

Filmmusik und Emotionen

Zum Einfluss von
Instrumentalmusik
auf die Rezeption



Filmmusik und Emotionen

Florian Weindl

Filmmusik und Emotionen

Zum Einfluss von Instrumentalmusik auf die Rezeption



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

AVM – Akademische Verlagsgemeinschaft München 2013
© Thomas Martin Verlagsgesellschaft, München

Umschlagabbildung: © stokkete – Fotolia.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urhebergesetzes ohne schriftliche Zustimmung des Verlages ist unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Nachdruck, auch auszugsweise, Reproduktion, Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung sowie Digitalisierung oder Einspeicherung und Verarbeitung auf Tonträgern und in elektronischen Systemen aller Art.

Alle Informationen in diesem Buch wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet und geprüft. Weder Autoren noch Verlag können jedoch für Schäden haftbar gemacht werden, die in Zusammenhang mit der Verwendung dieses Buches stehen.

e-ISBN (ePDF) 978-3-96091-101-2
ISBN (Print) 978-3-86924-435-8

Verlagsverzeichnis schickt gern:
AVM – Akademische Verlagsgemeinschaft München
Schwanthalerstr. 81
D-80336 München

www.avm-verlag.de

Für Sonja.

Inhalt

1	Einleitung	1
1.1	Medien, Musik und Emotionen	1
1.2	Das Nischendasein der Filmmusik	3
1.3	Ziel dieser Arbeit	4
1.4	Gendergerechtes Formulieren.....	7
1.5	Gliederung der Arbeit	7
2	Forschung.....	9
2.1	Zur Wirkung von Musik	9
2.2	Zur Wirkung von Musik auf die visuelle Ebene	11
2.3	Einordnung der vorliegenden Arbeit	13
3	Physiologische und Psychologische Grundlagen	15
3.1	Physiologische Basis	15
3.2	Psychologische Grundlagen	16
3.2.1	Hören	17
3.2.2	Verstand.....	20
4	Emotionen	23
4.1	Emotionstheorien.....	24
4.2	Integrative Ansätze	27
4.3	Formen von Emotionen	28
5	Medien und Emotionen.....	30
5.1	Historische Entwicklung.....	30
5.2	Medien und die Emotionskultur	33
5.3	Bildung medialer Emotionen.....	35
5.4	Forschung	42
6	Genre	43
7	Filmmusik	47
7.1	Geschichte der Filmmusik	47
7.1.1	Die ersten Jahre des Films.....	47
7.1.2	Die Stummfilmzeit	48
7.1.3	Das Aufkommen des Tonfilms	50

7.1.4	Hollywoods Goldene Ära.....	51
7.1.5	Filmmusik nach dem Zerfall des Studio-Systems.....	53
7.2	Theorien der Filmmusik	55
7.3	Formen der Filmmusik	59
7.4	Funktionen der Filmmusik.....	62
7.4.1	Genrekennzeichnung	63
7.4.2	Persuasive und pragmatische Funktion.....	63
7.4.3	Syntaktische Funktion	65
7.4.4	Hermeneutische Funktion	67
7.4.5	Affektiver Einbezug	70
7.4.6	Musik als Zertifikat	71
7.4.7	Musikalisches Zitat.....	73
7.5	Filmmusik und Rezeption.....	73
7.5.1	Modelle.....	76
7.5.2	Körperliche Reaktionen.....	76
8	Musik als Ausdrucksmittel	78
8.1	Historische Entwicklung.....	78
8.2	Klangcharakter.....	80
8.2.1	Rhythmus und Tempo	81
8.2.2	Ton.....	81
8.2.3	Melodie.....	83
8.2.4	Instrumentation.....	84
8.3	Fazit	85
9	Empirischer Teil der Arbeit	86
9.1	Methodische Grundlagen.....	86
9.1.1	Experimentelles Forschungsdesign	86
9.1.2	Datenerhebung.....	88
9.1.3	Das qualitative Interview.....	90
9.1.4	Fokussiertes Interview.....	91
9.2	Eigenes methodisches Vorgehen	92
9.2.1	Das visuelle Material.....	93
9.2.2	Die auditiven Stimuli.....	95

9.2.3	Stichprobe.....	96
9.2.4	Leitfaden.....	97
9.2.5	Experiment und Interview.....	98
9.2.6	Transkription und Auswertung.....	99
9.3	Ergebnisse.....	99
9.3.1	Kontrollgruppe	100
9.3.2	Experimentalgruppe I: Komödie.....	104
9.3.3	Experimentalgruppe II: Drama.....	108
9.3.4	Experimentalgruppe III: Thriller.....	112
9.3.5	Vergleichende Betrachtung.....	116
9.4	Interpretation der Ergebnisse.....	120
10	Fazit.....	129
11	Literatur.....	134
12	Anhang.....	142
12.1	Leitfaden.....	142
12.2	Codesystem.....	143

1 Einleitung

1.1 Medien, Musik und Emotionen

Die Verbindung von Musik und Medien sowie deren kognitive wie emotionale Wirkung auf den Rezipienten ist eine alte Symbiose, die weit in die Menschheitsgeschichte zurückreicht (vgl. Schramm 2007: 7). Emotionen zu erleben ist für den Rezipienten ein zentrales Motiv der Mediennutzung (vgl. Bartsch 2007: 227). Zusätzlich wird Mediennutzung selbst, dabei vor allem mediale Unterhaltung, von den meisten Rezipienten mit positiven Gefühlen in Verbindung gesetzt, wodurch das mentale System in einen Zustand schaltet, der die Aufnahme von Wissen, Rollenbildern und emotionalen Verhaltensformen erleichtert (vgl. Schwendner/Schwab 2007: 80; Bösch 2007: 146). Medieninhalte ermöglichen es dem Nutzer Perspektiven zu übernehmen und ohne Konsequenzen Probehandlungen durchzuführen (vgl. Schwendner/Schwab 2007: 64f.). Bestimmte Gestaltungsmittel erleichtern dabei dem Rezipienten die Perspektivübernahme (vgl. ebd.: 67).

Audiovisuelle Emotionen, ob dargestellt durch das Spiel der Darsteller oder durch gestalterische Mittel wie Montage¹ und Musik erreicht, werden unter anderem eingesetzt um den Standpunkt von Figuren im Film zu bewerten (vgl. Hickethier 2007: 105). Die Musik, das kulturell älteste Mittel zur Emotionsdarstellung, dient der medialen Emotionsproduktion dabei vor allem zur Steigerung der Effekte, da sie sowohl Mittel zur Kommunikation von Emotionen² als auch Auslöser davon sein kann (vgl. Schmidt-Atzert 1982: 38; Hickethier 2007: 117). Einer der Gründe für den Einsatz von Musik im Film ist somit den affektiven Einbezug³ des Rezipienten zu verstärken. „Die Tonebene und in ihr besonders die Filmmusik trägt wesentlich zur Schaffung und Unterstützung unterschiedlicher emotionaler Zustände bei. Für den emotionalen Rhythmus eines Films ist sie deshalb entscheidend.“ (Weidinger 2011: 22) Die auditive Ebene des Films lenkt die emotionale Wirkung von Figuren, da Klänge

¹ Montage ist ein Begriff, der häufig synonym für Schnitt, also die Komposition von Bild und Ton, verwendet wird (vgl. Monaco/Bock 2011: 161).

² Es existiert keine allgemeine Definition von Emotionen (vgl. Schmidt-Atzert 1982: 27). Eine Übersicht über die Facetten befindet sich in Kapitel 4.

³ Der Begriff *Affekt* wird in dieser Arbeit nicht im Sinne der traditionellen Affektenlehre verwendet, sondern steht synonym für Emotion oder Empfindung (vgl. auch Hickethier 2003: 86).

tief mit körperlichen Gestaltmustern⁴ verwurzelt sind (vgl. Fahlenbrach 2007: 330). Filmmusik nimmt dadurch Einfluss auf unser perzeptives, kognitives und emotionales Erleben. Der Zuschauer nimmt durch die Präsenz von Filmmusik anstelle einer kritisch-rationalen Haltung eine gefühlsmäßig-irrationale Rezeptionshaltung ein (vgl. Thiel 1981: 61).

Sie [Filmmusik, d. A.] kann Emotionen unterstützen, ausbremsen, konterkarieren oder entfachen; Nuancen erzählen oder manipulieren; beruhigen, erstaunen, oder irritieren; stören oder gar nicht auffallen; leise oder laut, minimalistisch oder orchestral sein; zu Tränen rühren oder den Zuschauer in Partylaune aus dem Kino entlassen (Ottersbach/Schadt 2009: 7).

Filmmusik vermag es innerlich stärker zu wirken als Bilder (vgl. De la Motte-Haber/Emons 1980: 212). Sie stellt einen der Faktoren dar, die bei der Vermittlung von audiovisuellen Emotionen unterstützend eingreifen und damit teilweise auch zur emotionalen Sozialisation beitragen (vgl. Wirth/Schramm 2007: 153). Zudem baut sie Realitätsbezüge ab, kaschiert oder verdeutlicht die Montage (vgl. ebd.: 190 und 192f.).

Filmmusik zu kommerziellen Spielfilmen soll dabei jedoch wie eine Tapete unbemerkt bleiben und keine Aufmerksamkeit auf sich ziehen, sondern die Vermittlung filmischer Geschehnisse unterstützen (vgl. Kloppenburg 2000c: 96; Thiel 1981: 15; Piel 2008: 43 und 55). Ihre Bedeutung für die Wirkung bleibt dadurch nach wie vor unangetastet. Jedoch wird der Filmmusik ihr Kunstcharakter⁵ völlig aberkannt. Der Wert von Filmmusik misst sich jedoch ohnehin an der Brauchbarkeit für den Film (vgl. Thiel 1981: 59). Nicht ‚gute Musik‘ ist daher ausschlaggebend für die Wirkung, sondern ‚gut gemachte Musik‘, die auch immer untrennbar mit dem Kontext verbunden sein muss (vgl. Kloppenburg 2000b: 37). Der Filmkomponist muss daher auch Film und Handlung verstehen. Filmmusik ist also eine unakademische Kunst, die lediglich die Fähigkeit des sich Hineinfühlens verlangt (vgl. Schneider 1990: 21).

Regisseure und Komponisten sind sich einig, dass das Zusammenwirken von Musik und Bild emotionalisierende, charakterisierende, illustrierende oder kommentierende Aufgaben erfüllt. Hervorragende Musik kann zwar schwache Filme nicht retten, unpassende Musik hingegen kann die Wirkung eines optisch aussagekräftigen Films bremsen. Der Film ist eben nicht nur ein visuelles Medium (vgl. Thiel 1981: 10). Das ästhetische Ziel von Filmmusik ist dabei

⁴ Die Ausdrucksfähigkeit der Musik geht zurück bis in die Renaissance (vgl. De la Motte-Haber/Emons 1980: 140). Ihre Formen basieren häufig auf körpersprachlichen oder vorsprachlichen Ausdrucksformen.

⁵ Beim Film ist das Bild meist Kunst, die Musik hingegen ist auf Wirkung bedacht (vgl. De la Motte-Haber/Emons 1980: 29).

durch verschiedene stilistische und kompositionstechnische Mittel erreichbar – mit sinfonischen Stücken ebenso wie mit einem Lied oder einfachen charakteristischen Klanggeräuschen (vgl. ebd.: 11). Die Anforderungen der Filmpraxis an die Komponisten werden daher von ‚echten‘ Komponisten nur selten als kreativer Impuls verstanden, da Filmmusik wie das Hörspiel und die Bühnenmusik dem Genre der angewandten, beziehungsweise funktionalen Musik zuzuordnen ist (vgl. Thiel 1981: 15f.). Die musikalische Begleitung erfüllt einen Zweck. Ihre Existenz ist nicht nur Selbstzweck.

Als funktionale Musik entfaltet Musik im Film ihren Sinn und vermittelt ihre Bedeutung nicht in frei gestalteter Zeit und formal nicht in musikimmanenten Kriterien, sondern sie ist bedingt durch die filmischen Vorgaben und durch die Absichten, die mit ihrem Erklingen verfolgt werden. (Kloppenbun 2000b: 24)

Filmmusik wird auch anders rezipiert als autonome Musik, die auf keinen unmittelbaren Zweck gerichtet ist, sondern lediglich durch ihren ästhetischen Selbstzweck begründet ist, da sie auf schnelle und präzise Wirkung hin konzipiert ist (vgl. Schmidt 1982: 164; De la Motte-Haber/Emons 1980: 81; Thiel 1981: 41). Als funktionale Musik wird sie entweder zur Interpretation, Übersetzung, Ergänzung oder Intensivierung eingesetzt. Ihren Sinn erfährt sie erst durch den Kontext in den sie eingebettet ist. „Musik konnte nie losgelöst vom praktischen Lebensvollzug existieren.“ (Schneider 1990: 21) Sie ist immer bezogen auf soziale Kontexte, auf menschliche Stimmungen und Situationen (vgl. ebd.).

1.2 Das Nischendasein der Filmmusik

Trotz des breiten Spektrums an Funktionen, welche die Filmmusik erfüllen kann, ist ihre wissenschaftliche Betrachtung marginal. Da wir in einer Mediengesellschaft leben, in der vor allem die Flut der Bilder im Vordergrund steht, finden sich heutzutage in der Medien- und Kommunikationswissenschaft relativ wenig Musikexperten (vgl. Schramm 2007: 7). Dennoch ist es Zeit für die Medien- und Kommunikationswissenschaften die Medien des 20. und 21. Jahrhunderts auf den Klang hin zu untersuchen (vgl. Segeberg/Schätzlein 2005: 9f.). Mehr Aufmerksamkeit für das Audio im Audiovisuellen wird daher gefordert.

Der Großteil der Mediennutzung ist durch Musik geprägt, ob als eigenständiges Medium oder als Hintergrundmusik im Film (vgl. Schramm 2007: 8). Der Musik im Film soll daher in dieser Arbeit die ungeteilt Aufmerksamkeit gelten, denn schon 1981 attestierte Wolfgang Thiel der sowohl wissenschaftlichen als auch der allgemeinen Literatur zum Thema Filmmusik eine zu geringe Beschäftigung (vgl. 1981: 9). Zu seiner Zeit gab es lediglich eine kleine Zahl an bedeutenden wissenschaftlichen Monografien. Die bedeutendsten darunter:

- Hans Erdmann/Guiseppa Becce: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik* (1927)
- Kurt London: *Film music* (1936)
- Theodor W. Adorno/Hanns Eisler: *Komposition für den Film* (1944)
- Roger Manvell /John Huntley: *The Technique of Film Music* (1957)
- Zofia Lissa: *Ästhetik der Filmmusik* (1964) (vgl. ebd.)

Bis heute hat sich an dieser Tatsache nicht allzu viel geändert. Zwar findet in den letzten Jahren der Klang vermehrt Beachtung in der Wissenschaft, die Anzahl an Fachleuten in der Medien- und Kommunikationswissenschaft sowie an aussagekräftigen Werken über die Filmmusik bleibt jedoch überschaubar (vgl. Schätzlein 2005: 29; Schramm 2007: 7). Fachliteratur dazu findet sich heute am ehesten in der Musikwissenschaft und der Musikpsychologie, sporadisch auch in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. Die Gegenüberstellung des Filmmusik-Marktes und der umfangreichen psychologischen Forschung verdeutlicht die Diskrepanz, die hier herrscht (vgl. James 2008: 174).

Auch ganz allgemein betrachtet werden Komponisten für Filmmusik in Tages- und Fachpresse kaum genannt (vgl. Thiel 1981: 9). Nur selten treten sie daher aus der Anonymität hervor. Ausgenommen davon sind nur einige wenige, wie etwa John Williams, Ennio Morricone oder Hans Zimmer (vgl. Thiel 2000: 180). Dieser Umstand ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass Filmmusik nur selten als echte Kunst verstanden wird. Der Unterhaltungsfetischismus macht aus Filmmusik durch Einengung auf den Unterhaltungswert eine leichte Kost und führt dadurch zur Abstumpfung der ästhetischen Sinnesreize. Musikalische und kompositorische Entwicklungen sind dadurch stark an modische Trends gebunden (vgl. Thiel 1981: 9f.).

Dem gemeinen Kinogänger kann man ebenfalls eine gewisse Ignoranz der Musik gegenüber attestieren (vgl. Thiel 1981: 11). „Im Bewusstsein des Kinogängers verbinden sich mit dem Begriff der Filmmusik zumeist populäre Melodien, die als Potpourris ihren Weg durch die Unterhaltungssendungen des Rundfunks genommen haben und so die Erinnerung an bestimmte Filme wachhalten.“ (vgl. ebd.: 11) Der Durchschnittsfilmbesucher achtet auch deshalb nicht bewusst auf die Musik, weil sie seiner Ansicht nach durch Parallelismus nur das wiederholt was das Bild aussagt (vgl. Thiel 1981: 40; Piel 2008: 43).

1.3 Ziel dieser Arbeit

An dieser Stelle müsste dem Leser bereits deutlich geworden sein, dass Filmmusik sowohl für die Produzenten- als auch für die Rezipientenseite von immenser Bedeutung ist, sich die Wissenschaft ihrer jedoch zu wenig annimmt.

In der vorliegenden Arbeit wurde es sich daher zum Ziel gesetzt einerseits umfassend zu klären, wie sich Filmmusik definiert und was ihre Aufgaben sind, andererseits experimentell zu untersuchen, in welchem Verhältnis der absichtsvolle Einsatz von Musik einer bestimmten szenischen Situation und der tatsächliche Effekt auf Bewertung und Emotionen beim Zuschauer zueinander stehen (vgl. auch Thiel 1981: 59f.). Dazu soll jedoch, im Gegensatz zu den bisher erfolgten Untersuchungen zu diesem Thema, die in Kapitel 2 näher beschrieben werden, die Datenerhebung qualitativ erfolgen, um den Rezeptionsprozess besser verstehen zu können. Aus dem bisherigen Erkenntnisstand ergibt sich nun folgende Forschungsfrage:

Wie wirkt Filmmusik auf die emotionale Wahrnehmung und Interpretation einer Filmszene bei der Rezeption?

Die Fragestellung und Durchführung des Experiments orientiert sich dabei grob an den Hypothesen, die von Brosius und Kepplinger für ihre Untersuchung aufgestellt wurden und auch in dieser Arbeit überprüft werden sollen (vgl. 1991: 489f.):

- Filmmusik beeinflusst den Gesamteindruck, den ein Film hervorruft. Dieser Gesamteindruck bezieht sich vor allem auf die Wahrnehmung der Atmosphäre und Stimmung.
- Filmmusik beeinflusst besonders in Szenen, die nicht eindeutig in ihrer Aussage sind, die Wahrnehmung der Hauptakteure des Films.
- Filmmusik stellt vor allem in Situationen, die durch das Bild nicht klar gedeutet werden können, ein Schema bereit, mit dem Rezipienten die Situation und die Handlung des Films interpretieren bzw. in einen Kontext einbetten.

In der experimentellen Durchführung wird bei einer Filmsequenz der musikalische Hintergrund verändert und den Versuchspersonen zur Bewertung vorgeführt. Die musikalischen Stimuli der drei Experimentalgruppen bilden dabei klischeehafte präexistente Musikstücke aus den drei Basisgenres Komödie, Drama und Thriller (vgl. Gehrau 2006: 31). Entnommen werden diese Stücke aus veröffentlichten Filmmusik-Soundtracks⁶ mehr oder weniger

⁶ An dieser Stelle bezeichnet Soundtrack einen Tonträger mit Ausschnitten der Filmmusik (vgl. Monaco/Bock 2011: 227). Im weiteren Verlauf dieser Arbeit ist darunter jedoch allgemein die Tonspur eines Filmes zu verstehen. Der Begriff Score bezeichnet die komponierte Musik für einen Film (vgl. ebd.: 219; Schmid 2012: 92).