufsichtig, mit Weitwinkelobjektiv gedreht (Verkrümmung des Raumes)</p>	Mia: "I remember, she told us that..."
11	01:37:22		<p>Mia erzählt weiter die Geschichte ihrer Tante, Mia wirkt nachdenklich/in sich gekehrt die Szenerie ändert sich, sobald Mia die Geschichte singend erzählt: Spot auf Mia, die Umgebung wird abgedunkelt</p> <p>Gegenschuss von Mias Perspektive auf die der Agenten, Over-shoulder-shot von Amy und Frank auf Mia, Amy und Frank normalsichtig und in naher Einstellung, Mia in Halbtotale Dreh mit Weitwinkelobjektiv</p> <p>kein Schnitt!</p>	<p>Mia: (spricht): "...she jumped into the river once. Barefoot. She smiled."</p> <p>Mia (singt): "Leapt without looking. And tumbled into the Seine"</p> <p>ab den Worten "the Seine" setzt das Klavier als akkordische Begleitmusik ein, Akkorde werden sukzessiv gespielt</p>
11.1	01:37:45		<p>Mia singt weiter von ihrer Tante, sie wirkt ernst, lächelt manchmal (bei den Gedanken an ihre Tante)</p> <p>Spot auf Mia, Umgebung ist abgedunkelt, Mia normalsichtig und mittig im Bild, in Halbtotale</p> <p>Kein Schnitt!</p>	<p>Mia (singt): "The water was freezing. She spent a month sneezing. But said she would do it again."</p> <p>Begleitung durch Klavier, harmonisch in Akkorden</p> <p>Klavier und Gesang noch zurückhaltend in Dynamik (p) und Spielweise (Klavier langsam, wenige Akkorde) bzw. Gesangstechnik (hauchig, zart, leicht, wenig Technik)</p>
11.2	01:37:58		<p>Mia singt von den "fools, who dream" (Refrain und Titel des Liedes), sie wirkt ernst, nachdenklich</p> <p>langsamer Zoom auf Mia während des gesamten Abschnittes, von Halbtotale auf amerikanische Einstellung (bei 01:38:18 Mia in amerikanischer Einstellung), normalsichtig, Spot auf Mia, Umgebung dunkel</p> <p>Kein Schnitt!</p>	<p>Mia (singt): "Here's to the ones who dream. Foolish as they may seem. Here's to the hearts that ache. Here's to the mess we make."</p> <p>weiterhin Begleitung durch Klavier</p> <p>Gesang und Klavier weiterhin zurückhaltend wie zuvor</p>

Nummer	Timecode	Screenshot	Bild/Handlung	Audio/Musik
11.3	01:38:20		<p>Mia singt wieder von ihrer Tante, ernst und nachdenklich</p> <p>Zoom von Amerikanisch auf Halbnahe (bei 01:38:27 Halbnahe), normalsichtig, Spot auf Mia, Umgebung dunkel</p> <p>Kein Schnitt!</p>	<p>Mia (singt): "She captured a feeling. Sky with no ceiling. The sunset inside a frame."</p> <p>Piano klingt "verspielter" (schneller, mehr Töne, Arpeggios), leise steigen Streicher harmonisch ein (lange tiefe Töne, noch sehr im Hintergrund), Gesang wird stärker, dynamischer, insgesamt nimmt Dynamik zu (mp bis mf)</p>
11.4	01:38:28		<p>Mia singt weiter von ihrer Tante, sie wirkt ernst, etwas traurig, aber entschlossen</p> <p>Zoom von Halbnahe auf Nahe (Nahe bei 01:38:37), normalsichtig, Spot auf Mia, Umgebung dunkel</p> <p>Kein Schnitt!</p>	<p>Mia (singt): "She lived in her liquor. And died with a flicker. I'll always remember the flame."</p> <p>Instrumente und Gesang nehmen dynamisch zu (mf), Streicher im höheren Register (weiterhin nur begleitend)</p>
11.5	01:38:38		<p>Mia singt über die "fools who dream" (Refrain), sie wirkt sehr emotional, bewegt</p> <p>Zoom von Nahe auf Groß, bei ca. 01:38:46 endet Zoom, normalsichtig, Spot auf Mia</p> <p>ab den Worten "we make" beginnt Kamerafahrt um Mia (360 Grad Drehung)</p> <p>Kein Schnitt!</p>	<p>Mia (singt): "Here's to the ones who dream. Foolish as they may seem. Here's to the hearts that ache. Here's to the mess we make."</p> <p>Musik wird dynamischer, eindringlicher (f), Klavier spielt sukzessiv über mehrere Oktaven schnelle Arpeggios, Variationsreicher, Streicherklang wirkt harmonisch vielfächiger, Bläser kommen hinzu, Gesang weiterhin zunehmend in Dynamik und Klangtechnik</p>
11.6.1	01:38:55		<p>Mia singt von dem Rat ihrer Tante, sie wirkt sehr emotional, bewegt, entschlossen</p> <p>360-Grad-Drehung um Mia, Großeinstellung, normalsichtig, Mia im Spot</p> <p>Kein Schnitt!</p>	<p>Mia (singt): "She told me: A bit of madness is key. To give us new colors to see..."</p> <p>musikalischer Höhepunkt bahnt sich an, Variationen des Klaviers über mehrere Oktaven in Arpeggios, schnell gespielt, etwas leiser (dennoch im cresc.), aber als Begleitinstrument führend, Streicher spielen leise anhaltende Triller</p>

Nummer	Timecode	Screenshot	Bild/Handlung	Audio/Musik
11.6.2	01:39:08		<p>Mia singt weiter von dem Rat ihrer Tante, entschlossen, bewegt</p> <p>360-Grad-Drehung um Mia, groß, Normalperspektive, Mia im Spot</p> <p>Kein Schnitt!</p>	<p>Mia (singt): "Who knows where it will lead us? And that's why they need us"</p> <p>Mia verwendet die Gesangstechnik Belting (schmetternder Klang) bei den Worten "And that's why they need us", hohe Dynamik im Orchester (f), schnelle Töne des Klaviers</p>
11.6.3	01:39:16		<p>Mia singt von den kreativen Menschen, die an ihrem Traum festhalten, entschlossen, emotional</p> <p>360-Grad-Drehung endet bei 01:39:16, Mia groß, Normalperspektive, Mia im Spot</p> <p>Kein Schnitt!</p>	<p>Mia (singt): "So bring on the rebels. The ripples from pebbles. The painters, and poets, and plays."</p> <p>Orchster auf dem dynamischen Höhepunkt (ff), Streicher vordergründiger als Klavier, Mia singt weiterhin kräftig und schmettert die Worte, Gesang und Instrumente sind in der Dynamik gleichberechtigt</p>
11.7	01:39:24		<p>Mia singt von den "fools who dream", emotional, überzeugt, entschlossen</p> <p>Mia groß, im Spot, Normalperspektive</p> <p>Kein Schnitt!</p>	<p>Mia (singt): "And here's to the fools who dream. Crazy as they may seem. Here's to the hearts that break. Here's to the mess we make."</p> <p>Orchster auf dem dynamischen Höhepunkt (ff), Instrumente verschmelzen zu einem breiten Orchesterklang, Mia singt weiterhin kräftig und schmettert die Worte (vor allem "seem"), Gesang und Instrumente sind in der Dynamik gleichberechtigt</p>
11.8	01:39:44		<p>Mia singt von ihrer Tante aus Paris, sie wirkt bedrückt, muss fast weinen, nachdenklich</p> <p>relativ zügiger Zoom zurück auf die Ausgangseinstellung, Zoom von Groß auf Halbtotal, Mia im Spot, Normalsichtig, Umgebung dunkel</p>	<p>Mia (singt): "I trace it all back to then. Her, and the snow, and the Seine. Smiling through it. She said she'd do it..."</p> <p>zunächst Generalpause, bis Mia wieder singt: zurückhaltender, ähnlich wie am Anfang (leicht, zart) Musik geht insgesamt dynamisch zurück (dim. bis mp) Begleitung beschränkt sich wieder auf Klavier: Arpeggios über mehrere Oktaven</p>

Nummer	Timecode	Screenshot	Bild/Handlung	Audio/Musik
11.9	01:40:04		<p>Mia beendet ihren Vortrag, alle sind sprachlos</p> <p>Die Szenerie verändert sich wieder zur Wirklichkeit: Spot verschwindet, Lichter werden aufgeblendet, Umgebung des Vorsprechens erscheint wieder</p> <p>Over-shoulder-shot der Agenten auf Mia, Mia Halbtotale, Amy und Frank nah, Normalsichtig gedreht wurde mit Weitwinkelobjektiv (Verzerrung der Wände am Bildrand)</p> <p>einfache Überblendung zur nächsten Szene bei 01:40:10</p>	<p>Mia (flüstert): "...again."</p> <p>Atmosphäre des Raumes (Rauschen), Musik ist mit der Aufblende verstummt</p> <p>Mia flüstert die Worte mit hoher, brüchiger Stimme (pp)</p>
	01:40:10	Ende des Analyseausschnitts		

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich:

Name: Blankenburg **Vorname:** Marie

Geb.-Datum: 09.07.1990

an Eides statt gegenüber dem Fachbereich Soziale Arbeit. Medien. Kultur im Studiengang MA Angewandte Medien- und Kulturwissenschaft, dass die vorliegende schriftliche Arbeit mit dem

Thema:

Die singende Schauspielerin - Weiblicher Gesang als stilistisches und dramaturgisches Mittel im Spielfilm

Modul: Masterarbeit

im Semester: SoSe 2017/WiSe 2017/18

selbständig und nur unter Zuhilfenahme der im Quellen- und Literaturverzeichnis genannten Werke angefertigt wurde und noch nicht im Rahmen einer anderen Lehrveranstaltung oder Prüfungsleistung eingereicht wurde. Alle Stellen, die im Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter genauer Angabe der Quelle kenntlich gemacht.

Marie Blankenburg

Halle (Saale), den 27.10.2017