

Jan-Hendrik Bakels
Audiovisuelle Rhythmen

Cinepoetics



Poetologien audiovisueller Bilder

Herausgegeben von
Hermann Kappelhoff und Michael Wedel

Band 3

Jan-Hendrik Bakels

Audiovisuelle Rhythmen

Filmmusik, Bewegungskomposition
und die dynamische Affizierung des Zuschauers

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-048010-8
e-ISBN (PDF) 978-3-11-048831-9
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-049121-0
ISSN 2509-4351



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2017 Jan-Hendrik Bakels, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: Aus dem Film „Drive“

Satz: fidus Publikations-Service GmbH, Nördlingen

Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

☺ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Danksagung

Mit bestem Dank für großartige Diskussionen und Ratschläge an alle Kolleginnen und Kollegen am Exzellenzcluster *Languages of Emotion*, dem Sonderforschungsbereich 626 *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste* und dem Seminar für Filmwissenschaft der Freien Universität Berlin. Mein besonderer Dank gilt Hermann Kappelhoff, der meinen Blick (und meine Ohren) für die mediale Matrix des Kinos geöffnet hat – und dem ich nicht nur für unermesslichen ‚Input‘, sondern auch für seine vertrauensvolle und geduldige Unterstützung danken möchte.

Inhalt

Danksagung — V

1 Einleitung — 1

2 Filmmusik und Zuschauergefühl — 8

- 2.1 Filmmusik – Wahrnehmung und Zeitlichkeit — 10
 - Mood-Technik — 12
 - Leitmotiv — 14
 - Musikalische Idiome und Konventionen — 19
 - Physiologie der Wahrnehmung von Filmmusik — 24
 - Bild-Ton-Verhältnis — 31
- 2.2 Musikalische Gestaltungsprinzipien, Affekt und Gefühl — 39

3 Ausdrucksbewegung, Filmmusik und Zuschauergefühl — 44

- 3.1 Filmische Dynamik – Ausdrucksbewegung, Affekt und Gefühl — 46
 - Emotionsmodelle der kognitionstheoretischen Medienwissenschaft — 47
 - Mood Cues — 52
 - Ausdrucksbewegung, Embodiment und Zuschauergefühl — 54
 - Affekt? Emotion? Gefühl? Versuch einer begrifflichen Klärung — 61
- 3.2 Fallstudie musikalische Verläufe und Ausdrucksbewegung – Analyse einer Szene aus THE ROYAL TENENBAUMS — 67
 - eMAEX – ein dreistufiges Analysemodell — 70
 - Szenische Komposition und musikalische Verlaufsmuster:
Szenenanalyse zu THE ROYAL TENENBAUMS, Szene „Prolog“ — 73
- 3.3 Audiovisuelle Dynamik – Musikalische Verläufe und Bewegtbild — 88

4 Audiovisuelle Affekte: Filmmusik, Rhythmuswahrnehmung und Kinetik — 94

- 4.1 Audiovisueller Rhythmus? Filmmusik und visuelle Rhythmen — 95
- 4.2 Fallstudie audiovisueller Rhythmus und Affektdynamik – Analyse einer Szene aus SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD — 102
- 4.3 Audiovisuelle Bewegung? Filmbild und musikalische Bewegung — 120
- 4.4 Fallstudie audiovisuelle Bewegung – Analyse einer Szene aus SUCKER PUNCH — 133
- 4.5 Audiovisuelle Rhythmisierung – Bewegungsrhythmus, Kinetik und Affekt — 157

5 Audiovisuelle Rhythmisierung, Raumzeit und dynamische Affizierung — 168

- 5.1 Zeit, Raum und Filmmusik — 169
 - Filmmusik und Zeiterfahrung — 170
 - Filmmusik und Raumerfahrung — 175
- 5.2 Fallstudie audiovisueller Rhythmus und Raumzeit – Analyse einer Szene aus DRIVE — 179
- 5.3 Audiovisuelle Rhythmisierung und Bildraum – Raumzeit-Rhythmen — 200

6 Schlussbetrachtungen — 207

- 6.1 Rhythmus, Bewegung, Tonalität – Eckpunkte eines theoretischen Modells audiovisueller Rhythmisierung — 208
 - Film, Musik und dynamische Wahrnehmung — 209
 - Audiovisuelle Rhythmen — 211
 - Audiovisuelle Bewegungen — 212
 - Rhythmus, Bewegung, Bewegungsrythmus – audiovisuelle Rhythmisierung — 220
 - Raumzeit-Rhythmen — 222
 - Audiovisuelle Raumzeit und tonale Gestalten — 223
- 6.2 Ausblick – Forschungsperspektiven audiovisueller Rhythmisierung — 225

Literaturverzeichnis — 230

Internetquellenverzeichnis — 238

Abbildungsverzeichnis — 239

Filmverzeichnis — 240

Anhang — 241

- Einstellungs-Protokoll, ROYAL TENENBAUMS, *Prolog* — 241
- Einstellungs-Protokoll, SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, *Chaos Theatre II* — 245
- Einstellungs-Protokoll, SUCKER PUNCH, *Army of Me* — 258
- Einstellungs-Protokoll, DRIVE, *The Elevator* — 265

Index — 267

Farbabbildungen — 269

1 Einleitung

*You're being took for a ride
Plain old lazy
Please keep moving
Better keep moving
(Radiohead: Kinetic)*

Das aktuelle Hollywood-Kino ist meist laut, hektisch und schnell. Ob nun Martin Scorsese Leonardo DiCaprio als Detektiv mit ungewisser Identität über SHUTTER ISLAND (USA 2010) jagt, Christopher Nolan denselben Schauspieler in INCEPTION (USA 2010) ins kinematografische Unterbewusste schickt oder derselbe Regisseur in THE DARK KNIGHT RISES (USA 2012) einen gebrochenen Batman in die dunkle Höhle seiner Vergangenheit verbannt: Schnelle Action-Passagen und dröhnend-bombastische Orchestermusik scheinen omnipräsent. Die alte Faustregel, dass Filmmusik wirken, aber nicht gehört werden solle,¹ scheint ausgedient zu haben. Für Regisseure wie Quentin Tarantino, Baz Luhrmann oder Wes Anderson ist die Kompilation diverser Pop-Songs zum ‚Official Soundtrack‘ gleichermaßen editorische Leidenschaft wie Markenzeichen geworden. Andere, wie Nicolas Winding Refn oder Darren Aronofsky, haben den Aufstieg im US-Kino in steter Zweisamkeit mit ‚ihrem‘ jeweiligen Komponisten vollzogen. Kurzum: Die Allianz zwischen dem Film und der „Sprache der Gefühle“² scheint in Hollywood stärker denn je.

Zugleich haben Arbeiten zu Körper, Emotion und Gefühl im Kino innerhalb der deutsch-³ wie englischsprachigen⁴ Filmtheorie Hochkonjunktur, „[u]nübersichtbar ist die Neuorientierung der Filmwissenschaft hin zu Affekt und Emotion, zur ‚Verkörperung‘ der Sinne, zur ‚apperzeptiven Einfühlung‘ und zur somatischen Wahrnehmung“.⁵ Filmtheoretisch rückt die Empfindungsdimension bewegter Bilder zunehmend in den Fokus des Interesses. Gleichzeitig scheint jene Empfindungsdimension, vergleicht man den aktuellen Diskurs mit den

1 Vgl. George Burt: *The Art of Film Music. Special Emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman*, Boston 1994, S. 5–6.

2 Ludwig Feuerbach: *Das Wesen des Christenthums*, Leipzig 1841, S. 5.

3 Vgl. Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach (Hg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, Köln 2007.

4 Vgl. Greg M. Smith: *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge u. a. 2003; Carl R. Plantinga: *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley, CA. 2009; Torben Kragh Grodal: *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*, New York u. a. 2009.

5 Thomas Elsaesser: *Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, Berlin 2009, S. 35.

Überlegungen zum Gefühl im Kino innerhalb der klassischen Filmtheorie,⁶ auf theoretischer Ebene zunehmend weniger auf den Körper des Schauspielers, dafür stärker auf den Zuschauerkörper bezogen zu werden. Letzterer wird dabei mehr und mehr zum „Scharnier zwischen Zuschauer und Film“⁷.

Die beiden Entwicklungen scheinen auf den ersten Blick allenfalls oberflächlich miteinander verbunden. Und doch soll im Folgenden der Annahme nachgegangen werden, dass Film, Musik und der Zuschauerkörper ein begriffliches Dreieck ausbilden, welches im Licht der boomenden Affekt- und Gefühlstheorie – ebenso wie für die aktuellen Hollywood-Filme als Ausdruck einer künstlerischen Praxis – von größerer Relevanz ist, als es auf den ersten Blick scheint. Musikvideos haben in den letzten knapp drei Jahrzehnten ganze Generationen von Regisseuren, Cuttern, Musikern und Zuschauern ästhetisch sozialisiert.⁸ Im nahezu gleichen Zeitraum sind Videospiele ein Massenphänomen geworden, die dahinterstehende Industrie schickt sich an, die Kino-Branche in ihren Umsätzen zu übertreffen⁹ – und auch die Theorie und Praxis der Verbindung von Musik und bewegtem Bild haben Videospiele nachhaltig beeinflusst.¹⁰ Dieses gewandelte mediale ‚Umfeld‘ des Films kann kaum ohne Folgen für das Verhältnis von Musik, Bild und der sensomotorischen Dimension der Kinoerfahrung bleiben.

6 Vgl. dazu Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*, hg. v. Jörg Schweinitz, Wien 1996; Béla Balász: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924], Frankfurt a. M. 2001; Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a. M. 1989; Hermann Kappelhoff hat die theoretischen Ansätze zum Körper des Schauspielers als paradigmatischem Bezugspunkt für ästhetische Strategien der Affizierung in Tanz, Theater und Film aus kulturhistorischer Perspektive rekonstruiert. Vgl. Hermann Kappelhoff: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004.

7 Thomas Elsaesser/Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, 3. ergänzte Aufl., Hamburg 2011, S. 215.

8 Vgl. dazu Axel Schmidt: *Sound and Vision Go MTV. Die Geschichte des Musiksenders bis heute*, in: Klaus Neumann-Braun (Hg.): *Viva MTV! Popmusik im Fernsehen*. Frankfurt a. M. 1999, S. 93–131; Michael Schmidbauer/Paul Löhr: *See Me, Feel Me, Touch Me! Das Publikum von MTV Europe und VIVA*, in: Ebd., S. 325–350.

9 Vgl. Gina Dubiel: *Videospiel-Boom. Das Leitmedium der Zukunft*, URL: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/schule/videospiel-boom-das-leitmedium-der-zukunft/4543586.html> (zuletzt abgerufen am 12.06.2016); Benedikt Fuest: *Diese Videospiele lassen Hollywood alt aussehen*, URL: <http://www.welt.de/spiele/videospiele/article112222371/Diese-Videospiele-lassen-Hollywood-alt-aussehen.html> (zuletzt abgerufen am 12.06.2016).

10 Vgl. Peter Moormann (Hg.): *Music and Game. Perspectives on a Popular Alliance*, Wiesbaden 2013; Jesper Kaae: *Theoretical Approaches to Composing Dynamic Music for Video Games*, in: Karen Collins (Hg.): *From Pac-Man to Pop Music. Interactive Audio in Games and New Media*, Hampshire 2008, S. 75–91.

Liegt es daher nicht nahe, den subjektiven Eindruck eines zunehmend hektischen Blockbuster-Kinos und empirische Studien, die besagen, dass das Kino in den letzten Jahrzehnten kontinuierlich ‚bewegter‘ geworden sei,¹¹ gleichermaßen als Ausdruck einer starken Tendenz zum gesteigerten sensomotorischen Bespielen des Zuschauerkörpers zu fassen? Kommt darin – um es anschließend an Gilles Deleuzes Reflexion des klassischen Hollywood-Kinos¹² zu formulieren – gar ein Exzess des *Bewegungsbilds* zum Ausdruck? Doch damit werden unmittelbar neue Fragen aufgeworfen: Was ist das ‚Bespielen‘ des Zuschauerkörpers genau? Überhaupt: Ist die Rede von der sensomotorischen Dimension filmischer Bilder im Zeitalter der Hirn-Scans mehr als eine bloße metaphorische Umschreibung? Oder, um eine zentrale Frage aktueller Filmtheorie aufzunehmen: „Wie wirkt der Film auf den Zuschauer? Als rein geistige Struktur, die unser Gehirn verarbeitet und dann wieder auf den Körper ‚zurückrechnet‘, oder zunächst einmal als körperliche Erfahrung, die sich erst *post festum* rational einordnen und kontrollieren lässt?“¹³

Das vorliegende Buch erhebt nicht den Anspruch, eine umfassende Beantwortung dieser Fragen anzustreben. Es möchte jedoch einen Beitrag dazu leisten, auf dem Weg zu möglichen Antworten ein Stück weiterzukommen. Dazu nimmt es die oben dargelegten Überlegungen zum Verhältnis von Film, Musik, Körper und Gefühl als Ausgangspunkt einer theoretischen ‚Operation‘: Eine physiologische Dimension der Wahrnehmung von Musik ist in der Forschung allgemein anerkannt und empirisch dokumentiert.¹⁴ Lassen sich, dies vorausgesetzt, dann nicht eventuell musiktheoretische und musikpsychologische Modelle zum Zusammenhang musikalischer Wahrnehmungsdimensionen, der kompositorischen Gestaltung von Zeitlichkeit und deren Verhältnis zur Gefühlsdimension der Musik als Ausgangspunkt nehmen, ein ähnliches theoretisches Bezugsfeld für den Film zu eröffnen?

Zum einen ist eine solche Denkbewegung nicht neu; schon Sergej Eisenstein sah in der Musik einen wesentlichen Bezugspunkt, um die ‚Komposition‘ des Films – die Montage – auf die Zuschauerwahrnehmung zu beziehen.¹⁵ Zum

11 James E. Cutting/Jordan E. DeLong/Kaitlin L. Brunick: *Visual Activity in Hollywood Film. 1935 to 2005 and Beyond*, in: *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, Jg. 5, Nr. 2 (2011), S. 115–125.

12 Deleuze: *Das Bewegungsbild*.

13 Elsaesser/Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, S. 209.

14 Daniel J. Schneck/Dorita S. Berger: *The Music Effect. Music Physiology an Clinical Applications*, London 2006.

15 Sergej M. Eisenstein: *Die vierte Dimension im Film (1929)*, in: Ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz, Frankfurt a. M. 2006, S. 112–130.

anderen scheint die Brücke zwischen Musik- und Filmtheorie bereits geschlagen; längst sind musiktheoretische und musikpsychologische Konzepte und Modelle zum Zusammenhang von Musik und Gefühl im Diskurs zur Filmmusik in der Filmtheorie angekommen.¹⁶ Fall abgeschlossen? Mitnichten. Auf den zweiten Blick tut sich vielmehr ein überraschendes Desiderat auf: Rekapituliert man die theoretischen Positionen zur Filmmusik, dann wird eine ihrer zentralen Funktionen darin gesehen, den in der Handlung angelegten Emotionen eine zeitliche Dynamik zu geben, sie zu ‚verstärken‘¹⁷ oder filmischen Szenen eine charakteristische Stimmung zu ‚verleihen‘¹⁸. Betrachtet man hingegen aktuelle emotionstheoretische Modelle der Filmwissenschaft, so scheinen ästhetische Dimensionen des Bilds, im Gegensatz zu Handlungs- und Figurenkonstellationen, für das emotionale Erleben des Zuschauers entweder nicht relevant¹⁹ oder nur randständig von Bedeutung²⁰.

Dieser Umstand scheint einer jeweiligen Beschränkung der Perspektive auf den Gegenstand geschuldet, die beide Diskurse aneinander vorbeilaufen lässt: Die Filmmusiktheorie nähert sich ihrem Gegenstand weitgehend über eine heuristische Trennung von Bild und Ton; sie beschränkt sich im Kern ihrer Argumentation auf die Filmmusik selbst – ohne mit jüngeren filmwissenschaftlichen Ansätzen zur Phänomenologie *audiovisueller* Wahrnehmung²¹ in den Dialog zu treten.²² Die einschlägigen Emotionsmodelle hingegen orientieren sich an einem auf situatives Handeln ausgerichteten Emotionsbegriff der kognitiven Psychologie und widmen in der Folge den Wahrnehmungsdimensionen des bewegten Bilds über die Rekonstruktion repräsentierter Handlungen hinaus kein größeres Interesse.²³ Vor diesem Hintergrund ist die leitende Frage des vorliegenden Buchs zu sehen: Wie lässt sich die Gefühlsdimension der Filmmusik in den Blick nehmen, ohne die heuristische Trennung von Bild und Ton in der einschlägigen Literatur zu übernehmen? Oder weniger *ex negativo* gefragt: Lässt sich eine theoretische Perspektive auf Filmmusik erarbeiten, die deren Gefühlsdimension

16 Helga de la Motte-Haber/Hans Emons: *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München 1980; Claudia Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001.

17 Vgl. Burt: *The Art of Film Music*, S. 58–59.

18 Vgl. dazu Kathryn Kalinak: *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, Madison, WI 1992, S. 90–93.

19 Vgl. Grodal: *Embodied Visions*; Plantinga: *Moving Viewers*.

20 Vgl. Ed S. Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*, Mahwah, NJ 1996.

21 Michel Chion: *Audio-Vision. Sound on Screen*, New York 1994.

22 Siehe Abschnitt 2.1 dieses Buchs.

23 Siehe Abschnitt 3.1 dieser Buchs.

explizit *innerhalb* des *audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhangs* filmischer Bilder verortet?

Zugleich verbindet sich mit dieser Frage eine Hoffnung, die über das Feld der Filmmusik hinausweist: Gelänge es, die Wahrnehmungsdimensionen, die mit der physiologischen Qualität und Dynamik der Musik assoziiert werden, innerhalb eines Modells audiovisueller Wahrnehmung zu verorten – ließe sich darüber auch ein theoretisches Konzept zur *physiologischen Dimension bewegter Bilder* entfalten? Im Zentrum dieses Buchs wird der Versuch stehen, ein solches Konzept zu erarbeiten. Dieses wird – aus Gründen, die noch darzulegen sind – mit dem Begriff der *audiovisuellen Rhythmisierung* benannt. Der gewählte Weg auf der Suche nach diesem Konzept mag auf den ersten Blick ungewöhnlich erscheinen: Das vorliegende Buch verbindet in seiner epistemologischen Ausrichtung Phänomenologie und Formalismus. Beide Felder scheinen zunächst einmal nicht unbedingt kompatibel: Einschlägige Positionen der phänomenologischen Filmtheorie fokussieren explizit das filmische Bewegtbild als mediale *Erfahrung* – ohne weiter auf formal-ästhetische Aspekte der *Gestaltung* dieses Bilds einzugehen.²⁴ Umgekehrt tendieren die gängigen formalistischen Modelle dazu, die Gestaltung filmischer Bilder allein auf das *Verstehen* dieser Bilder zu beziehen, widmen der *sinnlichen Dimension* der Filmerfahrung aber keine größere Aufmerksamkeit.²⁵ In den folgenden Kapiteln soll es jedoch explizit darum gehen, phänomenologische Theorien der Filmerfahrung zu einer filmanalytischen Perspektive auszufalten und in diesem Sinne formalistisch zu wenden.

Damit verbindet sich die These, dass Gestaltungsprinzipien, die direkt auf eine physiologische Dimension der Filmerfahrung zielen, wenn sie denn noch nicht umfassend theoretisch entfaltet sind, in der Praxis der Filmkunst in Erscheinung treten sollten; einer Praxis, die zugleich auch eine Industrie ist, welche elaborierte Genres hervorgebracht hat, deren ökonomische Relevanz wiederum nicht zuletzt im Versprechen eines wiederholbaren Gefühlserlebens begründet liegt.²⁶ Vor diesem Hintergrund ist die methodische Fluchtlinie dieses Buchs jene der Filmanalyse: Die analytischen Beispiele sollen theoretische Erwägungen nicht dokumentieren oder konkretisieren, sondern *informieren*. Und doch wird das gedankliche Voranschreiten im Verlauf dieses Buchs ein dialektisches sein.

²⁴ Vgl. Vivian C. Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ 1992.

²⁵ Vgl. David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, Madison, WI 1985; Ders.: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, MA 1989.

²⁶ Vgl. dazu Hermann Kappelhoff/Matthias Grotkopp: *Film Genre and Modality. The Incestuous Nature of Genre Exemplified by the War Film*, in: Sébastien Lefait/Philippe Ortolí (Hg.): *In Praise of Cinematic Bastardy*, Newcastle u. T. 2012, S. 29–39.

Weder beinhaltet die phänomenologische Filmtheorie ein Versprechen, Prinzipien der konkreten *Gestaltung* spezifischer filmischer Erfahrungen in den Blick zu rücken, noch adressieren formal-ästhetisch orientierte Filmanalysen qua Perspektive Prinzipien der Gestaltung von *Erfahrung* – beides bedarf der Moderation. Aus diesem Grund werden in den folgenden Kapiteln – nachdem erst einmal ein theoretisches Fundament gegossen ist – filmanalytische Fallstudien die wesentlichen Erkenntnisschritte dieses Buchs lenken, indem sie die Anhaltspunkte liefern, welche theoretischen Felder vertiefend betrachtet werden sollen. Auf diese Weise verknüpfen sich die Ergebnisse der einzelnen Kapitel mit den Fragen der darauf folgenden:

Zunächst werden im zweiten Kapitel die einschlägigen Ansätze zum theoretischen Verhältnis von Filmmusik und Zuschauererfahrungen²⁷ auf zentrale Felder des Diskurses bezogen und im Zusammenhang der hier verfolgten Frage nach einer genuin *audiovisuellen* Perspektive auf die Gefühlsdimension der Filmmusik rekapituliert. Ziel dieser Überlegungen ist es, zunächst Einsichten in musiktheoretische und musikpsychologische Ansätze zum Verhältnis von formal-ästhetischer Gestaltung, Wahrnehmungsphysiologie und Gefühlserleben zu gewinnen. Eine zentrale Aussage dieses Kapitels wird sein, dass die Musikwahrnehmung mit einer kontinuierlichen physiologischen Empfindungsdynamik einhergeht, die in der musikalischen *Verlaufsdynamik* begründet scheint.

Entsprechend wird es im dritten Kapitel zunächst darum gehen, theoretische Positionen zum Zusammenhang zwischen der Dynamik filmischer Bilder und dem Zuschauergefühl zu diskutieren und diese zu einer filmanalytischen Perspektive auszufalten. Auf diesem Weg soll es möglich werden, die *Verlaufsdynamiken* der Musik und des filmischen Bilds über eine erste analytische Fallstudie ins Verhältnis zu setzen und ein orientierendes Verständnis davon zu erlangen, ob die physiologische Dimension der Filmmusik auch aus dieser Perspektive unabhängig vom bewegten Bild bleibt oder sich vielmehr über den filmmusiktheoretischen Zugang *physiologische Dimensionen des audiovisuellen Wahrnehmungsganzen* ausmachen lassen. Ein wesentliches Ergebnis dieser Fallstudie wird sein, dass sich im ‚Muster‘ der audiovisuellen Komposition eine gemeinsame Dynamik von Musik und Filmbild offenbart; diese scheint auf der raumzeitlichen Dimension einer gestalthaften Verbindung visueller und auditiver Dynamik zu beruhen und durch rhythmische oder bewegte Figurationen des audiovisuellen Bilds geprägt zu sein. Im Sinne einer größeren analytischen Klarheit werden die Überlegungen

²⁷ Zum Begriff des Zuschauererfühls vgl. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, 2004; Hermann Kappelhoff/Jan-Hendrik Bakels: *Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 5, 2 (2011).

zu Rhythmus und Bewegung in der Folge zunächst einmal heuristisch von denen zur audiovisuellen Raumzeit getrennt.

Entsprechend wird im vierten Kapitel zunächst die theoretische Diskussion der – in der Filmmusiktheorie gleichermaßen skeptisch betrachteten – Ideen eines *audiovisuellen Rhythmus*’ resp. einer *audiovisuellen Bewegung* vertiefend aufgenommen. Dazu wird zunächst ein grundlegendes theoretisches Verständnis audiovisueller Rhythmen erarbeitet, dann in einer Fallstudie die formal-ästhetische Gestaltung solcher Rhythmen betrachtet. Ein zentrales Ergebnis wird darin bestehen, dass audiovisuelle Rhythmen offensichtlich nicht einer fortlaufenden Struktur synchroner rhythmischer Akzente auf akustischer und visueller Ebene bedürfen – und somit auf eine *transmodale* Rhythmuswahrnehmung verweisen. Im Anschluss daran wird auch für audiovisuelle Bewegungen zunächst ein theoretisches Verständnis entwickelt und dann in einer Fallstudie auf die Gestaltungsprinzipien jener Bewegungen bezogen. Diese Analyse wird auf komplexe Muster der gestalthaften Verbindung unterschiedlicher, auditiver wie visueller, Bewegungsdimensionen und -qualitäten verweisen, deren *audiovisuelle Gestalt* nicht in einer synchronen Verlaufsdynamik, sondern einer kinetisch-expressiven Dimension begründet scheint, welche der Musik und dem bewegten Bild gleichermaßen innewohnt. Zum Abschluss des Kapitels wird das Verhältnis audiovisueller Rhythmen und Bewegungen zueinander adressiert, auf die Frage kinematografischer Objektwahrnehmung und Subjektivierungseffekte bezogen und als theoretischer Zugang zu ihrer gemeinsamen Dynamik das Konzept der *audiovisuellen Rhythmisierung* vorgeschlagen.

Im fünften Kapitel wird die zum Abschluss des dritten Kapitels zurückgestellte Frage nach der raumzeitlichen Dimension audiovisueller Rhythmen und Bewegungen wieder aufgenommen und auf die Frage nach der spezifischen Gefühlsdimension der Filmmusik im Kontext audiovisuell strukturierter Zuschauererfahrungen bezogen. Dazu werden zunächst die zeitlichen und räumlichen Dimensionen der Filmmusik theoretisch erörtert. Anschließend wird, in einer abschließenden Fallstudie, der Zusammenhang von audiovisueller Rhythmisierung, der Phänomenologie kinematografischer Raumzeit und der Gefühlsqualität der Filmmusik in audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhängen analytisch fokussiert. Diese Fallstudie wird Einblicke in die formal-ästhetische Gestaltung einer phänomenologisch gefassten audiovisuellen Raumzeit geben und einen theoretischen Schluss im Hinblick auf die Gefühlsdimension der Filmmusik im Wahrnehmungsganzen des audiovisuellen Bilds nahelegen. Abschließend werden die Ergebnisse der einzelnen Kapitel noch einmal zusammentragen, reflektiert und im Forschungsfeld audiovisueller Gefühle verortet – nicht zuletzt, um auszuloten, welche Forschungsperspektiven der in diesem Buch entfaltete filmtheoretische und -analytische Ansatz zu eröffnen vermag.

2 Filmmusik und Zuschauergefühl

Der Zusammenhang zwischen einer musikalischen ‚Untermalung‘ kinematografischer Bilder und dem emotionalen Erleben des Zuschauers beschäftigt die filmtheoretische Auseinandersetzung mit Filmmusik seit ihren Anfängen.¹ Im Zuge dessen wird die Gefühlsdimension der Filmmusik in der Regel von weiteren – dramaturgischen, symbolischen, strukturierenden – *Funktionsweisen* abgegrenzt.² Nichtsdestotrotz nimmt die der Musik zugeschriebene emotionale Wirkung innerhalb jener vermeintlichen³ Funktionsweisen eine herausgehobene Position ein. Dies zeigt sich besonders im geflügelten Wort von der Filmmusik als Agens der *Manipulation*⁴ von Zuschauerwahrnehmung – einer Position, deren medienpraktische Relevanz sich beispielsweise darin zeigt, dass die Verwendung von Musik in journalistischen Formaten in Deutschland nach wie vor als ‚Sündenfall‘ gilt.⁵

Auf der anderen Seite spielt Filmmusik innerhalb der systematischen Ansätze zum emotionalen Erleben des Zuschauers in der Regel keine bzw. eine allenfalls marginale Rolle. Diese Ansätze rücken meist Plot-Strukturen und figurenpsychologisch orientierte Emotionsmodelle in den Vordergrund, so dass die ästhetische Dimension des Films – und damit auch die Filmmusik – oft aus dem Blick gerät.⁶ Ein Anliegen dieses Buchs – und ein wesentliches Etappenziel dieses Kapitels – ist es folglich, eine systematische Perspektive auf das Gefühlserleben des Film-

1 Vgl. dazu La Motte-Haber/Emons: *Filmmusik*, S. 11–34.

2 Vgl. dazu ebd., S. 71–113; Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 53–74.

3 Der Begriff der *Funktion* muss aus der Perspektive des im Folgenden entfalteten Ansatzes kritisch betrachtet werden, suggeriert er doch eine direkte Kausalität zwischen Musikeinsatz und Zuschauererfahrung, welche der Komplexität audiovisueller Wahrnehmungszusammenhänge und der diese Wahrnehmungszusammenhänge organisierenden kompositorischen Strategien nicht gerecht wird.

4 So spricht Anselm C. Kreuzer beispielsweise mit Blick auf das Verhältnis von filmischer Zeitlichkeit und Musik von „Zeitmanipulation durch Filmmusik“ (vgl. Anselm C. Kreuzer: *Filmmusik in Theorie und Praxis*, Konstanz 2009, S. 155–164).

5 Hier muss zwischen privaten und öffentlich-rechtlichen Formaten unterschieden werden; letztere verzichten nach wie vor in der Regel auf den Einsatz von Musik – und ziehen Unmut auf sich, wenn sie mit dieser Regel brechen. Ein Vorgang, der sich zuletzt prominent beobachten ließ, als ein mit dem Song *Teardrop* der britischen Band *Massive Attack* unterlegter Beitrag des *ZDF heute-journals* zur nuklearen Katastrophe im japanischen Fukushima 2011 – nomen est omen – massive Kritik nach sich zog. S. dazu: Christian Buß: *ZDF-Film zu Japan: Missratener Katastrophen-Mix*, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/tv/zdf-film-zu-japan-missratener-katastrophen-mix-a-750775.html> (zuletzt abgerufen am 12.06.2016).

6 Vgl. Torben Kragh Grodal: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford 1997; Ders.: *Embodied Visions*; Plantinga: *Moving Viewers*.

zuschauers zu eröffnen, welche die Filmmusik nicht als Sonderfall⁷ ausgliedert, sondern im Sinne eines holistischen Ansatzes integriert. Einem solchen Ansatz steht bisher vor allem die weitgehende Trennung von *Filmtheorie* und *Filmmusiktheorie* im Wege. Auf konzeptioneller Ebene zeigt sich diese Trennung vor allem in der theoretischen Lücke zwischen den systematischen Ansätzen zur emotionalen Dimension von Filmmusik, die meist analytisch zwischen Bild und Ton eine klare Differenz verorten, sowie wahrnehmungspsychologisch orientierten filmtheoretischen Positionen zum Zusammenhang von Gefühl und Filmerfahrung, die demgegenüber die *Ganzheit* audiovisueller Wahrnehmung betonen. Jene theoretische Lücke wirft eine für dieses Buch zentrale Frage auf, die in diesem Kapitel adressiert werden soll: Lassen sich die innerhalb der Auseinandersetzung mit Filmmusik entwickelten gefühlstheoretischen Positionen in Richtung einer Theorie der *audiovisuellen* Wahrnehmung von Filmmusik perspektivieren und weiterdenken?

Ein grundlegender Schritt im erkenntnistheoretischen Voranschreiten dieses Buchs wird folglich darin bestehen, musiktheoretische Ansätze zum emotionalen Erleben von Filmmusik sowie filmtheoretische Konzepte zum Zusammenhang von Filmerfahrung und Zuschauergefühl aufeinander zu beziehen, um eine Perspektive auf die Gefühlsdimension von Filmmusik in audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhängen zu eröffnen.⁸ Ziel dieses Kapitels ist es, in einem ersten Schritt zunächst a) die musiktheoretischen Ansätze zu rekapitulieren, sie b) ins Verhältnis zu Begriffen wie Emotion, Affekt oder Gefühl zu setzen, sowie c) auszuloten, welche Perspektiven mit Blick auf einen Ansatz zur Audiovisualität von Filmmusik innerhalb dieses Diskurses bereits angelegt sind. Folglich soll in diesem Kapitel zunächst ein Überblick über zentrale Begriffe und Theorien der musik-, film- und medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem emotionalen Erleben von Filmmusik erarbeitet werden. Anschließend werden die Kernthesen, welche die besprochenen Arbeiten entlang jener Begriffe entwickeln, mit Blick auf die *zeitliche Dynamik* der Wahrnehmung von Filmmusik, ihre

7 Als Beispiel für die theoretischen Grundlagen, auf deren Basis die emotionale Dimension der Filmmusik in figurenpsychologisch orientierten Ansätzen allenfalls randständig betrachtet wird, sei an dieser Stelle auf die Arbeit von Ed S. Tan verwiesen. Innerhalb Tans systematischer Unterscheidung von *Fiktions-* und *Artefaktemotionen* werden jegliche ästhetischen Parameter – auch die Musik – lediglich als Objekte der *Artefaktemotionen* berücksichtigt; diese Emotionskategorie wird jedoch allein als sinnliches Äquivalent des Gefallens, d. h. eines ästhetisches Urteils, entworfen. Damit wird die sinnliche Dimension der Filmmusik systematisch von komplexen emotionalen Erfahrungen getrennt. Vgl. Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*; s. dazu auch Abschnitt 3.1 dieses Buchs.

8 Siehe Kapitel 3 dieses Buchs.

Wahrnehmungsqualität, sowie den Zusammenhang zwischen zeitlicher Dynamik, Wahrnehmungsqualität und *formal-ästhetischen Gestaltungsprinzipien* reflektierend ins Verhältnis gesetzt. Jene grundlegenden Einsichten sollen es ermöglichen, in einem nächsten Schritt Zeitlichkeit, Wahrnehmungsqualität und formal-ästhetische Gestaltung des kinematografischen Bewegungsbilds⁹ in den Blick zu nehmen – und schließlich das Verhältnis von Filmmusik und bewegten Bildern entlang dieser Dimensionen filmanalytisch zu adressieren.

2.1 Filmmusik – Wahrnehmung und Zeitlichkeit

Die Gefühlsdimension der Wahrnehmung von Filmmusik ist wie bereits erwähnt Gegenstand eines kontinuierlichen Diskurses innerhalb der filmtheoretischen Auseinandersetzung mit Musik. Zugleich erscheint diese Diskurslinie innerhalb der systematischen Arbeiten im Feld meist lediglich als eine von mehreren Dimensionen der Wahrnehmung oder Wirkung von Filmmusik. Dabei unterscheiden sich die jeweiligen theoretischen Modelle geringfügig;¹⁰ zusammenfassend lassen sich jedoch tendenziell folgende ‚Funktionen‘ unterscheiden:

- die symbolische Funktion,
- die dramaturgische Funktion,
- die strukturierende Funktion,
- die emotionalisierende Funktion.

Insgesamt ist der Filmmusik-Diskurs tendenziell praktisch-pragmatisch orientiert, was einerseits in der terminologischen Fokussierung auf Wirk- und Funktionsweisen sowie Techniken¹¹ der Gestaltung, andererseits in der Vielzahl

⁹ Der Begriff des ‚Bewegungsbilds‘ verweist, an dieser Stelle ebenso wie im weiteren Verlauf dieses Buchs, – sofern nicht explizit darauf verwiesen wird – *nicht* im Deleuze’schen Sinn auf einen distinkten Modus kinematografischer Bilder, sondern wird hier, nach Helmuth Plessner, allgemein auf die Wahrnehmung von – im Kontext dieses Buchs: kinematografischer – Bewegung bezogen. Vgl. Helmuth Plessner, *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs [1925]*, in: Ders., *Gesammelte Schriften VII*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1982, 67–130; hier: S. 67. S. auch: Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*.

¹⁰ Vgl. dazu Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*; La Motte-Haber: *Filmmusik*; Kalinak: *Settling the Score*; Thomas Koebner: *Musik zum Abschied. Zur Komposition von Melodramen*, in: Günter Giesenfeld/Ders. (Hg.): *Film und Musik*, (= Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft, H. 35) Marburg 2004, S. 46–68.

¹¹ Vgl. Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, 2001.

filmtheoretischer Arbeiten, die zugleich praxisorientiert¹² sind, zum Ausdruck kommt. Im Folgenden sollen entlang einiger für den Diskurs zentraler theoretischer Module und Felder die wesentlichen Positionen zur Gefühlsdimension der Filmmusik herausgearbeitet werden. Dabei haben nicht alle dieser Module einen primären Bezug zu Fragen des Gefühls. Innerhalb einiger der Forschungsfelder – beispielsweise bei der Frage nach dem generellen Verhältnis von Bild und Ton – spielen Gefühlsaspekte sogar eher eine randständige Rolle. Hier jedoch sollen – soweit möglich – allein jene Aspekte der in den Blick genommenen Phänomene und Theorien betrachtet werden, die relevant dafür sind, wie der Zuschauer Gefühle erlebt. Zwar gelten akustische Phänomene gegenüber der visuellen Dimension des Kinos innerhalb der Filmtheorie bis in die 1990er Jahre hinein als unterrepräsentiert;¹³ dieser Umstand findet jedoch im umfangreichen – an der Schnittstelle von Film-, Medien- und Musikwissenschaft¹⁴ geführten – theoretischen Diskurs zur Filmmusik seine große Ausnahme, sodass hier im Sinne der Fragestellung dieses Buchs eine Auswahl stattfinden muss. Hinzu kommt, dass die wahrnehmungspsychologischen und phänomenologisch orientierten Ansätze¹⁵, welche die theoretische Perspektive des vorliegenden Buchs maßgeblich prägen, wesentlich von der Verschränkung affektiver und kognitiver Prozesse im dyna-

12 Vgl. dazu David Sonnenschein: *Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*, Studio City, CA 2001; Rick Altman: *Sound Theory, Sound Practice*, New York u. a. 1992.

13 Vgl. dazu Altman: *Sound Theory, Sound Practice* 1992; Chion: *Audio-Vision*, 1994; Ders.: *Film, a Sound Art*, New York 2009; Barbara Flückiger: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, 3. Aufl., Marburg 2007.

14 Der große Einfluss der Musikwissenschaft auf den Filmmusik-Diskurs zeigt sich insbesondere in der für weite Teile des Feldes wesentlichen theoretischen Unterscheidung zwischen *autonomer* und *funktionaler* Musik; dabei wird argumentiert, dass für den Film komponierte Musik in ihren Entstehungsbedingungen bereits maßgeblich durch eine funktionale Logik der Ergänzung, Unterstützung, Konkretisierung, etc. des filmischen Bilds hin ausgerichtet ist und sich demgemäß wesensmäßig von ihrem autonomen Pendant, der für die allein akustische Darbietung komponierten Musik, unterscheidet. Das vorliegende Buch geht nicht weiter auf diese Unterscheidung ein. Zum einen weil sie oftmals implizit oder explizit zu einem Maßstab normativ-qualitativer Wertung erhoben wird, der aus filmwissenschaftlicher Perspektive schwierig erscheint; zum anderen weil die gängige Praxis aktueller Filmproduktionen, oftmals sowohl einen klassischen *Score* (d. h. eigens für den Film komponierte Stücke) als auch bereits existierende Musikstücke aus dem weiten Feld der Populärkultur zu verwenden, die theoretische Grenze zwischen vermeintlich funktionaler und vermeintlich autonomer Musik zunehmend über die übergreifenden Strategien audiovisueller Komposition egalisiert. Vgl. dazu Jessica Merten: *Semantische Beschriftung im Film durch „autonome“ Musik. Eine funktionale Analyse ausgewählter Themen*, Osnabrück 2001.

15 Siehe u. a. Abschnitt 3.1 dieses Buchs.

mischen Akt der Wahrnehmung ausgehen; vor diesem Hintergrund stellen sie auch die Frage nach der symbolischen Dimension von Film (und Filmmusik) anders, als Ansätze, welche die Identifikation repräsentierter Inhalte unabhängig von Wahrnehmungsvorgängen und deren zeitlicher Dynamik fassen. Daher sollen im Folgenden die einschlägigen Positionen zur symbolischen Dimension der Filmmusik bewusst hintenan gestellt und stattdessen zunächst jene Begriffe und Felder des Filmmusik-Diskurses skizziert werden, die auf die ein oder andere Weise Gefühlsphänomene in den Blick nehmen.

Mood-Technik

Einer der zentralen Begriffe des Diskurses zur Gefühlswelt der Filmmusik ist der der *Mood-Musik* bzw. der *Mood-Technik*¹⁶. Damit wird bereits begrifflich auf das Potential der Filmmusik verwiesen, Stimmungen (engl. moods) zu erzeugen. Kathrin Kalinak verweist in ihrer Auseinandersetzung mit dem Film-Score, also den originär filmmusikalischen Kompositionen, im klassischen Hollywood darauf, wie eng die ästhetische Strategie der Mood-Musik mit der visuellen Inszenierungs-Praxis der eröffnenden, totalen Einstellung zum Szenenbeginn, dem sogenannten *establishing shot*, verbunden ist. Der Begriff der Stimmung wird dabei nahezu synonym mit der Erfahrung einer an Repräsentationen von Handlungsraum und -zeit (z. B. des Orts oder der Epoche, in denen die Handlung situiert ist) gebundenen *Atmosphäre* verwendet:

The creation of mood and atmosphere [...] relied on the ability of the composer to discern implicit context and respond with appropriate music. [...] Establishing shots were the most typical point of access for atmospheric music, especially those which made direct reference to geographic location or historical period. Mood music tapped the power of collective associations to create the time and place represented in the image.¹⁷

In dieser filmhistorischen Betrachtung rückt die Mood-Musik also zunächst einmal in die Rolle eines Scharniers zwischen Stimmung und Atmosphäre. Sie verschränkt das Gefühlserleben des Zuschauers und sinnliche Qualitäten, die dem geografischen Ort bzw. der historischen Epoche der Handlung zugeschrieben werden; musikalisch heraufbeschworene Stimmungen verbinden sich mit an

¹⁶ Vgl. dazu Kalinak: *Settling the Score*, S. 90–93; Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 83–88.

¹⁷ Kalinak: *Settling the Score*, S. 90.

die visuelle Repräsentation gebundenen atmosphärischen Assoziationen.¹⁸ Der Begriff verweist damit zunächst einmal auf eine sehr grundlegende, umfassende Eigenschaft der Filmmusik: die Fähigkeit, im Akt der Wahrnehmung kinematografischer Bilder symbolischen Aspekten des Bilds eine gefühlte Färbung zu verleihen – und dabei eine modulierende Wechselbeziehung zwischen visuellen und auditiven Wahrnehmungsqualitäten zu eröffnen. So verstanden, zielt der Begriff der Mood-Musik von vornherein auf *audiovisuelle* Stimmungen und Atmosphären. Allerdings verbinden sich in Kalinaks Beschreibung, vor allem auf Ebene der Mood-Musik selbst, symbolische mit sinnlichen Wahrnehmungsqualitäten; die Musik ist gewissermaßen gleichzeitig ‚Kennzeichen‘ von Ort und Epoche einerseits, sowie expressiver Ausdruck einer spezifischen Stimmung andererseits.¹⁹ Worin jene expressive Dimension begründet liegt, wird jedoch zunächst nicht weiter ausgeführt.

Eine systematische Perspektive auf jene musikalisch expressive Dimension sucht, unter Rückgriff auf die Arbeit Lothar Prox', Claudia Bullerjahn zu eröffnen – und unterscheidet dabei zwischen einer *expressiven* und einer *sensorischen* Mood-Technik.²⁰ Erstere setze darauf, eine stetige, als zeitlich geschlossenes Ganzes zu fassende und an Protagonisten und Handlungskonstellationen orientierte Stimmung zu vermitteln, während letztere eher die zeitliche Organisation einer losen Folge physiologischer Sensationen anstrebe. Im Kontext dieses Buchs erscheint diese Unterscheidung in einigen ihrer Prämissen schwierig: In welchem Verhältnis eine an die musikalische Expressivität gebundene Stimmungsqualität zu Fragen der Figurenpsychologie steht, soll hier zunächst offen bleiben; zudem muss die Aufteilung grundsätzlicher Dimensionen des Wahrnehmungsaktes – wie Expressivität und sensorischer Wahrnehmung – auf unterschiedliche Kompositionsstrategien hinterfragt werden.²¹ Bei aller Schwierigkeit, die diese Aufteilung als systematische Unterscheidung mit sich bringt, weist sie jedoch zugleich auf unterschiedliche Dimensionen des mit Filmmusik assoziierten Gefühlserlebens hin: Zum einen scheinen sich *filmmusikalische Kompositionen potentiell in einem gestalthaften, das musikalische Motiv in seiner zeitlichen Dynamik als Ganzes umfassenden Sinne als Gefühle oder Stimmungen niederzuschlagen*. Zum anderen scheint diese Dimension musikalischer Expressivität *an die sensorische*

18 Vgl. dazu auch: Burt: *The Art of Film Music*, S. 67–69; Roy M. Prendergast: *Film Music: A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*, 2. Aufl., New York 1992, S. 213–216.

19 So beschreibt Kalinak u. a. die gängige kompositorische Praxis, exotische Handlungsorte mit dem Klang exotischer Instrumente zu verbinden (vgl. ebd., S. 91). Als kompositorische Technik verstanden verbindet die Mood-Musik folglich sinnliche und symbolische Potentiale der Musik.

20 Vgl. dazu Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 87.

21 Siehe dazu auch Abschnitt 3.1 dieses Buchs.

Wahrnehmung physiologischer Qualitäten und deren zeitliche Dynamik gebunden. Anders gesagt: Liest man Prox' systematische Einteilung eher als Beschreibung einander nicht ausschließender Potentiale der Filmmusik denn als typologische Unterscheidung, weist sie auf die Möglichkeit hin, dass unterschiedliche Kompositionsstrategien eher die *gestalthafte, kohärente Wahrnehmungsqualität eines musikalischen Motivs als Ganzes* oder aber die *Abfolge scheinbar punktueller Momente als zeitliches Muster* betonen können.²²

Insgesamt scheint das Konzept der *Mood-Musik* im Kontext der hier verfolgten Fragestellung weniger als ein theoretisches Modul fruchtbar; vielmehr lässt es sich als ein Oberbegriff der Theorie zum Gefühlserleben von Filmmusik begreifen, der deren ästhetische Bedeutung für die filmische *Mise-en-Scène* gewissermaßen aus der Vogelperspektive betrachtet. In dem Hinweis auf das Wechselspiel von musikalischer Gestalt und zeitlichem Muster eröffnet er jedoch zugleich eine theoretische Perspektive, die im Laufe des vorliegenden Buchs auch für die Idee einer *audiovisuellen Komposition* und ihrer wahrnehmungstheoretischen Implikationen eine zentrale Rolle einnehmen wird.

Leitmotiv

Der Begriff des Leitmotivs bezeichnet die kompositorische Strategie, ein musikalisches Motiv, d. h. eine spezifische Tonfolge, in verschiedenen Variationen und Kontexten wiederholt einzusetzen. Auch wenn dieses Kompositionsprinzip bereits zuvor praktiziert wurde, gehen der Begriff und seine theoretische Ausfaltung auf Richard Wagners Überlegungen zur Oper als Musikdrama zurück, genauer gesagt die Wagner'sche Idee eines *Gesamtkunstwerkes*.²³ Im narrativen Film wird das Leitmotiv oftmals, einem akustischen Zeichen ähnlich, an bestimmte Figuren oder Orte der fiktionalen Handlung gebunden.²⁴

²² Damit werden an dieser Stelle bereits auf Ebene der Musiktheorie erstmals zwei grundlegende Wahrnehmungsdimensionen der zeitlichen Künste angesprochen, die mit Blick auf das Filmbild im Kontext dieser Arbeit über die zentralen Begrifflichkeiten der (fließend-kohärenten) *Bewegung* und des (punktuell-akzentuierenden) *Rhythmus*' weiter ausgefaltet werden; s. dazu Kapitel 4 dieses Buchs.

²³ Siehe dazu: Scott D. Paulin: *Richard Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity. The Idea of the Gesamtkunstwerk in the History and Theory of Film Music*, in: James Buhler/Caryl Flinn/David Neumeyer (Hg.): *Music and Cinema*, Hannover/London 2000, S. 58–84.

²⁴ Siehe dazu: Justin London: *Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score*, in: Ebd., S. 85–96, hier: S. 86–89.

Innerhalb der theoretischen Debatten zur Filmmusik ist die Technik des Leitmotivs bereits früh kritisch diskutiert worden. So sind es vor allem die Ausführungen Theodor W. Adornos und Hanns Eislers, die bis heute exemplarisch für eine ganze Reihe von Arbeiten stehen, welche den Einsatz von Leitmotiven im Film – im Vergleich zur Oper – kritisch sehen:

Das Wagnersche Leitmotiv ist untrennbar verbunden mit der Vorstellung vom symbolischen Wesen des Musikdramas. Das Leitmotiv soll nicht einfach Personen, Emotionen oder Dinge charakterisieren – obwohl es weithin immer so aufgefasst worden ist –, sondern es soll im Sinn der eigentlichen Wagnerschen Konzeption die szenischen Vorgänge in die Sphäre des metaphysisch Bedeutenden erheben. Wenn im Ring das Walhallmotiv in den Tuben ertönt, so soll es nicht Wotans residence anmelden, sondern Wagner wollte damit die Sphäre des Erhabenen, des Weltwillens, des Urprinzips ausdrücken. [...] Im Film, der sich die genaue Abbildung der Wirklichkeit vorsetzt, ist für solche Symbolik kein Raum mehr. Die Leistung des Leitmotivs reduziert sich auf die eines musikalischen Kammerdieners, der seinen Herrn mit bedeutsamer Miene vorstellt, während den Prominenten ohnehin jeder erkennt.²⁵

Adornos und Eislers Vorwurf der schlichten „Verdopplung“²⁶ visueller Repräsentationen ist eng an die Vorstellung einer zweischichtigen Symbolik gebunden: Zum einen wird damit eine simple Form der musikalischen Referenz beschrieben, die in der kompositorischen Kopplung von *benennenden* musikalischen Motiven mit durch diese Motive *benannten* (und zugleich visuell repräsentierten) Orten oder Personen im Filmverlauf zunehmend tautologisch erscheinen muss; zum anderen wird eine hinzutretende Symbolik höherer Ordnung angenommen, die sich allein im dramaturgischen und musikalischen Kontext des Musikdramas entfalte und damit abstrakte Prinzipien wie „Erhabenes“, „Weltwillen“ oder „Urprinzip“ erst zu symbolisieren vermöge. Jene höhere Symbolik bleibe jedoch dem Film qua seiner medialen Spezifik als vermeintlich realitätsabbildendes Medium verstellt. Eine Kritik, die James Buhler in leicht variiert Form erneuert, wenn er im Rahmen einer Analyse des Scores zur STAR WARS-Trilogie²⁷ formuliert, was die Wagnerschen Musikdramen ausmache – und in der Verwendung des Leitmotivs als Kompositionsprinzip im Film verloren gehe:

Moments of musical summary arrest the flow in the dramas, dissolving the bond that otherwise obtains between the leitmotiv as signifier and its signified and giving this music

²⁵ Theodor W. Adorno/Hanns Eisler: *Komposition für den Film*, hg. v. Johannes C. Gall, Frankfurt a. M. 2006, S. 13.

²⁶ Ebd.

²⁷ Buhler analysiert die ursprüngliche Trilogie, d. h. nach heutiger Zählweise die Episoden IV, V und VI (USA 1977–83).

a mythic substrate, a fluid semiosis that itself points to an intelligible realm beyond signification. In this way, myth and music become directly allied against linguistic signification, that is, communication. The musical quality of the leitmotif preserves it from devolving into a linguistic entity; it becomes the structural analogue to myth.²⁸

Damit formuliert Buhler etwas, das sich bei Adorno und Eisler bereits als „Negativdefinition“²⁹ extrahieren lässt: eine Art Anforderungsprofil, was das musikalische Leitmotiv im Kino leisten müsse, um dem im Kontext der Oper entwickelten Kompositionsprinzip gerecht zu werden. Vor diesem Hintergrund verbindet sich bei Buhler eine formale, dramaturgische Anforderung mit der Forderung nach einer intendierten Wahrnehmungsqualität: Zum einen weist er darauf hin, dass das Leitmotiv bei Wagner in dramaturgischen Pausen, in Momenten des Innehaltens, platziert werde; die Formulierung zu den „[m]oments of musical summary“ macht deutlich, dass das Leitmotiv im szenischen Kontext durch seine dramaturgische Platzierung und inszenatorische Einbettung ein Element der Schließung, eine Positionierung als musikalischer ‚Nachhall‘, beinhalten müsse, um den intendierten Effekt zu erzielen. Zum anderen wird dieser Effekt als ein Aussetzen der *Semiose* beschrieben, als ein Akt der nicht-sprachlichen Kommunikation, dem die Suspendierung semiotisch-linguistischer Kommunikation eine mythologische Qualität verleihe. Anders gesagt: Während Adorno und Eisler die vermeintliche Unfähigkeit des Films, dem Leitmotiv ‚Raum‘ zu geben direkt an die spezifische Medialität des Kinos binden, lässt sich Buhlers – im Urteil identische – Kritik auch als formal-ästhetische Forderung nach einer klar umrissenen Inszenierungsstrategie mit Blick auf die Zeitlichkeit filmischer Erfahrung lesen.

Inwiefern dies eine veränderte Perspektive eröffnet – und in welchem Zusammenhang Buhlers Ausführungen zum Mythos dazu stehen – macht eine Betrachtung der eher reflektiv-systematisch denn normativ-ästhetisch orientierten Ansätze zum Leitmotiv im Film deutlich. So unterscheidet beispielsweise Claudia Bullerjahn zwischen drei *Typen* der Verwendung von Leitmotiven:³⁰

- dem *Motivzitat*, d. h. einem wiederholt unverändert auftretenden Motiv,
- der *idée fixe*, d. h. einer „psychologischen Variantenbildung in Abhängigkeit der dargestellten Leidenschaften“³¹, sowie

²⁸ James Buhler: *Star Wars, Music, and Myth*, in: Ders./Flinn/Neumeyer (Hg.): *Music and Cinema*, S. 33–57, hier: S. 41–42.

²⁹ Vgl. dazu Flückiger: *Sound Design*, S. 185.

³⁰ Bullerjahn bezieht sich dabei auf die Arbeit Norbert Jürgen Schneiders. Vgl. dazu Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 89.

³¹ Ebd.

- der *voll entwickelten Leitmotivtechnik*, d. h. einem Geflecht musikalischer Motive, das nahezu den gesamten Score durchzieht.

Diese Typologie muss sicher als idealtypische Systematik eines in der Wirklichkeit der musikalischen Komposition für den Film bestenfalls graduellen, wenn nicht gar multidimensionalen, Phänomens betrachtet – und die strikte Koppelung der musikalischen Variantenbildung an Figurenpsychologie sicher hinterfragt³² – werden. Zugleich verdeutlicht sie jedoch, dass sowohl Adorno und Eisler als auch Buhler sich auf Beispiele beziehen, die eher als simplere Varianten in einem breiten Spektrum möglicher Komplexitätsstufen des Spiels mit musikalischen Leitmotiven zu verorten sind. Beide komplexeren Varianten – ob nun die der *Variation* oder die des *Geflechts* – fügen der Beschreibung in den angeführten kritischen Positionen eine wesentliche Dimension hinzu: die der *dynamischen Modulation* des Leitmotivs. Damit ergibt sich eine wesentliche Verschiebung, weg vom tendenziell tautologischen semiotischen Spiel von auditivem Signifikant und visuellem Signifikat; wie Kathrin Kalinak ausführt:

Through repetition and variation, leitmotifs bound a series of temporally disconnected musical cues into an integrated whole. Further, leitmotifs functioned in an interdependence with the visual text. [...] [T]hrough sheer accumulation, each repetition of the leitmotif bring(s) with it the associations established in earlier occurrences.³³

Jede Szene, in der das Leitmotiv erklingt, umfasst aus dieser Perspektive weit mehr als das, was Adorno und Eisler als kinematografisches Klischee musikalischer ‚Benennung‘ kritisieren. Jedes erneute Erklängen des Leitmotivs bringt ein komplexes Spiel symbolischer Bezüge mit sich. Damit wird ein wesentliches Merkmal des Leitmotivs im Film hervorgehoben: *Das musikalische Leitmotiv bildet ein kompositorisches Muster aus, welches innerhalb der linearzeitlichen Erfahrung des Films zeitlich nicht in einem Kontinuum verbundene Szenen über*

³² So habe ich beispielsweise im Kontext einer filmanalytischen Studie zum Zusammenspiel von musikalischem Leitmotiv und kinematografischer Bewegung im Vietnamkriegsfilm *CASUALTIES OF WAR* (Brian De Palma, USA 1989) versucht herauszuarbeiten, inwiefern Zuschauergefühl und figurenpsychologische Aspekte grundsätzlich zwei verschiedene Ebenen der Filmerfahrung darstellen, deren inszenatorische Engführung keinen unmittelbaren Zusammenhang abbildet, sondern eine spezifische ästhetische Strategie darstellt. Vgl. dazu Jan-Hendrik Bakels: *Der Klang der Erinnerung. Filmmusik und Zeitlichkeit affektiver Erfahrung im Vietnamkriegsfilm*, in: Hermann Kappelhoff/David Gaertner/Cilli Pogodda (Hg.): *Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie*, Berlin 2013, S. 266–306.

³³ Kalinak: *Settling the Score*, S. 104.

ein sinnlich-körperlich erfahrenes Moment der Gemeinsamkeit verbindet.³⁴ Doch dieses Spiel aus Rekurrenzen, Modulation und Fortsetzung bleibt nicht allein auf das von Kalinak angeführte Zusammenspiel mit dem „visuellen Text“ und die daraus erwachsenden „Assoziationen“ beschränkt. Wie Justin London ausführt, ist das Leitmotiv – wird es nicht als bloßes Label im von Adorno und Eisler kritisierten Sinne verwendet – nicht zuletzt eine expressive Form, die sich als solche auch und vor allem durch ihre affektive Dimension auszeichnet:

What is also familiar to most listeners is that musical leitmotifs [...] do more than simply designate; they also contain an expressive content that is entwined with its musical structure. Music has the capacity for signifying or expressing emotion; we routinely characterize musical passages as „heroic“, „longing“, „tender“, „melancholy“, and so forth [...]. Leitmotifs, as musical shapes embedded in larger musical contexts, are similarly expressive. They couple a capacity to refer with a sense of emotional expression.³⁵

Verbindet man die Gedanken Kalinaks und Londons, wird deutlich, inwiefern das (meist in Bezug auf Aspekte der Symbolik diskutierte) kompositorische Prinzip des musikalischen Leitmotivs für die Frage nach dem Verhältnis von Filmmusik und Gefühlserleben des Filmzuschauers – und damit im Kontext dieses Buchs – von Bedeutung ist: Nicht allein symbolisch-assoziative Kontexte des Leitmotivs bilden über dessen Wiederholung und Variation eine non-lineare Struktur der Verweise und Bezüge aus. Vielmehr „wird das Leitmotiv [...] zu einem körperlich erfahrbaren, die lineare Wahrnehmungszeit des Films transzendierenden Verweis, zum Träger einer sinnlich-affektiv grundierten Erinnerungsstruktur.“³⁶ Das Leitmotiv transzendiert als expressive Form Szenen unterschiedlicher Gefühlsqualität – und wird so zu einer sinnlich-körperlich erfahrenen Verbindung, die unterschiedliche audiovisuelle Kompositionen aufeinander bezieht, moduliert und vertieft.

³⁴ Vgl. dazu Bakels: *Klang der Erinnerung*.

³⁵ London: *Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score*, S. 89.

³⁶ Bakels: *Klang der Erinnerung*, S. 301. Die Erinnerungsdimension des Leitmotivs gilt aus empirischer Perspektive als umstritten. Allerdings weisen die Autoren selbst auf methodische Probleme der zugrundeliegenden Studien hin; zudem wird die (ohnehin schwer durch Operationalisierung innerhalb behavioraler Studien zu fassende) Frage nach dem affektiven Erleben – und damit auch die Frage nach dem Verhältnis von bewussten und unbewussten Emotionen und Möglichkeiten einer nicht an „higher cognition“ gebundenen Form des verkörperten Erinnerens – dabei bisher nicht berücksichtigt. Vgl. dazu Annabel J. Cohen: *Film Music. Perspectives from Cognitive Psychology*, in: Buhler/Flinn/Neumeyer (Hg.): *Music and Cinema*, S. 360–378; Kreuzer: *Filmmusik in Theorie und Praxis*.

Aus dieser Perspektive erscheinen einige in der Literatur dargelegte Positionen in einem anderen Licht. So wäre beispielsweise die von Buhler geforderte nicht-sprachliche, mythische Qualität des Leitmotivs vor diesem Hintergrund auch abseits jedweder Symbolik als eine Gefühlsqualität denkbar.³⁷ Im Kontext dieses Buchs steht jedoch die Bedeutung des Leitmotivs für die *Zeitlichkeit* des Gefühlserlebens im Vordergrund. Diese lässt sich thetisch wie folgt formulieren: *Über das Leitmotiv eröffnet sich eine affektdramaturgische, d. h. die Entfaltung von Zuschauergefühlen ästhetisch grundierende, Struktur, über die verschiedene szenische Komplexe und die damit verbundenen jeweiligen affektiven Adressierungen des Zuschauers auf der Grundlage einer sinnlich-körperlich erfahrbaren Gemeinsamkeit – dem Leitmotiv – aufeinander bezogen werden, sich gegenseitig modulieren und fortschreiben.*³⁸ Jene affektdramaturgische Dimension des Leitmotivs wird im weiteren Verlauf dieses Buchs aus methodischen Gründen – der weitgehenden Konzentration auf exemplarische Szenenanalysen – nur am Rande von Bedeutung sein.³⁹ Zugleich eröffnet das theoretische Konzept des Leitmotivs jedoch bereits an dieser Stelle einen ersten Einblick in ästhetische Strategien der Variation und Modulation, wie sie auch auf Ebene der filmischen Szene noch relevant sein werden.⁴⁰ Zunächst gilt es jedoch herauszuarbeiten, wie die im Zusammenhang mit Mood-Musik und Leitmotiv thematisierten expressiven Qualitäten von Filmmusik kompositorisch angelegt und wahrnehmungspsychologisch erlebt werden.

Musikalische Idiome und Konventionen

Der Begriff des musikalischen Idioms bezeichnet – ähnlich dem Idiom als Bezeichnung für charakteristische Spracheigentümlichkeiten in der Linguis-

³⁷ Ein Gedanke, der sich sicher fruchtbar auf Theorien und Modelle des Gefühls als Weltbezug – der so genannten *existenziellen Gefühle* – beziehen ließe; ebenso auf philosophische wie (neuro-)psychologische Positionen zum Zusammenhang von Mythos, Lautsprache, Sprache und Gefühl. Eine gedankliche Linie, die im vorliegenden Buch leider nicht weiter verfolgt werden kann. Vgl. dazu Matthew Ratcliffe: *Feelings of being. Phenomenology, psychiatry and the sense of reality*. Oxford u. a. 2008; Ders.: *The Phenomenology of Existential Feeling*. In: Joerg Fingerhut/Sabine Marienberg (Hg.): *Feelings of Being Alive*. Berlin/Boston 2012, S. 23–54; Ernst Cassirer: *Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen*, Berlin 1925; Daniel Shanahan: *Language, Feeling, and the Brain. The Evocative Vector*, New Brunswick, NJ 2007.

³⁸ Bakels: *Klang der Erinnerung*, S. 297–303.

³⁹ Siehe Abschnitt 5.2 dieses Buchs.

⁴⁰ Siehe ebenfalls Abschnitt 5.2 dieses Buchs.

tik – eine stilistische Dimension musikalischer Kompositionen, die, über Gestaltungsprinzipien der Melodieführung, Harmonik, des Rhythmus und/oder des Arrangements,⁴¹ über verschiedene Einzelkompositionen hinweg als Aspekt der musikalischen Form wiedererkennbar ist. Dabei wird der Begriff des Idioms in der Regel auf größere Korpora musikalischer Kompositionen – beispielsweise stilbildende Epochen oder Genres – bezogen. So hat Kathrin Kalinak aus filmhistorischer Perspektive beschrieben, wie das musikalische Idiom der Romantik und Spätromantik des 19. Jahrhunderts in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts von Komponisten wie Erich Wolfgang Korngold oder Max Steiner aufgegriffen und derart populär wurde, dass es zu *dem* Idiom des klassischen Hollywood-Scores aufstieg:⁴²

Das musikalische Idiom des 19. Jahrhunderts beeinflusste die Konventionen der Orchestrierung und Harmonik des klassischen Filmscores. Hollywoods Version dieses Modells zeichnete sich durch die Überlegenheit und Melodieführung der Streicher aus, sowie durch die Verdopplung individueller Parts. [...] Ungeachtet der Tatsache, dass noch andere musikalische Idiome, Stile und Komponisten im Hollywood-Filmscore Einzug fanden, lebt Korngolds und Steiners Vermächtnis noch heute in Hollywood weiter.⁴³

Im Kontext dieses Buchs ist das hier in seinen charakteristischen Merkmalen beschriebene musikalische Idiom des klassischen Hollywood-Scores in zweierlei Hinsicht relevant: Zum einen, weil es auch nach seiner Hochphase in der Epoche des klassischen Hollywood, trotz der zunehmenden Bedeutung weiterer musikalischer Idiome im Bereich der Filmmusik, prägend für einzelne filmische Genres, insbesondere die Romanze und das Melodrama⁴⁴, bleibt – und damit nebenbei einen Hinweis auf den Zusammenhang zwischen musikalischen Idiomen und dem filmischen Genre-System liefert, bzw. diesen Zusammenhang als Ökonomie der Adressierung von Zuschauergefühlen ausweist. Zum anderen, weil die erwähnte Dominanz der Streicher, gewissermaßen als ‚Singstimme‘⁴⁵,

⁴¹ Bzw. in einer spezifischen Kombination diverser Gestaltungsprinzipien auf mehreren dieser Ebenen.

⁴² Kalinak: *Settling the Score*, S. 100–103.

⁴³ Kathryn Kalinak: *Anmerkungen zum klassischen Hollywood-Filmscore*, in: Regina Schlagnitweit/Gottfried Schlemmer (Hg.): *Film und Musik*, Wien 2001, S. 31–38, hier: S. 37–38.

⁴⁴ Siehe dazu auch: La Motte-Haber/Emons: *Filmmusik*, S. 144–147; Koebner: *Musik zum Abschied*, S. 46–68, hier S. 65–68.

⁴⁵ Die herausgehobene Rolle der Streicher im Allgemeinen (und der Violine im Speziellen) innerhalb des Orchesters erscheint auch deshalb interessant, weil diese Instrumente in puncto tonalem Spektrum und Timbre der menschlichen Stimme am nächsten kommen – ein Aspekt der eine Verbindung musikalisch-tonaler und vokaler Expressivität nahelegt. Die Streicher fungie-

in den Kompositionen, die diesem Idiom zugerechnet werden, eine wesentliche Grundbedingung darstellt, auch innerhalb komplexer (polyphoner) orchesterlicher Kompositionen Konventionen der Melodieführung und Intonation aufzugreifen und in den Vordergrund zu rücken; diese Konventionen sind – wie im weiteren Verlauf dieses Abschnitts zu sehen sein wird – von wesentlicher Bedeutung, wenn es darum geht, einen theoretischen Zugang zur Zeitlichkeit der Filmmusik und der sinnlich-körperlichen Affizierung des Zuschauers mittels Filmmusik zu eröffnen.

Vor diesem Hintergrund wird die Adressierung des Zuschauergefühls in einzelnen filmischen Genres unmittelbar als komplexes Spiel der Bezugnahme musikalischer Idiome beschreibbar. So arbeitet beispielsweise Frank Hentschel in seiner Studie zum Horror-Film des New Hollywood heraus, welch zentrale Bedeutung das musikalische Idiom der *Neuen Musik* innerhalb der in diesen Filmen inszenierten Bilder der Angst einnimmt.⁴⁶ Jenes Idiom zeichne sich aus Perspektive der klassischen Musik durch eine verstörende Wirkung aus; diese verdanke es wiederum seinem konzeptionellen Hintergrund als expliziter Gegenentwurf zu den in der romantischen Musik des 19. Jahrhunderts etablierten Regeln der Harmonik, Melodieführung und Intonation. Während sich beispielsweise das romantische Idiom durch ein harmonisches Miteinander verschiedener melodischer Linien auszeichnet, sind für das Idiom der *Neuen Musik* dissonante Ton-Cluster oder („schräge“) tonale Frequenzen in den Zwischenräumen der melodischen Skalen charakteristisch. Damit schließt jenes Idiom über die Gefühlsdimension der Negation formal-ästhetischer Prinzipien des klassischen Film-Scores direkt an das Gefühlserleben an, das letzteren prägt: *die Modulation formal-ästhetischer Gestaltungsprinzipien wird zum Agens einer generischen Gefühlsökonomie*. Jene Modulationen des Zuschauergefühls setzen allerdings weniger direkt auf der Ebene der musikalischen Idiome an, als vielmehr auf der Ebene einzelner musikalischer Konventionen⁴⁷ – z. B. der Melodieführung, Harmonik oder des Arrangements –, die zu den stilprägenden kompositorischen Merkmalen jener Idiome gehören.⁴⁸

ren im musikalischen Idiom des klassischen Hollywood-Kinos gewissermaßen als Singstimme. Vgl. dazu Kathryn Kalinak: *The Language of Music. A Brief Analysis of Vertigo*, in: Kay Dickinson (Hg.): *Movie Music. The Film Reader*, London u. a. 2003, S. 15–23, hier: S. 20.

⁴⁶ Vgl. dazu Frank Hentschel: *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm*, Berlin 2011, S. 14–59.

⁴⁷ Vgl. dazu Kalinak: *The Language of Music*, S. 20–21.

⁴⁸ Dabei darf natürlich nicht vergessen werden, dass hier eine theoretische Position zur Gefühlsdimension von *Filmmusik* avisiert wird; entsprechend wird noch zu fragen sein, welche Konsequenz es hat, dass die hier beschriebenen musikalischen Konventionen im Film immer in

Eine wesentliche Rolle bei der Herausbildung jener Konventionen im Feld der Filmmusik spielen die sogenannten *temp tracks*. Mit diesem Begriff werden bereits existierende Musikstücke bezeichnet, die den Szenen als atmosphärische ‚Platzhalter‘ unterlegt werden und dem Komponisten im Hinblick auf die intendierte Dynamik und Stimmung als Vorlage dienen sollen – was aus pragmatischer Perspektive oftmals kritisch hinterfragt wird. So formuliert Russel Lack in seiner historisch orientierten Arbeit zur Filmmusik:

In the same way as there are (perhaps) musical archetypes that govern the form and content of certain musical idioms, within those idioms [...] there are conventional patterns of use. The adoption of these conventions by, for example, a director who uses a well-known suspense theme as ‚temp-track‘ when in the early stages of editing a film plunges film music or rather the users of film music into a circularity. [...] Frequently, the composer is co-opted into producing a virtual carbon copy of the temp track.⁴⁹

Damit spricht Lack zum einen ein passant ein wesentliches Spannungsfeld innerhalb der theoretischen Reflexion konventionalisierter Kompositionsstrategien in der Musik an. So schwebt immer wieder die Frage im Raum, ob kompositorische Konventionen Ausdruck (musikalischer, akustischer oder filmischer) Archetypen sind, deren Existenz ontologisch auf mehr als eine Praxis der Repetition zurückgeht, oder – am anderen Ende des Spektrums – vielmehr quasi-tautologisches Ergebnis einer sich selbst fortlaufend imitierenden Produktionsökonomie.⁵⁰ Zum anderen – und dies steht an dieser Stelle im Vordergrund – liefert Lacks Betrachtung der *temp track*-Praxis, bzw. das angeführte Beispiel des „suspense theme as ‚temp track““, einen wesentlichen Hinweis darauf, in welchem Verhältnis musikalische Konventionen zur Gefühlsqualität der jeweiligen Filmszene stehen: Der Begriff des *Suspense* bezeichnet ein Gefühl der Spannung. Dieses entspricht zwar nicht der engeren Definition emotionalen Erlebens im Sinne von Modellen, die ein festes, eng begrenztes Set menschlicher Basisemotionen annehmen,⁵¹

einem audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhang stehen. S. dazu den Abschnitt *Bild-Ton-Verhältnis* in diesem Kapitel sowie Kapitel 3 und 4 dieses Buchs.

⁴⁹ Russell Lack: *Twenty Four Frames Under. A Buried History of Film Music*, London 1997, S. 288.

⁵⁰ Vgl. dazu auch die Diskussion zu Stereotypen in Film und Film-Sound bei Flückiger. Flückiger: *Sound Design*, S. 176–182.

⁵¹ Siehe dazu auch: Nico H. Frijda: *The Laws of Emotion* [1988], in: Jennifer M. Jenkins/Keith Oatley/Nancy L. Stein (Hg.): *Human Emotions. A Reader*, Malden, MA 1998, S. 270–287; Klaus R. Scherer/Angela Schorr/Tom Johnstone (Hg.): *Appraisal Processes in Emotion. Theory, Methods, Research*. Oxford u. a. 2001; bzw. Abschnitt 2.2 dieses Kapitels.

rekurriert aber nichtsdestotrotz auf die zeitliche Dimension körperlich-sinnlicher Affekte des Zuschauers.⁵²

Damit wird eine wesentliche Dimension musikalischer Konventionen offenbar: Diese können nicht nur über formale Aspekte der Komposition, des Arrangements oder der Instrumentierung bestimmte symbolische Assoziationen in Bezug auf den (geografischen) Ort und die (historische) Zeit der Handlung liefern,⁵³ sie lassen sich auch direkt als Strategien der Adressierung von Zuschauergefühlen fassen. Mehr noch: Als bestimmende Dimension, als das generische Element, welches eine Gruppe einzelner Kompositionen als einer gemeinsamen Konvention folgend bestimmt, kann nicht nur deren formal-ästhetische Beschreibung, sondern umgekehrt auch ihre Gefühlsqualität herangezogen werden. Somit offenbart sich das Spiel aus Konvention und affektiver Adressierung als ein doppeltes: *Die Konvention lässt sich einerseits formal-ästhetisch fassen, andererseits in ihrer Empfindungsdimension*. So gilt beispielsweise ein Streicher-Tremolo (die oftmals als flirrend oder trillernd beschriebene, schnelle Wiederholung eines einzelnen Tones) im Idiom des klassischen Hollywood als *die* musikalische Konvention im Kontext filmischen *Suspense*.⁵⁴ Auf der anderen Seite erscheint das Streicher-Tremolo im Horrorfilm des New Hollywood, d. h. im Idiom der Neuen Musik, als Agens eines angstbesetzten Bedrohungsgefühls.⁵⁵ Mit anderen Worten: *Die Gefühlsdimension des Streicher-Tremolos scheint von mehr als nur dessen – selbstredend nie gänzlich identischer – musikalischer Form beeinflusst*. Gleichzeitig kann jenes angstbesetzte Bedrohungsgefühl umgekehrt über mehr als nur *eine* Konvention zum Ausdruck gebracht werden:

Für die Bilder der Gefährdung und Bedrohung, des Schreckens und Erschreckens bedient sich Filmmusik einer Reihe von z. T. bereits ehrwürdigen Requisiten: motivischer (Ostinati; chromatisch sich weiterschiebende Figuren), harmonischer (dissonante Intervalle wie die übermäßige Quart oder die kleine Sekund; Chromatik; komplexe Dissonanzen bis hin zum Cluster), diastematischer (extreme, meist tiefe Lagen), rhythmischer (unerbittlich gleichmäßiger ‚beat‘ oder im Rhythmus des fatalen Herzfehlers schlagende Synkopen), dynamischer (Sforzati, Crescendi) und koloristischer („Alarm“-Instrumente; fahle oder grelle Klangfarben; Schlagzeugeffekte vor allem der Pauken; spieltechnische Besonderheiten wie Tremolo, Triller oder Flatterzunge).⁵⁶

⁵² Vgl. Sarah Greifenstein/Hauke Lehmann: *Manipulation der Sinne im Modus des Suspense*, in: *CINEMA-Jahrbuch Nr. 58. Manipulation*, 2013, S. 102–112; Karl Sierek: *Spannung und Körperbild*, in: *montage/av*, Jg. 3, Nr. 1, 1994, S. 115–121.

⁵³ Vgl. dazu Kalinak: *The Language of Music*, S. 20.

⁵⁴ Ebd., S. 21.

⁵⁵ Vgl. dazu Hentschel: *Töne der Angst*, S. 14–59.

⁵⁶ La Motte-Haber/Emons: *Filmmusik*, S. 140–141.

Dabei fällt auf: Die hier exemplarisch von Helga de la Motte-Haber zusammengetragene Aufzählung von Stilmitteln verbindet implizit punktuelle, körperlich erfahrbare ‚Reize‘ (Disharmonie, extreme Lage, Klangfarbe) und komplexe zeitliche Dynamiken, die über die musikalische Form sinnlich erfasst werden (Ostinato, Rhythmus⁵⁷, Crescendo). Damit liefert sie einen ersten Hinweis darauf, *dass die Gefühlsdimension der Musik zum einen mit verschiedenen physiologischen Wahrnehmungsqualitäten, zum anderen mit der zeitlich-dynamischen Veränderung jener Qualitäten in Zusammenhang zu stehen scheint.*

Nimmt man die oben stehenden theoretischen Positionen zur musikalischen Konvention in der Filmmusik zusammen – die unterschiedliche Gefühlsqualität einer Konvention wie der des Tremolos in unterschiedlichen Idiomen, die am Beispiel der Bedrohungsgefühle oben durchgespielte Mannigfaltigkeit musikalischer Konventionen zum Ausdruck einzelner Gefühlsqualitäten –, ergeben sich mit Blick auf die Fragestellung dieses Buchs einige Einsichten. So scheint zunächst einmal naheliegend, dass die Gefühlsdimension musikalischer Konventionen weniger in deren repetitiver Verwendung als akustisches *Zeichen* begründet liegt, sondern vielmehr in einer *sinnlich-körperlichen Dimension ihrer Wahrnehmung, die durch weitere – musikalische wie visuelle – Ausdrucksebenen moduliert wird.* Zudem ergibt sich – mit Blick auf die Ausführungen la Motte-Habers – ein erster Hinweis darauf, *dass jene sinnlich-körperliche Dimension in physiologischen Aspekten der Musikwahrnehmung, bzw. der zeitlichen Dynamik jener physiologischen Aspekte, begründet scheint.* Entsprechend wird im Folgenden jene physiologische Dimension der Wahrnehmung musikalischer Kompositionen einer genaueren Betrachtung unterzogen.

Physiologie der Wahrnehmung von Filmmusik

Die physiologischen Grundlagen der Wahrnehmung von Filmmusik und -sound sind in der Literatur hinlänglich beschrieben.⁵⁸ Im Kontext des vorliegenden Buchs wird deshalb weitgehend auf jene Arbeiten verwiesen; statt sie in Gänze zu rekapitulieren, sollen – der filmanalytischen Perspektive des Buchs folgend –

⁵⁷ Wobei gerade das Beispiel des Rhythmus' zeigt, dass sich über diese musikalischen Termini auch akustische Dynamiken fassen lassen, die weniger der Filmmusik, als allgemein dem filmischen *Sound Design*, d. h. der Gestaltung klanglicher Phänomene, zugerechnet werden. S. dazu Flückiger: *Sound Design*, S. 261–263.

⁵⁸ Vgl. dazu Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 101–122; Flückiger: *Sound Design*, S. 192–224.

allein die formal-ästhetischen Aspekte, die in der Literatur mit der physiologischen Wirkung von Filmmusik assoziiert sind, ausführlicher betrachtet werden. Grundsätzlich lassen sich dabei zwei Ebenen physiologischer Affizierung unterscheiden: zum einen die unmittelbare klangliche Qualität des Tones, vor allem die *tonale Lage*⁵⁹ (also die relative *Tonfrequenz* bzw. *Tonhöhe* im Notensystem) und *harmonische Parameter*⁶⁰ (wie die Unterscheidung zwischen *harmonischen* und *disharmonischen* Tonkombinationen); zum anderen zeitliche Muster der *Rhythmik*⁶¹ (z. B. Metrum, Rhythmus) und des *dynamischen Verlaufs*⁶² (z. B. Lautstärke- oder Tempoveränderungen).

Ersteres, die tonale Lage als unmittelbare klangliche Qualität, lässt sich analytisch, in Abgrenzung zur *horizontalen* Dimension der zeitlichen Dynamik, innerhalb der *vertikalen* Dimension des Film-Sounds fassen, d. h. auf Ebene der Sound-Schichten, die in einem bestimmten Moment des Films gemeinsam erklingen; eine systematische Unterscheidung, die Sergej Eisenstein in Analogie zur Musik auf das Verhältnis von Bild und Ton im Film übertragen hat.⁶³ In der Musik umfasst die vertikale Ebene den einzelnen Ton, die Akkorde (d. h. den Regeln der Harmonik folgende Schichtungen gleichzeitig erklingender Töne) sowie Ton-Cluster (d. h. Schichtungen gleichzeitig erklingender Töne, die nicht den Regeln der Harmonik folgen und somit gemeinsam disharmonisch klingen⁶⁴). Hervorstechendes Merkmal der harmonischen Akkorde ist zunächst einmal das Tongeschlecht, d. h. die Unterscheidung zwischen Dur- und Moll-Akkorden; grob gelten erstere tendenziell als expressives Äquivalent heiterer Stimmungen, während

59 Vgl. dazu Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 88; Kalinak: *The Language of Music*, S. 19–20.

60 Vgl. dazu La Motte-Haber: *Filmmusik*, S. 140.

61 Vgl. dazu Flückiger: *Sound Design*, S. 261–263; Kalinak: *The Language of Music*, S. 18; Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 127.

62 Vgl. dazu Kalinak: *The Language of Music*, S. 18–19; La Motte-Haber: *Filmmusik*, S. 139–152.

63 Vgl. dazu Sergej M. Eisenstein: *Die Vertikalmontage (1940–1941)*, in: Ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz, Frankfurt a. M. 2006, S. 238–300. Analog entfaltet Michel Chion seine Theorie des *audiovisuellen* Wahrnehmungsakts entlang der systematischen Unterscheidung zwischen der vertikalen Dimension der Gleichzeitigkeit und der horizontalen Dimension der dynamischen Veränderung in der Zeit. Vgl. dazu Chion: *Audio-Vision*, S. 35–65.

64 Cluster stellen im klassischen Filmscore eine rare Ausnahme dar; in der Literatur fungieren die Scores Bernhard Hermanns für die Filme Alfred Hitchcocks (vgl. dazu Murray Pomerance: *Finding Release. „Storm Clouds“ and The Man Who Knew Too Much*, in: Buhler/Flinn/Neumeyer (Hg.): *Music and Cinema*, S. 207–246) sowie vor allem das *Idiom der Neuen Musik* und dessen Bedeutung für den Horrorfilm (vgl. dazu Hentschel: *Töne der Angst*, S. 14–59) als prominente Beispiele für Ton-Cluster als ästhetische Strategie der Affizierung.

letztere eher mit traurigen Stimmungen assoziiert werden.⁶⁵ Die disharmonischen Ton-Cluster hingegen gelten als verstörend; als ihre Gefühlsdimension werden im Film oft Suspense, Bedrohungsgefühle oder Angst angeführt.⁶⁶ Für die Tonlage schließlich haben sich bereits früh im Idiom des klassischen Hollywood-(Orchester-)Scores kompositorische Regeln herausgebildet, die einzelnen Instrumenten in bestimmten Tonlagen Stimmungen zuordnen (s. Tab. 1⁶⁷).

Tab. 1: Musikinstrumente und ihre assoziierten Gefühlsqualitäten (Skiles, zit. n. Bullerjahn)

Instrumente	Hohes Register	Mittleres Register	Tiefes Register
Flöte	breit ausschweifend, szenisch, hell und freundlich	romantisch, feinfühlig	geheimnisvoll, unterschwellig
Altflöte Bassflöte	gebrechlich (abzuraten!)	dramatisch, geheimnisvoll, verhängnisvoll	dramatisch, schwächlich, schicksalsschwer
Oboe	dünn, klagend	ergreifend, zuversichtlich, humorvoll	dramatisch, ungewiss
Englischhorn	dünn, flehend	stark, einsam, ahnungsvoll	dunkel, leuchtend
Fagott	dünn, klagend	kraftvoll, melodios, geheimnisvoll, dramatisch	dramatisch, launig
Kontrafagott	abzuraten!	geringe Wirkung	rätselhaft, angstvoll, seltsam, düster
B-Klarinette	kräftig, bejahend	melodios, romantisch	dunkel, warm
Bass-Klarinette	klagend, singend	warm	dramatisch, düster, freundlich
Kontrabass-Klarinette	geringe Wirkung	geheimnisvoll, spannend	melodramatisch, drohend
Horn	zuversichtlich, kraftvoll	warm, drängend	spannend-intensiv
Trompete	heldenhaft, kräftig, unabhängig, bejahend	melodios, kraftvoll, eigenwillig	dramatisch, sehnsüchtig

⁶⁵ Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 127.

⁶⁶ Hentschel: *Töne der Angst*, S. 14–59.

⁶⁷ Martin Skiles: *Music Scoring for TV and Motion Pictures*, Blue Ridge Summit, PA 1976, zit. n. Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 88.

Tab. 1 (fortgesetzt)

Instrumente	Hohes Register	Mittleres Register	Tiefes Register
Posaune	melodiös, schwerfällig	stark, dramatisch	dunkel, melodramatisch, schwermütig
Violin	glänzend, melodiös, zurückhaltend	warm, romantisch, leidenschaftlich	dunkel, dramatisch, grämlich
Bratschen	dünn, melodiös	warm, sanft, sehnsüchtig	dunkel, dramatisch
Violoncelli	eindrucksvoll, gefühlvoll	warm, klangvoll	dramatisch, bejahend

Experimentelle Studien lassen darauf schließen, dass diesen Konventionen durchaus eine physiologische Dimension zugrunde liegt.⁶⁸ Kathrin Kalinak formuliert in Bezug auf die Gesamtheit der oben erwähnten Gestaltungsebenen:

One of the ways in which music can have a definite, verifiable, and predictable effect is through its physiological impact, that is, through certain involuntary responses caused by its stimulation of the human nervous system. The most important of these stimulants – rhythm, dynamics, tempo, and choice of pitch – provide the basis of physiological response.⁶⁹

Dennoch dürfen konventionalisierte Zuordnungen von formal-ästhetischen Aspekten zu körperlich-sinnlichen Erfahrungen und die Rede von den „involuntary responses“ nicht auf eine simple Reiz-Reaktions-Kette im Sinne des *Stimulus-Response-Ansatzes* reduziert werden.⁷⁰ Ein solcher Ansatz übersieht, dass die Gefühlsdimension der betrachteten Einzelaspekte im konkreten Akt der Wahrnehmung stark durch das Zusammenspiel jener Aspekte in der musikalischen – und im Falle der Filmmusik ebenso: der audiovisuellen – Komposition moduliert

⁶⁸ Vgl. Schneck/Berger: *The Music Effect*.

⁶⁹ Kalinak: *The Language of Music*, S. 17.

⁷⁰ Vgl. dazu auch: Meike Knoche: *Einflussgrößen und Wirkungen von Filmmusik auf die emotionale Filmwahrnehmung des Rezipienten*, in: Dies./Verena Zietz: *Emotionen und Sound. Emotionale Strukturen in der Filmmusik und im Musikvideo*, Halle 2005, S. 3–25, hier: S. 3; auch wenn Knoches Einwurf, der Stimulus-Response-Ansatz als Modell zur Untersuchung der Wirkung von Filmmusik vernachlässige den Einfluss der Narration auf Zuschauer-Emotionen, selbst die Frage aufwirft, wie filmische Narration wahrnehmungstheoretisch als dynamischer Vorgang zu fassen ist.

werden.⁷¹ Aus diesem Grund soll im vorliegenden Buch der Fokus weniger auf die affektive Dimension einzelner Klangereignisse gelegt werden, als vielmehr auf die zweite oben angesprochene Ebene, die rhythmischen und dynamischen⁷² Parameter musikalischer Motive.

Mit physiologischen Aspekten der Wahrnehmung komplexer rhythmischer Muster hat sich Barbara Flückiger in ihrer Untersuchung zum Sound Design im Film ausführlich auseinandergesetzt.⁷³ Als wichtigste physiologische Dimension der Rhythmuswahrnehmung nennt sie mit Verweis auf empirische Studien „eine emotionale [Reaktion] auf die Parameter [des Rhythmus]; J.-H.B.] zwischen den Extrempolen erregend–beruhigend“⁷⁴, die sich an der beruhigenden Urfahrung des mütterlichen Herzschlags (durchschnittlich 72 Schläge pro Minute) orientiere und mit physiologischen Reaktionen wie der unwillkürlichen Anpassung von Atem- und Herzfrequenz, Muskeltonus sowie elektrischer Aktivität im Gehirn an einen gegebenen Rhythmus einhergehe. Damit bezieht sich ein Großteil des Arguments zwar lediglich auf das Tempo des Rhythmus’, bzw. den ihm zugrunde liegenden Beat, den grundlegenden Puls abseits des jeweils spezifischen Musters rhythmischer Akzente⁷⁵. Nichtsdestotrotz ist damit eine *basale Gefühlsdimension der Rhythmuswahrnehmung als Empfindung von Ruhe oder Unruhe* benannt.⁷⁶

Sucht man hingegen nach formal-ästhetischen Anhaltspunkten für die film-musikalische Ausformung von Stimmungen und Gefühlen über diese basale binäre Unterscheidung hinaus, so rückt schnell die Einheit von rhythmischen Parametern und tonaler Dynamik im Akt der Wahrnehmung in den Fokus. Die

71 So lassen sich beispielsweise in der populären Musik immer wieder Songs finden, die, obwohl in einer Moll-Tonart komponiert, eher für ihre heitere Ausdrucksqualität berühmt sind (z. B. der Song *That’s the Way (I Like It)* der Gruppe *K.C. and the Sunshine Band* aus dem Jahr 1975).

72 Wobei an dieser Stelle betont werden muss, dass der Begriff der Dynamik hier – wie im weiteren Verlauf dieses Buchs – so lange er nicht explizit anders ausgewiesen wird – im allgemeineren, filmtheoretischen Verständnis auf Verlaufsdynamiken unterschiedlichster Gestaltungsebenen bezogen wird und damit nicht im engeren, musiktheoretischen Sinne für kontinuierliche Lautstärke-Veränderungen reserviert bleibt.

73 Vgl. dazu Flückiger: *Sound Design*, S. 261–263.

74 Ebd., S. 262.

75 Zur Unterscheidung von *Rhythmus*, *Beat* und *Metrum* s. auch: Kalinak: *The Language of Music*, S. 18.

76 Auch wenn im Kontext einer spezifischen Einzelanalyse selbst das Tempo als eine qualitative Wahrnehmungsdimension angesehen werden muss, die sich z. B. über das Zusammenspiel zwischen den Ebenen der rhythmischen Muster melodischer Instrumente und der perkussiven Instrumente oder die Dominanz einer dieser Ebenen bzw. das Zusammenspiel der verschiedenen Ebenen ergeben kann.

Nähe von musikalischer Verlaufsform und subjektiver Empfindung hat auch Helga de la Motte-Haber im Blick, wenn sie im Kontext ihrer Überlegungen zum Zusammenhang von Filmmusik und Gefühlen der Angst darauf verweist, dass „Musik sich psychischen Ereignissen anzuschmiegen, zumindest ihre Dynamik, ihre Ablaufskurven und -tempi nachzuzeichnen [vermag]“⁷⁷. Ähnliches hat Kathrin Kalinak im Sinn, wenn sie versucht, beispielhaft die Konventionen zur musikalischen Untermalung romantischer Szenen im klassischen Hollywood zu bestimmen: „It depends upon several standard devices for emotional expression: dramatic upward leaps in the melodic line; sustained melodic expression in the form of long phrases; lush harmonies; and reliance upon the expressivity of the strings to carry the melody.“⁷⁸ Mit Kalinaks exemplarischem Hinweis auf verschiedene Aspekte der Melodieführung lässt sich ergänzend zur oben erwähnten Gefühlsdimension der Rhythmuswahrnehmung zwischen den Polen Erregung und Beruhigung bereits an dieser Stelle thetisch festhalten, dass diese *basale, bipolare Empfindungsdimension ihre ästhetische Ausformung im Hinblick auf spezifische Stimmungen und Gefühle durch die zeitliche Verlaufsdynamik tonaler Parameter wie Melodik und Harmonik erfährt*.

Zusammengenommen lassen sich als Ebenen jener zeitlichen Dynamik musikalischer Kompositionen über den grundlegenden Beat hinausgehend benennen⁷⁹:

- Tempowechsel (plötzliche wie dynamische, d. h. das beschleunigende *Accelerando* bzw. das entschleunigende *Ritardando*) oder Pausen,
- Lautstärkeveränderungen (auch hier plötzliche – vom sehr leisen *Pianissimo* bis zum sehr lauten *Fortissimo* – wie dynamische, d. h. das *Crescendo* als Lautstärkezunahme bzw. das *Decrescendo* als Lautstärkeabnahme),
- Intonation (beispielsweise das *Sforzando* – der plötzliche, laute Einsatz eines Tons oder Akkords –, das *Glissando* – die nicht stufenweise, sondern gleitende Veränderung der Tonhöhe – oder das *Staccato* – das kurze Anspielen einer Note anstatt diese über ihre volle Notenlänge zu halten),
- Melodik (konturiert beispielsweise in Form sukzessiver melodischer Auf- oder Abwärtsbewegungen oder in Form des *Ostinatos* – eines sich stetig, schlaufenhaft wiederholenden musikalischen Motivs),
- Harmonik (Akkordwechsel, Tongeschlechtswechsel bzw. Kadenz, d. h. Regeln der Harmonielehre folgende Akkordfolgen).

⁷⁷ La Motte-Haber: *Filmmusik*, S. 141.

⁷⁸ Kalinak: *Settling the Score*, S. 88.

⁷⁹ Vgl. dazu Kalinak: *The Language of Music*, S. 15–19; la Motte-Haber: *Filmmusik*, S. 140–141.

Nimmt man allein diese Vielzahl von Ebenen musikalischer Dynamik und die hinzukommende Komplexität über die – hier nur en gros in ihren prominentesten Formen angerissenen – verschiedenen Ausprägungen, die jene Dynamik auf jeder einzelnen Ebene erfahren kann, werden die mannigfaltigen Möglichkeiten der Kombination und Interaktion jener Ebenen bereits in dieser idealtypischen Darstellung erahnbar. Damit wird zugleich deutlich, inwiefern eine einfache kausale Zuordnung einzelner Empfindungen zu singulären Klang- bzw. Tonereignissen über deren physiologische Parameter (s. Tab. 1, S. 26–27) als Perspektive auf die Gefühlsdimension der Filmmusik hinter einem analytischen Zugang zur zeitlich-dynamischen Wahrnehmung von Filmmusik zurückstehen muss. Vor diesem Hintergrund erscheint beispielsweise die Tonfrequenz nicht mehr allein als eine absolute, physiologische Größe, sondern wird vielmehr durch ihre Einbindung in einen melodischen, harmonischen oder rhythmischen Wahrnehmungszusammenhang in ihrer Wahrnehmungsqualität relativ. Wie Russell Lack ausführt, ist es weniger die Qualität des einzelnen Klang- bzw. Tonereignisses, die affiziert, als vielmehr der dynamische musikalische Verlauf:

Whatever the emotional feeling provoked by the musical stimuli, one thing is clear – the feelings stimulated are stimulated by the perception of the changing melodic line [...]. One might say that certain types of musical responses are experienced as *Gestalten* (indivisible combinations of oscillating tensions and relaxations), which become incorporated through repeated immersion in specific styles of music as feeling-states in themselves.⁸⁰

Damit spricht Lack zum einen ein eventuell für die (den in der klassischen Musik etablierten Kompositionsstrategien folgende) Musik im Allgemeinen, ganz sicher aber für die dem Idiom des klassischen Hollywood folgende Filmmusik⁸¹ zentrales formal-ästhetisches Merkmal an: Die Dominanz einer aus Wahrnehmungsperspektive in den Vordergrund rückenden Melodieführung. Zum anderen ist damit eine im Folgenden wesentliche Perspektive auf die Wahrnehmung von Filmmusik – und deren Gefühlsdimension – eröffnet. Wie schon Christian von Ehrenfels, als prominenter Vertreter der Gestalttheorie, früh ausgeführt hat,⁸² erscheint die musikalische Melodie im Akt der Wahrnehmung als *zeitliche Gestalt*, d. h. als ein zusammenhängendes zeitliches Ganzes, das die Wahrnehmung der einzelnen

⁸⁰ Lack: *Twenty Four Frames Under*, S. 287–288.

⁸¹ Siehe dazu die Ausführungen Kalinaks zur melodischen Dominanz der Streicher im Idiom des klassischen Hollywood oben in diesem Abschnitt unter *Musikalische Idiome und Konventionen*.

⁸² Christian von Ehrenfels: *Die Gestalttheorie der Wahrnehmung*, in: Lambert Wiesing (Hg.): *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, 3. Aufl., Frankfurt a. M. 2004, S. 189–194.

Elemente dieses Ganzen über seine Wahrnehmungsqualität grundiert. Die Ausdrucksqualität der Melodie ergibt sich aus dieser Perspektive nicht als Summe oder Abfolge der physiologischen Qualität einzelner Elemente, sondern vielmehr über die Qualität der Wahrnehmung jenes gestalthaften Ganzen, die dessen einzelnen Elementen im Akt der Wahrnehmung vorausgeht; so wird beispielsweise ein musikalisches Crescendo als eine dynamische Figur erfahren, in deren Kontext jedes einzelne Klangelement im Verlauf der dynamischen Lautstärkeveränderung erfahren und verortet wird.

Zudem deutet sich in den Ausführungen Lacks zur Immersion in spezifische Musikstile als Gefühlszustände bereits eine Drehung im Verhältnis von Filmmusik und Gefühl an, die im weiteren Verlauf dieses Buchs auch für das Verhältnis von filmischen Bildern und Zuschauergefühl von Bedeutung sein wird: Aus phänomenologischer Perspektive lässt sich das Verhältnis von Gefühl und ästhetisch figurierter Zeitlichkeit aus zwei Richtungen betrachten. Als Frage formuliert: *Ist es die zeitliche Gestalt der Musik, die das Gefühl bestimmt – oder ist es umgekehrt das Gefühl, welches die zeitliche Gestalt der Musik bestimmt?* Diese Frage wird auch für die hier in den Blick genommene konzeptionelle Verbindung von Zuschauergefühl und der Gefühlsdimension von Musik in audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhängen noch von Bedeutung sein.

Bild-Ton-Verhältnis

Die zentrale Differenz zwischen Musiktheorie im Allgemeinen und Filmmusiktheorie im Speziellen ist bis hierhin allenfalls am Rande thematisiert worden: Das Eintreten der Musik in die audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhänge des filmischen Bilds bringt eine Reihe theoretischer Implikationen und Fragen mit sich. Dabei entwickelt sich bereits in der frühen Filmtheorie – wenn auch eher implizit im normativ geführten Diskurs darum, welche Form der musikalischen Begleitung dem Film als Kunst gerecht werde –⁸³ die Unterscheidung zwischen einer *kommentierend* und einer *kontrapunktisch* intendierten Konzeption der Filmmusik. Die einflussreichste Position innerhalb dieser Diskursrichtung über nahezu das gesamte 20. Jahrhundert bildete die Idee eines kontrapunktischen Verhältnisses von Bild und Ton, wie es Sergej Eisenstein früh propagierte,⁸⁴ das

⁸³ Vgl. dazu die kontrastierende Zusammenfassung der filmmusikalischen Positionen Kracauer und Eisensteins bei la Motte-Haber; in: Dies.: *Filmmusik*, S. 11–15 und S. 19–22.

⁸⁴ Sergej M. Eisenstein: *Dramaturgie der Film-Form* (1929), in: Ders.: *Jenseits der Einstellung* hg. v. Helmut H. Diederichs, Frankfurt a. M. 2006, S. 88–111.

aber – wie Barbara Flückiger aufzeigt – auch abseits des Films als ein künstlerisches Ideal das frühe 20. Jahrhundert prägte:

Zu Beginn des Jahrhunderts haben die Begriffe *Dissonanz* und *Kontrapunkt* eine neue künstlerische Vorstellung geprägt, in welcher man sich die Aussage eines Werks als spannungsgeladenes „Dazwischen“ vorstellte, das durch den Zusammenklang disparater Elemente entsteht und nicht auf Übereinstimmung und Redundanz beruht. Ein namhafter Vertreter dieser Auffassung ist neben Busoni Kandinsky, der sich im Umfeld avantgardistischer Strömungen mit den gemeinsamen Kompositionsprinzipien von Musik und Malerei auseinandersetzte. Unter Kontrapunkt verstand er das Zusammentreffen einzelner Formen, das Hemmen einer Form durch die andere, das Schieben, das Mit- und Zerreißen der einzelnen Formen, das Kombinieren des Verschleierte mit dem Bloßgelegten, des Rhythmischen mit dem Arythmischen.⁸⁵

In ihrem Ursprung erwuchs die Idee einer kontrapunktischen Kunst somit innerhalb der künstlerischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts als ein allgemeines Kompositionsprinzip. Ein Kompositionsprinzip, das sich einerseits gegen die in ihrer Ästhetik nach Harmonie strebenden Künste des 19. Jahrhunderts wendete, andererseits eng mit der Idee verbunden war, über Kontraste einzelner Werk-Ebenen in der Wahrnehmung ein neues Ganzes zu erschaffen, dessen Qualität sich nicht aus der Summe der einzelnen Ebenen ableiten lies. Beides umschreibt die musikalische Metapher der *Dissonanz* treffend: Jenes Prinzip der Dissonanz entwickelte sich zum einen im 20. Jahrhundert zunehmend von einer kompositorischen Ausnahme zum dominanten Stilmittel neuer musikalischer Ausdrucksformen;⁸⁶ zum anderen erlangt die Dissonanz erst in der Kombination der einzelnen, für sich wohlklingenden, Töne eine sinnliche Qualität, welche das mit der Wahrnehmung der Töne verknüpfte ästhetische Empfinden moduliert. In genau diesem Sinne ist die Idee des Kontrapunkts im Tonfilm in Eisensteins theoretischem Ansatz im größeren Kontext der Suche nach Montageprinzipien zu sehen, die in ihrer Wahrnehmungsqualität über die bloße Addition einzelner Montageelemente im Sinne einer kinematografischen Semantik oder Syntax hinausgehen; wichtigster metaphorischer Bezugspunkt war dabei stets die Musik als eine für das Kino paradigmatische Kunstform.⁸⁷ Der in der Literatur immer wieder betonte strukturalistische Formalismus Eisensteins war dabei nur die sprichwört-

⁸⁵ Flückiger: *Sound Design*, S. 134.

⁸⁶ Erinnert sei dabei auch an das Idiom der neuen Musik. Vgl. dazu Hentschel: *Töne der Angst*, S. 14–59.

⁸⁷ Vgl. Eisensteins Ausführungen zu *tonaler Montage*, *Obertonmontage* und der *vierten Dimension* im Film. In: Sergej M. Eisenstein: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz, Frankfurt a. M. 2006; Hermann Kappelhoff: *Die vierte Dimension: „eine neue Musik schlägt*

liche eine Seite der Medaille; in seinen theoretischen Ausführungen zur intendierten Wirkung der von ihm skizzierten Montageprinzipien zeigt sich Eisenstein zugleich als Vertreter einer wahrnehmungspsychologisch zugespitzten Phänomenologie, die formale Vorgaben immer an die Idee einer spezifischen Wahrnehmungsqualität der beschriebenen Montageprinzipien als Ganzes bindet.⁸⁸

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Filmmusik ist das Konzept des Kontrapunktes hingegen in weiten Teilen der Literatur zum Ausgangspunkt einer der oben skizzierten Programmatik gegenüber geradezu gegenteiligen Praxis geworden. Dort wird jenes Konzept zu einer theoretischen Grundlage, Bild und Ton aus analytischer Perspektive systematisch zu trennen und dann als zwei verschiedene Ebenen aufeinander zu beziehen. In der grundlegenden Prämisse – Bild und Ton als zwei disparate Felder zu betrachten, die in Bezug auf Symbolik, Stimmung, etc. entsprechend als komplementär, kohärent, kontrastierend, etc. qualifiziert werden können – ist dieses Verständnis des Kontrapunkts bis heute für einen großen Teil der systematisch orientierten Arbeiten zur Filmmusik prägend geblieben.⁸⁹ Gerade im Feld der empirischen Untersuchung der Gefühlsdimension von Filmmusik werden letztlich meist zunächst Studien und Modelle zum Zusammenhang von Musik im allgemeinen, d. h. außerhalb des Kinos, und Gefühl herangezogen, um in einem zweiten Schritt eine additive oder modulierende Wirkung der Musik auf das Filmbild bzw. umgekehrt zu betrachten.⁹⁰ Dabei ist über weite Teile der Forschung, wie Anselm C. Kreuzer zusammenfasst, die Tendenz zu beobachten, „dass die meisten in derartigen Studien angewandten Untersuchungsdesigns von vornherein eine Beeinflussung des Bilderlebens – als vermeintlich primärer narrativer Komponente des Films – durch Musik voraussetzen und eine Beeinflussung der Musik durch Bilder gar nicht erfassen“⁹¹. Doch selbst in Kreuzers Fazit, „dass die emotionalen Wirkungen von Bildern und Musiken sich stets gegenseitig beeinflussen“⁹², bleibt es letztlich bei der heuristischen Trennung von Bild und Ton.

Nichtsdestotrotz lassen sich unter den theoretischen Arbeiten zur Filmmusik Ansätze finden, welche die Richtung für eine Überwindung dieser heuristischen Trennung vorzugeben scheinen. So beendet der Filmmusikkomponist und -the-

leise in uns ihre Augen auf“, in: Klaus Krüger/Matthias Weiß (Hg.): *Tanzende Bilder. Interaktionen von Musik und Film*, Paderborn 2008, S. 21–34.

88 Eisenstein: *Die vierte Dimension im Film (1929)*, S. 112–130.

89 Eine umfassende Übersicht der entsprechenden Ansätze lässt sich bei Bullerjahn finden. Vgl. dazu Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 37–40.

90 Vgl. dazu ebd., S. 194–209.

91 Kreuzer: *Filmmusik in Theorie und Praxis*, S. 67.

92 Ebd., S. 71.

oretiker George Burt seine theoretische Reflexion des Kontrapunkts im Film mit einem Verweis auf das Potential einer gemeinsamen Expressivität von Bild und Ton:

The point here is that imitative musical structures have proven to be of great value in particularized dramatic situations where there is a *tacit agreement* [Hervorhebung durch J.-H.B.] between the spirit and feeling underlying these forms and the spirit and content of a scene. On this basis, and in regard to all film music, the contrapuntal relationship between the two media in matters of characterization, accent, pacing, and so on begins to have broad and penetrative significance.⁹³

Mit diesem Hinweis auf das Phänomen einer impliziten Übereinstimmung, eines „*tacit agreement*“ von Bild und Ton betont Burt zwei Dinge: Zum einen die Tatsache, dass eine gewisse Intensität des filmischen Bilds („*dramatic situations*“) weniger als Effekt eines komplementären oder kontrastierenden Verhältnisses verschiedener auditiver und visueller Wahrnehmungsmodalitäten des filmischen Bilds zu verstehen ist, sondern vielmehr in Zusammenhang mit der Wahrnehmung eines stimmigen Ganzen steht. Zum anderen, dass auch jenes kontrapunktische „*agreement*“ weniger auf der Ebene einer entzeitlichten Qualifizierung von expressiven Qualitäten und Stimmungen, also gewissermaßen mit Blick auf die filmische Szene als ‚Black Box‘, auszumachen ist, sondern vielmehr an konkrete Gestaltungsprinzipien des Bewegtbilds wie Akzentuierung und dynamische Tempogestaltung (engl. *pacing*) gebunden scheint.

Damit weisen Burts Ausführungen in Richtung eines Verständnisses audiovisueller Wahrnehmung, wie es der französische Komponist und Filmtheoretiker Michel Chion – nicht allein mit Blick auf die Filmmusik, sondern auf den Filmton im Allgemeinen – geprägt hat.⁹⁴ Chions Konzept der *Audio-Vision* zeichnet sich wesentlich dadurch aus, dass es die Bezugspunkte getrennt gedachter Seh- und Hörvorgänge hinter sich lässt und vielmehr einen genuinen Effekt audiovisueller Wahrnehmung beschreibt; dieser ermöglicht Wahrnehmungseindrücke, die keine der beiden beteiligten Sinnesmodalitäten für sich genommen zu vermitteln vermag. Nach Chion ist der Eindruck, das Kino sei zuallererst eine visuelle Kunst, selbst das Ergebnis einer wahrnehmungspsychologisch begründeten Illusion:

Is the notion of cinema as the art of the image just an illusion? Of course: How, ultimately, can it be anything else? This book is about precisely this phenomenon of *audiovisual illusion*, an illusion located first and foremost in the heart of the most important of relations between sound and image [...]: what we shall call *added value*. By *added value* I mean the

⁹³ Burt: *The Art of Film Music*, S. 9.

⁹⁴ Chion: *Audio-Vision*.

expressive and informative value with which sound enriches a given image so as to create the definitive impression, in the immediate or remembered impression one has of it, that this information or expression „naturally“ comes from what is seen, and is already contained in the image itself. Added value is what gives the (eminently incorrect) impression that sound is unnecessary, that sound merely duplicates a meaning which in reality it brings about, either all on its own or by discrepancies between it and the image.⁹⁵

Auch wenn diese Umschreibung des „added value“, des expressiven wie informativen Mehrwertes, der im Zusammenspiel von Bild und Ton auf Ebene der Wahrnehmung entsteht, terminologisch stellenweise auf das Vokabular der kontrastierenden Beschreibung von Bild und Ton zurückgreift (der Ton bereichert – „enriches“ – das Bild, bringt Bedeutung mitunter ganz allein – „all on its own“ – zuwege)⁹⁶, weist der Begriff Chion doch den Weg zu einem für die theoretische Auseinandersetzung mit der Phänomenologie audiovisueller Wahrnehmung im Kino seither zentralen Konzept: dem der *Synchrese*⁹⁷.

Als *Synchrese* – eine Wortschöpfung aus Synchronizität und Synthese – bezeichnet Chion einen Effekt audiovisueller Wahrnehmung, der zeitlich synchron wahrgenommene visuelle und auditive Eindrücke als eine gestalthafte Einheit erscheinen lässt: „*Synchresis* [...] is the spontaneous and irresistible weld produced between a particular auditory phenomenon and visual phenomenon when they occur at the same time.“⁹⁸ Anders als es die Metapher der „Schweißnaht“ (engl. *weld*) nahelegt, bezieht Chion den Begriff der *Synchrese* jedoch nicht auf das Verhältnis von Bild- und Ton-Wahrnehmung per se:

Certain experimental videos demonstrate that *synchresis* can even work out of thin air – that is, with images and sounds that strictly speaking have nothing to do with each other, forming monstrous yet inevitable and irresistible agglomerations in our perception. [...] But it is not totally automatic. It is also a function of meaning, and is organized according to gestaltist laws and contextual determinations. Play a stream of random audio and visual events, and you will find that certain ones will come together through *synchresis* and others

⁹⁵ Ebd., S. 5.

⁹⁶ Generell betonen auch Arbeiten, die von einer audiovisuellen Einheit des Filmbilds ausgehen, die Schwierigkeit, entsprechende analytische Beschreibungen, d. h. Beschreibungen die auf Bild und Ton separierende Begriffe verzichten, zu formulieren. Dazu Kathryn Kalinak in Bezug auf Filmmusik: „While it is relatively easy to discard the concepts of parallelism and counterpoint, it is much more difficult to abandon terminology that sustains attendant assumptions about the transcendence of the image and the dependence of the music in relation to it. Language that suggests music reinforces, emphasizes, or alters the image falls into this trap.“ Kalinak: *Settling the Score*, S. 30.

⁹⁷ Chion: *Audio-Vision*, S. 63–65.

⁹⁸ Ebd., S. 63.

will not. The sequence takes on its phrasing all on its own, getting caught up in patterns of mutual reinforcement and phenomena of „good form“ that do not operate by any simple rules.⁹⁹

Damit macht Chion zum einen deutlich, dass Synchrese ein temporärer Effekt ist, der sich darin äußert, dass *zeitlich synchrone Wahrnehmungen von Bild und Ton in einer gemeinsamen Wahrnehmungsqualität, die über die Qualitäten der einzelnen modalen Eindrücke hinausgeht, aufgehen können*; dieser Effekt ist graduell¹⁰⁰, intersubjektiv insofern, als er nicht abhängig von individuellen Reaktionsmustern ist („inevitable and irresistible“), und steht in einem komplexen, schwer einzu- sehenden Zusammenhang mit Gestaltwahrnehmung und Kontext. Zum anderen scheint dieser Effekt auf formal-ästhetischer Ebene an bestimmte Gestaltungs- prinzipien gebunden, die Chion vage als „patterns of mutual reinforcement“ und „phenomena of ‚good form““ umschreibt. Ein konkreter Hinweis auf jene Gestal- tungsprinzipien findet sich allein am Rande: „Meaning and rhythm can also play important roles in securing the synchresis effect.“¹⁰¹ Der allgemeine Verweis auf „meaning“ als tragendes Element der Synchrese erscheint im Kontext des vorlie- genden Buchs insofern problematisch, als sich die Frage nach der dynamischen Entstehung von Bedeutung im Prozess der Filmwahrnehmung selbst nach wie vor theoretisch überaus komplex gestaltet.¹⁰² Der ebenso allgemeine Verweis auf den Zusammenhang von Synchrese und Rhythmus erweist sich hingegen inner- halb der hier angestellten Überlegungen gleich in doppelter Weise als interessant.

Erstens haben die oben entfalteten Positionen zum Zusammenhang von phy- siologischen Dimensionen akustischer Wahrnehmung und Filmmusik auf die enge Verbindung der Wahrnehmung rhythmischer Muster mit einer körperlich begründeten Gefühlsdimension verwiesen;¹⁰³ nimmt man die zentrale Grund- these des vorliegenden Buchs – *dass sich Musik als paradigmatischer Ausgangs- punkt einer Reflexion der verkörperten Wahrnehmung zeitlich-dynamischer audio- visueller Bilder eignet* –, so erscheint die Idee eines in synchretischer Verbindung von Bild und Ton wahrgenommenen Rhythmus' als ein möglicher Ausgangs-

99 Ebd.

100 Vgl. dazu ebd., S. 65.

101 Ebd., S. 64.

102 Vgl. Kappelhoff/Bakels: *Das Zuschauergefühl*, S. 78–96, hier: S. 91–93; Hermann Kappel- hoff/Cornelia Müller: *Embodied Meaning Construction. Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film*, in: *Metaphor and the Social World*, 1, 2 (2011), S. 121–153.

103 Siehe dazu die Ausführungen zu *Physiologie der Wahrnehmung und Filmmusik* weiter oben in diesem Abschnitt.

punkt, die affizierende Dimension der Filmmusik im Kino aus der Dichotomie von parallelem oder kontrastierendem Verhältnis zu visuellen Wahrnehmungsqualitäten loszulösen und in einem genuin audiovisuellen Paradigma zu fassen. Über das Konzept der Synchronie wäre folglich nicht mehr das Bild als modulierende (oder modulierte) Variable einer singular musikalischen Ausdrucksqualität zu berücksichtigen, vielmehr wäre *das Bild-Ton-Verhältnis, bzw. dessen Wahrnehmungsqualität, selbst die wesentliche Ebene einer analytischen Betrachtung der Gefühlsdimension von Filmmusik*.

Zweitens eignet sich der musiktheoretische Begriff des Rhythmus' als ein Scharnier, Chions mit Blick auf den Filmtone im Allgemeinen entwickeltes Konzept der Synchronie an den theoretischen Diskurs zur Filmmusik anzubinden.¹⁰⁴ Die Idee eines audiovisuellen Rhythmus' im weiteren Sinne lässt sich bereits bei Sergej Eisenstein finden¹⁰⁵ und wird bis heute in der film- und medienwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Filmmusik diskutiert – wenn auch als Folge einer strengen Anwendung des musikalischen Rhythmusbegriffs auf das Filmbild meist skeptisch.¹⁰⁶ Einen Weg, das audiovisuelle Bild über einen weniger strengen Rhythmusbegriff als rhythmische Struktur zu fassen, weisen dagegen – ausgerechnet die der zeitgenössischen filmmusikalischen Praxis im allgemeinen recht kritisch gegenüberstehenden – Adorno und Eisler:

Oder man versteht unter Rhythmus im Film eine höhere Qualität. Sie hat Eisenstein offenbar im Auge; sie wird auch von Kurt London unter dem Namen ‚rhythm‘ eingeführt, von dem gesagt wird, er sei „derived from the various elements in its dramatic composition, and on the rhythm again is based the articulation of the style as a whole“. Die Existenz eines solchen ‚Großrhythmus‘ des Films ist fraglos [...]. Der ‚Großrhythmus‘ ergibt sich aus

104 Chion selbst beschäftigt sich mit Filmmusik hauptsächlich im Zusammenhang mit dem – im Vergleich zur Synchronie – allgemeineren Konzept des *added value*. In diesem Zusammenhang unterscheidet er zwischen einer in ihrer Wahrnehmungsqualität an der visuellen Szene orientierten *empathischen* und einer gegenüber der Wahrnehmungsqualität der visuellen Szene indifferenten *anempathischen* Musik. Auch wenn Chion damit in Bezug auf das Verhältnis von Filmmusik und -bild die alte Dichotomie von Parallele und Kontrast zu wiederholen scheint, ist seine Beschreibung der empathischen Musik in Bezug auf die oben angestellten Überlegungen zu audiovisuellem Rhythmus und Zuschauergefühl durchaus interessant: „[M]usic can directly express its participation in the feeling of the scene, by taking on the scene's rhythm, tone, and phrasing; obviously such music participates in cultural codes for things like sadness, happiness, and movement.“ Chion: *Audio-Vision*, S. 8; Vgl. dazu auch: Chion: *Film. A Sound Art*.

105 Vgl. La Motte-Haber: *Filmmusik*, S. 71–78.

106 Vgl. Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 42–52; Meike Knoche: *Einflussgrößen und Wirkungen von Filmmusik auf die emotionale Filmwahrnehmung des Rezipienten*, S. 14; sowie allgemeiner in Bezug auf musikalische und visuelle Verlaufsformen: La Motte-Haber: *Filmmusik*, S. 22.

der Zusammensetzung von Proportionen der Formelemente, nicht ganz unähnlich musikalischen Verhältnissen. Um nur zwei höhere Bewegungsprinzipien zu nennen: der Film kennt ‚dramatisierende‘ Formen, langausgedehnte, die dramatische Technik benutzende Dialogszenen mit relativ wenig Kameraeinstellungen, und ‚epische‘ Formen, die sprunghafte Aneinanderreihung kleiner Szenen, nur durch Inhalt und Bedeutung verbunden, oft in sich stark kontrastierend und ohne Einheit von Raum, Zeit und Haupthandlung.¹⁰⁷

Die Art und Weise, mit der Adorno und Eisler hier einen filmischen „Großrhythmus“ beschreiben, ist in Bezug auf die Fragestellung des vorliegenden Buchs in verschiedener Hinsicht interessant. Zum einen markiert ihre Beschreibung der „Formelemente“ einen wesentlichen Unterschied zwischen einem Rhythmus im musikalischen Sinne und einer möglichen rhythmischen Dimension des audiovisuellen Filmbilds: Während ersterer ein spezifisches Muster von Klangereignissen bezeichnet, dessen wesentliche Grundstrukturen ein einheitlicher Puls (*Beat*) und eine wiederholte Struktur rhythmischer Akzente (*Metrum*) bilden,¹⁰⁸ lässt sich letzterer als eine komplexe Anordnung von Bewegungsphasen und nicht an Beat oder Metrum gebundener rhythmischer Akzente (Schnitte) fassen.

Zum anderen begegnet uns in Adornos und Eislers Gegenüberstellung von „dramatischen“ und „epischen“ Formen eine Unterscheidung wieder, die wir ähnlich bereits in Prox’ Ausführungen zu „expressiver“ und „sensorischer“ Mood-Technik in der Komposition von Filmmusik beschrieben gefunden haben:¹⁰⁹ Die grundsätzliche Unterscheidung zwischen *fließenden, gedehnten Figurationen, deren gestalthafter Gesamtzusammenhang im Eindruck der zeitlichen Kohärenz begründet liegt*, einerseits und *als Serie von Momenten und Akzentuierungen realisierten Figurationen, die eher über ihr dynamisches Muster als gestalthafte Einheit ausgewiesen werden*, andererseits. In Analogie zur Bedeutung dieser beiden tendenziell zu unterscheidenden Kompositionsprinzipien im Konzept der Mood-Musik kann zunächst thetisch davon ausgegangen werden, dass auf der Ebene eines audiovisuellen Rhythmus’ damit zwei grundlegende kompositorische Strategien der ästhetischen Organisation von Zuschauergefühlen benannt sind. Diese heuristische Grundannahme wird in den filmanalytischen Abschnitten dieses Buchs zu hinterfragen und ggf. weiter auszufalten sein. Doch zunächst sollen die in diesem Abschnitt entwickelten Einsichten mit Blick auf musikalische Gestaltungsprinzipien rekapituliert und heuristisch auf eine Unterscheidung von Affekt und Gefühl bezogen werden.

¹⁰⁷ Adorno/Eisler: *Komposition für den Film*, S. 63.

¹⁰⁸ S. auch dazu die Ausführungen zum musikalischen Rhythmus unter *Physiologie der Wahrnehmung und Filmmusik* weiter oben in diesem Abschnitt.

¹⁰⁹ Siehe dazu die Ausführungen zur *Mood-Technik* in diesem Abschnitt.

2.2 Musikalische Gestaltungsprinzipien, Affekt und Gefühl

In diesem Kapitel wurden einige zentrale theoretische Felder der akademischen Auseinandersetzung mit Filmmusik betrachtet. Nimmt man diese Betrachtungen zusammen, lässt sich eine erste heuristische Annahme zur Gefühlsdimension der Filmmusik in audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhängen herausarbeiten. Dazu gilt es jedoch, zunächst noch einmal die gemeinsame Fluchtlinie der bis hierhin angestellten Überlegungen konturiert herauszuarbeiten.

Dabei liefern die theoretischen Positionen zur Mood-Musik einen ersten, orientierenden Einblick aus der ‚Vogelperspektive‘. D. h. die Arbeiten, welche das darauf bezogene theoretische Konzept als Zugang zu den mit Filmmusik verbundenen Gefühlen nehmen, fassen die Art und Weise, mit der Musik kompositorisch im filmischen Bild verwoben wird, über das Gefühl, das sich im Verlauf der jeweiligen Szene einstellt; dass dabei Begriffe wie Stimmung oder Atmosphäre¹¹⁰, also eher statische, andauernde Gefühlsdimensionen, gewählt werden, ist zugleich Ausdruck einer spezifischen theoretischen Perspektive: Arbeiten zur Mood-Musik suchen die expressive Dimension musikalischer Motive in audiovisuellen Wahrnehmungskontexten stets im Sinne eines globalen, d. h. die jeweilige Sequenz als Ganzes charakterisierenden, Gefühls zu qualifizieren.

Der Vorteil dieser Perspektive liegt darin, dass die daraus erwachsenden Beschreibungen inszenierter Stimmungen und Atmosphären einen ersten Anhaltspunkt hinsichtlich des ‚Registers‘ filmischer Gefühle liefern; nimmt man die Praxis des *temp track*¹¹¹ – gewissermaßen das produktionsökonomische Äquivalent zum Begriff der Mood-Musik – hinzu, legen allein Begriffe wie „Suspense-Track“¹¹², mit denen jene Stimmungen qualifiziert werden, die Vermutung nahe, dass die mit Filmmusik assoziierten Gefühlsqualitäten eher als ästhetische Gefühle, d. h. Gefühle, die mit einem bestimmten Modus ästhetischer Erfahrung verbunden sind, angesehen werden müssen, als dass sie sich der Vorstellung eines Sets begrenzter menschlicher Basisemotionen fügen, wie sie die Emotionsmodelle der kognitiven Psychologie¹¹³ entwickeln.

Allerdings verweist bereits jenes Beispiel des Suspense-Track darauf, dass die theoretischen Ausführungen zur Mood-Musik ihre analytische Perspektive unfreiwillig verdecken: Wird die Gefühlsdimension der Musik über ihre

110 Kalinak: *Settling the Score*, S. 90.

111 Vgl. Lack: *Twenty Four Frames Under*, S. 288.

112 Ebd.

113 Vgl. Frijda: *The Laws of Emotion*; Scherer/Schorr/Johnstone (Hg.): *Appraisal Processes in Emotion*.

expressive Qualität im Kontext einer filmischen Sequenz qualifiziert, so ist es – denkt man Chions Überlegungen zur Audio-Vision¹¹⁴ weiter – letztlich nicht die Musik, die in ihrer Gefühlsdimension betrachtet wird; vielmehr wird ein Gefühl beschrieben, in dem symbolische, ästhetische oder narrative Dimensionen des visuellen Bilds, des Dialogs, des Sounds und der Musik bereits untrennbar verwoben sind. Aus der Perspektive des vorliegenden Buchs erweist sich diese theoretische Unschärfe zunächst sogar als fruchtbar. So wird es innerhalb der filmanalytischen Studien dieses Buchs eine wesentliche gefühlstheoretische Perspektive sein, filmische Sequenzen in eben jenem Sinn ‚top down‘ zu erfassen, d. h. ihre Gefühlsqualität als zeitlich geschlossenes Ganzes zu qualifizieren.

Ein solcher Ansatz stößt jedoch, gewissermaßen als ‚Vogelperspektive‘ auf die Gefühlsdimension zeitlicher Künste und Medien, auf epistemologische Grenzen, die sich im Diskurs zur Mood-Musik bereits in der Unterscheidung zwischen expressiver und sensorischer Mood-Technik implizit abzeichnen. Während demnach erstere dadurch charakterisiert sei, eine stetige, andauernde Stimmung zu vermitteln, sei letztere eher dadurch gekennzeichnet, eine lose Abfolge physiologischer Sensationen anzustreben, die sich nicht im Sinne einer kohärenten Stimmung fügen würden.¹¹⁵ In den entsprechenden Arbeiten rückt diese Unterscheidung in die Nähe einer ontologischen Differenz; vor dem Hintergrund der im vorangegangenen Abschnitt angestellten Überlegungen kommt darin jedoch vielmehr ein methodisches Problem zum Ausdruck:

Sucht man die expressive Dimension der Zeitlichkeit musikalischer Motive – wie sie der Begriff der Abfolge impliziert – zu qualifizieren, fügen sich bestimmte Kompositionen der Idee einer kontinuierlichen Stimmung mehr, andere weniger. Die Schwierigkeit, bestimmte kompositorische Muster in ihrer übergreifenden Gefühlsqualität zu beschreiben, erweist sich aus dieser Perspektive als ein analytisches ‚Übersetzungsproblem‘: die sinnliche Dimension von Musik – und Filmen – ist aus phänomenologischer Perspektive zunächst einmal eine körperliche Empfindung in der Zeit, deren Verhältnis zu Begriffen, d. h. versprachlichten Gefühlskonzepten, nicht determiniert ist. Dies wirft einige im Kontext des vorliegenden Buchs zentrale Fragen auf: Lässt sich die Gefühlsdimension filmischer Bilder auch ‚bottom-up‘, d. h. über die spezifische sinnlich-körperliche Erfahrung in der Zeit die mit ihrer Wahrnehmung verbunden ist, qualifizieren? Lässt sich überhaupt so etwas wie eine intersubjektive, d. h. vom jeweiligen konkreten, physischen Zuschauer unabhängige, theoretische Perspektive auf die sinnlich-körperliche Erfahrung filmischer Bilder eröffnen? Und welche formal-ästheti-

114 Chion: *Audio-Vision*.

115 Vgl. dazu Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 87.

schen Gestaltungsebenen und -prinzipien lassen sich als Ausgangspunkte einer solchen Perspektive fassen?

Einige Hinweise in Richtung möglicher Antworten auf diese Fragen haben – mit Blick auf Musik, nicht auf filmische Bilder – die neben der Mood-Musik besprochenen Felder des Diskurses zur Filmmusik geliefert. So hat sich im Zuge der Auseinandersetzung mit musikalischen Idiomen gezeigt, dass die Nähe bestimmter musikalischer Idiome zum Film bzw. zu einzelnen Filmgenres nicht allein als akzidentiell betrachtet werden kann. Vielmehr erweisen sich bei genauerer Betrachtung einzelne, diese Idiome kennzeichnende, musikalische Konventionen als Figurationen musikalischer Expressivität, die in ihrer Gefühlsdimension die jeweiligen Filmgenres, bzw. das mit diesen Genres assoziierte Gefühlserleben, essentiell prägen.¹¹⁶ Auf die Frage nach den ästhetischen Strategien, den Gestaltungsprinzipien, welche die Gefühlsdimension jener musikalischen Konventionen prägen, antworten einschlägige Arbeiten zur Filmmusik mit Beispielen, die zwischen singulären, kurzen physiologischen ‚Reizen‘ und komplexen musikalischen Verlaufsformen changieren.¹¹⁷ Damit werfen sie unweigerlich die nächste Frage auf: Wie verhalten sich akustischer Akzent und musikalische Verlaufsform im Gefühlserleben des Hörers zueinander? Eine Antwort auf diese Frage deutet sich in den Überlegungen zur Physiologie der Wahrnehmung von Filmmusik im vorangegangenen Abschnitt an.

Auf den zweiten Blick erweisen sich jene Überlegungen gleich in Hinsicht auf zwei der oben aufgeworfenen Fragen – zunächst einmal für das Feld der Musik, nicht das der kinematografischen Bilder – als instruktiv. Eine zentrale These innerhalb der Literatur zur Filmmusik besagt, dass nicht nur bestimmten Tonlagen, also Charakteristika des einzelnen akustischen Tons, eine spezifische, physiologisch begründete Empfindungsqualität zugeschrieben werden kann (s. Tab. 1, S. 26–27), sondern auch bestimmten musikalischen Verlaufsformen.¹¹⁸ Damit werden spezifische ästhetische Strategien musikalischer Komposition, d. h. formal-ästhetisch beschreibbare Gestaltungsprinzipien, über die musikalische Motive in ihrer zeitlichen Entfaltung figuriert werden, in ihrer Gefühlsdimension direkt auf die Physiologie menschlicher Wahrnehmung bezogen.

Ein solcher Ansatz eröffnet zum einen eine intersubjektive, vom jeweiligen Hörer und dessen subjektiver Disposition unabhängige, Perspektive auf die Gefühlsqualität musikalischer Kompositionen. Zum anderen lässt er die mit musikalischen Kompositionen assoziierten Gefühle aus analytischer Perspektive,

116 Vgl. dazu Hentschel: *Töne der Angst*, S. 14–59.

117 Vgl. La Motte-Haber: *Filmmusik*, S. 140–141.

118 Vgl. Kalinak: *The Language of Music*, S. 17.

allein über die Beschreibung formal-ästhetischer Muster und Verlaufsformen, fassbar werden; ein Umstand, welcher nicht zuletzt auf die Annahme zurückgeht, dass „Musik sich psychischen Ereignissen anzuschmiegen, zumindest ihre Dynamik, ihre Ablaufskurven und -tempi nachzuzeichnen [vermag]“¹¹⁹. Mit Blick auf die Gefühlsdimension der Filmmusik, also Musik in audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhängen, lassen sich damit die oben gestellten Fragen präzisieren und zuspitzen: Lässt sich eine zeitlich-fortlaufende, formal-ästhetisch organisierte physiologische Qualität filmischer Bilder ausmachen? An welchen Wahrnehmungsdimensionen, welchen Gestaltungsebenen des bewegten Bilds lässt sich diese Qualität in ihrer Dynamik festmachen? Und welche Rolle spielt schließlich die Filmmusik mit Blick auf eine audiovisuelle Dynamik? Zugleich erweisen sich die hier angestellten musiktheoretischen Überlegungen als ein Ausgangspunkt auf der Suche nach Antworten auf diese Fragen:

Im vorangegangenen Abschnitt wurden einige der musikalischen Verlaufsformen zusammengetragen, denen innerhalb der Literatur eine physiologische Dimension zugesprochen wird.¹²⁰ Ganz allgemein gesprochen verbindet sich damit die Einsicht, dass es die Dynamik¹²¹ musikalischer Motive ist, die deren sinnlich-körperliche Erfahrung prägt. Ein erster Schritt im Versuch, die initiale Frage dieses Buchs – die Frage nach der Gefühlsdimension der Musik im Film – zu adressieren, bestünde folglich darin, die Dynamik der Musik theoretisch wie analytisch ins Verhältnis zur Dynamik des filmischen Bilds zu setzen. Allerdings gilt es zuvor, einer theoretischen Unschärfe zu begegnen, welche die physiologische Herleitung von Gefühlen zwangsläufig mit sich bringt.

Folgt man jüngeren emotions- und gefühlstheoretischen Arbeiten – ob nun im Feld der kognitiven Psychologie¹²² oder der Philosophie¹²³ –, so ist es ein wesentliches Charakteristikum von Gefühlen, dass diese, gewissermaßen als Empfindungen zweiter Ordnung, auf eine bewusste Introspektion, d. h. ein Ausrichten des Bewusstseins auf das eigene körperliche Empfinden, zurückgehen. In welchem Verhältnis eine physiologisch-unmittelbare Dimension der Wahrneh-

119 La Motte-Haber: *Filmmusik*, S. 141.

120 Siehe S. 28–31 in Abschnitt 2.1 dieses Kapitels.

121 Abermals sei darauf hingewiesen: Hier ist mit Dynamik in einem eher allgemeinen Sinn das spezifische Momentum des Voranschreitens, der Veränderung einer musikalischen Komposition angesprochen – und nicht im engeren, musiktheoretischen Sinn allein Veränderungen der Lautstärke.

122 Siehe Lisa Feldman Barrett/Paula M. Niedenthal/Piotr Winkielman (Hg.): *Emotion and Consciousness*, New York u. a. 2005.

123 Siehe Peter Goldie: *Emotionen und Gefühle*, in: Sabine A. Döring (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt a. M. 2009, S. 369–397.

mung von Musik, wie sie in einigen der in diesem Kapitel besprochenen Arbeiten zum Ausdruck kommt, zu Fragen des Bewusstseins steht, erscheint jedoch zunächst einmal vollkommen offen. Anders gesagt: Selbst wenn sich über formal-ästhetische Verlaufsformen der Musik eine physiologische Wahrnehmungsdimension beschreiben ließe, so ist damit noch lange nicht die Frage beantwortet, ob diese auch ins Bewusstsein des Hörers (resp. Zuschauers) dringt – und damit gefühlt wird. Aus diesem Grund wird an dieser Stelle eine heuristische Differenzierung vorgenommen, die sich mit den zwei oben als ‚top-down‘- bzw. ‚bottom-up‘-Perspektive bezeichneten Zugängen verbindet: Dort, wo die Gefühlsqualität einer filmischen Sequenz aus dem eigenen Wahrnehmungserleben jener Sequenz, also ‚top-down‘, qualifiziert wird, wird von *Zuschauergefühlen* gesprochen. Dort, wo formal-ästhetische Verlaufsformen hingegen als Empfindungsbewegungen, als dynamische Äquivalente eines sinnlich-körperlichen Empfindens, beschrieben werden, soll vom *Affekt* gesprochen werden – einen Begriff aufgreifend, der gleichermaßen in der Forschung zu Film und verwandten Bühnenkünsten¹²⁴ wie im weiteren Feld der Kulturwissenschaften¹²⁵ und der Philosophie¹²⁶ zuletzt mit zunehmender Prominenz auf die sinnlich-körperliche Dimension der Wahrnehmung bezogen wurde.

Ein wesentliches gefühlstheoretisches Ziel des vorliegenden Buchs wird darin bestehen, diese heuristische Unterscheidung theoretisch wie analytisch zu präzisieren – und auszuloten, inwiefern sich über das Zusammenspiel dieser beiden Perspektiven ein systematischer Zusammenhang zwischen Affekt und Zuschauergefühl herstellen lässt. Jene grundlegenden Einsichten sollen es ermöglichen, in einem nächsten Schritt Zeitlichkeit, Wahrnehmungsqualität und formal-ästhetische Gestaltung des kinematografischen Bilds in den Blick zu nehmen – und schließlich das Verhältnis von Filmmusik und Bewegtbild entlang dieser Dimensionen filmanalytisch zu adressieren.

124 Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*.

125 Marie-Luise Angerer: *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich/Berlin 2007.

126 Brian Massumi: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham, NC u. a. 2002; Ders.: *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin 2010.

3 Ausdrucksbewegung, Filmmusik und Zuschauergefühl

Im vorangegangenen Kapitel wurden die weitgehend musiktheoretisch orientierten Ansätze zur Gefühlsdimension der Filmmusik rekapituliert. Diesen Ansätzen gemein ist, dass sie ihre Einsichten stets vor dem Hintergrund einer heuristischen Trennung von Bild und Ton entwickeln und allenfalls in einem zweiten Schritt die Musik zu – meist symbolischen oder narrativen – Aspekten der visuellen Inszenierung ins Verhältnis setzen. Ziel dieses Kapitels ist es, einen theoretischen Zugang zu eröffnen, der demgegenüber Filmmusik nicht als isolierten ‚Träger‘ von Gefühlen betrachtet, sondern vielmehr die Gefühlsdimension der audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhänge in den Blick nimmt, in denen Musik im Erleben des Zuschauers aufgeht.

Damit wird zugleich ein Desiderat der einschlägigen filmtheoretischen Emotionsmodelle jüngerer Datums adressiert. Diese fokussieren, in Anlehnung an einen situativ orientierten, kognitionspsychologischen Emotionsbegriff¹, im Filmbild repräsentierte Handlungs- und Figurenkonstellationen.² Folglich lassen sie die Zeitlichkeit der ästhetischen Erfahrung des Films, bzw. die Empfindungen, die mit dieser Erfahrung verbunden sind, entweder außer Acht oder fassen sie als allenfalls akzidentielles, randständiges Phänomen.³ Dabei ist die Empfindungs- und Gefühlsdimension der Musik, wie im vorangegangenen Kapitel zu sehen war, ein in der Forschung weitläufig theoretisch reflektiertes und empirisch dokumentiertes Phänomen. Genau jener vermeintliche Widerspruch – zwischen einer figurenpsychologisch orientierten filmwissenschaftlichen Emotionstheorie und der berühmten Rede von der Musik als „Sprache der Gefühle“⁴ – soll in diesem Buch jedoch weniger als Problem aufgefasst, denn vielmehr zum initialen Momentum einer Reflexion der Empfindungsdimension filmischer Bilder gewendet werden.

Die bis hierhin in diesem Buch angestellten Überlegungen haben gezeigt, dass die Musikwissenschaft eine ganze Reihe von Modellen und Theorien entwickelt hat, welche die Zeitlichkeit der Musik, deren formal-ästhetische Gestaltungsprinzipien, die Dynamik der Musikwahrnehmung und die mit dieser Dynamik verschränkten Empfindungsbewegungen aufeinander zu beziehen suchen. Darin kommt eine paradigmatische Bedeutung der Musik als ästhe-

1 Siehe dazu auch: Frijda: *The Laws of Emotion*; Scherer/Schorr/Johnstone (Hg.): *Appraisal Processes in Emotion*; bzw. Abschnitt 3.1 dieses Buchs.

2 Vgl. Grodal: *Moving Pictures*; Ders.: *Embodied Visions*; Plantinga: *Moving Viewers*.

3 Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*.

4 Feuerbach: *Das Wesen des Christentums*, S. 5.

tische Figuration zeitlicher Erfahrung zum Ausdruck, die sich nicht nur in der prominenten Rolle spiegelt, die Musik als Bezugspunkt philosophischer Reflexionen der Phänomenologie der Zeit⁵ oder des Zusammenhangs von Zeiterfahrung und Gestaltwahrnehmung⁶ einnimmt. Gerade die Nähe von Musik und Film als flüchtige, sich allein in der Zeit des konkreten Wahrnehmungsaktes realisierende Wahrnehmungsobjekte hat bereits die Vertreter der kinematografischen Avantgarden dazu bewogen, Musik und musiktheoretische Konzepte auf die formal-ästhetische Gestaltung filmischer Bilder zu beziehen⁷.

Der Vorteil einer solchen Denkbewegung, im Kontext der Fragestellung des vorliegenden Buchs, liegt darin begründet, nicht auf emotionstheoretische Modelle und Typologien zurückgreifen zu müssen, deren akademische Erforschung Alltagserfahrungen zum Ausgangspunkt nimmt. Stattdessen rückt, so lautet eine für dieses Buch grundlegende heuristische Annahme, eine musiktheoretisch informierte Untersuchung der Gefühlsdimension des Films die spezifische Medienästhetik – und die damit verbundenen Empfindungen – audiovisueller Bilder in den Blick. Folgt man dieser Denkrichtung, ist die Filmmusik, als nicht-sprachliche Ebene kinematografischer Expressivität, in ihrer semantischen Unbestimmtheit kein ‚Problemfall‘ einer systematischen Emotionstheorie audiovisueller Medien; sie eignet sich vielmehr als *paradigmatischer Ausgangspunkt einer Reflexion der verkörperten⁸ Wahrnehmung zeitlich-dynamischer audiovisueller Bilder*, die selbst – tritt man einmal hinter die Fokussierung weiter filmwissenschaftlicher Diskursfelder auf Dialoge, repräsentierte Inhalte und hermeneutische Interpretationen zurück – zuallererst nichts anderes als spezifische Anordnungen von Bildern und Klängen in der Zeit sind.

Auf der anderen Seite muss gerade eine auf die spezifische Ästhetik kinematografischer Bilder ausgerichtete Untersuchung selbstverständlich stets die Differenz zwischen auditiver und audiovisueller Wahrnehmung berücksichtigen. Ziel ist es nicht, audiovisuelle Bilder als Musik zu fassen, sondern auszuloten, inwiefern Gestaltungsprinzipien, Wahrnehmungsdimensionen und Gefühlsqualitäten, wie sie für die Musik beschrieben werden, geeignet sind, das Verständnis audiovisueller Ästhetik, Wahrnehmung und Gefühle zu vertiefen. In diesem Sinne werden die im vorangegangenen Kapitel gewonnenen Einsichten zur

5 Edmund Husserl: *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893–1917)*, hg. v. Rudolf Bernet, Hamburg 1985, S. 225–228.

6 Von Ehrenfels: *Die Gestalttheorie der Wahrnehmung*.

7 Vgl. Eisenstein: *Die vierte Dimension im Film*. Siehe auch: Kappelhoff: *Die vierte Dimension*.

8 Zum Begriff der Verkörperung (engl.: Embodiment) s. Abschnitt 3.1 dieses Kapitels.

musikalischen Dynamik⁹ und damit assoziierten Empfindungen und Gefühlen in einem nächsten Schritt um eine theoretische Betrachtung des Verhältnisses von filmischer Dynamik, Affekt und Gefühl ergänzt. Erst im Anschluss daran soll, vor dem Hintergrund dieser beiden Theorielinien, über eine erste filmanalytische Fallstudie ein heuristisches Verständnis des Zusammenhangs von musikalischer und audiovisueller Dynamik im Film erarbeitet werden.

3.1 Filmische Dynamik – Ausdrucksbewegung, Affekt und Gefühl

Die filmtheoretische Beschäftigung mit der Gefühlsdimension bewegter Bilder wird im wesentlichen durch zwei Diskurslinien geprägt:¹⁰ Zum einen beschäftigen sich psychologisch, philosophisch und phänomenologisch geprägte Arbeiten bereits seit der frühen Filmtheorie kontinuierlich mit Affekten, Emotionen und Gefühlen im Kino;¹¹ zum anderen hat sich innerhalb der an Modelle der Kognitionspsychologie angelehnten kognitiven Filmtheorie¹² in den letzten 20 Jahren ein Feld systematisch orientierter Theorien des emotionalen Filmerlebens herausgebildet.¹³ Beide Diskurse laufen weitgehend getrennt voneinander ab, was nicht zuletzt der Differenz im theoretischen Bezug auf Affekte, Emotionen, Stimmungen und Gefühle einerseits – im Falle der philosophisch-phänomenologischen Ansätze – bzw. auf Emotionen in einem spezifisch kognitionspsychologischen Sinne andererseits – im Falle der kognitionstheoretischen Film- und Medienwissenschaft – geschuldet ist.¹⁴

Im Folgenden sollen zunächst einige zentrale Arbeiten beider Felder in den Blick genommen werden, um sie in einem zweiten Schritt – unter Berücksich-

9 Abermals: Hier wird von Dynamik in einem eher allgemeinen Sinn, als das spezifische Momentum des Voranschreitens, der Veränderung einer musikalischen – oder im Folgenden: audiovisuellen – Komposition gesprochen, nicht allein von den Lautstärkeveränderungen, die dieser Begriff im engeren, musiktheoretischen Sinn bezeichnet.

10 Vgl. dazu Kappelhoff/Bakels: *Das Zuschauergefühl*.

11 Vgl. dazu Münsterberg: *Das Lichtspiel*; Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*; Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*; Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*.

12 Vgl. dazu Bordwell: *Narration in the Fiction Film*, 1985.

13 Vgl. Grodal: *Embodied Visions*; Plantinga: *Moving Viewers*; Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*.

14 Vgl. dazu Anne Bartsch/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach: *Einleitung: Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medien*, in: Dies. (Hg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, Köln 2007, S. 8–38.

tigung exemplarischer gefühls- und emotionstheoretischer Positionen aus den Feldern der Philosophie und (Neuro-)Psychologie – im Sinne eines gefühlstheoretischen Ausgangsmodells für die folgenden filmanalytischen Untersuchungen zur Empfindungsdimension der Filmmusik in audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhängen aufeinander zu beziehen.

Emotionsmodelle der kognitionstheoretischen Medienwissenschaft

Innerhalb der filmwissenschaftlichen Forschungsliteratur zu Film und Emotion dominieren auf den ersten Blick in den letzten 20 Jahren Ansätze, die im Feld der kognitionstheoretischen Film- und Medienwissenschaft anzusiedeln sind.¹⁵ Einen wesentlichen Impuls für diese Forschungsrichtung lieferte die Arbeit des Medienpsychologen Ed S. Tan¹⁶. Tans Mitte der 1990er-Jahre entwickeltes Modell des emotionalen Erlebens von Filmzuschauern ist bis heute paradigmatisch für eine ganze Reihe filmanalytischer Annäherungen an die emotionale Erfahrung des Zuschauers.¹⁷ Insbesondere steht Tans Ansatz exemplarisch für zwei geradezu axiomatische Grundannahmen emotionstheoretischer Arbeiten innerhalb der kognitionstheoretischen Filmwissenschaft. Diese orientiert sich zum einen am definitorisch sehr eng gefassten Emotionsbegriff der kognitiven Psychologie; zum anderen nimmt sie an, dass ein entsprechend konzipiertes emotionales Erleben im Kino in erster Linie an das Verhältnis von Zuschauer und Figur gebunden sei.

Den Emotionsbegriff, bzw. die dahinter stehende theoretische Ausarbeitung, übernimmt Tan aus den Arbeiten des Psychologen Nico Frijda¹⁸. Ergebnis ist eine für Tan und weite Teile der kognitionstheoretischen Filmwissenschaft zentrale Definition: „An emotion may be defined as a change in action readiness as a

15 Vgl. Grodal: *Moving Pictures*; Ders.: *Embodied Visions*; Carl R. Plantinga/Greg M. Smith (Hg.): *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*, Baltimore, MD u. a. 1999; Plantinga: *Moving Viewers*; Smith: *Film Structure and the Emotion System*; Murray Smith: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford u. a. 1995; Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*.

16 Vgl: Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*.

17 Vgl. Jens Eder: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg 2008; Hans J. Wulff: *Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier*, in: *montage/av*, Jg. 12, Nr. 1 (2003), S. 136–161; Thomas Schick/Tobias Ebbrecht (Hg.): *Emotion – Empathie – Figur. Spielformen der Filmwahrnehmung*, Berlin 2008.

18 Vgl. Nico H. Frijda: *The Emotions*, Cambridge u. a. 1986; Ders.: *Emotions, Cognitive Structure, and Action Tendency*, in: *Cognition and Emotion*, 1 (1987), S. 115–144; Ders.: *The Laws of Emotion*.

result of the subject's appraisal of the situation or event"¹⁹. Wesensbestimmendes Merkmal einer Emotion ist aus dieser Perspektive nicht die Erfahrungsdimension emotionalen Erlebens; vielmehr wird der Begriff allein auf eine bestimmte „Handlungsbereitschaft“ (engl. „action readiness“) angewandt, die wiederum kausal stets an die Vorstellung einer ihr vorausgehenden, situationsgebundenen kognitiven „Bewertung“ (engl. „appraisal“) gebunden wird. Eine wesentliche Differenz zum Alltagsverständnis emotionalen Erlebens besteht zudem darin, dass kognitions- und neuropsychologische Modelle Emotionen als zeitlich von überaus kurzer Dauer, gewissermaßen als Mikroepisode, konzipieren.²⁰ Im Kontext der filmtheoretischen Auseinandersetzung mit Emotionen und Gefühlen ist somit bereits mit dieser Ausgangsdefinition eine klare Abgrenzung zu Konzepten wie Atmosphäre, Stimmung, gemischten Emotionen und nicht objektbezogenen, zeitlich ausgedehnten Gefühlszuständen gezogen, wie sie innerhalb der philosophisch-phänomenologisch geprägten Ansätze als zentral für die Empfindungs- und Gefühlsdimension der Filmerfahrung angesehen werden.²¹

Zugleich bringt diese Definition in Bezug auf Film auch für Tan ein scheinbares Problem mit sich:²² Der Kinzuschauer hat zunächst einmal keinen interaktiven Handlungsbezug zu dem Geschehen auf der Leinwand. Dies erscheint vor allem deshalb problematisch, weil damit zwei wesentliche Grundvoraussetzungen, die Frijda für das Auslösen einer Emotion in Anschlag bringt,²³ im Kino nicht gegeben scheinen: Zum einen die persönliche Betroffenheit (engl. concern) des fühlenden Individuums; zum anderen ein augenscheinlicher Realitätseindruck (engl. apparent reality), der nach Frijda Voraussetzung für emotionales Erleben ist. Und doch stellt sich beides für Tan über die spezifische Medialität kinema-

19 Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S. 46.

20 Vgl. dazu Scherer/Schorr/Johnstone (Hg.): *Appraisal Processes in Emotion*; Antonio R. Damasio: *Der Spinoza-Effekt. Wie Gefühle unser Leben bestimmen*, München 2003. Der mikroepodische Emotionsbegriff erweist sich als Perspektive auf zeitlich ausgedehnte affektive Erfahrungen im Kino folglich als ein Problem. Ein Problem, das Tan dazu führt, theoretisch eine den Emotionen übergeordnete Erfahrungsdimension einzuziehen: Er sieht die Ableitung der an die Bewertung von Handlungs- und Figurenkonstellationen gebundenen Emotionen im größeren Kontext einer sich über den ganzen Film vollziehenden, episodischen Generierung von Interessensstrukturen (engl. structure of interest). Siehe auch ebd., S. 196.

21 Vgl. Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*, Frankfurt a. M. 2002; Raymond Bellour: *Das Entfalten der Emotionen*, in: Matthias Brütsch u. a. (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg 2005, S. 51–101; Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M. 1991; Sergej M. Eisenstein: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, übers. u. hg. v. Oksana Bulgakova, Leipzig 1988; Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*; Münsterberg: *Das Lichtspiel*.

22 Vgl. Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S. 233.

23 Vgl. ebd.

tografischer Wahrnehmung und deren illusionäres Potential ein.²⁴ So verbinde sich auf Seiten des Zuschauers der diegetische Effekt (wesentlich begründet in der Wahrnehmung von Bewegung und zeitlicher Kontinuität), d. h. die Illusion, selbst innerhalb der diegetischen Welt präsent zu sein, mit dem Bewusstsein, nicht in die diegetische Welt eingreifen zu können, zur illusionären Erfahrung einer beobachtenden Teilnahme an jener Welt (engl. *illusion of the observational attitude*).

Vor diesem Hintergrund löst sich für Tan das oben dargelegte Problem von Realitätseindruck und direkter Betroffenheit, als notwendigen Voraussetzungen für eine Emotion im kognitionspsychologischen Sinne, über das Scharnier der filmischen Figuren: Der Zuschauer empfinde die fiktionale Welt als real, könne aber – mangels subjektiver Teilhabe – nur über die Verknüpfung eigener Anliegen und Präferenzen mit den fiktionalen Figuren emotional vom Geschehen auf der Leinwand berührt werden.²⁵ Die Wahrnehmungsdimension filmischer Bilder erscheint für Tan damit allenfalls auf der Ebene theoretischer Prämissen seiner analytischen Perspektive auf Film und Strategien der Emotionalisierung relevant; diese Perspektive selbst wird stattdessen schlicht auf Ebene der repräsentierten Inhalte, über die Bewertung von repräsentierten Handlungs- und Figurenkonstellationen bzw. narrative Strategien der Lenkung von Sympathie, fassbar. Mit dieser Bindung der Zuschaueremotion an fiktionale Figuren steht Tan exemplarisch für den Großteil der in den kognitionstheoretischen Medienwissenschaften entwickelten Ansätze zu Film und Emotion, auch wenn diese sich im Detail durchaus unterscheiden.

So legt beispielsweise Torben Grodal den Fokus weniger auf die Idee eines sympathisierenden Bezugs zur Figur. Er geht stattdessen von kognitionspsychologischen Modellen der mentalen Simulation emotionaler Erfahrungen anderer aus, wie beispielsweise dem Ansatz der *Theory of Mind*.²⁶ Murray Smith hingegen leitet das emotionale Erleben des Zuschauers aus narrativen Strategien der Perspektivangleichung von Zuschauer und Figur (engl. *alignment*) und einer daraus resultierenden Loyalität (engl. *allegiance*) des Zuschauers einzelnen Figuren gegenüber ab. Carl Plantingas Konzept der *Szene der Empathie* schließlich rückt die Körperlichkeit fiktionaler Figuren in den Mittelpunkt.²⁷ Ausgehend vom filmischen Stilmittel der Großaufnahme des menschlichen Gesichts konzipiert er

²⁴ Vgl. ebd., S. 232–234.

²⁵ Vgl. Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S. 248.

²⁶ Vgl. Grodal: *Embodied visions*, S. 181–204; Ders.: *Moving pictures*.

²⁷ Carl Plantinga: *Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film*, in: *montage/av*, Jg.13, Nr. 2, 2004, S. 6–27.

die Emotionalisierung des Zuschauers gewissermaßen als physiologische Kausalkette zwischen mimischer Expressivität auf der Leinwand und der Mimik des Zuschauers: Über Phänomene mimischer ‚Ansteckung‘ (z. B. Gähnen, Lächeln), bzw. das allgemeinere Phänomen der unwillkürlichen mimischen Nachahmung (engl. motor mimicry) und letztlich die von psychologischen Studien nahegelegte Rückwirkung von Gesichtsausdrücken auf das emotionale Empfinden des Subjekts, das mimische Feedback (engl. facial feedback), würden dem Zuschauer auf der Leinwand expressiv dargestellte Gefühlszustände erfahrbar, indem er sie unmerklich im eigenen Gesichtsausdruck spiegele.

Wichtiger als die Differenzen dieser Ansätze im Detail ist an dieser Stelle jedoch, was ihnen gemein ist: ihre Konsequenz im Hinblick auf filmanalytische Betrachtungen. Sie reduzieren die ästhetischen Strategien audiovisueller Komposition – und deren zeitliche Dynamik – funktionell auf die Organisation einer Abfolge repräsentierter Inhalte, die wesentlich über Handlungs- und Figurenkonstellationen auf Plot-Ebene bestimmt werden. D. h. der systematische Zugang zu spekulativen Zuschaueremotionen aus filmanalytischer Perspektive wird eröffnet, indem die – für die philosophisch geprägte Filmtheorie weitgehend zentrale – Frage nach den medienästhetischen Wahrnehmungsimplicationen des filmischen Bilds ausgeklammert wird.

Bei Tan wird diese Operation in der Unterscheidung zwischen den oben dargelegten, an Figuren und Plot festgemachten *Fiktionsemotionen* und den so genannten *Artefaktemotionen* gar zum expliziten Teil des systematischen Zugangs.²⁸ Dabei bezieht sich der Begriff der Artefaktemotion im weitesten Sinne auf die ästhetische Erfahrung des Zuschauers. Er zielt jedoch keineswegs auf die Integration filmischer Ästhetik in eine Theorie der emotionalen Zuschauererfahrung, sondern fungiert vielmehr umgekehrt als ein distinkter Container, der diese strikt von der illusionären Dimension filmischen Erlebens trennt: Fiktions- und Artefaktemotion schließen sich bei Tan gegenseitig aus. Die Empfindung einer Artefaktemotion setzt demnach ein momentanes Aussetzen der filmischen Illusion, des diegetischen Effekts, voraus und ist theoretisch allein auf ästhetische Wertungen bezüglich der Gemachtheit des Films als Artefakt bezogen.²⁹

Im Kontext der Fragestellung dieses Buchs erweist sich diese Trennung von filmischer Narration und Ästhetik als überaus problematisch. Wie verträgt sich beispielsweise die Aussage, ästhetisch begründete Empfindungsqualitäten seien nur außerhalb der filmischen Illusion erfahrbar, mit dem Konsens innerhalb der Filmmusiktheorie, dass Musikwahrnehmung wesentlichen Einfluss auf die

²⁸ Vgl. dazu Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*, S. 36.

²⁹ Vgl. ebd., S. 64–66.

Wahrnehmung filmischer Dramaturgie im Allgemeinen und deren Gefühlsdimension im Besonderen hat? Wie lässt sich ein emotionstheoretischer Ansatz, der eine strikte Trennung sinnlicher Wahrnehmungsqualitäten und repräsentierter Inhalte vornimmt, mit einem Verständnis audiovisueller Bilder vereinbaren, wie es beispielsweise in Michel Chions Konzepten des *added value* und der Synchronie zum Ausdruck kommt? Zugespitzt: Welche Schnittmenge findet sich zwischen den theoretischen und empirischen Arbeiten zur Filmmusik, die das musikalische ‚Wecken‘ von Affekten, Emotionen, Stimmungen oder Gefühlen zu einer physiologisch begründeten, zentralen Dimension der Wahrnehmung von Filmmusik erklären, einerseits und einer film- bzw. medienwissenschaftlichen Emotionstheorie, die ästhetische Wahrnehmungsdimensionen nicht bzw. allenfalls als akzidentielle Größe anzuerkennen bereit ist, andererseits?

Augenscheinlich eignen sich die hier dargelegten Positionen nicht als ein emotionstheoretischer Ausgangspunkt im Hinblick auf die für die epistemologische Fluchtlinie dieses Buchs relevanten musiktheoretischen Ansätze und darauf aufsetzende filmanalytische Betrachtungen. Damit soll den oben benannten Arbeiten keinesfalls ihr wissenschaftliches Erkenntnispotential abgesprochen werden. Eine filmmusikalische Fragestellung macht jedoch geradezu exemplarisch deutlich, wo die Positionen der kognitionstheoretischen Medienwissenschaft – in ihrer analytischen Fokussierung auf Figuren- und Handlungskonstellationen – ihre Grenzen finden: Die Konzentration auf vermeintlich objektivierbare, der hermeneutischen Interpretation vorangehende filmische Repräsentationen³⁰ führt zwangsläufig dazu, dass die Wahrnehmungszusammenhänge, welche diese Repräsentationen erst hervorbringen – sowie die diesem ‚Hervorbringen‘ zugrunde liegende zeitliche Dynamik der Verwebung von Gefühl und Verstehen im audiovisuellen Wahrnehmungsakt – aus dem Blick geraten. Vor dem Hintergrund der ausführlichen Auseinandersetzung mit theoretischen Positionen zur Filmmusik im vorangegangenen Kapitel³¹ mündet die Reflektion der hier betrachteten Ansätze folglich in einer wesentlichen These des vorliegenden Buchs; diese geht davon aus, *dass der Gefühlsbezug des Filmzuschauers zu filmischen Repräsentationen im Allgemeinen wie zu fiktionalen Charakteren im Besonderen wesentlich durch Wahrnehmungsqualitäten audiovisueller Kompositionsprinzipien grundiert wird*. Metaphorisch gesprochen: Aus wahrnehmungspsychologischer Perspektive liegen allein auf die Repräsentation fiktionaler Figuren gerichtete emotionstheoretische Ansätze keinesfalls falsch – das, was sie in den

³⁰ Vgl. dazu Kristin Thompson: *Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden*, in: *montage/av*, Jg. 4, Nr. 1, 1995, S. 23–62.

³¹ Siehe dazu Kapitel 2 dieses Buchs.

Blick rücken, erweist sich bei genauerer Betrachtung jedoch lediglich als die berühmte ‚Spitze des Eisbergs‘.

Damit soll jedoch mitnichten eine generelle Zurückweisung kognitionstheoretischer Ansätze zum Ausdruck gebracht werden. Auch bleiben Fragen nach dem Verhältnis von Zuschauer und Figur – und damit die hier besprochenen diesbezüglichen Positionen – ein für dieses Buch relevanter Bezugspunkt. Allerdings soll zunächst eine Vorstellung von der medienspezifischen Empfindungsqualität filmischer Bilder entwickelt werden, bevor diese Fragen aufgenommen werden. Wie im Folgenden zu sehen sein wird, lässt sich zudem abseits der nahezu ausschließlich an fiktionalen Figuren orientierten Ansätze auch innerhalb der kognitionstheoretischen Medienwissenschaft ein Ansatz zum Gefühlserleben des Filmzuschauers ausmachen, der in der Lage ist, als Brückenstück zwischen kognitionstheoretischen und phänomenologischen Positionen zu fungieren.

Mood Cues

Einen kognitionstheoretischen Ansatz zum Verhältnis von Film und Zuschaueremotion, dessen filmanalytische Perspektive sich nicht auf Figuren- und Handlungskonstellationen beschränkt, stellt Greg M. Smiths Konzept der *Mood Cues*³² dar. Smith geht ebenfalls von einem kognitions- und neuropsychologisch orientierten Modell emotionalen Verstehens aus, wählt aber bei der Anpassung dieses Modells an filmanalytisch zugängliche Parameter gerade nicht die fiktionale Handlung und die Figuren, sondern das Ästhetisch-Figurative des Films als Bezugspunkt. Im Zuge dessen grenzt er sich explizit gegenüber den im vorigen Abschnitt vorgestellten Ansätzen und deren Überbetonung von Handlungs- und Figurenkonstellationen ab.³³ Diese Abgrenzung vollzieht sich konkret über eine Argumentation, innerhalb derer zwei zentrale Aspekte kognitionstheoretischer Film- und Medienwissenschaft relativiert werden: erstens der psychologische Emotionsbegriff selbst, zweitens das – bei Tan und anderen – daraus abgeleitete Konzept filmischer Erfahrung.

So macht Smith zunächst deutlich, dass der objekt- und zielgebundene Emotionsbegriff auch aus kognitionstheoretischer Perspektive keinerlei Anspruch auf Allgemeingültigkeit besitzt:

32 Vgl. Smith: *Film Structure and the Emotion System*; Kappelhoff/Bakels: *Das Zuschauergefühl*, S. 83–84;

33 Vgl. Smith: *Film Structure and the Emotion System*, S. 65–81.

Contrary to expectations based on the prototype of emotions, some actual emotions require neither an object or a goal. Emotion can be elicited by extremely diffuse stimuli, like a dreary day, and can have nondirected expression (like depression). [...] To stretch concepts of „goal“ or „object“ to include such cases would make these concepts extremely thin, perhaps meaningless. My theory asserts that, in spite of our prototypical understanding of what emotions are, actual emotions need not to be goal- or action- or object-oriented.³⁴

Über die Unterscheidung zwischen prototypischen (dem Emotionsbegriff bei Tan, Grodal oder Plantinga entsprechenden) und nicht-prototypischen Emotionen, lässt Smith den Imperativ einer Bindung von Emotionen an Objekte und Ziele hinter sich. Folgt man seinem Modell, stehen Emotionen im Kontext assoziativer Netzwerke, in denen unterschiedlichste Komponenten wie Erinnerungen, Gedanken, Handlungstendenzen, physiologische Reaktionen und Vokalisierung verbunden sind. Die emotionale Qualität dieser Komponenten fungiert dabei gewissermaßen als Knoten, welche die Netzwerke zusammenhalten.³⁵

Entscheidend ist dabei jedoch weniger der gewissermaßen meta-filmische Kontext, den jene Netzwerke umspannen, als dass Smith auf diesem Wege auch zu einem anderen Verständnis filmischer Dynamik gelangt: So können mehrere Teile ein und desselben assoziativen Netzwerkes, die in der Summe bzw. in ihrer Abfolge zusammenkommen, eine fortlaufend aktualisierte Empfindung begründen, die zeitlich über die Dauer einzelner Emotionen hinausgeht. Für diese fortlaufend aktualisierte Empfindung wählt Smith den Begriff der Stimmung:

A mood requires [...] brief, stronger doses of emotion to continue. Mood, therefore, is in a partnership with emotion. Mood supports and encourages the expression of emotion. At the same time, brief bursts of emotion encourage the mood to continue. Without occasional moments of emotion, it would be difficult to sustain a predisposition toward having that emotion.³⁶

Damit stehen Emotion und Stimmung in einem doppelten Wechselverhältnis: Die fortwährende, wiederholte Empfindung einer bestimmten emotionalen Wahrnehmungsqualität mündet demnach in der Ausbildung einer zu dieser Emotion kohärenten Stimmung. Umgekehrt begünstigt die Stimmung – gewissermaßen als emotionale Disposition – die emotionale Reaktion auf Wahrnehmungsobjekte eines assoziativen Netzwerkes, dessen ‚tragende‘ Emotion kohärent zur jeweiligen Stimmung ist. Folglich hat das Zusammenspiel von Stimmung und

³⁴ Ebd., S. 22–23.

³⁵ Vgl. ebd., S. 29.

³⁶ Ebd., S. 39.

Emotion für Smith eine gerichtete, die fortwährende Empfindung einer Emotion stärkende, Eigendynamik; Ergebnis dieser Eigendynamik sind andauernde Emotionsepisoden (engl. *emotion episodes*), deren zentrales Charakteristikum ihre Zeitlichkeit ist:

An emotion episode is a series of emotions that are perceived to be a structured coherent unit having a beginning, a middle, and an end. When we remember being angry for a significant period of time, we are usually remembering an emotion episode. An emotion episode is an emotional transaction between a person and his or her environment, a transaction composed of several subevents but that is perceived to have an internal consistency.³⁷

Die Emotionsepisode zeichnet sich also wesentlich dadurch aus, einen *geschlossenen zeitlichen Verlauf* zu besitzen, der sich mit der Wahrnehmung eines Gesamtzusammenhangs verbindet. Von wesentlicher Bedeutung im Kontext des vorliegenden Buchs erscheint dabei die filmanalytische Ausrichtung von Smiths Modell, der *Mood Cue Approach*³⁸: Die wiederholte kompositorische Anordnung von formalen – und damit filmanalytisch fassbaren – Elementen auf den unterschiedlichen Gestaltungsebenen (wie bspw. Lichtsetzung, Musik oder Dialog) bewirkt demnach auf Seiten des Zuschauers die Ausbildung einer Stimmung – wenn die einzelnen Elemente in ihrer emotionalen Qualität im Sinne eines assoziativen Netzwerkes kohärent sind. Diese Stimmung begünstigt das fortwährende, wiederholte Empfinden der entsprechenden Emotion, was schließlich in der Erfahrung einer zeitlich geschlossenen Emotionsepisode gipfelt.

Mit diesen Annahmen eröffnet Smiths Ansatz eine filmanalytische Perspektive auf das Verhältnis von zeitlicher Wahrnehmungsdynamik und Zuschaueremotion, welche die Beschränkung auf Handlungs- und Figurenkonstellationen hinter sich lässt – und eine konzeptionelle Verbindung von Zuschaueremotion und expressiver Qualität des filmischen Bilds ermöglicht. So gesehen weist der Begriff der Mood Cues auf ein kulturhistorisch älteres ästhetisches Konzept zurück, das in der Filmtheorie entscheidenden Einfluss hatte: das der *Ausdrucksbewegung*.

Ausdrucksbewegung, Embodiment und Zuschauergefühl

Die Theorie der Ausdrucksbewegung lässt sich, wie Hermann Kappelhoff gezeigt hat,³⁹ aus kulturhistorischer Perspektive als ein für Theorie und Praxis so ver-

³⁷ Ebd.

³⁸ Vgl. ebd., S. 41–64.

³⁹ Vgl. dazu Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*; Kappelhoff/Bakels: *Das Zuschauergefühl*.

schiedener Künste wie Theater, Musiktheater oder Film gleichermaßen relevantes Konzept ‚künstlich‘ hervorgebrachter Gefühle fassen. Kappelhoffs zentrale These lautet, dass *die darstellenden Kunstformen* (wie das Theater, der Tanz oder der Film) *der bürgerlichen Moderne* ästhetische Verfahren entwickelt haben, die darauf ausgerichtet sind, die Gefühle eines breiten und anonymen Publikums zu aktivieren, zu gestalten und erzieherisch zu entfalten.

Aus dieser Perspektive können, nach Kappelhoff, in der Geschichte sentimentaler Kunst und Unterhaltungskunst grundlegende Muster der Gefühlsgestaltung durch Medien aufgezeigt werden, deren zentrale Gemeinsamkeit in der Gestaltung von Zeit- und Bewegungsfigurationen als einer spezifischen Form der Expressivität begründet liege: der Ausdrucksbewegung. In den Konzepten der sentimentalischen Unterhaltungskunst lasse sich aus historischer Perspektive die Ausdrucksbewegung als Form künstlerischer Darstellung verfolgen, die nicht einfach nur Stimmungen, Atmosphären und Gefühle intentional zum Ausdruck bringen könne, sondern diese vielmehr bei den Betrachtern und Zuschauern als körperlich erfahrene Reaktionen hervorzurufen vermöge. Während die entsprechenden wirkungsästhetischen Strategien im 18. Jahrhundert noch im Dienst eines pädagogischen Programms stünden, das darauf abziele, die Fähigkeit der Individuen zum Mitgefühl zu kultivieren, sei die Erfahrung intensiver emotionaler Reaktion als Erleben der eigenen Körperlichkeit in der gegenwärtigen Unterhaltungskultur zu einem Selbstzweck geworden, der als sentimentales Genießen erfahren werde.⁴⁰

In der historischen Auseinandersetzung mit dieser künstlerischen Praxis bezieht sich Kappelhoff auf zwei Theorielinien: zum einen die psychologischen, linguistischen und anthropologischen Theorien der Ausdrucksbewegung, wie sie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts von Wilhelm Wundt, Karl Bühler und Helmuth Plessner formuliert wurden;⁴¹ zum anderen die ästhetisch-philosophischen und kunsttheoretischen Konzepte der Ausdrucksbewegung Georg Simmels und Konrad Fiedlers.⁴² Vor dem Hintergrund dieser theoriegeschichtlichen Kon-

⁴⁰ Vgl. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 32–172.

⁴¹ Vgl. Wilhelm Wundt: *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, (10 Bände), Leipzig 1900–1920; Karl Bühler: *Ausdrucks-theorie. Das System an der Geschichte neu aufgezeigt*, Jena 1933; Plessner: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks*.

⁴² Konrad Fiedler: *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit* [1881], in: Ders.: *Schriften zur Kunst I*, hg. v. Gottfried Boehm, München 1991, S. 82–110; Konrad Fiedler: *Über den Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit* [1887], in: Ders.: *Schriften zur Kunst I*, 1991, S. 112–220; Georg Simmel: *Aesthetik des Porträts* [1905], in: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. I, hg. v. Rüdiger Kramme, Frankfurt a. M. 1995, S. 321–332; Georg Simmel: *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts* [1901], in: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. I, 1995, S. 36–42.

stellation wird der Begriff der Ausdrucksbewegung zu einem zentralen Bezugspunkt sowohl der klassischen als auch der modernen Filmtheorie – indem er so unterschiedliche Konzepte wie die wahrnehmungspsychologische Filmtheorie Münsterbergs, Kurtz' Poetik des expressionistischen Films, Eisensteins Idee einer vierten Dimension des Films oder Béla Balázs' Auffassung vom filmischen Bild als Gefühlsakkord wesentlich prägt.⁴³

So verweist Hugo Münsterberg im Rahmen seiner Auseinandersetzung mit dem Lichtspiel schon 1916 auf den engen Zusammenhang der Zeitlichkeit von Bewegung und Emotion im Kontext des Filmerlebens: „Gesten, Handlungen und Mienenspiel sind so eng mit dem psychischen Vorgang einer intensiven Emotion verwoben, daß [...] jede Nuance treffenden Ausdruck finden kann.“⁴⁴ Wenngleich der Begriff der Ausdrucksbewegung bei Münsterberg damit zunächst eng an die physische Präsenz des Schauspielers geknüpft bleibt,⁴⁵ weisen seine theoretischen Ausführungen doch bereits den Weg zu einem Verständnis filmischer Expressivität, das über das Ausdruckspotential des menschlichen Körpers hinausgeht:

[U]nseren bisherigen Erwägungen sind noch einseitig und eng. Wir haben bisher lediglich nach den Mitteln gefragt, durch die der Filmschauspieler sein Gefühl ausdrückt [...]. [G]erade [d]er zusätzliche Gefühlsausdruck durch das Medium der szenischen Umgebung, durch Hintergrund und Bühnenbild, durch Linien und Formen und Bewegungen, steht dem Kinokünstler in einem viel umfassenderen Maße zur Verfügung. [...] Die ganze Klaviatur der Phantasie kann in den Dienst dieser Emotionalisierung der Natur gestellt werden.⁴⁶

Damit erweitert Münsterberg das Verständnis filmischer Expressivität maßgeblich: Der Ausdruck des Schauspielers ist stets eingebettet in eine szenische Komposition, die emotionale Qualität einer Szene stets verbunden mit einem jeweils spezifischen inszenatorischen Zusammenspiel von Schauspiel, Interieurs, Farben, Valeurs, Perspektive, Kadrage usw. in der Zeit.

Dabei nimmt gerade Münsterbergs Hinweis auf die besondere Relevanz der Bewegung im Kino bereits eine theoretische Loslösung des Begriffs der Ausdrucksbewegung vom Körper des Schauspielers vorweg, wie sie Helmuth Plessner neun Jahre später in seinen Ausführungen zu *Bewegungsbildern* vollzieht.⁴⁷

⁴³ Vgl. Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*; Eisenstein: *Die vierte Dimension im Film*; Rudolf Kurtz: *Expressionismus und Film*, Berlin 1926.

⁴⁴ Vgl. Münsterberg: *Das Lichtspiel*, S. 65.

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 66.

⁴⁶ Ebd., S. 67.

⁴⁷ Vgl. Plessner: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks*, S. 67–70.

Für Plessner ist die Ausdrucksbewegung kein distinkter Bewegungstyp, sondern vielmehr eine spezifische Bewegungsdimension, die in der Wahrnehmung einer zeitlichen Gestalt begründet liegt:

Wo immer im Reich des Organischen Bewegungen erscheinen, verlaufen sie nach einheitlichem Rhythmus, zeigen sie eine, wohl auch experimentell nachweisbare, dynamische Gestalt. Sie rollen nicht stückhaft ab, als ob ihre Phasenfolge aus einzelnen Elementen assoziiert worden wäre, bilden kein Zeitmosaik, sondern eine gewisse Ganzheit ist vorgegeben, innerhalb deren die einzelnen Bewegungskurven variierbar sind.⁴⁸

Das wesentliche Merkmal der Ausdrucksbewegung besteht folglich in ihrer zeitlichen Gestalt, die an jedem Punkt ihres Verlaufs in ihrer Ganzheit präsent sein, die Wahrnehmung einzelner Bewegungsphasen und -elemente gestalthaft gründen muss, will sie als Bewegungsbild im Sinne Plessners erfasst werden.⁴⁹ Insbesondere mit Blick auf Münsterberg geht zwar auch die Filmtheorie von der körperlichen Geste und dem Mienenspiel des menschlichen Gesichts als paradigmatischer Bewegungsform aus. Allerdings bezieht sie alle Gestaltungsebenen des filmischen Bilds als Elemente einer dynamischen Ausdrucksfiguration mit ein: neben dem Schauspiel auch Farbe, Lichtvaleurs, Raumbildung, Musik, Montage usw. Das filmische Bild selbst wird in seiner zeitlichen Dynamik in Analogie zum menschlichen Gesicht betrachtet. In der gegenwärtigen Medientheorie sind diese klassischen filmtheoretischen Konzepte zum einen in Gilles Deleuzes Konzeption des *Zeitbilds* und des *Affektbilds* präsent,⁵⁰ zum anderen in den film- und medienwissenschaftlichen Ansätzen zum *Embodiment* und zur *Immersion*.⁵¹

Gemeinsam ist den oben dargelegten theoretischen Überlegungen, dass sie die Verbindung von Film und Emotion in Form einer spezifischen Dimension

48 Ebd., S. 77.

49 Für eine historische und systematische Entfaltung des Begriffs der Ausdrucksbewegung vgl. Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*.

50 Vgl. Bellour: *Das Entfalten der Emotionen*; Deleuze: *Das Zeit-Bild*; Hermann Kappelhoff: *Empfindungsbilder. Subjektivierte Zeit im melodramatischen Film*, in: Theresia Birkenhauer/Annette Storr (Hg.): *Zeitlichkeiten. Zur Realität der Künste*, Berlin 1998, S. 93–119; Petra Löffler: *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld 2004; David N. Rodowick: *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham u. a. 1997.

51 Vgl. Drehli Robnik: *Kino, Krieg, Gedächtnis. Nachträglichkeit, Affekt und Geschichtspolitik im deutschen und amerikanischen Gegenwartskino zum Zweiten Weltkrieg*, Dissertation, Amsterdam/Wien 2007; Steven Shaviro: *The Cinematic Body*, Minneapolis, MN u. a. 1993; Sobchack: *The Address of the Eye*; Dies.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, CA/Los Angeles, CA/London 2004; Linda Williams: *Film Bodies. Gender, Genre, and Excess*, in: Barry K. Grant (Hg.): *Film Genre Reader II*, Austin, 1995, S. 140–158.

kinematografischer Bewegung⁵² sehen. Dabei kann gar nicht ausdrücklich genug betont werden, dass dies auch abstrakte Bewegungsformen impliziert; der Begriff der kinematografischen Bewegung kann konkrete Bewegung, der Kamera wie der Figuren oder Objekte im Bild, ebenso meinen wie Farb-, Licht-, oder Musikdynamik. Betrachtet man die konzeptionelle Einbindung filmischer Gestaltungsmittel und den damit verbundenen theoretischen Sprung von einem konkret-körperlichen zu einem abstrakt-figurativen Bewegungsverständnis, wird zugleich deutlich, inwiefern das Konzept der Ausdrucksbewegung Gemeinsamkeiten mit der weiter oben in diesem Abschnitt dargelegten Konzeptualisierung der Emotionsepisode im Verständnis des Mood Cue Approaches nach Smith aufweist – und wo die Differenz beider Konzepte liegt: Sowohl Emotionsepisode als auch Ausdrucksbewegung sind durch ihren zeitlichen Verlauf mit Beginn, Entfaltung und Ende und durch die Wahrnehmung eines – bei Plessner gestalthaften – Gesamtzusammenhangs gekennzeichnet. Wo Smith jedoch diesen Gesamtzusammenhang als summarische Konsequenz der wahrnehmungsqualitativen Kohärenz einzelner Elemente sieht, besteht das Konzept der Ausdrucksbewegung auf der Umkehrung dieses Verhältnisses:

Die in der Bewegungsdimension begründete zeitliche Gestalt der Ausdrucksbewegung konstituiert einen Gesamtzusammenhang, in dem die expressive Qualität der zeitlichen Wahrnehmungsgestalt umgekehrt als Ganzes die expressive Qualität jedes einzelnen Elementes grundiert. Damit eröffnet die Gegenüberstellung von Mood Cues und Ausdrucksbewegung aus Wahrnehmungsperspektive ein Spannungsfeld zwischen gestalthaftem Ganzen und seriellen Muster, wie es im vorangegangenen Kapitel schon in Prox' Unterscheidung zwischen expressiver und sensorischer Mood Technik für die Filmmusik, bzw. in den Überlegungen Adornos und Eislers zu dramatischer und epischer Form filmischer ‚Großrhythmen‘ thematisiert wurde. Diese zwei Pole ins Verhältnis zu setzen, wird folglich eines der Ziele der im Laufe dieses Buchs angestellten filmanalytischen Betrachtungen sein.⁵³ An dieser Stelle bleibt jedoch zunächst mit Blick auf das Konzept der Ausdrucksbewegung die Frage, inwiefern das hier implizierte Wirkungsverhältnis zwischen filmischer Expressivität und körperlicher Empfindung theoretisch zu fassen ist.

52 Vgl. Hermann Kappelhoff: *Die Anschaulichkeit des Sozialen und die Utopie Film. Eisensteins Theorie des Bewegungsbilds*, in: Gottfried Boehm/Birgit Mersmann/Christian Spies (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München u. a. 2008, S. 301–324; Kappelhoff/Bakels: *Das Zuschauergefühl*.

53 Siehe dazu auch Abschnitt 3.3 in diesem Kapitel sowie Kapitel 4 dieses Buchs.

Eine potentielle Antwort auf diese Frage findet sich in den Positionen der neo-phänomenologischen Filmtheorie: Das in den 1990er-Jahren zunehmend zu akademischer Bedeutung gekommene Konzept des Embodiment eröffnet eine veränderte Perspektive auf den Ort der Realisation kinematografischer Bewegung. Diese Perspektive scheint geeignet, die allgemeine Verbindung von Bewegungsexpressivität und Affekt im Konzept der Ausdrucksbewegung innerhalb eines wahrnehmungstheoretischen Verständnisses der spezifischen Medialität des Kinos zu situieren. So legt Vivian Sobchack in ihrer Arbeit zur Phänomenologie der Filmerfahrung den Grundstein für einen theoretischen Brückenschlag zwischen formal-ästhetischer Bewegungsfiguration und körperlichem Empfinden.⁵⁴ Nach Sobchack entfalten sich Bilder, Töne und kompositorisch angelegte Bewegung außerhalb des physischen Filmmaterials, abseits der Leinwand. Sie materialisieren sich als leibliche Erfahrung visueller, auditiver und kinetischer Empfindungsdimensionen auf Seiten des Zuschauers, werden von diesem buchstäblich verkörpert:

[T]he film experience is a system of communication based on bodily perception as a vehicle of conscious expression. It entails the visible, audible, kinetic aspects of sensible experience to make sense visibly, audibly, and haptically.⁵⁵

Zuschauerwahrnehmung und filmische Expressivität sind in dieser Verkörperung unmittelbar verschränkt: „It is this mutuality of embodied existence and the dynamic movement of its perceptual and expressive relations with and in the world that provide the common denominator of cinematic communication.“⁵⁶ Für Sobchack ist die mediale Grundsituation des Kinos ein Spiel doppelter Subjektivität: Der körperlose kinematografische Blick, das filmische Bild als Ausdruck eines subjektivierten Aktes des Sehens und Hörens, begegnet, gewissermaßen als Fenster zur Welt, dem Filmzuschauer als die Wahrnehmung eines vom Ich getrennten, fremden Subjekts; durch das kinematografische Dispositiv mit der Wahrnehmungsposition jenes fremden Subjekts verbunden, realisiert der Zuschauer – in einer Art Modus doppelter Subjektivität⁵⁷ – die visuellen, auditiven und kinetischen Empfindungsqualitäten dieser fremden Wahrnehmungsbe-

⁵⁴ Vgl. Sobchack: *The Address of the Eye*.

⁵⁵ Ebd., S. 9.

⁵⁶ Ebd., S. 13.

⁵⁷ Ein Modus, in dem der Zuschauer die eigene Subjektivität nie ‚hinter sich‘ lässt, das Bewusstsein dieser Subjektivität jedoch zum Ausgangspunkt eines introspektiven Fühlens wird, welches die am eigenen Leib erfahrenen Empfindungsqualitäten des kinematografischen Subjektivierungseffekts zum Gegenstand hat.

wegung sinnlich am eigenen Leib; das Zuschauersubjekt wird buchstäblich zur Verkörperung des filmischen Subjektes:

In a search for rules and principles governing cinematic expression, most of the descriptions and reflections of classical and contemporary film theory have not fully addressed the cinema as life expressing life, as experience expressing experience. Nor have they explored the mutual possession of this experience of perception and its expression by filmmaker, film, and spectator – all viewers viewing, engaged as participants in dynamically and directionally reversible acts that reflexively and reflectively constitute the perception of expression and the expression of perception. Indeed, it is this mutual capacity for and possession of experience through common structures of embodied existence, through similar modes of being-in-the-world, that provide the intersubjective basis of objective cinematic communication.⁵⁸

Bezieht man dieses Verständnis des Kinos als „experience expressing experience“ auf das Konzept der Ausdrucksbewegung, wird klar, inwiefern es einen Blick auf die kinematografische Erzeugung und Modellierung von Empfindungsbewegungen eröffnet: *Die jeweilige Ausdrucksbewegung realisiert sich im Spiel der doppelten Subjektivität als körperliche Empfindung.* Diese spezifische Dimension der kinematografischen Bewegung markiert die Schnittstelle zwischen der kompositorischen Gestaltung des Films und seiner Verkörperung im Modus empfindsamer Subjektivität.⁵⁹

Vor diesem Hintergrund wird das Konzept der Ausdrucksbewegung für Hermann Kappelhoff zu einem theoretischen Zugang, den zeitlichen Verlauf formal-ästhetisch organisierter, kontinuierlicher Dynamiken filmischer Affizierung analytisch greifbar zu machen.⁶⁰ Genau in jenem Verständnis des Affekts erweist sich die Ausdrucksbewegung als ein zentraler theoretischer Ausgangspunkt dieses Buchs: Jenes kontinuierliche Wahrnehmungsempfinden, eine körperliche Dimension sich in der Zeit entfaltender Expressivität, ist in der Musiktheorie als physiologische Dimension der Musikwahrnehmung angesprochen. Damit lässt sich über das theoretische Konzept der Ausdrucksbewegung, mit Blick auf die Dynamiken von Musik und filmischen Bewegungsbildern, eine doppelte Präzisierung vornehmen.

Zum einen wird damit der Begriff des Affekts, der am Ende des vorangegangenen Kapitels bereits heuristisch von dem des Gefühls geschieden und auf die sinnlich-körperliche Dimension der Musikwahrnehmung bezogen wurde, theoretisch

⁵⁸ Ebd., S. 5.

⁵⁹ Zugleich ist damit das spezifische Verständnis des, auch in anderen akademischen Disziplinen relevanten, Embodiment-Begriffs in der Filmwissenschaft dargelegt.

⁶⁰ Vgl. dazu Kappelhoff/Bakels: *Das Zuschauergefühl.*

tisch gefasst – als eine *kontinuierliche, körperliche Wahrnehmungsempfindung, die unmittelbar mit der dynamischen Veränderung des Wahrgenommenen verschränkt ist*. Zum anderen wird über den Begriff der Ausdrucksbewegung die dynamische Entfaltung filmischer Bilder in der Zeit analytisch greifbar. Soll diese Dynamik gefasst werden, gilt es, die zeitlichen Segmente, zu denen sich kompositorische Muster kinematografischer Bilder auf Ebene der Wahrnehmung fügen, zu beschreiben und analysieren. Wie dies methodisch angegangen werden kann, wird im nächsten Abschnitt dieses Kapitels ausführlich betrachtet werden.

Damit wird deutlich, inwiefern Ausdruckbewegung und Zuschauergefühl in der filmanalytischen Ausrichtung des vorliegenden Buchs zu zentralen theoretischen Modulen werden: Sie eröffnen eine filmanalytische Perspektive auf den Zusammenhang zwischen der zeitlichen Entfaltung filmischer Bilder und der affektiven Erfahrung des Zuschauers – und ermöglichen es so, die Dynamik des bewegten Bilds und die Dynamik filmmusikalischer Kompositionen aufeinander zu beziehen. Bevor jedoch die ersten analytischen Schritte gemacht werden, jenes Verhältnis unterschiedlicher Dynamiken zu klären, sollen zum Abschluss dieses Abschnitts in einem letzten theoretischen Schritt die verschiedenen oben dargelegten Positionen zu Emotion, Affekt, Stimmung und Gefühl im Kontext jüngerer philosophischer und (neuro-)psychologischer Modelle ins Verhältnis gesetzt werden.

Affekt? Emotion? Gefühl? Versuch einer begrifflichen Klärung

Die bis hier entwickelten emotions- und gefühlstheoretischen Positionen haben den Boden für ein grundlegendes Verständnis des Gefühlserlebens des Filmzuschauers bereitet. Zugleich haben sie jedoch auch eine Reihe von Fragen aufgeworfen: Wo liegt die konzeptuelle Differenz zwischen Begriffen wie Emotion, Affekt, Gefühl oder Stimmung? Wessen Affekte, Emotionen, Gefühle oder Stimmungen werden im Kino erlebt? Ist das emotionale Erleben des Zuschauers ein *Mitfühlen* mit fiktionalen Charakteren – oder doch vielmehr durch die ästhetische Erfahrung eines sich in der Zeit entfaltenden Kunstwerks bestimmt? Und was bedeutet es eigentlich, einem Film oder einer Filmszene eine Gefühlsqualität zuzuschreiben, die an eine spekulative Zuschauererfahrung gebunden ist? Zugepunkt: Welche theoretischen Grundlagen bieten sich überhaupt, aus filmanalytischer Perspektive spekulativ das Gefühlserleben konkreter Zuschauer fassen zu wollen? Diese Fragen sollen im Folgenden noch einmal abschließend im Kontext philosophischer und (neuro-)psychologischer Emotionsmodelle erörtert werden.

Die aus systematischer Perspektive vermutlich wichtigste dieser Fragen, ist die nach dem Verhältnis von Affekt, Emotion, Gefühlen und Stimmungen.

Deshalb soll an dieser Stelle zunächst ein heuristischer Zusammenhang der Begriffe erarbeitet werden, der klar markiert, was der jeweilige Begriff im Kontext dieses Buchs bezeichnet, welche Relevanz er für den gewählten Zugang zur Gefühlsdimension von Musik in audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhängen hat und in welchem Verhältnis die einzelnen Begriffe hier zueinander stehen. So unterliegt der im Alltag oftmals als Oberbegriff des Fühlens verwendete Begriff der Emotion im Kontext kognitionstheoretischer Film- und Medienwissenschaft – sowie auch im größeren Feld der kognitiven und experimentellen Psychologie – wie bereits zu sehen war, einer klaren konzeptuellen Definition; demzufolge⁶¹ sind die wesentlichen Merkmale einer Emotion

- ihr Objektbezug,
- eine initiale, präkognitive Dimension der Bewertung (engl. appraisal),
- eine aus der Bewertungsdimension hervorgehende neuro-physiologische Mikroepisode, die zur Veränderung physiologischer Parameter (wie beispielsweise dem Herzschlag, der Atmung oder dem Muskeltonus) führt.

Den meisten psychologischen Definitionen nach – und ganz im Gegensatz zum Alltagsverständnis – sind diese drei Ebenen die definitorisch hinreichenden für eine emotionale Episode. Das hingegen, was wir im alltäglichen Gebrauch des Begriffs meist damit bezeichnen – die Erfahrung von Emotionalität am eigenen Leib, die Ebene des Fühlens (engl. feeling component) –, wird zwar in den meisten psychologischen Emotionsmodellen thematisiert, allerdings vorwiegend nicht als zwingender Bestandteil einer emotionalen Episode angesehen; dies hängt vor allem mit der übergeordneten Frage danach zusammen, ob sich das fühlende Subjekt der jeweiligen Emotion bewusst ist.⁶² Der Unterschied zwischen Emotion und Gefühl ist somit – aus psychologischer Perspektive – zu allererst eine Frage des Bewusstseins.

Vor diesem Hintergrund kehrt sich zugleich die zeitliche Abfolge von Gefühl und (emotionaler) Körperreaktion um: Im Alltagsverständnis sind es die Gefühle, welche die Körperreaktion auslösen. Im psychologischen Verständnis ist es umgekehrt die Körperreaktion, die das Gefühl auslöst. Warum? Der Neuropsychologe Antonio Damasio begründet dies evolutionsbiologisch:

Die Antwort ist ganz einfach: Zuerst sind da die Emotionen und dann die Gefühle, weil die Evolution zuerst die Emotionen und dann die Gefühle hervorgebracht hat. Emotionen

⁶¹ Vgl. dazu Scherer/Schorr/Johnstone (Hg.): *Appraisal Processes in Emotion*; Frijda: *The Emotions*.

⁶² Vgl. dazu Feldman Barrett/Niedenthal/Winkielman (Hg.): *Emotion and Consciousness*.

bestehen aus einfachen Reaktionen, die auf simple Art und Weise für das Überleben eines Organismus sorgen und sich daher in der Evolution leicht durchsetzen konnten.⁶³

Wichtiger als der evolutionsbiologische Hintergrund ist dabei im Kontext der hier verfolgten Fragen jedoch, was diese Aussage implizit über das psychologische Verständnis einer Emotion aussagt: Diese wird als unwillkürliche Reaktion auf ein Wahrnehmungsobjekt verstanden – gewissermaßen als kognitives ‚fast track‘-System für lebenswichtige Reaktionen.

Gefühle sind demnach keine Ableitungen eines, bewussten oder unbewussten, geistigen Verhältnisses (das mich beispielsweise bewusst verstehen lässt, dass ein Objekt Gefahr bedeutet, woraufhin sich dann die mit Angst assoziierten Körperreaktionen einstellen) des Subjekts zu Objekten im weitesten Sinne – wie Gegenständen, Situationen, Personen, Erinnerungen oder Gedanken. Vielmehr beschreiben diese Modelle aus theoretischer und empirischer Perspektive emotionale Vorgänge, in denen der Körper – als neuro-physiologischer Organismus – eine emotionale Haltung zu den Objekten einnimmt, bevor sich unser Geist überhaupt mit jenen vermeintlichen weltlichen Objekten des Gefühls befasst hat. Das eigentliche Objekt des Gefühls, also des bewussten Empfindens, ist in diesem Fall somit weniger jenes externe Objekt als vielmehr der eigene Körper, bzw. ein komplexer Wahrnehmungsvorgang, der äußere Wahrnehmung und Introspektion, d. h. die nach innen auf den eigenen Körper und Geist gerichtete Wahrnehmung, verbindet. In diesem Verständnis ist die Emotion eine gänzlich unwillkürliche Körperreaktion – und das eigentliche Gefühl lediglich ein auf die mit dieser Reaktion verbundenen Veränderungen körperlicher Zustände gerichtetes Empfinden.

Dabei soll an dieser Stelle jedoch nicht jener Emotionsbegriff als Ausgangspunkt einer Annäherung an das Zuschauergefühl in Anschlag gebracht werden; ebenso wenig geht es hier darum, den Allgemeinheitsanspruch einer solchen Konzeption von Körper, Emotion und Gefühl zu diskutieren – auch für Damasio kann der Geist Gegenstand von Gefühlen sein⁶⁴ – oder in die philosophische Debatte zum Körper-Geist-Problem einzusteigen⁶⁵. Für das vorliegende Buch sind die angesprochenen neuropsychologischen Emotionsmodelle allein im Hinblick auf *eine* Hypothese wichtig: Diese geht davon aus, dass entgegen der Alltagsvorstellung *komplexe Gefühle allein auf der Ebene physiologischer Introspektion, d. h. der Selbstwahrnehmung des Körpers, erwachsen können*. Diese nicht auf eine

⁶³ Damasio: *Der Spinoza-Effekt*, S. 40.

⁶⁴ Er bindet diese Gefühle an die kognitive „Konstruktion von Metarepräsentationen“. Vgl. dazu ebd., S. 104.

⁶⁵ Siehe dazu: Lilli Alanen: *Descartes's Concept of Mind*. Cambridge, MA u. a. 2003, S. 44–77.

„Objekt-Welt“, sondern *nach innen* gerichtete Konzeption des Gefühls ist, wie noch zu sehen sein wird, entscheidend für das heuristische Verständnis des Verhältnisses von *Affekt* und *Gefühl*, das die filmanalytische Perspektive dieses Buchs leiten soll.

Darin kommt eine Dimension des Fühlens zum Ausdruck, die auch jüngere philosophische Positionen nahelegen. So unterscheidet auch der Philosoph Peter Goldie grundsätzlich zwischen *körperlichen* und *gerichteten* Gefühlen⁶⁶ und beschreibt in diesem Zusammenhang, unter Rückgriff auf Jean-Paul Sartre, wie körperliche Gefühle unsere emotionale Haltung zu Objekten der Wahrnehmung vorbestimmen können.⁶⁷ Allerdings unterscheidet sich Goldies phänomenologische Beschreibung der Gefühle in einem – für dieses Buch zentralen – Aspekt grundlegend von den neuropsychologischen Modellen: der betrachteten *Zeitlichkeit* emotionalen Erlebens. Innerhalb der kognitiven Psychologie wie auch der Neuropsychologie werden Emotionen als kurze neurophysiologische Mikroepisoden konzipiert, deren zeitlich potentiell ausgedehntere Gefühlsdimension – ihre bewusste Wahrnehmung – allein behavioral fassbar, d. h. bisher nicht neurophysiologisch messbar, ist. Solche Mikroepisoden wären auf längere Zeiträume im Alltag bezogen nur als multidimensionale Schichtung und Verkettung von Mikroprozessen zu denken.⁶⁸ Für Goldie ist genau das ein Grund, sich von einem weiteren wesentlichen Aspekt neuropsychologischer Emotionsmodelle – der Annahme eines archetypischen Sets von distinkten Basisemotionen – auf Ebene des Gefühls zu distanzieren:

Denn wenn Gefühlsepisoden auftreten ist es oft eine schwierige Frage der Interpretation [...] herauszufinden, welche bestimmte Art von Emotion gefühlt wird, und es mag keine präzise Antwort darauf in Aussicht sein. Ein Grund dafür ist die Vielfalt an Gefühlen, die das Narrativ einer emotionalen Erfahrung mit einschließen kann. Ein weiterer Grund ist, dass zwei oder mehrere Emotionen zur gleichen Zeit erlebt werden können. [...] Die Wichtigkeit der narrativen Struktur zeigt sich hier erneut. Im Verstehen und der Interpretation versuchen wir die Gedanken- und Gefühlsepisoden einer Person [...] innerhalb des gesamten Narrativs zu lokalisieren, das diesen Teil ihres Lebens am besten verständlich macht.⁶⁹

Dabei ist der Zusammenhang, den Goldie zwischen dem, was er das Narrativ einer Gedanken- und Gefühlsepisode nennt einerseits und der Qualifizierung eines komplexen Gefühlszustandes andererseits herstellt, für die Perspektive

⁶⁶ Goldie: *Emotionen und Gefühle*.

⁶⁷ Ebd., S. 380–381.

⁶⁸ Vgl. dazu Klaus R. Scherer: *The Dynamic Architecture of Emotion. Evidence for the Component Process Model*, in: *Cognition and emotion*, Jg. 23, Nr. 7, 2009, S. 1307–1351.

⁶⁹ Goldie: *Emotionen und Gefühle*, S. 394.

dieses Buchs auf das Zuschauergefühl zentral. Weniger in der vermeintlich offensichtlichen Hinsicht – die der Gegenstand des narrativen Films nahezu liegen scheint –, als vielmehr in Bezug auf das, was sich bei Goldie hinter dem Begriff des Narrativs verbirgt: Ein Zugang zur Zeitlichkeit einer dynamischen Verwebung von Gedanken- und Gefühlsepisoden. In eben diesem Sinn soll das Zuschauergefühl in diesem Buch als ein *dynamisches, fortwährendes Gefühlserleben* gefasst werden, in dessen Verlauf *verschiedene Gefühlsepisoden einander ablösen, aufgreifen und modulieren*. In diesem Gefühl verbinden sich die Empfindungsqualitäten symbolischer, narrativer und ästhetischer Dimensionen des filmischen Bilds; die dynamische ‚Form‘ dieses Gefühls wird jedoch, ähnlich wie es im vorangegangenen Kapitel für die Musik erörtert wurde, von einer kontinuierlichen, sinnlich-körperlichen Empfindung bestimmt – dem Affekt.

Damit rücken zugleich zwei zentrale Begriffe des Diskurses in den Hintergrund: Emotion und Stimmung. Selbstverständlich soll keinesfalls der Ansicht widersprochen werden, dass Film in der Sprache des Alltags und vieler akademischer Disziplinen ein ‚emotionsgeladenes‘ Medium ist; vielmehr wird terminologisch dem Umstand Rechnung getragen, dass innerhalb psychologischer Modelle – ob nun denen der kognitionstheoretischen Medienwissenschaft oder denen des größeren Feldes der kognitiven Psychologie und der Neuropsychologie – dieser Begriff ein definitorisch sehr eng gefasstes Phänomen bezeichnet. Eine These dieses Buchs lautet, dass Emotionen in diesem Sinne – als Mikroepisoden aus unbewusster Bewertung eines Objektes, Handlungstendenz und Körperreaktion – sicherlich auch Teil der Filmerfahrung sind, sich aber in der Erfahrung des Zuschauergefühls, d. h. dem, was umgangssprachlich als emotionales Erleben im Kino bezeichnet wird, in den größeren Zusammenhang einer fortlaufenden Dynamik physiologischer Affizierung fügen.

Diese Konzeption des Verhältnisses von Affizierung und Zuschauergefühl ähnelt dem, was Smith als Zusammenspiel von Emotion und Stimmung beschreibt. Auch die Stimmung nach Smith geht aus einem spezifischen, formal-ästhetisch strukturierten Empfindungserleben hervor, welches sich als zeitlicher Zusammenhang entfaltet. Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch darin, dass die hier und im Folgenden betrachtete *Dynamik der Affizierung* auf eine *zeitliche Gestalt* zurückgeführt wird, deren spezifischer, *kontinuierlicher Verlauf* die einzelnen Ebenen, Elemente und Details des Bewegungsbilds in ihrer Wahrnehmungsqualität prägt – ähnlich der musikalischen Melodie, welche die Wahrnehmung der einzelnen Töne in einem größeren Ganzen aufgehen lässt.⁷⁰ Die emotionale Episode nach Smith hingegen wird theoretisch an einer summarisch

⁷⁰ S. dazu: Von Ehrenfels: *Die Gestalttheorie der Wahrnehmung*.

gedachten Redundanz einzelner Cues festgemacht, deren emotionale Qualität ähnlich ist und damit eine bestimmte Emotion fortwährend ‚aktualisiert‘ und verstärkt. Entsprechend wird auch die Stimmung in seiner Perspektive eher durch eine andauernde Präsenz gekennzeichnet. Im Folgenden wird hingegen heuristisch ein Zusammenhang zwischen dynamischer Affizierung und der introspektiven Erfahrung dieser Dynamik als Gefühl angenommen, innerhalb dessen andauernde Gefühle allenfalls auf eine spezifische Figuration im größeren Kontext einer fortwährenden ästhetischen *Modulation* des Zuschauergefühls zurückgehen. Scheint doch Smith, indem er der Stimmung eine Doppelfunktion als Summe emotionaler Erfahrungen einerseits und emotionale Disposition andererseits zuspricht, letztlich auch auf ein anderes qualitatives wie zeitliches Register von Gefühlen zu verweisen; nicht umsonst zieht er u. a. die *Depression*⁷¹ als Beispiel heran.

Mit Blick auf die hier angestellten Überlegungen lässt sich zusammenfassend festhalten: Das vorliegende Buch nimmt Film als eine künstlerische Praxis in den Blick, deren wesentliches Merkmal aus phänomenologischer Perspektive in der formal-ästhetischen Adressierung eines dynamischen Miteinanders von Wahrnehmung, Affekt und Verstehen besteht.⁷² Verbindet man

- die mit Damasio exemplarisch gezeigte Grundierung von Gefühlen in der introspektiven Wahrnehmung,
- Goldies Beschreibung komplexer Gefühlsepisoden sowie
- die in den vorangegangenen Abschnitten, vor allem aus musiktheoretischen Überlegungen gewonnen Einsichten bezüglich einer Relativierung der physiologischen Wahrnehmungsqualität einzelner Stimuli oder Cues durch die gestalthafte, rhythmische oder dynamische Figur, in die sie eingebunden sind, und schließlich
- die Verbindung von körperlichem Affekt und expressiven Bewegungsfigurationen, wie sie die Konzepte der Ausdrucksbewegung und des Embodiment implizieren,

erschließt sich der systematische Zusammenhang von Affekt und Zuschauergefühl, wie er für die im Folgenden entwickelte filmanalytische Perspektive maßgeblich ist.

Diese Perspektive wird von der These angeleitet, dass sich die Filmerfahrung wahrnehmungspsychologisch als dynamisches Muster gestalthafter Bewegungsfigurationen realisiert. Ferner wird davon ausgegangen, dass diese Bewegungs-

71 Vgl. Smith: *Film Structure and the Emotion System*, S. 22.

72 Vgl. dazu Kappelhoff/Bakels: *Das Zuschauergefühl*.

figurationen – ähnlich den rhythmischen Mustern und den gestalthaften, dynamischen Verläufen in der Musiktheorie – unmittelbar mit einer kontinuierlichen, zeitlich-dynamischen physiologischen Reaktion des Zuschauers in Zusammenhang stehen, für die im Folgenden der Begriff des Affekts verwendet wird. Es wird angenommen, dass jene affektive Dimension filmischer Bilder, als ein Bezugspunkt introspektiver Wahrnehmung, als zeitliche ‚Form‘ dessen, was Goldie als Gefühlsepisode beschreibt, als körperliche Dimension eines kontinuierlich modulierten Zuschauererfühls erlebt wird. Kurz: *Es wird davon ausgegangen, dass filmische Bewegungsmuster sich in der Zuschauerwahrnehmung unmittelbar als affektive Resonanz, als introspektive Empfindung einer zeitlich ausgedehnten, dynamisch verlaufenden physiologischen Reaktion auswirken – und so zu einem zentralen Bezugspunkt komplexer Gefühle werden.*

Wie eine filmanalytische Auseinandersetzung mit diesen Annahmen methodisch angegangen werden kann, soll im Folgenden in einer exemplarischen Szenenanalyse ausgelotet werden; zugleich wird deren epistemologische Fluchtlinie darin bestehen, die bis hierhin entwickelten theoretischen Einsichten in die Dynamik der Musikwahrnehmung analytisch ins Verhältnis zur Dynamik der Wahrnehmung filmischer Bilder zu setzen.

3.2 Fallstudie musikalische Verläufe und Ausdrucksbewegung – Analyse einer Szene aus THE ROYAL TENENBAUMS

Die bis hierhin angestellten musik-, film und gefühlstheoretischen Überlegungen haben im Hinblick auf die leitende Frage dieses Buchs – nach der Gefühlsqualität von Filmmusik im Kontext der Filmerfahrung – eine ganze Reihe orientierender Ausgangsthesen hervorgebracht. Im Folgenden soll es nun darum gehen, diese Ausgangsthesen im Rahmen einer filmanalytischen Fallstudie kritisch zu prüfen bzw. zu präzisieren. Zugleich soll dabei eine Frage analytisch adressiert werden, die aus den theoretischen Erwägungen der letzten Abschnitte erwachsen und ins Zentrum der Überlegungen dieses Kapitels gerückt ist: *In welches Verhältnis treten musikalische Verlaufsdynamiken und jene des filmischen Bilds im audiovisuellen Wahrnehmungsakt?* Dabei dient der Begriff der Dynamik als eine heuristische ‚Brücke‘ zwischen den musik- und filmtheoretischen Überlegungen zum Zuschauererfühl:

Zum einen hat die ausführliche Auseinandersetzung mit Konventionen der Filmmusik und deren physiologischer Qualität den Blick darauf gerichtet, wie eng die Gefühlsdimension der Filmmusik an spezifische formal-ästhetische Figuren musikalischer Verläufe – beispielsweise Lautstärkeveränderungen, Tempowechsel, Rhythmen oder Melodieführung – gebunden scheint; diese

strukturieren eine kontinuierliche, sinnlich-körperliche Wahrnehmungsdimension der Musik, für die hier der Begriff des Affekts in Anschlag gebracht wurde. Jenes Potential der Musik, zu affizieren, scheint den erlebten Gefühlen des Hörers ihre zeitliche ‚Form‘ zu verleihen – und damit das Gefühlserleben essentiell zu prägen.⁷³ Dies legt nahe, dass sich über die theoretische Verbindung kompositorisch angelegter Verlaufsdynamiken mit einer unmittelbaren, physiologischen Wahrnehmungsqualität auf Seiten des Hörers (resp. Zuschauers) auch ein analytischer Zugang zur Dynamik der Affizierung eröffnen müsste: Wird jene affektive Dimension der Musik nicht an die bewusste Reflexion (ob nun ‚naiv‘ oder ‚musiktheoretisch informiert‘) musikalischer Charakteristika, sondern an ein unmittelbar körperliches Empfinden gebunden, so sollte sich dieses Empfinden in seiner zeitlichen Entfaltung analytisch nachvollziehen lassen, indem die gestalthafte Zeitlichkeit musikalischer Komposition beschrieben wird.⁷⁴

Zum anderen wurden diese Einsichten in das Verhältnis von musikalischen Verläufen und dynamischer Affizierung im vorangegangenen Abschnitt als Ausgangspunkt genommen, theoretische Positionen zum Zusammenhang zwischen der Dynamik des filmischen Bilds und Zuschauergefühlen zu rekapitulieren. Dabei zeigte sich, dass es innerhalb der Filmtheorie eine ganze Reihe von Ansätzen gibt, die dynamische Figurationen auf filmischen Gestaltungsebenen wie Lichtsetzung, Schnitt, Bewegungschoreografie, etc. zum Ausgangspunkt nehmen, ein – den dargelegten musiktheoretischen Positionen recht ähnliches – Verhältnis zwischen Verlaufsformen des bewegten Bilds und dem Gefühlserleben des Zuschauers zu postulieren.⁷⁵ Eine besondere Rolle spielt vor diesem Hintergrund das Konzept der Ausdrucksbewegung, bzw. der mit diesem Konzept verbundene methodische Ansatz; über diesen Ansatz lassen sich Empfindungsquali-

73 Exemplarisch sei hier auf die Ausführungen la Motte-Habers zur musikalisch-ästhetischen Form von Bedrohungsgefühlen im Film verwiesen. Vgl. la Motte-Haber/Emons: *Filmmusik*, S. 140–141. Für eine ausführliche Diskussion dieser Thesen s. Kapitel 2 dieses Buchs.

74 Dabei wird in diesem Buch – der Perspektive auf die audiovisuelle Dynamik geschuldet – jedoch nicht auf musikalische Mikroanalysen zurückgegriffen (die beispielsweise harmonische Modulationen, melodische Intervalle oder ähnliches in den Blick nehmen); vielmehr wird es – gewissermaßen aus einer orientierenden musikanalytischen Makroperspektive – darum gehen, gestalthafte Verlaufsdynamiken wie Crescendi, Tremoli, rhythmische vs. fließende Klänge und Passagen, Ostinati vs. melodische Linien usw. zu beschreiben.

75 Als Beispiele seien hier Münsterbergs Überlegungen zum Verhältnis von Mimik, Mise-en-Scène und Zuschaueremotion, Eisensteins Theorie der ‚Musikalität‘ filmischer Montage sowie Kappelhoffs kulturhistorische Auseinandersetzung mit dem Konzept der Ausdrucksbewegung genannt. Vgl. Münsterberg: *Das Lichtspiel*, S. 65–66; Eisenstein: *Die vierte Dimension im Film*; Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*. Für eine ausführliche Diskussion dieser Ansätze s. Abschnitt 3.1 dieses Kapitels.

täten des filmischen Bilds rekonstruieren, indem eben jene expressive Dimension kinematografischer Bewegung systematisch beschrieben wird.⁷⁶

Vor diesem Hintergrund ist die oben aufgeworfene Frage – nach dem Verhältnis der Dynamik von Musik und Bewegtbild – als Agens eines doppelten ‚Brückenschlags‘ zu sehen: *Erstens* sollen, indem dieser Frage filmanalytisch nachgegangen wird, die formal-ästhetischen Gestaltungsprinzipien der Musik zu denen des filmischen Bilds ins Verhältnis gesetzt werden; auf diesem Weg, so die Annahme, sind auch für das bewegte Bild Gestaltungsebenen auszumachen, die sich – musikalischen Ebenen wie Rhythmus, Melodieführung oder Intonation ähnlich – unmittelbar auf die dynamische Affizierung des Zuschauers beziehen lassen. Trifft dies zu, so ließe sich *zweitens* über diese Einsichten in audiovisuelle Gestaltungsprinzipien eine theoretische Perspektive entwickeln, auch für das filmische Bild einen systematischen Zusammenhang zwischen formal-ästhetisch strukturierten affektiven Dynamiken und dem Gefühlserleben des Zuschauers herauszuarbeiten. Dies würde es schließlich ermöglichen, im weiteren Verlauf dieses Buchs die Rolle, die Filmmusik im Erleben von Zuschauerempfindungen spielt, aus einer genuin audiovisuellen Perspektive zu erörtern.

Damit werden, nachdem im vorangegangenen Abschnitt eine theoretische Perspektive auf die Dynamik filmischer Bilder herausgearbeitet wurde, an dieser Stelle eine Reihe von Fragen wieder aufgenommen, die bereits in den abschließenden Überlegungen des vorangegangenen Kapitels aufgeworfen wurden:⁷⁷ *Lässt sich eine zeitlich-fortlaufende, formal-ästhetisch organisierte physiologische Qualität filmischer Bilder ausmachen? An welchen Wahrnehmungsdimensionen, welchen Gestaltungsebenen des bewegten Bilds, lässt sich diese Qualität in ihrer Dynamik festmachen? Und welche Rolle spielt schließlich die Filmmusik mit Blick auf audiovisuelle Wahrnehmungsdynamik?* Diese Fragen sollen im Folgenden mit der exemplarischen Analyse der Eröffnungssequenz des Wes Anderson-Films *THE ROYAL TENENBAUMS* adressiert werden. Bevor in diese Analyse eingestiegen wird, gilt es jedoch zunächst, kurz die filmanalytische Methode (*eMAEX*⁷⁸) zu explizieren, die diese Analyse – und alle weiteren analytischen Betrachtungen in diesem Buch – leiten wird.

⁷⁶ Vgl. Kappelhoff/Bakels : *Das Zuschauerempfinden*.

⁷⁷ Siehe Abschnitt 2.2 dieses Buchs.

⁷⁸ Die Abkürzung *eMAEX* steht für: Electronically Based Media Analysis of Expressive Movement Images. Die Methode wurde am Exzellenzcluster *Languages of Emotion* der Freien Universität Berlin entwickelt. Vgl. Kappelhoff/Bakels : *Das Zuschauerempfinden*.

eMAEX – ein dreistufiges Analysemodell

Die vorangegangenen Abschnitte haben deutlich gemacht, wie zentral ein filmanalytischer Zugang zur dynamischen Entfaltung filmischer Bilder mit Blick auf die Fragestellung dieses Buchs ist. Die filmanalytischen Studien, welche die im Verlauf dieses Buchs angestellten theoretischen Überlegungen fortlaufend informieren sollen, werden zu diesem Zweck auf das an der Freien Universität Berlin entwickelte eMAEX-System⁷⁹ zurückgreifen. Die filmtheoretischen Prämissen der Methode im Zentrum von eMAEX sind eng mit den Konzepten der Ausdrucksbewegung und des Embodiment verbunden.⁸⁰ Der Perspektive dieser Konzepte folgend, zielt sie auf eine systematische Beschreibung der kompositorischen Gestaltung temporaler Strukturen im Film. Entsprechend orientieren sich die Ebenen des hier in seinen Grundzügen dargelegten Analysemodells an den zentralen Prinzipien zeitlicher Segmentierung im Film. An dieser Stelle sollen – kurz⁸¹ – die wesentlichen methodischen Schritte mit Blick auf die Zeitlichkeit des Films dargelegt werden.

Die grundlegende zeitliche ‚Einheit‘ des Films, gewissermaßen der zentrale ‚Baustein‘ kinematografischer Zeitlichkeit, erschließt sich dem Zuschauer intuitiv: die filmische Szene. Ein erster methodischer Arbeitsschritt besteht entsprechend darin, zunächst die Anordnung der szenischen Einheiten im Filmverlauf zu erfassen; dazu werden die Timecodes der einzelnen Szenenanfänge und -enden protokolliert. Diese Einteilung des Films in Szenen ist zugleich die Basis dafür, die Gefühlsqualitäten der einzelnen Szenen im Filmverlauf zu betrachten – und als eine fortlaufende Struktur der Modulation des Zuschauergefühls in den Blick zu nehmen. Zugleich ist damit die erste Ebene der systematischen Perspektive auf kinematografische Zeitlichkeit angesprochen, die eMAEX als analytische Methode eröffnet: die *Makroebene*.⁸² In diesem und den folgenden Kapiteln sollen die wahrnehmungstheoretischen Implikationen des Verhältnis-

⁷⁹ Siehe dazu auch: <http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/index.html> (zuletzt eingesehen am 14.06.2016).

⁸⁰ Siehe dazu auch *Ausdrucksbewegung, Embodiment und Zuschauergefühl* in Abschnitt 3.1 dieses Kapitels.

⁸¹ Für eine ausführliche Darlegung der Methode und ihrer epistemologischen Implikationen siehe Kappelhoff/Bakels: *Das Zuschauergefühl*, S. 87–90.

⁸² Dabei lassen sich die Gefühlsqualitäten einzelner Szenen auf zwei verschiedene Arten und Weisen bestimmen: Zum einen besteht – in genretheoretisch geleiteten Analysen – die Möglichkeit, mittels einer, in Auseinandersetzung mit einzelnen filmischen Genres entwickelten, Typologie von *Genre-Standardszenen* die Gefühlsdimension der jeweiligen Szene heuristisch zu bestimmen. Zum anderen lässt sich diese Gefühlsdimension analytisch qualifizieren, indem au-

ses von Filmmusik und filmischem Bild jedoch über eine Reihe von analytischen Fallstudien auf Ebene einzelner Szenen ausgelotet werden; diese wird auch als *Mikroebene* der verwendeten Methode bezeichnet.

Jene Mikroebene, die zweite Ebene der methodischen Vorgehensweise, folgt der Maßgabe, systematisch zu erfassen, wie sich die Gefühlsqualität einer einzelnen Szene inszenatorisch realisiert. Das oben dargelegte Konzept der Ausdrucksbewegung steht dabei im Zentrum der methodischen Überlegungen. Auf der Grundlage dieses Konzepts können auch innerhalb der einzelnen Szenen distinkte zeitliche Segmente bestimmt werden. Diese Segmente sind durch eine jeweils eigene kompositorische Logik gekennzeichnet, die sie aus der Wahrnehmungsperspektive als zeitliche Gestalt erkennbar werden lässt; sie weisen ein gestalthaftes, basales Verlaufsmuster auf, das dem einer Geste ähnelt: Anfang, Entfaltung, Ende. Diese als *Ausdrucksbewegungseinheiten* (ABEs) bezeichneten Bewegungsfigurationen innerhalb einer Szene eröffnen die Möglichkeit, die audiovisuelle Komposition der Szene als dynamisches Muster ihrer zeitlichen Segmente – jener Ausdrucksbewegungseinheiten – zu fassen. Die entsprechende Beschreibung wird folglich in zwei Schritten erstellt: Damit die Szene überhaupt als dynamisches Muster einzelner Bewegungsfigurationen fassbar wird, muss zunächst auf eine dritte Ebene – die Ebene jener Bewegungsfigurationen – gewechselt werden.

Dazu werden schrittweise Beschreibungen erstellt: Das dynamische Muster einer Szene wird zunächst als *szenische Komposition* von Ausdrucksbewegungen identifiziert und die zeitliche Segmentierung der Szene in Ausdrucksbewegungseinheiten mittels Timecodes erfasst. Über eine vorgegebene Bündelung filmischer Gestaltungsmittel zu zentralen kompositorischen Ebenen des filmischen Bilds (u. a. Bildkomposition, Kamera, Gestik/Mimik oder Akustik) werden anschließend die innerhalb der einzelnen Ausdrucksbewegungseinheiten dominanten Gestaltungsebenen bestimmt, in ihrem dynamischen Zusammenspiel beschrieben – und ihrer *Gefühlsdimension* qualifiziert. Zuletzt wird – ebenfalls anhand der dominanten Gestaltungsebenen – das dynamische Muster aufgezeigt, das die Ausdrucksbewegungseinheiten im Verlauf der jeweiligen Szene ausbilden, und die über jenes dynamische Muster realisierte Gefühlsdimension der Szene qualifiziert. Auf diese Weise, im Zusammenspiel von zweiter und dritter Ebene der Analyse, ist die Qualifizierung der Szene an die systematische Beschreibung des dynamischen Musters rückgebunden – und ihre analytischen Grundlagen bleiben nachvollziehbar.

diovisuelle Bewegungsfigurationen und ihr dynamisches Muster im Szenenverlauf beschrieben werden; dazu mehr auf den folgenden Seiten.

Über die zeitlichen Segmente ‚Szene‘ und ‚Ausdrucksbewegungseinheit‘ ergeben sich im eMAEX-System folglich drei Ebenen der Analyse, mittels derer die Gestaltung des Films als zeitliche Strukturierung von Empfindungen erfasst wird:

- a) die *zeitliche Segmentierung eines Film nach Szenen* und deren jeweiliger Gefühlsqualität als inszenatorische Makrostruktur;
- b) die Identifizierung und Beschreibung der *einzelnen Ausdrucksbewegungseinheiten einer Szene* als Segmente der inszenatorischen Mikrostruktur;
- c) die Beschreibung des *Zusammenspiels der jeweiligen Ausdrucksbewegungseinheiten innerhalb einer szenischen Komposition als dynamisches Muster*, sowie die Qualifizierung dieses Musters als expressive Verlaufsform, die eine bestimmte Gefühlsqualität affektiv grundiert.

Das Ziel dieser Vorgehensweise ist es also, einerseits die spezifischen dynamischen Muster einzelner Szenen und deren Gefühlsqualität – geleitet von einer qualitativ-empirisch ausgerichteten, systematischen Methode – zu beschreiben; andererseits wird es darüber möglich, die Modulation des Zuschauergefühls im Filmverlauf als zeitliche Anordnung szenischer Gefühlsqualitäten zu fassen. Auf diese Weise soll ein filmanalytischer Bezugspunkt etabliert werden, welcher der hermeneutischen Filminterpretation vorgelagert ist – und somit hermeneutischen Schlüssen eine transparente und vergleichbare Grundlage liefert.

Wie bereits erwähnt, wird es im Folgenden jedoch zunächst darum gehen, die Gefühlsqualität einer einzelnen Szene als dynamisches Muster audiovisueller Bewegungsfigurationen zu beschreiben – und darüber die Dynamik der Musik, die diese Szene beinhaltet, zur Dynamik des filmischen Bilds ins Verhältnis zu setzen. Dazu wird die als rekapitulierende Rückblende konzipierte Eröffnungsszene – gewissermaßen der Prolog – des Films *THE ROYAL TENENBAUMS* (USA 2001, R: Wes Anderson), der skizzierten Methode folgend, filmanalytisch betrachtet werden. Diese Szene entfaltet sich, einem Musikvideo ähnlich,⁸³ über ihre gesamte Länge parallel zu einem Musikstück, einer Instrumentalversion des *Beatles*-Songs *Hey Jude*, – und scheint nicht zuletzt deswegen besonders geeignet, musikalische Verlaufsmuster und filmische Bewegungsfigurationen analytisch aufeinander zu beziehen.

⁸³ Eine große Differenz zum Musikvideo besteht selbstverständlich darin, dass hier die Musik akustisch – mit Ausnahme des Endes der Szene – ‚im Hintergrund‘ steht.

Szenische Komposition und musikalische Verlaufsmuster: Szenenanalyse zu THE ROYAL TENENBAUMS, Szene „Prolog“

Wes Andersons Film THE ROYAL TENENBAUMS erzählt auf der Plot-Ebene die Geschichte der fiktiven New Yorker Familie Tenenbaum: Der in die Jahre gekommene Familienpatriarch Royal Tenenbaum strebt die Rückkehr zu seiner – von ihm in Scheidung lebenden – Frau und den gemeinsamen Kindern an. Zu diesem Zweck verschafft er sich unter dem Vorwand einer vorgetäuschten Krebserkrankung Zutritt zum Kreis der Familie; nach einigen Turbulenzen und der Aufdeckung der Krebslüge kommt es, auch ohne eine Wiederbelebung der Ehe der Tenenbaum-Eltern, zur Aussöhnung innerhalb der Familie. Kurz darauf endet der Film mit Royals unerwartetem Herztod.

In der Inszenierung dieses Plots mischt Anderson Genre-Elemente der Komödie und des Melodramas. Die im Folgenden analysierte *Prolog*-Szene (Timecode: 00:00:25–00:06:33)⁸⁴ des Films führt die Figuren der Familie Tenenbaum ein und legt in eliptischer Erzählweise die Vorgeschichte des eigentlichen Plots dar. Wir sehen ein Gespräch, in dem Royal die Kinder über die bevorstehende Scheidung der Eltern informiert. Danach werden die Talente und Werdegänge der Tenenbaum'schen ‚Wunderkinder‘ kurz umrissen: Sohn Chas erscheint als Finanzgenie im Kindesalter, Adoptivtochter Margot als begabte Bühnenautorin, Sohn Richie als Ausnahmetalent im Tennis; zusätzlich wird der Jugendfreund der Kinder, Eli – kein Wunderkind –, vorgestellt. Gleichzeitig ziehen sich auf Ebene des Erzähler-Kommentars und der Dialoge Anspielungen auf das schwierige Verhältnis Royals zu Chas und Margot sowie den Niedergang der Familie als roter Faden durch den ganzen Prolog. Die Szene setzt sich der Logik der oben dargelegten Methode nach aus fünf Ausdrucksbewegungseinheiten (ABEs)⁸⁵ zusam-

84 Alle im Folgenden angegebenen Timecodes folgen der Logik ›Stunde:Minute: Sekunde‹. Die im vorliegenden Buch aufgeführten Timecodes sowie alle genannten Szenen-Titel beziehen sich auf die zeitlichen Segmentierungen der jeweiligen Filme, wie sie im Rahmen ihrer Erfassung in der multimedialen IT-Datenmatrix des eMAEX-Systems vorgenommen wurden.

85 Dabei stellt die hier betrachtete Szene aus methodischer Perspektive gleich einen interessanten Sonderfall dar: In der Regel bilden Szenen in Hollywood-Produktionen ein dynamisches Muster distinkter, deutlich unterscheidbarer Bewegungsfigurationen aus (vgl. dazu Bakels: *Klang der Erinnerung* sowie die Abschnitte 4.2, 4.4 und 5.2 dieses Buchs). Wie sich in den folgenden filmanalytischen Beschreibungen zeigen wird, zeichnet sich die vorliegende Szene jedoch vielmehr durch eine – dem musikalischen Prinzip des Ostinato ähnliche – kompositorische Logik der Wiederholung aus, die allein auf das große Finale der letzten Bewegungsfiguration hin gerichtet scheint. Methodisch bedeutet dies, dass sich der gesamte Prolog alternativ auch als *eine* Bewegungsfiguration mit fünf Bewegungsphasen hätte fassen lassen. Der größeren analyti-

men. Im Folgenden wird – der hier verfolgten Fragestellung Rechnung tragend – zunächst das Verlaufsmuster der innerhalb der Szene gespielten Musik kurz und orientierend skizziert. Im Anschluss werden die fünf ABEs zunächst einzeln als audiovisuelle Bewegungsfigurationen beschrieben. Erst daran anschließend wird die szenische Komposition, d. h. das dynamische Muster aus Bewegungsfigurationen, das die fünf ABEs zusammengenommen ausbilden, genauer betrachtet – und auf die Frage nach dem Verhältnis musikalischer und audiovisueller Dynamik bezogen.

Versuch einer Annäherung: Verlaufsmuster der Filmmusik

Der *Beatles*-Song *Hey Jude* erklingt in dieser Szene als eine Instrumentalversion, die – bis auf den Auftakt zum letzten Teil, der berühmten Coda („Na-na-na-na“...), und diese Coda selbst – ohne Gesangsbegleitung auskommt. Der Song ließe sich mit Blick auf die Überlegungen zum Zusammenhang von musikalischem Tempo und physiologischen Erfahrungen der Ruhe/Unruhe im vorangegangenen Kapitel getrost als ‚Mid-tempo‘-Nummer qualifizieren: Während empirische Positionen den ‚Median‘ einer an den Polen Ruhe und Unruhe orientierten physiologischen Qualität des musikalischen Puls‘ mit ca. 72 bpm (beats per minute) angeben,⁸⁶ wird das Tempo des Songs bei 74.2 bpm veranschlagt⁸⁷.

Auch das Arrangement der hier gespielten Version betont (mit Ausnahme der Coda) eher einen stetigen Rhythmus, als dass es um den grundlegenden bpm-Puls eine dynamische Form mit größeren Veränderungen auf den Ebenen Tempo, Lautstärke oder Intonation strukturieren würde. Der getragen-langsamem Intonation der Akkorde und des musikalischen Themas (der im Original der *Beatles* von Paul McCartney gesungenen Melodie) in der Kombination von Klavier und Cembalo werden beispielsweise zu keiner Phase des Stücks großartig schnellere, von kürzeren Notenwerten geprägte Motive auf einem der beteiligten Instrumente hinzugefügt. Nur dezent wird die Besetzung nach und nach um verschiedene

schen Klarheit wegen werden diese im Folgenden als fünf Bewegungsfigurationen im Sinne der ABE beschrieben.

⁸⁶ Vgl. Flückiger: *Sound Design*, S. 262.

⁸⁷ Vgl. die ausführliche Thematisierung des Song-Tempos auf der Seite *meanspeedpost.com*: Ian Andrew Scheider: *HEY JUDE, The Beatles, Mean Speed/Average Expected Tempo=74.2 BPM. Analysis by Measurement of Tempo Maps and Commonly Perceived Emotion Statements by the #8 on All-Time on Rolling Stone Magazines 500 list*, URL: <http://meanspeedpost.com/2009/08/10/the-8-song-of-all-time-on-rolling-stone-magazines-500-list-hey-jude-the-beatles-meanspeed742-bpm-mean-emotionrace/> (zuletzt abgerufen am 15.06.2016).

Instrumente erweitert: Während des ersten Durchlaufs der Strophenmelodie wird diese gelegentlich von einzelnen Flötentönen akzentuiert; ab der ersten Wiederholung der Melodie (nach 0 Min. 30 Sek.) spielen die Flöten diese leise mit, gleichzeitig setzt eine akustische Gitarre als Akkordbegleitung ein. Mit dem Auftakt zum ersten Refrain (0 Min. 50 Sek.) kommt ein dezent-monoton gespielter Schlagzeugrhythmus hinzu, dem mit dem eigentlichen Einsatz des Refrains (0 Min. 56 Sek.) ein den Viertel-Noten-Puls des Stücks aufnehmender Bass folgt. Am Ende des ersten Refrains (1 Min. 28 Sek.) spielen kurz Bläser auf, werden am Ende des zweiten Refrains nur noch angedeutet (2 Min. 35 Sek.) – und bleiben dann nach dem zweiten und dritten Erklängen des Refrains gänzlich aus.

Insgesamt ist der fortlaufende Wechsel von Strophe und Refrain eher durch eine sich zunehmend einstellende Monotonie, als durch dynamische Veränderung geprägt. Dieser Eindruck wird zusätzlich durch den Unterschied im Aufbau verstärkt, der beim Vergleich mit dem Original der *Beatles* deutlich wird: Während im Original auf die erste, einmal wiederholte, Strophe in einfacher Ausführung Refrain, Strophe, Refrain, wieder Strophe und dann die Coda folgen (S-R-S-R-S-C), wird hier im Anschluss an die ebenfalls einmal wiederholte Strophe nicht zwei-, sondern viermal vom Refrain zur Strophe gewechselt (S-R-S-R-S-R-S-R-S-C; s. Abb. 1), wobei der letzte Refrain sogar noch einmal wiederholt wird. Im Ergebnis wird das Verhältnis zwischen der Coda und dem Rest des Songs modifiziert: Im Original erklingt erstere bei einer Gesamtlänge von 7 Min. 08 Sek. bereits nach 3 Min. 08 Sek., macht also mehr als die Hälfte des Songs aus; hier erklingt die Coda bei einer Gesamtlänge von 5 Min. 58 Sek. erst nach 5 Min. 44 Sek. Das ‚große Finale‘ des bekannten Songs, das Strophe und Refrain ankündigen, wird so gewissermaßen ‚zurückgehalten‘, der Wechsel von Strophe und Refrain durch die zusätzlichen Wiederholungen und das Fehlen jedweden Textes in der Musik dafür zunehmend monotoner.

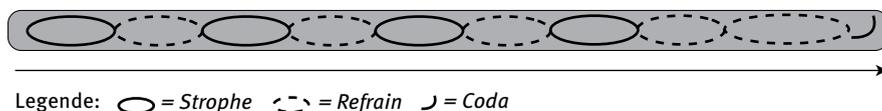


Abb. 1: Musikalische Grundstruktur: The Royal Tenenbaums, Prolog (Song: Hey Jude)

Das Ergebnis ist eine musikalische Verlaufsform, die allein auf ihren Schlusspunkt hin ausgerichtet ist: Nach all den Wiederholungen von Strophe und Refrain setzt schließlich doch noch die Coda ein: Die deutlich lautere Intonation, die einsetzenden Bläser und der nunmehr plötzliche Einsatz von Gesang schaffen einen maximalen Kontrast zum dezenten Arrangement von Strophe und Refrain – und lassen die Coda, die jublierende Gefühlsqualität der Bläser und Sänger, dafür

umso intensiver wirken. Damit ist jedoch allein die musikalische Verlaufsform beschrieben. Wie wird diese aber im Kontext der Szene wahrgenommen? Um dies zu klären, sollen im Folgenden zunächst die fünf ABEs der Szene, dann deren dynamisches Muster beschrieben werden. Dabei wird einerseits – gewissermaßen ‚bottom-up‘ – versucht, deren affektive Dimension über eine ausführliche Beschreibung der entfalteten audiovisuellen Dynamik einzuholen; andererseits soll das Zuschauergefühl – gewissermaßen ‚top-down‘ – in den Blick genommen werden, indem das dynamisch entfaltete Bewegtbild in Hinsicht auf seine Gefühlsdimension qualifiziert wird.

ABE 1 (00:00:25–00:02:05;)

In drei Phasen wird ein Gespräch Royals mit seinen drei Kindern inszeniert, in dessen Verlauf er ihnen die Scheidung der Eltern mitteilt (s. Abb. 2)⁸⁸.

Die erste Phase wird durch eine Totale (1)⁸⁹ vom Haus der Tenenbaums in der New Yorker Archer Avenue eröffnet. Die Stimme des Erzählers setzt ein – und verfällt gleich mit dem Ende des ersten Satzes in eine Pause; in der audiovisuellen Wahrnehmung verbinden sich der Beginn einer ausgedehnten Kamerafahrt (2) und das zeitlich synchrone Aufspielen eines einsetzenden Musikstückes – der beschriebenen Instrumentalversion des *Beatles*-Songs *Hey Jude*, der fortan über die gesamte Szene hinweg erklingt.

Mit dem Ende der Kamerafahrt – und einer erneuten Pause des Erzählers – ändert sich die gemeinsame Dynamik von Bild und Ton: Während die Musik leise weiterläuft, entfaltet sich auf der Dialogebene ein rasches, nahezu pausenloses akustisches Wechselspiel in der Logik eines ‚Call and Response‘ zwischen den Kindern einerseits und Royal andererseits; parallel zum anfänglich schnellen Rhythmus der Stimm-Wechsel wechseln sich kurze, frontale halbtotale Einstellungen der Kinder (3) bzw. Royals (4) im Schuss-Gegenschuss-Prinzip ab. Zum Ende dieser zweiten Bewegungsphase rückt Royal zunehmend in den Bildhintergrund; gleichzeitig verlangsamt sich der Gesprächsrhythmus – und wird, als der Dialog verstummt, unmittelbar vom einsetzenden Schlagzeug aufgenommen.

88 Diese Abbildung ist – ebenso wie alle weiteren Abbildungen in den noch folgenden Kapiteln welche Stills zeigen – im Farbbogen am Ende dieses Buchs noch einmal in farbigem Druck zu finden.

89 Die Nummerierungen in Klammern im Fließtext beziehen sich auf die Einzelbilder der jeweils zur ABE zugehörigen Abbildung; in diesem Fall Abb. 2 (s. Abb.-Nummer im Titel der jeweiligen ABE-Beschreibung).

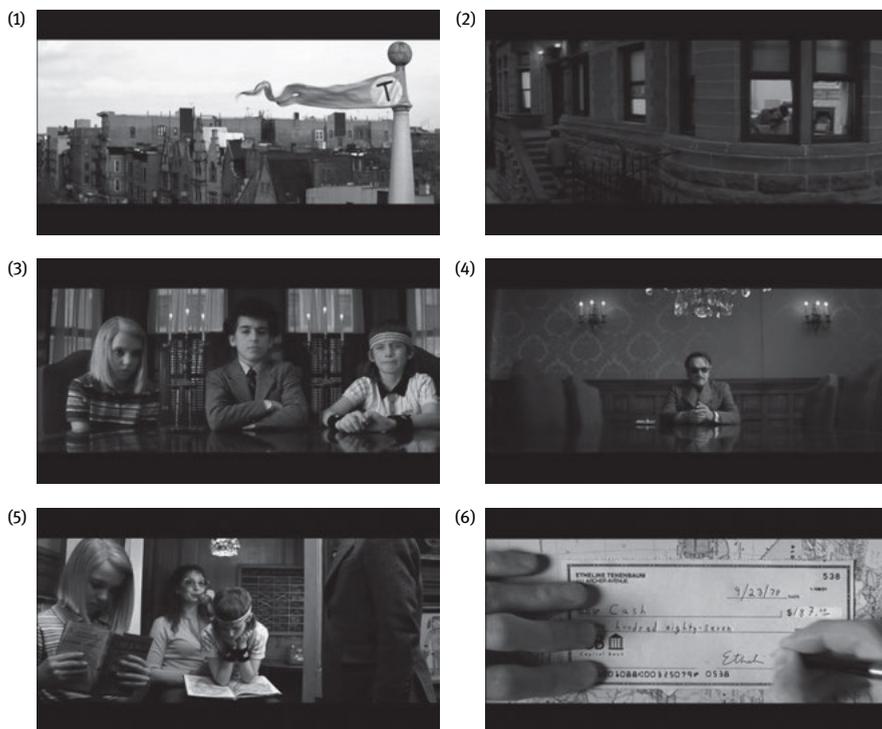


Abb. 2: Stills: *The Royal Tenenbaums*, Prolog, ABE 1 (Farbabb.: s. Anhang)

Die dritte Bewegungsphase verbindet schließlich die Kompositionsprinzipien der ersten beiden: Ähnlich wie die erste wird die dritte Bewegungsphase abermals von der Kombination einer ausgedehnten Kamerafahrt mit einem Erzähler-Kommentar eröffnet. Am Ende der Kamerafahrt wird dieses Mal jedoch eine, an ein Tableau erinnernde, halbnaher Einstellung von Mutter Etheline (5), umgeben von den drei Kindern, statisch gehalten. Ausgehend vom Dialog Ethelines mit den Kindern und einem unbekanntem Telefonpartner, fortgesetzt über verschiedene Geräusche – wie das Kratzen einer Scheckunterschrift oder das Klacken des aufgelegten Telefonhörers – und weitere Dialogfetzen, entspinnt sich ein stetiger, dank der ebenso kontinuierlich gehaltenen Pausen zwischen den Geräuschen stakkatohaft anmutender, akustischer Rhythmus, der sich audiovisuell mit kurz zwischengeschnittenen Großaufnahmen der jeweiligen Bewegungen der Akteure im Bild (6) und den pausenähnlichen, statischen Momenten zwischen diesen Bewegungen verbindet. Nach der diese rhythmische Figuration schließenden Pointe des Erzählers spielen – nach zweimaligem Durchlaufen der Strophe nun am Ende des Refrains von *Hey Jude* angelangt – kurz Blechbläser auf. So entfal-

tet sich, mit der Kameraführung als dominanter und der Akustik als subdominanter Ebene der Inszenierung, das vom Wechsel von fließenden und rhythmischen Formen grundierte und der Vielstimmigkeit des Dialogs geprägte *Bild eines bewegten Miteinander-Seins*.

ABE 2 (00:02:05–00:03:13)

In zwei Bewegungsphasen wird die Geschichte von Royals Sohn Chas erzählt, der bereits als Kind erfolgreich an der Börse handelt – und von seinem Vater beim Spielen mit dem Luftgewehr attackiert wird (s. Abb. 3).

In der ersten Bewegungsphase wird, mit dem Ausklingen der am Ende von ABE 1 einsetzenden Blechbläser, in einer weiteren tableau-artigen Totalen (1) über den Einsatz von Chas' Stimme erneut auf Dialogebene ein lose auf die Musik aufsetzender Rhythmus angeschoben. Dieser entfaltet sich im weiteren Verlauf der allein aus Aufnahmen von Chas bestehenden ersten Phase der Bewegungsfiguration audiovisuell im Zusammenspiel aus dem Rhythmus der fortlaufenden Musik, dem Sprechrhythmus des Erzählers sowie einem stetigen visuellen Wechsel von längeren Kamerafahrten (2) und sehr kurzen, statischen Einstellungen (3); parallel zu dieser rhythmischen Figuration vollzieht sich über die Abfolge der Einstellungsgrößen – von totalen (2 und 3) hin zu nahen Einstellungen (4) – eine dynamische Verengung des Bildraumes.

Die zweite Bewegungsphase suspendiert – nach einem initialen Zoom zu Beginn – schließlich die fließenden Formen gänzlich und bildet stattdessen in der Inszenierung eines Luftgewehrgefechts zwischen Royal und seinen Söhnen einen schnellen Schnittrhythmus aus. Dabei wechseln sich im Schuss-Gegenschuss-Prinzip halbnaher Aufnahmen von Chas (5) und Halbtotals Royals (6) ab, über deren sukzessive kürzer werdende Einstellungsdauer, die parallel dazu kürzer werdenden akustischen Pausen zwischen den Rufen Chas' und Royals, die Schüsse sowie schließlich Royals Lachen sich der Eindruck einer audiovisuellen Beschleunigung einstellt; die ohnehin bis hierhin meist leise Musik weicht in ihrer Lautstärke zu Beginn der zweiten Bewegungsphase ein weiteres Stück zurück, bevor am Ende der gesamten Bewegungsfiguration abermals lautstark das Ende des Refrains erklingt.

So wird, mit der Kameraführung als dominanter und der Akustik als subdominanter Ebene der Inszenierung, ein *Bild des spielerischen Gegeneinanders* inszeniert.

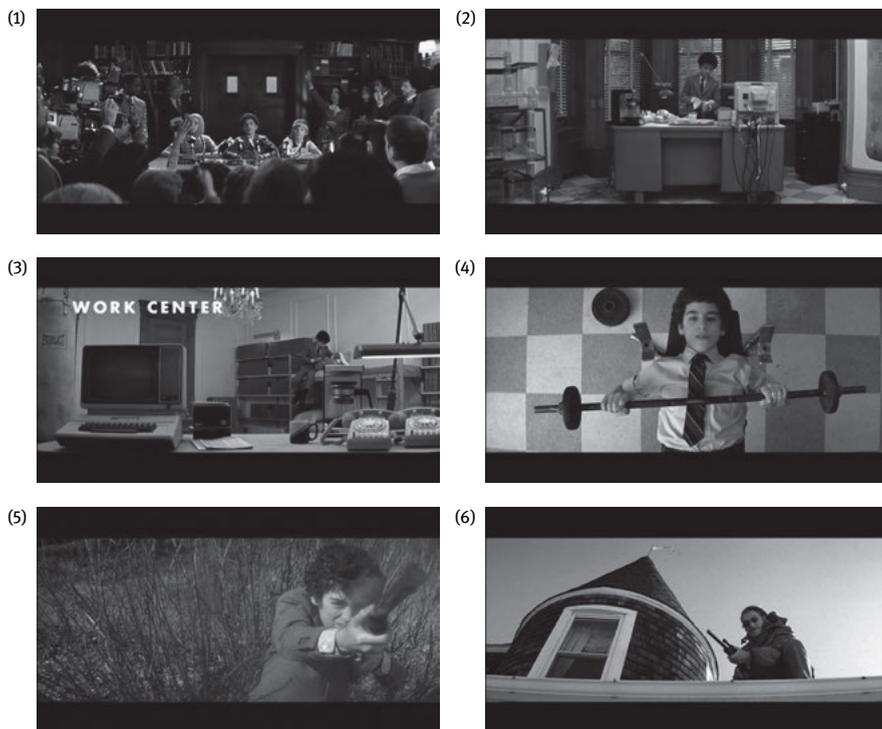


Abb. 3: Stills: The Royal Tenenbaums, Prolog, ABE 2 (Farbabb.: s. Anhang)

ABE 3 (00:03:13–00:04:09)

In drei Bewegungsphasen wird die Geschichte von Royals Adoptivtochter Margot – und wie diese als Kind mit ihrem Stiefbruder Richie zwischendurch aus dem Elternhaus in ein Museum flüchtet – inszeniert (s. Abb. 4).

Mit dem Ausklingen des Refrains von *Hey Jude* und dem erneuten Auftakt der Strophe beginnt das Spiel aus fließenden und rhythmischen audiovisuellen Formen in einer dritten Variation, die grob von drei Bewegungsphasen strukturiert wird: In einer kurzen ersten Phase wechseln sich akustisch die Stimmen des Erzählers und Royals parallel zum alternierenden Wechsel von Kamerafahrten in der Totalen (1) und einzelnen, kurzen, statischen halbtotale Einstellungen (2) ab. Die zweite und die dritte Bewegungsphase hingegen folgen einem im Verhältnis gesehen sehr ähnlichen Kompositionsprinzip; sie bilden zusammen genommen eine Struktur der Wiederholung aus, innerhalb derer sich beide Phasen allein im rhythmischen Tempo unterscheiden: die zweite Bewegungsphase vollzieht sich als Abfolge einer geradezu metrischen Serie sehr kurzer, halbnaher Einstellun-

gen der jungen Margot (3), deren rhythmische ‚Ladung‘ in einer finalen Kamerafahrt entlang der tanzenden Margot aufzugehen scheint (4). Die dritte Bewegungsphase hingegen entfaltet sich zunächst als Serie längerer – etwa doppelt so lang wie in Bewegungsphase zwei – totaler Einstellungen, die Richie und Margot zunächst im Schuss-Gegenschuss-Prinzip, dann gemeinsam halbnahe kadriert (5) zeigen. Auch diese erneute, jetzt ruhigere, rhythmische Variation geht am Ende im fließenden Bewegungseindruck einer langen Kamerafahrt auf (6).

So wird mit der Kameraführung als dominanter und der Akustik als subdominanter Gestaltungsebene ein *Bild ruhigen Zweisam-Seins* inszeniert.

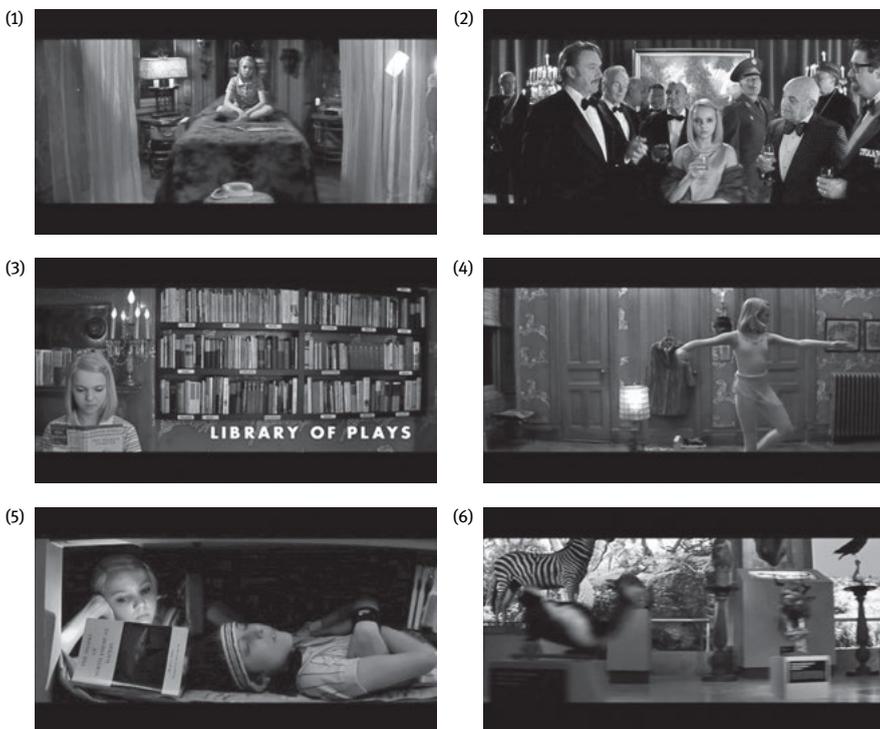


Abb. 4: Stills: The Royal Tenenbaums, Prolog, ABE 3 (Farbabb.: s. Anhang)

ABE 4 (00:04:09–00:05:13)

In zwei Bewegungsphasen werden die Geschichte Richie Tenenbaums, seines guten Verhältnisses zum Vater Royal und die Geschichte seines besten Freundes Eli erzählt (s. Abb. 5).

Abermals im Refrain des Musikstückes beginnt, die kompositorische Struktur des mittlerweile scheinbar endlosen Loops von *Hey Jude* audiovisuell aufgreifend, eine vierte Variation der bis hierhin dreimal durchgespielten Bewegungsfiguration aus fließenden und rhythmischen Formen. In der ersten Bewegungsphase entfaltet sich nach einer initialen Kamerafahrt, erneut auf den musikalischen Rhythmus aufsetzend, eine Serie kurzer, statischer Einstellungen Richies in der Halbtotalen (1) bzw. -nahen; auch diesmal geht deren Rhythmus schließlich in eine fließende Bewegungsform über, allerdings gestaltet sich diese nun nicht als eine einzelne bewegte Einstellung, sondern als eine Serie von längeren Kamerafahrten in der Halbtotalen (2) und Halbnahen, die in einer statischen totalen Einstellung (3) endet.



Abb. 5: Stills: The Royal Tenenbaums, Prolog, ABE 4 (Farbabb.: s. Anhang)

Die zweite Bewegungsphase hingegen ordnet die zentralen Prinzipien der vorangegangenen Bewegungsfigurationen in der zeitlichen Dynamik eines *a-b-a*-Schemas an: Auf zwei statische Halbtotalen, deren erste Richie und Royal (4), die zweite Chas und Margot, zeigt, folgen zwei längere Kamerafahrten, die Richies

Freund Eli einführen (5), bevor die Bewegungsfiguration mit zwei erneut statischen Einstellungen – diesmal halbnaher Einstellungen Elis (6) – abermals genau auf dem Höhepunkt des Refrains von *Hey Jude* endet.

So werden, in einer weiteren Variation der vorangegangenen ABEs, mit der Kameraführung als dominanter und der Akustik als subdominanter Ebene der Inszenierung, deren verschiedene Varianten des Gemeinsam-Seins in ein *Bild unbewegten Allein-Seins* überführt.

ABE 5 (00:05:13–00:06:33)

In zwei Bewegungsphasen werden ein Gespräch des mittlerweile auswärts wohnenden Royal mit seinen Kindern und ein Abflug des Falken der Familie, Mordecai, von Richies Arm inszeniert (s. Abb. 6).

Die letzte Bewegungsfiguration der Szene unterscheidet sich bereits auf der musikalischen Ebene subtil von dem in den vier ABEs zuvor in Variation wiederholten Muster aus eher fließenden und eher rhythmischen Formen, die dort auf eine musikalische Endlosschleife aufsetzen, welche im Wechsel immer wieder Strophe und Refrain der Instrumentalversion von *Hey Jude* wiederholt: Diesmal folgt auf den Refrain die erneute Wiederholung des Refrains; jetzt eröffnet dieser zugleich eine filmische Bewegungsfiguration, die sich aus einer ersten, längeren und einer zweiten, kurzen Bewegungsphase – dem Finale der Szene – zusammensetzt.

Die erste dieser Bewegungsphasen wird über die audiovisuelle Kombination zweier statischer Totalen (1) mit der Erzählerstimme eröffnet, die einen fortlaufend über die Bewegungsphase präsenten Sprechrhythmus initiiert, der anschließend vom kontinuierlichen Wechsel der Stimmen im Dialog Royals und seiner Kinder (2) aufgenommen und fortgeführt wird. Visuell realisiert sich dieses Gespräch als lose Abfolge statischer Einstellungen in der Halbnahen, die in ihrer Länge stark variieren und keine wirkliche rhythmische Struktur ausbilden; in der Folge rückt der akustische Rhythmus zunehmend in den Vordergrund; wie in den ABEs zuvor auch, geht diese rhythmisch geprägte Bewegungsphase schließlich in einer fließenden Kamerafahrt auf.



Abb. 6: Stills: The Royal Tenenbaums, Prolog, ABE 5 (Farbabb.: s. Anhang)

Die letzte Bewegungsphase schließlich spitzt das bisherige Kompositionsprinzip der Etablierung einer rhythmischen ‚Ladung‘, die sich abschließend in einer fließenden Bewegung ‚entlädt‘, als großes Finale der Szene zu: Zunächst wechseln sich vier etwa gleich lange, einen nahezu metrischen Rhythmus ausbildende Einstellungen ab, die über die Abfolge von Totaler (3), Halbnaher und Nahaufnahme (4) zunächst eine räumliche Dynamik der Verengung andeuten. Auf der vierten, halbtotale Einstellung (5) schließlich – die eine folgende schnelle Weitung des Bildraumes vorwegnimmt – kündigt die Erzählerstimme, allein über den typischen Sprechrhythmus der Aufzählung, die anschließende, laut eingespielte, berühmte Coda des Songs an, wie es in der Musik normalerweise ein Auftakt oder ein ‚einzählender‘ Schlagzeug-Break tut: Unmittelbar auf den finalen, mit akzentuierten Pausen versehenen Drei-Schlag des Satzes „In fact, virtually all memory of the brilliance of the young Tenenbaums had been erased by two decades of *betrayal, failure, and disaster.*“ folgt Richies Ausruf „Go Mordecai!“ . Dieser Ruf fungiert gleichsam als ‚Startschuss‘ für die audiovisuelle Verbindung einer langen, den Bildraum erweiternden Kamerafahrt entlang des Fluges des

Falken Mordecai (6) mit der lautstark intonierten Coda von *Hey Jude*, die sich vom bisherigen Arrangement durch den Einsatz jubilierend-hoch aufspielender Blechbläser und – erstmals in der ganzen Szene – eines die Instrumental-Version begleitenden Gesangs („na-na-na-na...“) deutlich abhebt.

So realisiert sich in zwei Phasen, mit der Akustik als dominanter und der Kameraführung als subdominanter Ebene der Inszenierung, ein *Bild euphorischer Entgrenzung*.

Szenische Komposition

Die Betrachtung der szenischen Komposition zielt auf das Erfassen des dynamischen Musters auf Ebene der Szene. Wie sich exemplarisch an der folgenden Szenenbeschreibung zeigen lässt, ist dieses Muster mehr als eine bloße Abfolge diskreter Bewegungsfigurationen. Letztere bilden vielmehr ein komplexes ‚Netz‘ aus Kontinuitäten, Brüchen und Bezüglichkeiten aus, welches die einzelnen ABEs miteinander verbindet und deren expressive Dimension als szenische Einheit mitgestaltet. In der hier beschriebenen Szene entfaltet sich dieses ‚Netz‘ konkret wie folgt.

Als dynamisches Muster betrachtet, präsentieren sich die fünf ABEs des Prologs als ein komplexes Spiel von Wiederholung und Variation, das wesentlich über die Anordnung fließender audiovisueller Bewegungsphasen, die Musik und Kamerabewegung verbinden, einerseits bzw. rhythmischer Bewegungsphasen, die visuelle (Einstellungs-)Rhythmen und akustische Rhythmen miteinander verweben, andererseits formal-ästhetisch strukturiert wird. Dabei fungieren ABE 1 und ABE 5 ähnlich einer klammernden Spiegelfigur (s. dazu auch die schematische Notation der Szene im *Mikrodiagramm*⁹⁰; Abb. 7, S. 88).

ABE 1 beginnt mit statischen Einstellungen, bereits in der dritten Einstellung wird jedoch das Prinzip der fließenden Verbindung von Kamerabewegung und Musik prominent eingeführt: Mitten in der ersten ausgedehnten Pause im Erzähler-Kommentar vollzieht sich ein doppelter Einsatz: synchron zur ersten bewegten Einstellung startet die fortan die gesamte Szene begleitende Musik (1)⁹¹. Damit geht gleich zu Beginn *der musikalische Rhythmus als eine Art Grundrhythmus, gewissermaßen das affektive Metrum der Szene, auf das sämtliche folgende audiovisuellen rhythmischen Figuren wahrnehmungspsychologisch*

⁹⁰ Das Mikrodiagramm ist eine schematische Darstellung des dynamischen Musters der Szene, die sich in ihrem Aufbau nach den in der analytischen Beschreibung als relevant markierten Gestaltungsebenen richtet.

⁹¹ Die Nummerierungen in Klammern im Fließtext zur Szenischen Komposition beziehen sich auf die nummerierten Hervorhebungen auf dem zur Szene gehörigen Mikrodiagramm.

aufsetzen, in die audiovisuelle Komposition ein. Zudem wird die Verbindung von visueller Bewegung und musikalischer Dynamik hervorgehoben eingeführt; auch wenn die Musik sich im weiteren Verlauf der Szene fast durchgängig relativ leise ins Klangspektrum der Inszenierung fügt, spielt diese Verbindung als eines von zwei Formelementen eine herausgehobene Rolle. Dies zeigt sich z. B. darin, dass bewegte Einstellungen über die gesamte Szene hinweg nie von Dialog, allenfalls vom langsam intonierten Erzähler-Kommentar begleitet werden. Die Dialoge der Figuren werden vielmehr, inszenatorisch konturiert, allein im Kontext des zweiten Formelementes der Szene eingeflochten: der audiovisuellen Verwebung von fortlaufendem Dialogrhythmus und – mal metrischen (ABE 3, ABE 5), mal verlangsamenden (ABE 1), mal beschleunigenden (ABE 2) – Schnittrhythmen. In ABE 1 wird auch dieses Prinzip zugespitzt eingeführt (2): Der rhythmische Wechsel der jeweils Sprechenden und die Einstellungswechsel sind hier nahezu komplett synchron; über die folgenden ABEs wird diese Verbindung zunehmend lockerer, bis sich in ABE 5 zeigt, dass sich der Eindruck eines audiovisuellen Rhythmus' auch als Spiel einzelner Akzentuierungen über die verschiedenen Sinnesmodalitäten hinweg, ohne einen wirklichen rhythmischen ‚Zug‘ auf Ebene des Schnitts, realisieren kann (3).

Im Verlauf von ABE 2, 3 und 4 werden die in ABE 1 etablierten Formelemente nun als Varianten angeordnet und mit verschiedenen Prinzipien der Figuration des Bildraums gepaart:

- In ABE 2 grundiert die erste Phase im Wechsel von fließenden und rhythmischen Formen über die Dynamik der Einstellungsgrößen eine sukzessive *Verengung* des Bildraumes, bevor in der zweiten Phase über einen rhythmisierten Schuss-Gegenschuss und wechselnde Rufe eine *räumliche Opposition* ausgespielt wird. Davon getragen, changiert die ABE von einer affektiven Qualität der *Nähe* zu einer der *Distanz*; eben jene affektive Dynamik grundiert die Modulation eines Gefühls des *Miteinanders* zu einem des *Gegeneinanders*.
- In ABE 3 wird zunächst Margots Tanz als Übergang eines schnellen Rhythmus' in eine fließende Form, dann Margots und Richies gemeinsamer Ausreißversuch als der Übergang eines langsamen Rhythmus' in eine fließende Form inszeniert – und so eine affektive Qualität zunehmender *Beruhigung* etabliert, die das Bild der Zweisamkeit trägt.
- In ABE 4 erscheint zunächst Richie im inszenatorischen Übergang eines schnellen Rhythmus' statischer Einstellungen in fließende Formen; in einer zweiten Phase entfaltet sich eine kurvenartige Abfolge aus statischen, jedoch von den bewegten Figurenensembles um Richie und Royal geprägten Totalen, hin zu statischen Einstellungen, die Eli bildkompositorisch ins Zentrum ansonsten buchstäblich menschenleerer Einstellungen rücken – und so das

Gefühl des *Gemeinsam-Seins* mit einer affektiven Qualität des *Bewegt-Seins*, das des *Allein-Seins* mit einer affektiven Qualität des *Unbewegt-Seins* verbinden.

Über das diese Abfolge umspannende Prinzip der Wiederholung und Variation affektiver, vom Zusammenspiel aus Rhythmus und Bewegung getragener Dynamik werden die im Ineinander von Symbolik, Narration und affektivem Empfinden entstehenden Gefühle – des Miteinander-, Gegeneinander-, Allein- oder Zweisam-Seins – gewissermaßen zu Färbungen, zu ‚Obertongefühlen‘. Die Gefühlsqualität der Szene als Ganzes wird nicht von diesen ‚Obertönen‘, sondern einer über Rhythmus und Bewegung strukturierten affektiven Dynamik ‚ausgeformt‘, die sich erst mit Blick auf die letzte ABE in Gänze offenbart:

ABE 5 schließt die in ABE 1 eröffnete kompositorische Form, indem sie diese spiegelt und zuspitzt. Diesmal ist die erste audiovisuelle Bewegungsphase rhythmisch geprägt; sie schließt mit einer komplexen kompositorischen Verbindung verschiedener Dialogebenen, der Musik und der beiden etablierten Bewegungsformen: Der den Erzähl-Kommentar abschließende Satz endet im herausgestellten Rhythmus einer Aufzählung, die sich mit dem Ausruf Richies zu einem Auftakt, einer Figuration des Einzählens (4, 3, 2, 1') verbindet – und damit den Wechsel von einer rhythmischen zu einer fließenden Bewegungsphase markiert. Musikalisch wird dieser inszenatorische Umschwung zusätzlich durch den abrupten Lautstärkewechsel vom *Piano* zum *Fortissimo*, den Wechsel in eine höhere Tonlage, sowie den Einsatz von Blechbläsern und Gesang markiert; diese musikalische Dynamik verbindet sich mit einer in Relation zum Tempo der restlichen Szene außergewöhnlich schnellen, den Bildraum rapide erweiternden Kamerabewegung: *Musikalische Komposition und visuelle Figuration gehen damit endgültig in einer gemeinsamen kompositorischen Logik der audiovisuellen Szene als Ganzes auf.*

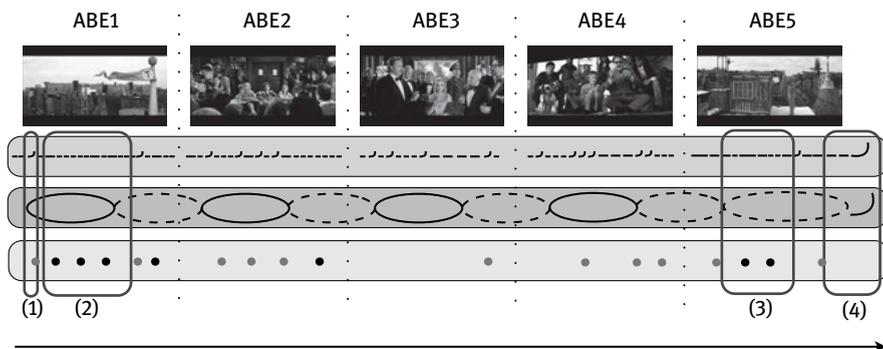
Auf der Wahrnehmungsebene realisiert sich diese Szene als eine heiter-monotone Endlosschleife, die in einem überraschenden, impulsiv bewegten Höhepunkt endet. Die musikalische Dynamik ‚begleitet‘ das Bild nicht, ist ihm nicht ‚unterlegt‘, sie ‚verleiht‘ ihm auch nicht eine dynamische Richtung – vielmehr erweist sie sich mit Blick auf visuelle und auditive Aspekte des bewegten Bilds als audiovisuell verwoben, als ‚eingefasst‘ in einer Bild, Musik und Dialog gleichermaßen umspannenden, gemeinsamen, audiovisuellen kompositorischen Figur. Betrachtet man, wie Musik und filmisches Bild über die gesamte Szene hinweg

gemeinsam als inszenatorisches Muster entfaltet werden (s. Mikrodigramm⁹²; Abb. 7, S. 88), zeigt sich, dass die Wechsel von Strophe und Refrain auf Ebene der Musik parallel zur ständigen Wiederkehr eines inszenatorischen Spiels aus Schnittrhythmen, kurzen Kamerabewegungen und einem stetigen, im Wechsel von Dialog und Erzähler realisierten Sprechrhythmus angelegt sind; schließlich gehen musikalische und visuelle Dynamik in der audiovisuellen Dynamik der Verbindung von Coda und ausgedehnter Kamerabewegung auf.

Nimmt man diese analytischen Einsichten zusammen, offenbart sich das dynamische Muster der Szene als eine kompositorische Anordnung rhythmischer Figurationen. Diese prägen eine durchgehende sinnliche Qualität der Szene, eine affektive Dynamik, die grundierend die Gefühlsqualität der audiovisuellen Bewegungsfigurationen ‚formt‘: Die in den Qualifizierungen der einzelnen ABEs zum Ausdruck kommenden ‚Färbungen‘, welche die Szene über das repräsentierte Geschehen im Bild oder die Informationen in Dialog und Erzählertext erfährt – Situationen des Gegeneinanders, Miteinanders, etc. – rücken vor dem Hintergrund der affektiven Dimension des dynamischen Musters in die Position mitschwingender ‚Obertöne‘. Sprachliche Repräsentationen auf Dialogebene werden mitunter sogar – für das Komödien-Genre nicht unüblich – über die szenische Dynamik affektiv kontrastiert. Pointiert zeigt sich dies in den letzten Einstellungen der Szene: Der rhetorische ‚Abgesang‘ des Erzählers auf die Familie der Tenenbaums, die vermeintliche Geschichte von „betrayal, failure, and disaster“, verbindet sich für den Zuschauer mit der *körperlichen Erfahrung* einer audiovisuellen Figuration *euphorischer Entgrenzung*, die sich allein auf Ebene der audiovisuellen Komposition fassen lässt. Erst im Zusammenspiel dieser affektiven Dynamik und der erwähnten Repräsentationen und Äußerungen wird die Szene als ein spezifisches Mischverhältnis der – für die Filme Wes Andersons so typischen – dramatischen und komischen Gefühlsqualitäten fassbar: Auf Ebene der Repräsentation erzählt die Szene rückblickend eine Geschichte von Scheitern und Verlust; auf Ebene der audiovisuellen Dynamik wählt sie hingegen eine formal-ästhetische Figuration der *Freude* – ein kontinuierliches, pulsierendes Spiel aus Rhythmen und kurzen Bewegungen, in dem eine zurückgehaltene energetische ‚Kraft‘ zum Ausdruck kommt, die schließlich in einer jubilierend-schnellen audiovisuellen ‚Entladung‘ kulminiert. Erst in dieser Verbindung aus affektiver ‚Form‘ und den Konkretisierungen, dem ‚Ausbuchstabieren‘, welches diese Form auf Ebene der Repräsentation erfährt, offenbart sich die Gefühlsqualität der

⁹² Auch dieses Mikrodigramm ist – wie alle folgenden – im Farbbogen am Ende dieses Buchs noch einmal in farbigem Druck zu finden.

Szene: Ihr ästhetischer Genuss liegt in der seltenen Erfahrung einer *in Freude gegossenen Melancholie*.



Legende:

Kamera — = statische Kamera ↷ = bewegte Kamera

Musik ○ = Strophe - - - = Refrain ↷ = Coda

Stimme • = Erzähler • = Dialog

Abb. 7: Mikrodigramm: The Royal Tenenbaums, Prolog

3.3 Audiovisuelle Dynamik – Musikalische Verläufe und Bewegungsbild

Die gemeinsame Fluchtlinie der in diesem Kapitel angestellten theoretischen und filmanalytischen Betrachtungen bestand darin, eine orientierende Perspektive auf das Verhältnis zwischen musikalischer Verlaufsdynamik und der Dynamik des filmischen Bilds zu erarbeiten. Im Zuge dessen wurden die musiktheoretischen und musikpsychologischen Positionen zur physiologischen Dimension der Musikwahrnehmung, die im vorangegangenen Kapitel erarbeitet wurden, als ein heuristischer Zugang zur fortlaufenden, sinnlich-körperlichen Affizierung des Zuschauers ausgemacht. Zugleich wurde das Konzept der Ausdrucksbewegung als ein theoretischer und methodischer Ansatz in Anschlag gebracht, mit dem sich komplexe Zuschauererfahrungen analytisch fassen und qualifizieren lassen. Die Frage nach dem Verhältnis der Dynamik von Musik und Bewegungsbild bringt vor

diesem Hintergrund ein dreifaches epistemologisches Interesse zum Ausdruck: Erstens soll sie dahin führen, formal-ästhetische Figurationen – wenn man so will: Verlaufsmuster – audiovisueller Komposition, d. h. Gestaltungsprinzipien der Anordnung von Klängen und Bildern in der Zeit, zu identifizieren, die den Zuschauer als körperlich-sinnlich empfindendes Wesen adressieren. Zweitens sollen die – theoretischen wie analytischen – Schritte auf dem Weg zu einer Reflexion solcher audiovisueller Gestaltungsprinzipien im weiteren Verlauf dieses Buchs sukzessive das – bis hierhin heuristisch angelegte – Verhältnis von Affizierung und Gefühl in der Filmerfahrung präzisieren. *Drittens* soll es über diese beiden Schritte schließlich möglich werden, die Gefühlsdimension der Filmmusik aus einer genuin audiovisuellen Perspektive in den Blick zu nehmen.

Mit Fokus auf den *ersten* dieser Punkte – Gestaltungsprinzipien audiovisueller Komposition – ergeben sich über die Fallstudie zum Prolog des Films *THE ROYAL TENENBAUMS* erste orientierende Einsichten: Die im vorangegangenen Kapitel dargelegten musikwissenschaftlichen und musikpsychologischen Positionen zur Filmmusik gehen davon aus, dass die physiologische Dimension der Musikwahrnehmung im Kino von rhythmischen Mustern und klanglich-tonalen Verläufen der Musik bestimmt wird.⁹³ Demgegenüber hat die diesem Abschnitt vorausgehende Fallstudie nahegelegt, dass sich aus der Wahrnehmungsperspektive vielmehr über Rhythmik und Dynamik Qualitäten des audiovisuellen Bilds ausbilden, welche die formal-ästhetische Organisation einer fortlaufenden, sinnlich-körperlichen Affizierung des Zuschauers erahnen lassen. Die betrachtete Szene ließ über die Gestaltungsebenen Schnitt, Kamerabewegung, Musik und Dialog ein kompositorisches Muster erkennen, das die Musik in einer audiovisuellen Dynamik ‚einfasst‘; diese Dynamik scheint sich, so die orientierende Erkenntnis der Szenenanalyse, auf Ebene der Zuschauerwahrnehmung als ein komplexes Spiel audiovisueller Rhythmen und audiovisueller Bewegungen zu realisieren. Damit wird zugleich die Frage aufgeworfen, wie diese, an der Schnittstelle von audiovisueller Komposition und audiovisueller Wahrnehmung gewonnenen, Erkenntnisse sich zur Idee formal-ästhetischer Prinzipien der affektiven Adressierung von Filmzuschauern verhalten. Anders gesagt: Sind die hier beschriebenen Rhythmus- und Bewegungsdimensionen des filmischen Bilds Ausdruck spezifischer Strategien audiovisueller Komposition – oder dokumentieren sie nicht vielmehr einen ‚Effekt‘ audiovisueller Wahrnehmung, über den

⁹³ Vgl. dazu Flückiger: *Sound Design*, S. 261–263; Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 127; Kalinak: *The Language of Music*, S. 18–19; La Motte-Haber/Emons: *Filmmusik*, S. 139–152; s. auch *Physiologie der Wahrnehmung von Filmmusik* in Abschnitt 2.1 dieses Buchs.

sich jedwede Kombination von Musik und bewegtem Bild auf die beobachtete Art und Weise zu audiovisuellen Rhythmen und Bewegungen fügt?

Im Hinblick auf die punktuelle, kurzfristige Verbindung auditiver und visueller Phänomene zu einer *audiovisuellen Gestalt* hat sich Michel Chion bereits mit dieser Frage beschäftigt; so beschreibt er, wie sich in einem „zufälligen Strom“ (engl. random stream) lose aneinandergereihter, als audiovisuelles Bild dargebotener visueller und akustischer „Ereignisse“ (engl. events) manche im Sinne eines audiovisuellen Ereignisses einander fügen, andere nicht.⁹⁴ Als entscheidenden Faktor im Falle der audiovisuellen „Ereignisse“, die sich fügen, vermutet er – nicht weiter konkret bestimmte – „gestaltpsychologische Gesetze“ (engl. gestaltist laws), die in „Phänomenen ‚guter Form‘“ (engl. phenomena of ‚good form‘) zum Ausdruck kämen.⁹⁵ In eben jenem Sinne wird an dieser Stelle eine Differenzierung eingezogen: Wenn hier und im weiteren Verlauf dieses Buchs von *audiovisueller Wahrnehmung* die Rede ist, so ist damit die spezifische Ästhetik des audiovisuellen Mediums angesprochen; auf dieser Ebene werden jedwede filmischen Bilder als audiovisuelle Bewegungsfigurationen im Sinne einer sich in der Zeit entfaltenden, audiovisuellen Dynamik gefasst, wie sie das Konzept der Ausdrucksbewegung in den Blick rückt. Wird hingegen von *audiovisuellem Rhythmus* und *audiovisueller Bewegung* gesprochen, so sind damit – in den nächsten gedanklichen Schritten dieses Buchs konkret zu bestimmende – kompositorische Gestaltungsprinzipien des filmischen Bilds angesprochen. Es wird davon ausgegangen, dass diese Gestaltungsprinzipien – über rhythmische (beispielsweise Schnitt, Dialog oder Musik) resp. konkret bewegte Dimensionen des filmischen Bilds (beispielsweise Bewegung von Objekten und Personen *im* Bild, als Bewegungen *des* Bilds zum Ausdruck kommende Kamerabewegungen oder musikalische Gesten⁹⁶) – auditive und visuelle Elemente des bewegten Bilds zu *audiovisuellen Gestalten* verweben.⁹⁷

⁹⁴ Vgl. Chion: *Audio-Vision*, S. 63.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Der Begriff der *musikalischen Geste* fungiert an dieser Stelle als ein ‚Platzhalter‘, der das kinetische Potential musikalischer Verläufe andeuten soll. Ausführlich wird die Idee *musikalischer Bewegungen* im folgenden Kapitel dieses Buchs erörtert. Vgl. zur *musikalischen Geste*: Asja Jarzina: *Gestische Musik und musikalische Gesten*. Dieter Schnebels *Visible Music*, Berlin 2005.

⁹⁷ Die in diesem Absatz herausgestellte Differenz zwischen dynamischen *audiovisuellen Bewegungsfigurationen* und konkreter *audiovisueller Bewegung* greift eine Unterscheidung dreier kinematografischer Bewegungsdimensionen auf, die Hermann Kappelhoff in seiner Auseinandersetzung mit dem Bildraum und der Dauer kinematografischer Empfindungen expliziert hat. Kappelhoff unterscheidet dabei zwischen 1. der Bewegung von Objekten und Personen im repräsentierten Raum, 2. der Bewegung des kinematografischen Blicks über Kamera und Montage

Zugleich werfen diese Einsichten neue Fragen auf: Wie verhält sich beispielsweise die Idee eines audiovisuellen Rhythmus' dazu, dass die Frage visueller Rhythmen in der Literatur zur Filmmusik weitgehend skeptisch diskutiert wird?⁹⁸ Wie verträgt sich das oben heuristisch dargelegte Verständnis einer konkreten, gestalthaften audiovisuellen Bewegung damit, dass der Begriff der *musikalischen Bewegung* im Diskurs zur Filmmusik allenfalls als metaphorische Umschreibung akzeptiert wird?⁹⁹ Überhaupt: Welche Rolle spielt zeitliche Synchronizität auditiver und visueller Dynamiken – im Sinne der Chion'schen Synchrese – für gestalt-hafte audiovisuelle Rhythmen und Bewegungen? Und wie verhalten sich unterschiedliche Bewegungsdimensionen des audiovisuellen Bilds – die Bewegung im Bild und die Bewegung des Bilds – zur affektiven Dimension audiovisueller Bewegungen?

Auf der anderen Seite legt die in diesem Kapitel durchgespielte Fallstudie zum Verhältnis von musikalischen Verläufen und filmischer Dynamik – mit Blick auf den *zweiten* zu Beginn dieses Abschnitts angesprochenen Punkt – ein spezifisches Verhältnis zwischen filmischen Affekten und Zuschauergefühlen nah: Scheinbar wird die affektive Dynamik filmischer Bilder über das Zusammenspiel von im obigen Sinne rhythmischen und/oder bewegten audiovisuellen Gestalten als Ausdruck einer rhythmisch-kinetischen ‚Kraft‘ beschreibbar; zugleich scheint die dynamische Verlaufsform, über die sich jene ‚Kraft‘ entfaltet, eine grundlegende ‚Form‘ des Zuschauergefühls auszugestalten. Dieses Gefühl umfasst, versucht man es sprachlich zu greifen, die Empfindungsqualitäten verschiede-

sowie 3. der Bewegung, „die das Ganze des Films durchzieht [...]: das Entrollen, Entfalten, Ent-hüllen der je besonderen Wahrnehmungswelt des einzelnen Films [...]“. Vor diesem Hintergrund werden *audiovisuelle Bewegungsfigurationen* hier und im weiteren Verlauf des vorliegenden Buchs auf die Bewegung der kontinuierlichen Veränderung des Films als Ganzes (3.) und die Figuration des Bildraums über die Montage (2.) bezogen; konkrete *audiovisuelle Bewegungen* hingegen werden an dieser Stelle heuristisch sowohl auf Ebene der Kamerabewegungen (2.) als auch auf Ebene der Bewegungen von Personen und Objekten im Bild (1.) verortet. Die Verschiebungen gegenüber der Unterscheidung bei Kappelhoff ergeben sich zum einen dadurch, dass das Verhältnis von Bewegung *im* Bild zur Bewegung *des* Bilds im Verlauf dieses Buchs theoretisch noch zu klären bleibt, zum anderen darüber, dass der Montage eine – noch zu explizierende – ‚Sonderrolle‘ zugesprochen wird. Vgl. zur Unterscheidung kinematografischer Bewegungsdimensionen bei Kappelhoff: Ders.: *Dauer der Empfindung. Von einer spezifischen Bewegungsdimension im Kino*, in: Margrit Bischof/Claudia Feest/Claudia Rosiny (Hg.): *e_motion*, (= Jahrbuch der Gesellschaft für Tanzforschung, Bd. 16), Münster 2006, S. 205–219, hier: S. 217–218.

⁹⁸ Vgl. dazu Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 42–52; Knoche: *Einflussgrößen und Wirkungen von Filmmusik*, S. 14; sowie allgemeiner in Bezug auf musikalische und visuelle Verlaufsformen: La Motte-Haber/Emons: *Filmmusik*, S. 22.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 74.

ner – symbolischer, narrativer wie ästhetischer – Dimensionen des kinematografischen Bilds; die das Gefühl affektiv grundierende ‚Form‘ scheint jedoch wesentlich zu beeinflussen, wie dieses Gefühl ‚ausgestaltet‘ wird. Im betrachteten Beispiel wurden so über Handlungskonstellationen und sprachliche Äußerungen vermittelte Repräsentationen, die sich – beispielsweise aus der Perspektive des Mood Cue-Approaches¹⁰⁰ – als kontinuierlicher Ausdruck von *Melancholie* fassen ließen, in einer affektiven Dynamik entfaltet, die sich über die Rekonstruktion audiovisueller Komposition wiederum als eine zeitliche Verlaufsform der *Freude* beschreiben lässt; im Ergebnis wurde die Gefühlsqualität als eine *melancholisch gefärbte Freude* umschrieben.

Doch auch diese Reflexion des Verhältnisses von Affizierung und Gefühl wirft zunächst Fragen auf: Welche Wahrnehmungsdimensionen des filmischen Bilds prägen die spezifische Art und Weise, über die affektive Dynamiken Zuschauerfühle im oben entwickelten Sinn ‚ausformen‘? Eignen sich rhythmische und kinetische Qualitäten des bewegten Bilds – über die hier betrachtete Szene hinaus – als ein systematischer Zugang zur affektiven Dimension filmischer Bilder? Und wie steht die Figuration des kinematografischen Raumes, die sich in der Fallstudie – über Figurationen räumlicher Opposition, der Nähe oder der Distanz – in die Gefühlsqualität der analysierten audiovisuellen Bewegungsfigurationen ‚einzuschreiben‘ scheint, zum Verhältnis von Affekt und Gefühl?

Das Ziel des vorliegenden Buchs wird es sein, im Verlauf der folgenden Kapitel diese Fragen – und die weiter oben dargelegten Fragen zu audiovisuellem Rhythmus und Bewegung – im Wechsel zwischen theoretischen Überlegungen und filmanalytischen Fallstudien zu adressieren. Die vorangegangene Fallstudie liefert in dieser Hinsicht einige Ansatzpunkte: Methodisch legt sie nahe, auf die hier der Ausdrucksbewegungsanalyse orientierend vorangestellte, isolierte Beschreibung der musikalischen Verlaufsform zu verzichten – und die Musik stattdessen ausschließlich im Kontext der audiovisuellen Komposition zu betrachten.¹⁰¹ Thetisch formuliert, wird dabei an dieser Stelle zunächst davon ausgegangen, dass *sich die affektive Dimension der Wahrnehmung filmischer Bilder formal-ästhetisch über die audiovisuelle Verbindung verschiedener Rhythmus- und Bewegungsdimensionen des Films analytisch fassen lässt*; zugleich wird

¹⁰⁰ Vgl. Smith: *Film Structure and the Emotion System*, S. 41–64; siehe dazu auch *Mood Cues* in Abschnitt 3.1 dieses Kapitels.

¹⁰¹ Ein Schluss, der nicht nur in den Ergebnissen der in Abschnitt 3.2 dieses Kapitels dargelegten Fallstudie begründet liegt; im Gegensatz zur dort betrachteten Szene wird Filmmusik häufig gerade nicht als fortlaufende musikalische Form, sondern eher in Form einzelner musikalischer Akzente und Motive, die innerhalb einer filmischen Sequenzen fortlaufend kommen und gehen, in die audiovisuelle Komposition eingewoben.

angenommen, dass *diese ästhetischen Figurationen von Rhythmus und Bewegung mit der Wahrnehmung räumlicher (Nähe/Distanz, Enge/Weite) und zeitlicher (Beschleunigung/Entschleunigung) Dynamiken verwoben sind*. Vor diesem Hintergrund sollen – abermals über den Zwischenschritt einer heuristischen Trennung – in den folgenden Kapiteln dieses Buchs zunächst audiovisuelle Figurationen des Rhythmus' und der Bewegung einzeln betrachtet und dann systematisch aufeinander bezogen werden; im Anschluss soll gleiches für kinematografische Figurationen der Zeit und des Raums durchgeführt werden.

Die gemeinsame Fluchtlinie dieser Betrachtungen wird darin bestehen, eine theoretische Perspektive auf die rhythmische und kinetische Gestaltung filmischer Raumzeit als affektiv grundierendes Prinzip der dynamischen Entfaltung kinematografischer *Zuschauererfahrungen* zu entwickeln. Eine solche Perspektive, so die Erwartung, wird es schließlich auch ermöglichen, den *dritten* zu Beginn dieses Abschnitts dargelegten Aspekt der verfolgten Fragestellung in den Blick zu nehmen: die Gefühlsdimension der *Filmmusik* im audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhang. Über das in diesem Kapitel entwickelte basale Verständnis der rhythmischen und kinetischen Dimensionen des filmischen Bilds scheint die „Sprache der Gefühle“¹⁰², die Musik, nur noch als eine von vielen Ebenen der affizierenden Dimensionen des Films relevant; vor dem Hintergrund der dieses Buch leitenden Fragestellung wird es folglich noch von Bedeutung sein – gewissermaßen als dialektische Relativierung der Relativierung – die spezifische Gefühlsdimension der Musik innerhalb der audiovisuellen Komposition herauszuarbeiten.

102 Feuerbach: *Das Wesen des Christentums*, S. 5.

4 Audiovisuelle Affekte: Filmmusik, Rhythmuswahrnehmung und Kinetik

Im Verlauf der beiden vorangegangenen Kapitel wurden verschiedene Positionen zur physiologischen Dimension der Filmmusik ins Verhältnis zu gefühlstheoretischen Konzepten der Film- und Medienwissenschaft gesetzt. Dabei hat sich bereits aus theoretischer Perspektive die zeitliche Dynamik der Musik und des filmischen Bilds als Berührungspunkt der weitestgehend getrennt geführten theoretischen Diskurse zur Gefühlsqualität der Filmmusik einerseits und des kinematografischen Bewegtbilds andererseits offenbart. Zugleich hat sich gezeigt, dass beide Diskurse die Zeitlichkeit von Musik und Film auf formal-ästhetischer Ebene unterschiedlich zu fassen suchen:

Die musikwissenschaftlich und musikpsychologisch geprägte Literatur zur Filmmusik hebt den musikalischen Rhythmus als eine gleichermaßen basale, buchstäblich grundlegende affizierende Größe hervor, auf deren Basis sich dynamische Verlaufsgestalten auf Ebene der Melodie, Harmonie oder Intonation entfalten; rhythmische Qualitäten der Ruhe und Unruhe werden demnach im Zusammenspiel von Melodieführung, harmonischen Modulationen und dynamischen Lautstärkeveränderungen im Hinblick auf den Ausdruck bestimmter Stimmungen und Gefühle ausgestaltet.¹ Innerhalb des kognitionstheoretisch, philosophisch-phänomenologisch und kulturwissenschaftlich geführten Diskurses zum Gefühlserleben des Zuschauers in der Filmtheorie wurde hingegen ein Ansatz herausgearbeitet, der die expressive Qualität filmischer Bewegungsfigurationen in den Blick rückt.² Die im Zentrum des vergangenen Kapitels stehende orientierende Fallstudie wies schließlich auf audiovisuelle Rhythmen und Bewegungen als analytisch fassbare Gestaltungsprinzipien des filmsichen Bilds hin, über die sich eine fortdauernde, dynamische Affizierung des Zuschauers deskriptiv einholen lässt; jene dynamischen Verläufe der Affizierung gehen – folgt man den Ergebnissen der Fallstudie – demnach als eine grundierende zeitliche ‚Form‘ im Erleben komplexer Zuschauererfahrungen auf.

Zugleich haben diese Einsichten eine Reihe von Folgefragen im Hinblick auf das Verhältnis von Rhythmus, Bewegung und der Ausgestaltung zeitlicher und räumlicher Wahrnehmungsdimensionen aufgeworfen. Im Zuge einer heuristischen Trennung der Wahrnehmungsdimensionen Rhythmus/Bewegung bzw. Raum/Zeit sollen dabei die theoretischen Implikationen einer rhythmisch-kine-

1 Vgl. La Motte-Haber/Emons: *Filmmusik*, S. 140–141; Kalinak: *The Language of Music*, S. 17.

2 Vgl. Kappelhoff/Bakels: *Das Zuschauererlebnis*.

tischen Raumzeit-Empfindung zunächst hinten angestellt – und im nächsten Kapitel in den Blick genommen – werden; in diesem Kapitel hingegen werden die aufgeworfenen Fragen zu audiovisuellem Rhythmus und audiovisueller Bewegung vertiefend adressiert:

Wie lassen sich musikalische Rhythmen – im Sinne eines audiovisuellen Rhythmus' – ins Verhältnis zur rhythmischen Dimension filmischer Bewegtbilder setzen? Lassen sich musikalische Verlaufsdynamiken als musikalische Bewegungen – und damit als akustische Dimension einer gestalthaften audiovisuellen Bewegung – fassen? Wie verhalten sich unterschiedliche Bewegungsdimensionen des filmischen Bilds – die Bewegung im Bild und die Bewegung des Bilds – zur affektiven Dimension audiovisueller Bewegungen? Welche Rolle spielt zeitliche Synchronizität auditiver und visueller Dynamiken für audiovisuelle Rhythmen und Bewegungen? Und nicht zuletzt: In welchem Verhältnis stehen rhythmische und kinetische Wahrnehmungsdimensionen des Bewegungsbilds mit Blick auf die dynamische Affizierung des Zuschauers zueinander?

Um diesen Fragen nachzugehen, sollen im Folgenden zunächst einige theoretische Positionen zum audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhang von Filmmusik und visuellem Rhythmus einerseits, Filmbild und musikalischer Bewegung andererseits entwickelt und jeweils auf eine filmanalytische Fallstudie bezogen werden. In der Verbindung beider Betrachtungen soll anschließend eine Reflexion der entwickelten Einsichten möglich werden, die eine umfassende theoretische Perspektive auf das Verhältnis von audiovisueller Rhythmuswahrnehmung resp. Kinetik eröffnet und diese systematisch auf die affektive Grundierung von Zuschauererfahrungen bezieht.

4.1 Audiovisueller Rhythmus? Filmmusik und visuelle Rhythmen

Die Frage des audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhangs musikalischer und visueller Rhythmen entwickelt sich vor dem Hintergrund der theoretischen und analytischen Betrachtungen im vorangegangenen Kapitel zu einer zentralen Frage dieses Buchs. Zum einen, weil der umfassende theoretische und empirische Forschungsstand der Musikwissenschaft und Musikpsychologie zur physiologischen Dimension rhythmischer Muster als ein fruchtbarer Ausgangspunkt ausgemacht wurde, eine analytische Perspektive auf die dynamische affektive Dimension audiovisueller Kompositionsmuster im Film zu eröffnen; musiktheoretische Parameter sind im Zuge der beiden vorangegangenen Kapitel zu einem paradigmatischen Bezugspunkt geworden, die Zeitlichkeit filmischer Bilder analytisch zu fassen. Zum anderen erscheint die Dimension des Rhythmus' auch im

Kontext filmwissenschaftlicher Theorien zur spezifischen Wahrnehmungsqualität audiovisueller Medien als ein Ansatz, Konzeptionen der audiovisuellen Wahrnehmung, wie sie Chion mit dem Begriff der Synchronese³ beispielhaft beschreibt, auszuweiten.

Vor diesem Hintergrund bietet sich eine filmanalytische Untersuchung audiovisueller Rhythmen als einer von zwei im vorangegangenen Kapitel herausgearbeiteten Ansatzpunkten an, die Art und Weise, wie auditive und visuelle Gestaltungsebenen des filmischen Bewegtbilds zu gestalthaften audiovisuellen Dynamiken verwoben werden, deskriptiv nachzuvollziehen. Somit scheint es mit Blick auf die beiden Ziele dieses Buchs – eine audiovisuelle Perspektive auf Filmmusik zu eröffnen und darüber auch deren affektive Dimension filmanalytisch über einen explizit audiovisuellen Zugang zu untersuchen – essentiell, die Idee eines audiovisuellen Rhythmus' noch einmal genauer zu betrachten. Vor diesem Hintergrund soll hier, die in den Überlegungen zum Bild-Ton-Verhältnis im zweiten Kapitel dieses Buchs bereits skizzierte,⁴ Diskussion zu (audio-)visuellen Rhythmen noch einmal vertiefend aufgenommen werden.

Wie bereits dort angesprochen, stehen die einschlägigen Arbeiten zur Filmmusik der Idee eines visuellen bzw. audiovisuellen Rhythmus' im Film im Allgemeinen skeptisch gegenüber.⁵ Einen wesentlichen Indikator für die theoretische Grundlage dieser Skepsis liefern die verschiedenen Ansichten innerhalb der Literatur, was denn eigentlich einen Rhythmus als solchen ausmache. Die strengste, musiktheoretisch geprägte, Definition kommt exemplarisch in den Ausführungen Zofia Lissas zur Ästhetik der Filmmusik zum Ausdruck:

Der Rhythmus, der sich unter den einzelnen Takten konstituiert, ist eine den natürlichen Bewegungen lebendiger Menschen, die im Film gezeigt werden, völlig fremde Symmetrie. Der „Rhythmus“ der Verbindung von Episoden oder Szenen in der visuellen Schicht des Films kennt nicht – wie der musikalische – feste zeitliche Maßeinheiten.⁶

Aus dieser Perspektive wird der musikalische Rhythmusbegriff zum Gradmesser visueller Rhythmen; entscheidend für die Wahrnehmung eines Rhythmus' sei demnach die grundlegende Matrix eines festen, metrischen Maßes – eine Anforderung, der rhythmische Muster im Film nur in Ausnahmefällen gerecht werden,

³ Chion: *Audio-Vision*, S. 63–65.

⁴ Siehe dazu *Bild-Ton-Verhältnis* in Abschnitt 2.1 dieses Buchs.

⁵ Vgl. dazu Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 42–52; Knoche: *Einflussgrößen und Wirkungen von Filmmusik*, S. 14; sowie allgemeiner in Bezug auf musikalische und visuelle Verlaufsformen la Motte-Haber/Emons: *Filmmusik*, S. 22.

⁶ Zofia Lissa: *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin 1965, S. 76.

wie in der orientierenden Fallstudie im vorangegangenen Kapitel zu sehen war. Als Gestaltungsebenen eines solchen visuellen Rhythmus' macht Lissa zum einen die bewegten Objekte im Film – in ihrem Beispiel die Schauspieler –, zum anderen größere Einheiten der zeitlichen Segmentierung – Episoden oder Szenen – aus.

Ein zweites oftmals angeführtes formal-ästhetisches Merkmal eines Rhythmus' im musiktheoretischen Sinne greift Barbara Flückiger auf, wenn sie zur Bedeutung rhythmischer Muster für Gestaltungsprinzipien des Sound Designs im Film feststellt: „Rhythmen segmentieren die Zeit durch die Wiederkehr des Gleichen oder Ähnlichen.“⁷ So betrachtet scheint es das Element der Wiederholung und Variation zu sein, welches, abseits des Metrums, rhythmische Muster als solche erkennbar werden lässt. Damit weisen Lissa und Flückiger auf eine zentrale Frage im theoretischen Bezug auf visuelle Rhythmen hin: Wie essentiell sind ein festes Metrum und repetitive rhythmische Muster für die Wahrnehmung von Rhythmus im allgemeinen? Zudem bliebe mit Lissa zu fragen: Zu welchen Gestaltungsebenen des filmischen Bilds wären musikalische Rhythmen, im Sinne eines auditiven und visuellen Rhythmus verbindenden audiovisuellen Rhythmus', formal-ästhetisch ins Verhältnis zu setzen?

Einen Ansatz, die Bindung von Rhythmus und Metrum auch aus musiktheoretischer Perspektive lockerer zu fassen, liefert Meike Knoche in ihrer theoretischen Auseinandersetzung mit Lissa; mit Blick auf die Frage auditiver und visueller Tempi führt sie aus: „[Es] bildet sich [...] kein konträres Tempo zwischen Bild und Musik, da Filmmusik nicht in dem Maße wie autonome Musik auf das Metrum angewiesen ist.“⁸ Die Bindung des Rhythmus' an ein festes Metrum wird hier also über die Differenz von Filmmusik – in der Logik weiter Teile der Literatur „funktionaler“ Musik – und „autonomer“ Musik buchstäblich gelöst.⁹ Einfacher gesagt: Knoche scheint sich mit ihrem Argument auf die Tatsache zu beziehen, dass Filmmusik – gerade im musikalischen Idiom des klassischen Hollywood – oftmals eher als eine lose Abfolge kurzer musikalischer Motive, denn als kontinuierliches Musikstück komponiert wird.¹⁰ Wie das Beispiel des *Beatles*-Songs *Hey Jude* im Prolog des Films *THE ROYAL TENENBAUMS* gezeigt hat, greifen Filme auf

7 Flückiger: *Sound Design*, S. 261.

8 Knoche: *Einflussgrößen und Wirkungen von Filmmusik*, S. 14.

9 Zur Unterscheidung von autonomer und funktionaler Musik vgl. Merten: *Semantische Beschreibung im Film durch „autonome“ Musik*.

10 Eine eher eingeschränkte Perspektive auf Filmmusik, die auch Knoches an anderer Stelle geäußerte These zur Zeitlichkeit der Filmmusik erklären würde: „Die Differenz zwischen Filmmusik und autonomer Musik ist jedoch die klangliche Entfaltung in der Zeit, die bei Filmmusik nicht gegeben ist.“ (Knoche: *Einflussgrößen und Wirkungen von Filmmusik*, S. 10).

musikalischer Ebene jedoch oftmals auch auf Stücke aus der Sphäre sogenannter autonomer Musik zurück; diese besitzen, ebenso wie zeitlich ausgedehntere Varianten des klassischen Scores, durchaus den rhythmischen Bezug zu einem festen Metrum, wie er für den größeren Teil der klassischen und populären Musik charakteristisch ist.¹¹

Dennoch ist Knoches Verweis auf die Dimension des Tempos ein fruchtbarer, weist er doch auf eine Differenz von Notations-Pragmatik und Wahrnehmungseindruck hin: Während das Tempo pragmatisch über eine quantitative Angabe der Schläge pro Minute vorgegeben wird, ist es als Wahrnehmungsqualität von vielen weiteren Parametern abhängig – vor allem von den rhythmischen Mustern, die sich aus der Melodieführung einzelner Instrumente bzw. des musikalischen Satzes, d. h. im Zusammenspiel der einzelnen Stimmen, ergeben. Auf ein einfaches Beispiel gebracht: Ein mit 120 bpm notierter Rhythmus, der pro Takt einen Paukenschlag von der Länge einer ganzen Note – also einen Schlag pro Takt – vorsieht, *wirkt* im Tempo langsamer als ein in 70 bpm notierter Rhythmus, der eine flinke Melodie aus Viertel- und Achtel-Noten vorsieht.¹² So betrachtet ist die Wahrnehmungsqualität des Tempos also eher an die physiologische Dimension einer relativ wahrgenommenen *Schlagfrequenz* als an das abstrakte Raster des Metrums gebunden. Gleichzeitig verschiebt eine eher an relativen Schlagfrequenzen denn am rhythmischen Puls orientierte Konzeption die theoretische Perspektive auf den Rhythmus; dieser ist keine statische Größe mehr, sondern eine dynamische, deren Frequenzrelationen sich zu *Phasen der Be- und Entschleunigung* fügen.

Für die Idee eines audiovisuellen Rhythmus' im Film, ohne fixes Metrum, bedeutet dies zum einen, dass die physiologische Dimension der Tempowahrnehmung heuristisch über die Relation der ‚Schlagfrequenzen‘ rhythmischer Muster auf Gestaltungsebenen wie beispielsweise Musik, Dialog, Schnittfrequenz oder Figurenchoreografie greifbar wird. Zum anderen weist eine solche, eher an der Wahrnehmungserfahrung denn an formalen Anforderungen orientierte, Konzeption des rhythmischen Tempos auf die dynamische Wahrnehmungsqualität rhythmischer Muster hin. D. h. aus dieser Perspektive erscheint der Rhythmus

11 Man denke – um ein populäres Beispiel zu nennen – an die gleichermaßen komplexen wie umfangreichen Filmscores von Bernard Hermann. Vgl. dazu Pomerance: *Finding Release*.

12 Auch im angeführten Beispiel sind selbstverständlich Rhythmus und Metrum miteinander verbunden; beide Rhythmen entfalten sich immer noch im ‚Korsett‘ einer metrischen Matrix. Zugleich weist das Beispiel jedoch darauf hin, dass es die Relation der Frequenz, mit der Einzelschläge innerhalb eines Rhythmus' aufeinander folgen, zu sein scheint, die die Wahrnehmung von musikalischem Tempo bestimmt; für sich genommen bedarf diese relative Frequenz keines fixen Metrums.

weniger als eine feste, exemplarisch in der bpm-Zahl zu quantifizierende Größe, der ebenso statische Stimmungen im Spannungsfeld von Ruhe und Unruhe zugewiesen werden können.¹³ Folgt man den oben angestellten Überlegungen, ergibt sich vielmehr eine Konzeption des Rhythmus', die auch mit Blick auf die bis hierhin in diesem Buch entwickelten theoretischen Ansätze einer dynamisch-kontinuierlichen affektiven Dimension audiovisueller Rhythmen theoretisch anschlussfähig erscheint. So betrachtet, *scheint die affektive Dimension der Rhythmuswahrnehmung an die zeitliche Erfahrung von Phasen der Be- und Entschleunigung gebunden* – und ein statischer, d. h. zumindest im Metrum gleichbleibender, Rhythmus nur noch eine Ausdrucksfiguration unter vielen zu sein.

Damit wäre eine vorläufige, thetische Antwort auf die erste, eingangs mit Flückiger und Lissa aufgeworfenen Frage – nach der Möglichkeit eines Rhythmus' ohne Metrum und wiederkehrendes Muster – gefunden. Doch wie verhält sich die Idee des Rhythmus' als Träger einer affektiven Dynamik der Be- und Entschleunigung zur zweiten Eingangsfrage, also der Frage, mit welchen Gestaltungsebenen des filmischen Bilds musikalische Rhythmen im Sinne eines audiovisuellen Rhythmus' korrespondieren?

Eine gleichermaßen einfache wie orientierende Antwort, die sich explizit auf die Dimension der Tempowahrnehmung bezieht, liefert la Motte-Haber: „Man kann [...] davon ausgehen, dass die Tempo-Eindrücke des Soundtracks zu denen des Bilds addiert werden und damit das Gesehene potenzieren.“¹⁴ Eine solche These positioniert sich im oben entfalteten Diskurs zum audiovisuellen Rhythmus in dreierlei Richtungen: *Erstens* wird abermals zur heuristischen Trennung von Bild und Ton zurückgekehrt. *Zweitens* wird – mit Hinweis auf den Tempo-Eindruck – ein summarisches Verhältnis zwischen akustischem und visuellem Rhythmus modelliert. Schließlich wird *drittens* eine Vorstellung zurückgewiesen, die implizit auch Lissas eingangs erwähntem Argument zugrunde liegt, dem filmischen Bild fehle zur Ausbildung einer rhythmischen Wahrnehmungsqualität der Bezug zum Metrum: Die Idee der Ausbildung eines audiovisuellen Rhythmus' über die zeitliche Synchronisation rhythmischer Muster auf Ton- und Bildebene.¹⁵

¹³ Siehe dazu auch *Physiologie der Wahrnehmung von Filmmusik* in Abschnitt 2.1 dieses Buchs.

¹⁴ Helga de la Motte-Haber: *Bild und Ton. Das Spiel der Sinnesorgane oder der Film im Kopf*, in: Klaus Krüger/Matthias Weiß (Hg.): *Tanzende Bilder. Interaktionen von Musik und Film*, Paderborn 2008, S. 69–76, hier: S. 73.

¹⁵ La Motte Haber weist in diesem Zusammenhang auch auf Studien hin, die nahelegen, dass die Affizierung durch Musikvideos nicht durch die in den 1980er-Jahren verbreitete Praxis verstärkt wird, den filmischen Schnitt mit dem Beat der Musik zu synchronisieren, und kommt zu dem Urteil: „Die aufwändige Arbeit ‚Schnitt-Beat‘ ist überflüssig.“ Vgl. dazu ebd.

Die ersten beiden Punkte müssen vor dem Hintergrund des bis hierhin erarbeiteten theoretischen Horizonts hinterfragt werden.¹⁶ Der letzte Punkt, die Distanzierung von der Idee einer rhythmischen Bild-Ton-Synchronizität, hingegen erscheint überaus interessant. Ebenso wie die Betrachtung des Tempos als Schlagfrequenz-Relation eine Perspektive auf audiovisuelle Rhythmen eröffnet, die andere formal-ästhetische Parameter in den Blick rückt als es musiktheoretische Rhythmus-Definitionen tun, werden vor dem Hintergrund des oben entfaltenen theoretischen Horizonts kompositorische Gestaltungsprinzipien audiovisueller Wahrnehmung theoretisch fassbar, die – anders als beim von Chion beschriebenen Effekt der Synchrese – unabhängig von einer zeitlichen Synchronisierung einzelner auditiver und visueller Phänomene zu denken sind.¹⁷ Lässt man den eng gefassten musiktheoretischen Maßstab des festen Metrums und der repetitiven Muster zu Gunsten eines weiter gefassten, an dynamischen Temporelationen orientierten Rhythmus-Begriffs zurücktreten, offenbaren sich jegliche Akzentuierungen im audiovisuellen Wahrnehmungsstrom – Vokalisierungen, Geräusche und musikalische Akzente ebenso wie Schnitte, Bewegungsrhythmen von Figuren oder Objekten im Bild, Licht- und Farbakzente, usw. – als potentielle Elemente, gewissermaßen als ‚Noten‘ eines *audiovisuellen Rhythmus*, *der als dynamische, zeitliche Figuration die Grenzen unterschiedlicher Sinnesmodalitäten ebenso kontinuierlich transzendiert wie die unterschiedlichsten Wahrnehmungsdimensionen innerhalb dieser Sinnesmodalitäten.*

Eine der wenigen theoretischen Positionen, die in *diesem* Sinne als Folie für eine Theorie des audiovisuellen Rhythmus’ fungieren kann, findet sich in den musiktheoretischen Überlegungen, welche die deutsch-amerikanische Philosophin Susanne K. Langer innerhalb ihrer umfassenden, die Künste systematisch ins Verhältnis setzenden Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang von Gefühl und Form ausführt.¹⁸ Mit Langer ist der musikalische Rhythmus nicht per se Ausdruck musikalischer ‚Standards‘ wie Metrum, Wiederholung oder Variation; musikalische Rhythmen als künstlerische Praxis stehen demnach vielmehr im größeren Kontext der – alltäglichen – Wahrnehmung von Rhythmus als Ausdruck von Lebendigkeit, der jeder Affizierung vorausgeht:

16 So legt die gestaltpsychologische Dimension der hier gewählten Zugänge zum audiovisuellen Bild nahe, dass sich auditive und visuelle Tempo-Eindrücke nicht miteinander ‚verrechnen‘ lassen, sondern vielmehr in einem untrennbaren audiovisuellen Tempo-Eindruck aufgehen.

17 Siehe dazu auch Sergej Eisensteins Ausführungen zur *rhythmischen Montage* (Eisenstein: *Die vierte Dimension im Film*).

18 Vgl. dazu Susanne K. Langer: *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, New York 1953, S. 120–132.

The commanding form of a piece of music contains its basic rhythm, which is at once the source of its organic unity and its total feeling. The concept of rhythm as a *relation between tensions rather than as a matter of equal divisions of time (i.e. meter)* [Hervorhebung durch J.-H.B.] makes it quite comprehensible that harmonic progressions, resolutions of dissonances, directions of „running“ passages, and „tendency tones“ in melody all serve as rhythmic agents. [...] Whatever the special mood of the piece, or its emotional import, the vital rhythm of subjective time [...] permeates the complex, many-dimensional, musical symbol as its internal logic, which relates music intimately and self-evidently to life.¹⁹

Somit ist das Metrum nach Langer weder Merkmal des musikalischen Rhythmus', noch ist es – im Sinne einiger Modelle zur physiologischen Wirkung musikalischer Rhythmen²⁰ – als eine quantifizierbare Größe physiologischer Affizierung zu betrachten. Ähnlich der oben angestellten Überlegungen zur Dynamik der Tempo-Wahrnehmung kommt Langer zu der Auffassung, dass es vielmehr die *Relationen* der rhythmisch angeordneten Elemente sind, die deren affektive Dimension bestimmen. Indem sie die musikalische Einheit von Rhythmus und tonaler Dynamik herausstellt, wird es für Langer zudem möglich, mehr als nur übergreifende Dynamiken der Be- und Entschleunigung in den Blick zu nehmen. Musikalische Kompositionen erscheinen so als ein fortwährendes Zusammenspiel von Rhythmus und Tonalität: Dem Rhythmus – als einer grundlegenden Dimension subjektiver Zeiterfahrung – schreiben sich kontinuierlich musikalische Prinzipien der qualitativen Modulation – harmonische Verläufe, die Auflösung disharmonischer Zusammenklänge, melodische Motive, etc. – ein, die der rhythmischen Grundstruktur die affektive Dimension der zeitlichen Organisation und gegenseitigen Bezugnahme verschiedener Spannungszustände (engl. tensions) verleihen. Aus dieser Perspektive erscheinen Rhythmus und Tonalität nicht als getrennte Dimensionen der Musikwahrnehmung; vielmehr ist der Rhythmus, der tonale Dynamiken einschließt, die bestimmende Wahrnehmungsqualität des musikalischen Stückes als Ganzes.

Mit Blick auf Langers über die Sphäre der Musik hinausgehende phänomenologische Beschreibung eines so verstandenen Rhythmus' als grundlegender Dimension gleichermaßen der Expressivität wie der Empfindung von Lebendigkeit und Gefühl²¹ im allgemeinen, offenbart sich die filmmusiktheoretische

¹⁹ Ebd., S. 129.

²⁰ Siehe dazu auch *Physiologie der Wahrnehmung von Filmmusik* in Abschnitt 2.1 dieses Buchs.

²¹ Dazu Langer: „Vital organization is the frame of all feeling, because feeling only exists in living organism; and the logic of all symbols that can express feeling is the logic of organic processes. The most characteristic principle of vital activity is rhythm.“ (Langer: *Feeling and Form*, S. 126).

Fixierung auf Metrum, Wiederholung und Variation als irrtümliche Verklärung künstlerischer Gestaltungsprinzipien, spezifischer formal-ästhetischer Kompositionsmuster, zur Sache – dem Rhythmus – an und für sich. Aus Langers Perspektive zeigt sich die Wahrnehmung von Rhythmus vielmehr als ein grundlegender Modus der subjektiven Erfahrung von Zeit, der diese Erfahrung untrennbar mit einer affektiven Dimension des Weltbezugs verwebt. Musikalische Gestaltungsprinzipien – wie die Ausbildung rhythmischer Muster der Wiederholung und Variation oder das Halten eines fixen Metrums – erscheinen vor diesem Hintergrund als *spezifische ästhetische Strategien der Organisation subjektiver Erfahrungen von Zeit und Gefühl*, die sich in der musikalischen Praxis entwickelt haben.

Für die in der folgenden Fallstudie vertiefte filmanalytische Reflexion audiovisueller Rhythmen leiten sich aus diesen Überlegungen zusammenfassend einige zentrale Thesen ab: So scheint die Wahrnehmung eines audiovisuellen Rhythmus' weder zwingend an rhythmische Qualitäten des bewegten Bilds im musiktheoretischen Sinne (metrische Abfolge und/oder repetitive Muster visueller Rhythmen des Schnitts oder im Bild), noch an eine zeitliche Ausdehnung der Synchronese, d. h. eine fortlaufende audiovisuelle Struktur der Synchronizität musikalischer und visueller Akzente gebunden. Vielmehr scheint *jede Ebene der formal-ästhetischen Akzentuierung – ob visuell oder auditiv – potentiell in der Lage, im gestalthaften Gesamtzusammenhang einer audiovisuellen rhythmischen Struktur wahrgenommen zu werden*. Gestaltungsprinzipien wie Variation, Wiederholung oder Synchronizität erscheinen vor diesem Hintergrund nicht als notwendige Bedingungen der Rhythmuswahrnehmung, sondern vielmehr als *spezifische ästhetische Strategien im größeren Kontext der rhythmischen Figuration dynamischer Affektverläufe*. Inwiefern diese Thesen tiefere Einsichten in die rhythmische Dimension filmischer Bilder – und deren Verhältnis zur dynamischen Affizierung des Zuschauers – ermöglichen, soll im Folgenden über die exemplarische Analyse einer Szene aus dem Film *SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD* (USA 2010, R: Edgar Wright) ausgelotet werden.

4.2 Fallstudie audiovisueller Rhythmus und Affektdynamik – Analyse einer Szene aus SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD

Der Film *SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD* ist eine Verfilmung der sechsteiligen Comic-Reihe *Scott Pilgrim* von Bryan Lee O'Malley (erschienen 2004–2010). In Anlehnung an die Comics erzählt der Film die Geschichte des 22-jährigen Scott, dessen Leben im kanadischen Toronto sich, seitdem er die High School verlassen hat, mehr oder weniger ziellos um Platten, Videospiele und die Rock-Band *Sex-Bob-omb* dreht, in der er als Bassist spielt. Scott hat außerdem gerade angefan-

gen, die 17-jährige Knives zu ‚daten‘. Als er sich jedoch in die ältere, scheinbar unnahbare Ramona verliebt und entscheidet, mit *Sex-Bob-omb* in einem Bandwettbewerb anzutreten, überschlagen sich die Ereignisse: Er kommt nach einigen Wirren mit Ramona zusammen und trennt sich daraufhin von Knives. Schnell stellt sich jedoch heraus, dass sich Ramonas sieben Ex-Freunde nun zur *League of Evil Exes* zusammengetan haben; daraufhin besuchen Ramonas Ex-Partner Scott nacheinander unangekündigt – und fordern ihn zum Kampf heraus.

In der Folge entspinnt sich die Geschichte als Komödie, in die sich die Stationen des Bandwettbewerbs und die Kämpfe mit den Ex-Partnern als ironisch überzeichnete Action-Sequenzen einfügen. Auch und gerade in diesen Action-Sequenzen imitiert der inszenatorische Stil des Films die Comic-Ästhetik der Vorlage figurativ mittels einer ausgeprägten Rhythmisierung des filmischen Bilds über die Verbindung von Musik, Sound Design und schnellen Einstellungswechseln, weshalb der Film als ein überaus geeignetes Fallbeispiel im Kontext der Frage nach der affektiven Dimension audiovisueller Rhythmen erscheint. Die im Folgenden analysierte Szene (*Chaos-Theatre II*, Timecode: 01:34:21–01:41:14) fungiert innerhalb der Dramaturgie des Films als finale Action-Szene. Sie ist zugleich eine variierende Wiederholung der vorangehenden Szene; nachdem Scott von Ramona wegen ihres letzten Ex-Freunds, dem Plattenmanager Gideon, verlassen wurde, Gideon die Band unter Vertrag genommen und Scott diese daraufhin verlassen hat, sucht er Gideon in jener vorangehenden Szene des Films in dessen Club, dem *Chaos Theatre*, auf, um ihn vor den Augen seiner Ex-Band und seiner Ex-Freundin zum Kampf aufzufordern. Doch just als Scott die Oberhand in diesem Kampf gewinnt, entspinnt sich ein dramatischer Moment zwischen ihm, Ramona und Knives: Die Frauen erfahren, dass Scott sich eine Zeit lang parallel mit ihnen getroffen hat. Gideon nutzt dies, um Scott im videospieldähnlich inszenierten Kampf ein Schwert in den Rücken zu stoßen. Doch wie sich herausstellt, hat Scott noch ein ‚Extraleben‘ – so dass in der hier betrachteten Szene, ganz in der Logik eines Videospieles, der Kampf im *Chaos Theatre* wiederholt wird. In der Terminologie der angewandten Methode²² gliedert sich die Szene in fünf audiovisuelle Bewegungsfigurationen (ABEs).

ABE 1 (01:34:21–01:35:26)

In drei Bewegungsphasen werden Scotts Ankunft im *Chaos Theatre* sowie das Aufeinandertreffen mit seiner Ex-Band und Gideon inszeniert (s. Abb. 8).

²² Siehe Abschnitt 3.2 dieses Buchs.

Die erste Phase wird von der audiovisuellen Verbindung eines mehrere Gestaltungsebenen transzendierenden Rhythmus' mit einer fließenden Bewegung geprägt, die sich kontinuierlich im Wechsel von Kamerabewegungen und Bewegungen Scotts im Bild fortsetzt. Dabei bilden zum einen ein durchgehender perkussiver Rhythmus, die schnell aufeinander folgenden audiovisuellen, videospielartigen Effekte (1)²³, die kurzen Dialogfetzen zwischen Scott und den Türstehern, die Geräusche sich öffnender und schließender Türen (2) sowie eine extrem beschleunigte Schnittfrequenz (15 Einstellungen in 19 Sekunden) einen rauschhaft-schnellen audiovisuellen Rhythmus aus; zum anderen verbindet sich dieser Rhythmus mit einer die Einstellungen verbindenden, kontinuierlichen und schnellen Bewegung zum Eindruck einer energetischen ‚Kraft‘, die Scotts Eindringen in den Club anzutreiben scheint.

Die zweite Phase hingegen verbindet einen, nun etwas langsamer werdenden, audiovisuellen Rhythmus mit im Hinblick auf Kamerabewegung und Bewegung im Bild weitestgehend statischen Einstellungen. Scotts Gespräch mit der Band wird inszeniert als rhythmische Abfolge aus einer immer noch schnellen Schnittfolge im Schuss-Gegenschuss-Prinzip (3 und 4), Scotts stakkato-ähnlich vorgetragenen kurzen Ansprachen an die einzelnen Bandmitglieder, videospiel-ähnlichen Effekten und einem im Crescendo einsetzenden elektronisch-tonalen Rhythmus, der ebenfalls stetig, schnell, aber langsamer als der perkussive Rhythmus der ersten Phase ist. In Verbindung mit den nun statischen Einstellungen erscheint der Rhythmus jetzt als eine innere ‚Spannung‘ hinter Scotts Monolog.

Die dritte Phase schließlich zeigt, gewissermaßen alternierend zwischen den beiden ersten Phasen, Scotts Bemühungen Gideon anzugreifen als abgebrochenen Versuch, die rhythmische ‚Spannung‘ wieder in Bewegung umzusetzen. Der nun deutlich lautere elektronische Rhythmus aus der zweiten Phase verbindet sich mit einem schnell im Crescendo lauter werdenden, rauschenden Sound-Effekt (in der Terminologie elektronischer Musik *swell* – deutsch: anschwellen – genannt) und einem abrupten Sprint Scotts in Richtung der Kamera (5) zu einer impulsartigen Bewegung, die auf allen Ebenen der Inszenierung abrupt durch Gideons Ausruf „Wait!“ gestoppt wird. Der Rhythmus des sich in der Folge entspinnenden Dialogs zwischen Gideon und Scott beschleunigt sich sukzessive, bis auf Scotts Zuruf Kim, die Schlagzeugerin der Band, eine rhythmisch schnelle, lautstarke Ankündigung ausruft (6), die fließend in das Einzählen des folgenden Songs übergeht.

23 Die Ziffern in Klammern im Fließtext der ABE-Beschreibung beziehen sich auch hier auf die in der jeweiligen Überschrift genannte Abbildung.

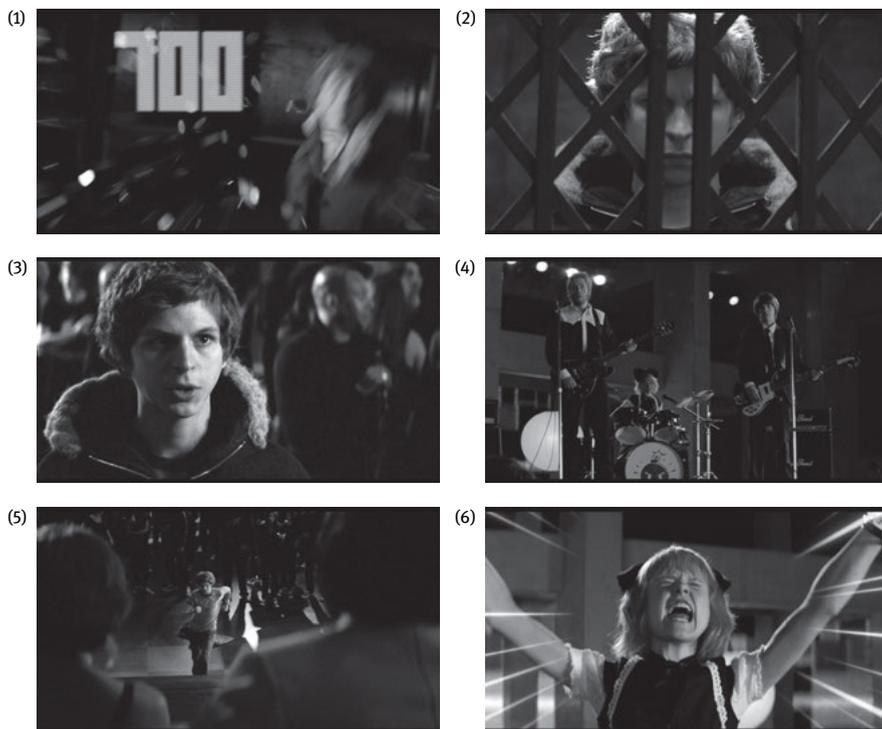


Abb. 8: Stills: Scott Pilgrim Vs. The World, Chaos Theatre II, ABE 1 (Farbabb.: s. Anhang)

So wird, mit der Akustik als dominanter und der Kamera als subdominanter Ebene der Inszenierung, ein sich in Wellen entfaltendes *Bild kraftvoller Entschlossenheit* inszeniert.

ABE 2 (01:35:26–01:36:31)

In zwei Bewegungsphasen werden Scotts Kampf mit Gideon sowie das Eingreifen der jungen Knives inszeniert (s. Abb. 9).

Die erste Phase wird zunächst durch einen vom innerdiegetischen Punk-Song der *Sex-Bob-ombs* und einer extrem schnellen Schnittfrequenz (21 Einstellungen in weniger als 10 Sekunden) getragenen Rhythmus geprägt, der auf akustischer Ebene durch eine schnelle Geräuschfolge (Tritte, Videospiel-Effekte, gezogene Schwerter), auf visueller Ebene zunächst durch Reißschwenks der Kamera, dann flink ausgeführte Kampfbewegungen innerhalb der einzelnen Einstellungen (1) zusätzlich dynamisiert wird. Dieser Rhythmus geht in die kontinuierliche, mehrere Einstellungen fließend verbindende und abermals von einem akusti-

schen *swell* begleitete Bewegung des Aufeinandertreffens Scotts und Gideons über (2 und 3), bis sich schließlich, mit Gideons Sturz, die Schnittfrequenz verlangsamt (6 Einstellungen in 11 Sekunden) und parallel dazu die verschiedenen akustisch-dynamischen Elemente (Song, Geräusche) zum Erliegen kommen.

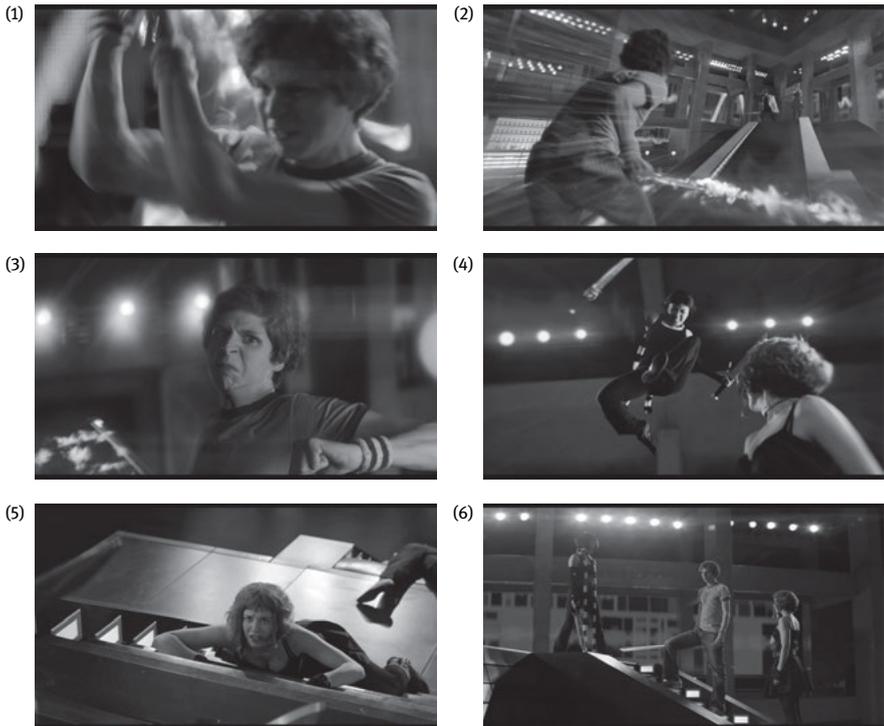


Abb. 9: Stills: Scott Pilgrim Vs. The World, Chaos Theatre II, ABE 2 (Farbabb.: s. Anhang)

Die zweite Phase hingegen entfaltet sich als Variation der ersten: In den Moment der Ruhe zum Ende der ersten Phase platzt der Auftritt Knives', die ihre Rivalin Ramona – abermals in sehr hoher Schnittfrequenz und als fließende, von einem weiteren akustischen *swell* begleitete Bewegung über mehrere Einstellungen hinweg (4) – attackiert. Mit Ramonas Sturz (5) kommt diese Bewegung erneut zu einem Ende und weicht einer audiovisuellen Figuration der Entschleunigung: Scotts Beichte, beide parallel ‚gedatet‘ zu haben (6), vollzieht sich inszenatorisch als eine relative Entschleunigung der Schnittfrequenz (9 Einstellungen in 18 Sekunden), die musikalisch von einem im Crescendo anschwellenden Streicher-Tremolo angekündigt und vom Einsetzen sphärischer, arhythmischer Synthesizer-Klänge begleitet wird.

So wird, mit der Akustik als dominanter und der Kamera als subdominanter Ebene der Inszenierung, das *Bild eines energetischen Gegeneinanders* in das *Bild eines ruhigen Miteinanders* überführt.

ABE 3 (01:36:31–01:38:55)

Der finale Kampf von Scott, Ramona und Knives gegen Gideon wird als mehrfaches Alternieren zwischen Phasen der Be- und Entschleunigung inszeniert (s. Abb. 10).

Nachdem Gideons Zwischenruf aus dem Off das Gespräch zwischen Scott, Ramona und Knives abrupt beendet, entfaltet sich die erste Runde des folgenden Kampfes – zwischen Scott und Gideon – inszenatorisch als ein sich sukzessive beschleunigender, audiovisueller Rhythmus aus Schnitten (auf 6 Einstellungen in 12 Sekunden folgen anschließend bei tendenziell steigender Schnittfrequenz 36 Einstellungen in 26 Sekunden), die ohnehin kurzen Einstellungen zusätzlich rhythmisch dynamisierenden Licht- und Stroboskop-Effekten (1), den Geräuschen von Schwertschlägen, Videospiel-Soundeffekten, sowie einem parallel einsetzenden musikalischen Motiv, das einen schnellen Schlagzeugrhythmus mit einem Synthesizer-Bass-Loop verbindet; als Knives in den Kampf eingreift, verlangsamt sich die Schnittfrequenz abrupt (6 Einstellungen in 11 Sekunden) und das musikalische Motiv weicht einer kurzen, tiefen, abfallenden Bläsertonfolge.

Die zweite Phase des Kampfes – nun Scott und Knives gegen Gideon –, angekündigt von der Rückkehr des Synth-Basses, zeigt sich in ihren rhythmischen Charakteristika – hohe Schnitt- und Lichtfrequenz, musikalisches Motiv und Geräusche – als Wiederholung der ersten; diesmal endet die Phase rhythmischer Beschleunigung jedoch mit einem betonten Moment der Dauer, einem sich über zwei Einstellungen ziehenden Zeitlupenbild von Scotts zerbrechendem Lichtschwert (2), in dessen Verlauf die rhythmisch schnellen akustischen Elemente weichen und von einer langsam-gedehnten, im Tremolo einsetzenden Streicher-Tonfolge abgelöst werden.

Schließlich folgen zwei schnelle Wechsel zwischen rhythmischer Be- und Entschleunigung, welche die Bewegungsfiguration schließen: Als Ramona auf Seiten Scotts und Knives' in den Kampf eingreift, verprügelt Gideon sie („Bad!“); inszeniert wird dies als kurze Phase der rhythmischen Beschleunigung, auf die sofort wieder ein Moment der Ruhe folgt: verhältnismäßig lange Einstellungen, die von einer langen Kamerabewegung eröffnet werden, als Blickwechsel zwischen Gideon, Scott und Knives (3 und 4) montiert sind und vom dramatischen gemeinsamen Aufspielen tiefer Bläser und hoher Streicher begleitet werden. Schließlich gipfelt sich die, über die wechselnden beschleunigenden Phasen und retardierenden Momente aufgebaute, rhythmische ‚Spannung‘ in einer

finalen ‚Entladung‘: Der Sieg Scotts und Knives‘ über Gideon läuft als Montage in exzessiver Schnittgeschwindigkeit (35 Einstellungen in ca. 3 Sekunden, teilweise Einstellungen von nur einem einzelnen Frame²⁴ Länge) (5) parallel zu sich rhythmisch-kontinuierlich bis zur Ununterscheidbarkeit beschleunigenden Videospieleounds ab – bis Gideon schließlich in einer letzten, längeren Einstellung in die Knie geht (6) und aus dem vorangegangenen ‚Soundgewitter‘ nur noch die im Tremolo gedehnten Streicherklänge verbleiben.

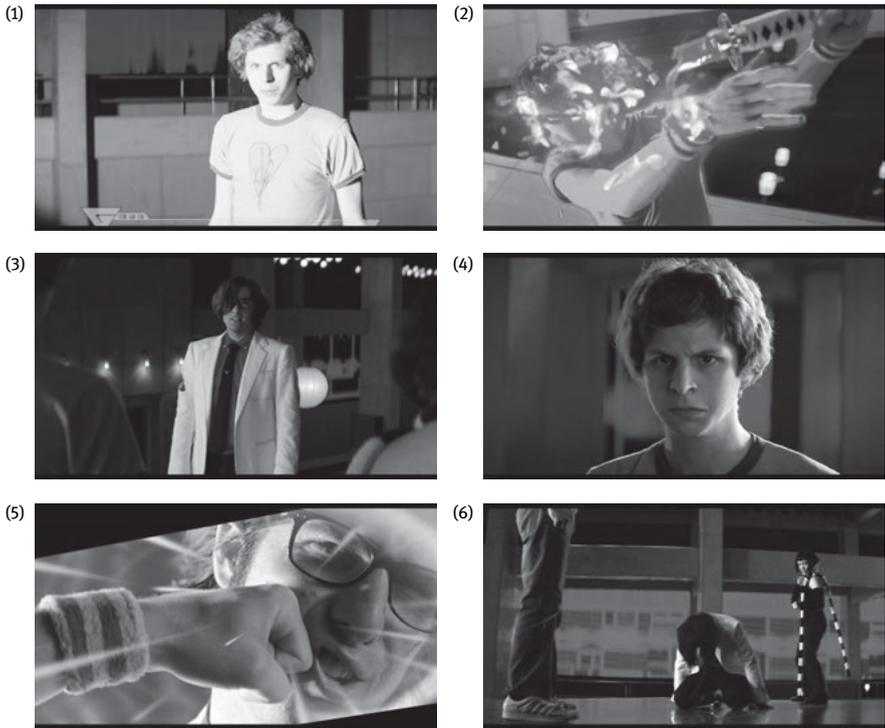


Abb. 10: Stills: Scott Pilgrim Vs. The World, Chaos Theatre II, ABE 3 (Farbabb.: s. Anhang)

So wird, mit der Akustik als dominanter und der Kamera als subdominanter Gestaltungsebene, ein von rhythmischen Phasen der Be- und Entschleunigung getragenes *Bild des Miteinander-Ringens* inszeniert.

²⁴ Das Filmbild läuft in der Regel mit einer Geschwindigkeit von 24 Frames in der Sekunde ab.

ABE 4 (01:38:55–01:40:09)

In einer figurativen Verbindung von subtiler Beschleunigung und einer finalen Ruhephase wird Gideons Ende inszeniert (s. Abb. 11).

Über eine Reihe von – in Relation zum Rest der Szene – verhältnismäßig langen Einstellungen (29 Einstellungen in insgesamt 73 Sekunden), entfaltet sich eine subtile rhythmische Dynamik: Nachdem die gedehnten Streicherklänge (s. Ende ABE 3) verklingen, entwickelt sich Gideons letzter Monolog (1) als ein audiovisuelles Zusammenspiel aus einem in Lautstärke und Geschwindigkeit zulegenden Vortrag Gideons sowie einem schneller werdenden ‚elektrischen Flackern‘ der Figur Gideons (2); diese subtile Dynamik der Beschleunigung spitzt sich schließlich auf dem Höhepunkt des Monologs in einer Figuration der ‚Spannung‘ zu – metrische, schrittweise Wechsel der Streicher in höhere Tonlagen, einzelne Streichertöne im Sforzando, Scotts Erwiderung –, die sich schließlich in der impulsartigen Trittbewegung Scotts, begleitet von einem – dem musikalischen Glissando ähnlich – kontinuierlich in höhere Tonlagen wechselnden Videospiel-sound, entlädt (3 und 4).

Der ‚Nachhall‘ dieser Entladung entfaltet sich inszenatorisch als ein Moment zeitlicher Dehnung: Gideon löst sich – im Stile eines Videospiele – in Münzen auf; die entsprechenden Einstellungen präsentieren sich visuell als Zeitlupenbilder, die akustisch von sphärischen Synthie-Klängen begleitet werden, in die nacheinander der zeitlich verlangsamte Klang zu Boden prasselnder Münzen (5), ein ruhiges, fließendes musikalisches Ostinato im charakteristischen 8-bit-Videospiel-sound, sowie die ausgedehnten Statements Scotts und Knives’ („Wowwwwwwwwwwwwwww“ – „Yeaaaaaaaaaaaaahhh“) (6) einsetzen.

So wird, mit der Kamera als dominanter und der Akustik als subdominanter Gestaltungsebene, ein *Bild des Überwindens* als Entladung einer sich sukzessive steigernden rhythmischen ‚Spannung‘ inszeniert.



Abb. 11: Stills: Scott Pilgrim Vs. The World, Chaos Theatre II, ABE 4 (Farbabb.: s. Anhang)

ABE 5 (01:40:09–01:41:14)

In drei Phasen werden die Versöhnung Scotts, Ramonas und Knives' sowie Gideons letzte Rache – Scott gegen sein eigenes Ich antreten zu lassen – inszeniert (s. Abb. 12).

Die erste Bewegungsphase stellt buchstäblich den ‚Nachhall‘ der letzten ABE dar: Mit einem Quasi-Trommelwirbel (die Münzen prasseln in ‚Echtzeit‘ auf das Schlagzeug nieder) endet der Zeitlupenmodus (1); während das 8-bit-Sound-Ostinato fortläuft, finden Scott, Knives und Ramona in einer fließenden Bewegung über eine Reihe von Einstellungen im Schuss-Gegenschuss zusammen (2 und 3).

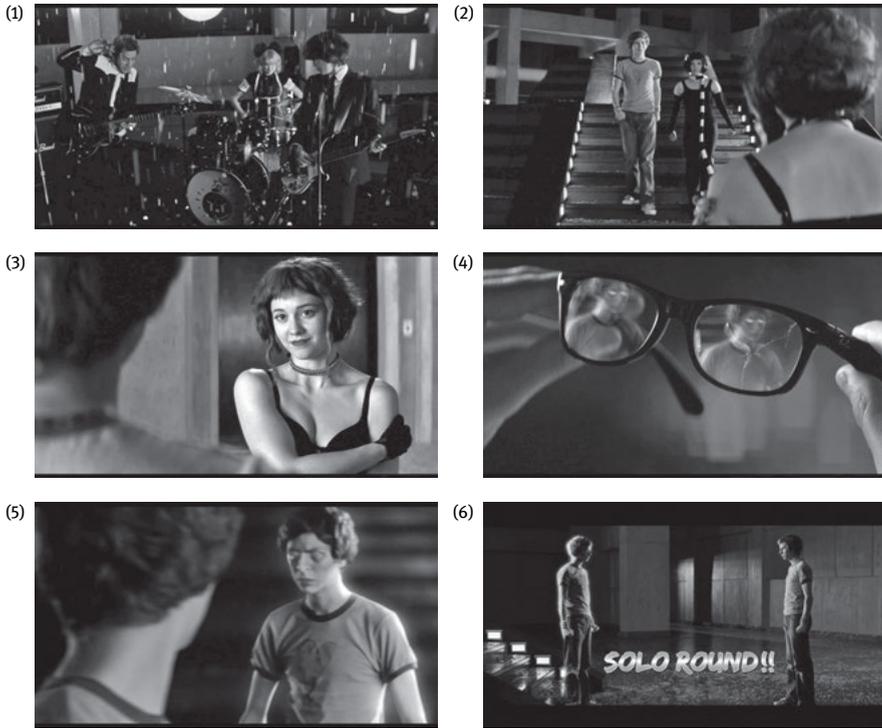


Abb. 12: Stills: Scott Pilgrim Vs. The World, Chaos Theatre II, ABE 5# (Farbabb.: s. Anhang)

In den Moment der Versöhnung hinein erklingt leise die geisterhaft-hallende Stimme Gideons aus dem Off, während das Ostinato verstummt; eine Schuss-Gegenschuss-Serie von Scott und Gideons Brille löst parallel dazu die Bilder der Freunde ab, bis sich mit Gideons geflüstertem Ausspruch („...but can you defeat yourself?“) in der Brille ein zweiter, wütender Scott („Nega-Scott“) spiegelt (4).

In der dritten Phase setzt schließlich – parallel zum Schnitt auf Nega-Scott (5) – ein Streichertremolo im Stile einer Suspense-Szene ein, das fließend in eine dramatische, orchestrale Streicher- und Bläser-Kadenz übergeht – zu deren letztem Akkord Scott und Nega-Scott sich schließlich in einer abschließenden Totalen gegenüberstehen (6).

So wird, mit der Akustik als dominanter und der Bildkomposition als subdominanter Gestaltungsebene, ein *Bild ruhigen Beisammen-Seins* in das *Bild einer angespannten Erwartung* überführt.

Szenische Komposition

Als dynamisches Muster betrachtet, präsentieren sich die fünf ABES der hier analysierten Szene (*Chaos Theatre II*) aus SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD als ein kontinuierliches Wechselspiel von Phasen der rhythmischen Be- und Entschleunigung, die sich im Wahrnehmungszusammenhang der audiovisuellen Komposition als Träger einer *affektiven Struktur des Spannungsauf- und -abbaus, der energetischen Ladung und Entladung* offenbaren. Betrachtet man die formal-ästhetische Organisation dieser dynamischen Ladung und Entladung (s. dazu auch die schematische Notation der Szene im Mikrodiagramm²⁵; Abb. 13, S. 118), zeigen sich zunächst zwei grundlegende, die Szene als ganzes bestimmende, kompositorische Prinzipien.

Zum einen wird deutlich, dass verschiedene, auditive wie visuelle, rhythmische Elemente des filmischen Bilds (auf den Gestaltungsebenen Schnitt, Dialog, Musik) eine kompositorische Grundstruktur der Szene ausbilden. Innerhalb dieser kompositorischen Grundstruktur wird in der Regel a) *die rhythmisch grundierte²⁶ Wahrnehmung von Tempo²⁷ über in Bezug auf rhythmische Be- und Entschleunigung weitestgehend identische Tempowechsel auf verschiedenen, simultan zum Tragen kommenden Gestaltungsebenen geprägt*; zudem scheinen b) *unterschiedliche Phasen innerhalb der Bewegungsfigurationen rhythmisch durch wechselnde Konstellationen im Zusammenspiel der verschiedenen Gestaltungsebenen geprägt zu werden* (wie sich im Mikrodiagramm besonders gut am Beispiel

25 Das Mikrodiagramm ist eine schematische Darstellung des dynamischen Musters der Szene, die sich in ihrem Aufbau nach den in der analytischen Beschreibung als relevant markierten Gestaltungsebenen richtet. Dabei ist das Diagramm weder als eine grafische Visualisierung der Szene, noch als eine Sammlung quantitativer Daten gedacht; es fungiert vielmehr als eine Annäherung an eine Notation audiovisueller Kompositionsprinzipien. Diese schematische Darstellung soll folglich (ähnlich der Notation in der Musikwissenschaft) selbst keine Aussage suggerieren, sondern als Hilfe beim analytischen Erkennen und der reflexiven Deskription audiovisueller Kompositionsmuster dienen. Umgekehrt ist das Mikrodiagramm ein wesentliches Element der hier ausgeführten analytischen Beschreibung; die hier im Hinblick auf die affektive Dimension der dynamischen Entfaltung von Rhythmus und Bewegung relativ dicht zusammengetragenen formal-ästhetischen Beobachtungen legen den parallelen Blick auf das Diagramm unbedingt nahe.

26 „Grundiert“ deshalb, weil (u. a.) die Tempowahrnehmung letztlich nicht allein vom Rhythmus, sondern von einem – noch zu klärenden – Verhältnis von Rhythmus und Bewegung geprägt wird. S. dazu weiter unten sowie Abschnitt 4.5 dieses Kapitels.

27 Die Qualifizierung des jeweiligen Tempos wird im Mikrodiagramm wie im Folgenden immer qualitativ in Relation zum durchschnittlichen Tempo der Szene in Bezug auf die jeweilige(n) Gestaltungsebene(n) getroffen.

von ABE 3 nachvollziehen lässt, in der sich extrem schnelle Passagen im Zusammenspiel von Schnitt und Musik mit langsameren Phasen des Zusammenspiels von Schnitt und Dialog alternierend ablösen).

Zum anderen zeigt sich, dass sich innerhalb der einzelnen ABEs jeweils spezifische Muster der zeitlichen Anordnung von kurzen, impulsiven Bewegungen mit der rhythmischen Grundstruktur der Szene verbinden. Dabei realisieren sich jene Bewegungen als wechselnde Konstellationen simultaner und/oder aufeinander folgender Bewegungsdynamiken auf verschiedenen, ebenfalls auditiven wie visuellen, Gestaltungsebenen (Musik²⁸, Bewegung im Bild²⁹, Kamerabewegung). Dabei wird schnell deutlich, dass *die Anordnung der Bewegungen selbst als ein rhythmisches Muster fassbar ist*. Zugleich scheint es naheliegend, dass sich die körperlich-affektive Dimension dieser kurzen Bewegungen nicht in ihrem ‚Beitrag‘ zum rhythmischen Verlauf der Szene erschöpft. Um zu klären, welche Bedeutung sie für das rhythmische Profil der Szene haben – und die diesen Abschnitt leitende Frage nach der affektiven Dimension eines audiovisuellen Rhythmus‘ analytisch zu adressieren – scheint es folglich zunächst einmal zentral, das Verhältnis jener Bewegungen zur rhythmischen Struktur der Szene zu betrachten.

ABE 1 erscheint in dieser Hinsicht geradezu orientierend in Bezug auf die spezifische Verbindung von Rhythmus und Bewegung im Verlauf der Szene (1)³⁰: Betrachtet man das Verhältnis dieser beiden Wahrnehmungsdimensionen bis einschließlich Scotts abgebrochenem Angriff auf Gideon, lassen sich drei Phasen der audiovisuellen Komposition über dieses Verhältnis beschreiben: Zunächst wird die schnelle, kontinuierliche Bewegung Scotts in den Club mit einem schnellen perkussiven Rhythmus und kurzen Dialogfetzen verbunden; dabei scheinen sich Rhythmus und Bewegung in der Wahrnehmung von Tempo gegenseitig zu ver-

28 Die Idee einer musikalischen Bewegung wird im theoretischen Diskurs zur Filmmusik weitestgehend skeptisch betrachtet. Innerhalb dieses Buchs wird jedoch von einer kinetischen Dimension der Musikwahrnehmung ausgegangen. Zur theoretischen Explikation des Konzepts der musikalischen Bewegung s. Abschnitt 4.3 in diesem Kapitel.

29 Die Unterscheidung zwischen tendenziell unbewegten und bewegten Einstellungen auf der Ebene der Bewegung im Bild ist dabei natürlich qualitativ-graduell; Einstellungen ohne jedwede subtile Form der Bewegung sind im Film selbstverständlich nahezu ausgeschlossen. Um diese Kategorie heuristisch fruchtbar zu machen, werden daher in dieser – und allen folgenden – Analyse(n) allein solche Einstellungen als bewegt aufgefasst, in denen sich die räumlichen Figuren des Bilds deutlich verändern, wie im vorliegenden Fall z. B. bei der Bewegung einzelner Protagonisten durch den Bildraum oder den herausgehobenen Kampfbewegungen der Protagonisten und der diese umfassenden Figurenchoreografie.

30 Die Ziffern in Klammern verweisen hier auf die jeweilige Hervorhebung im Mikrodiagramm.

stärken, der Rhythmus die Bewegung geradezu anzutreiben. Als Scott den Club betritt, die Bewegung zum Stillstand kommt und Scotts Monolog beginnt, verbindet sich zum einen der nun durchgehend erklingende, langsamere elektronische Rhythmus mit Scotts Rede; der Rhythmus erscheint vor dem Hintergrund visueller Statik nun vielmehr – der Prosodie, der klanglich-expressiven Dimension der menschlichen Stimme ähnlich – als ein Ausdruck der inneren Spannung, der hinter dieser Rede stehenden Affektivität. Als Scott sich wieder in Bewegung setzt um Gideon anzugreifen, wird derselbe elektronische Rhythmus über die rhythmische Ergänzung auf der Dialogebene beschleunigt (das nun wieder schnelle, lyrisch-rhythmische Ende von Scotts zwischenzeitlich verlangsamtem Monolog³¹); schließlich geht jene Beschleunigung unmittelbar in eine – von einer initialen Kamerabewegung zusätzlich ‚angeschobene‘ – impulsive, über mehrere Einstellungen hinweg kontinuierliche Bewegung Scotts über, die sich audiovisuell mit der musikalischen Bewegung eines synchron erklingenden, anschwellenden elektronischen Sounds (*swell*) verbindet; hier erscheint die rhythmische Beschleunigung somit als Ausgangspunkt der Bewegung, als eine ‚Spannung‘, die sich als ‚Bewegungskraft‘ entlädt.

Zugleich sind diese verschiedenen Kombinationen von rhythmischen Segmenten und impulsiven Bewegungen dynamisch miteinander verbunden: Nachdem der audiovisuelle Rhythmus zunächst Scotts Bewegung in den Club anzutreiben scheint, wirken die folgende visuelle Statik und der schnelle Monolog wie ein Ausdruck des Bremsens, des Haltens dieser ‚Kraft‘; die Beschleunigung des Monologs an dessen Ende erscheint schließlich buchstäblich als das Herausbrechen der ‚Kraft‘, die sich dann impulsartig in Scotts – auf allen Ebenen des audiovisuellen Bilds – explosivem Sturm auf Gideon entlädt. Nimmt man das letzte Stück von ABE 1 – den kurzen Dialog zwischen Scott und Gideon, der im extrem schnellen Einzählen der Schlagzeugerin Kim kulminiert – wird die Verlaufsform von ABE 1 fassbar: Sie beginnt mit einem kraftvollen Bewegungsimpuls, der dann gebremst wird und sich schließlich als Folge einer rhythmischen Beschleunigung zu entladen scheint; dem anschließenden retardierenden Moment wird unmittelbar mit einer erneuten rhythmischen Beschleunigung entgegnet, die eine ‚Entladung‘ der rhythmischen ‚Spannung‘ antizipieren lässt – eine ‚Entladung‘, die dann auch zu Beginn von ABE 2 unmittelbar mit dem schnell und bewegungsintensiv inszenierten Kampf zwischen Scott und Gideon folgt. Damit wird deutlich, inwiefern ABE 1 ein filmisches Bild der Entschlossenheit inszeniert; dieses realisiert sich aus der Zuschauerperspektive als die körperlich-affektive Erfahrung

31 „Save it! [kurze Pause] You’re pretentious,... [ganz kurze Pause] ...this club sucks [ganz kurze Pause], I’ve got beef. [Kurze Pause] Let’s do this!“

der Teilhabe an einer Kraft, die sich allen bremsenden Widerständen zum Trotz entfaltet.

Zugleich etabliert ABE 1 gewissermaßen das ‚energetische Prinzip‘ der Szene: Betrachtet man nur die erste Bewegungsphase von ABE 2 – den ersten Kampf zwischen Scott und Gideon (2) – zeigt sich diese als eine exzessive ‚Entladung‘ der durch Momente der Verlangsamung ‚angestauten‘ Bewegungsenergie aus ABE 1; exzessiv deshalb, weil das Prinzip der *rhythmischen Initiation von Bewegung* aus ABE 1 hier auf die *rhythmische Anordnung von Bewegungen* übertragen wird. Nachdem ein wahres Bewegungsstakkato ABE 2 eröffnet³², entlädt sich die Energie dieses Stakkatos schließlich in einer kontinuierlichen Bewegung über mehrere Einstellungen, an deren Ende Scott Gideon schließlich zu Boden wirft. In der Folge entwickelt sich ABE 2 gewissermaßen als Umkehrung von ABE 1: Nach Gideons Sturz folgt eine Phase des Zur-Ruhe-Kommens – ein Dialog Scotts und Ramonas in langsameren, statischen Einstellungen. In diesen Dialog platzt – als Umkehrung des retardierenden Moments in ABE 1 – Knives‘ Angriff auf Ramona, inszeniert über eine kurze Beschleunigung des Schnittrhythmus‘ und eine über mehrere Einstellungen kontinuierliche, impulsive audiovisuelle Bewegung die Bildinhalt, Kamera und Musik umfasst; unmittelbar nach diesem Bewegungsimpuls stellt sich jedoch wirklich ein Moment der Ruhe ein, der sich inszenatorisch über eine sukzessive Verlangsamung von Schnitt- und Dialogrhythmus herstellt und am langsamsten Punkt in statisch-flächigen Synthesizer-Klängen mündet. Über diese Verlaufsform wird, in einer ähnlich ‚wellenartigen‘ Komposition wie in ABE 1, das Bild eines energetischen Gegeneinanders in das eines ruhigen Miteinanders überführt – und so der um Versöhnung kreisende Dialog Scotts, Knives‘ und Ramonas affektiv grundiert.

Auf diese Art und Weise lassen sich über jenes Zusammenspiel von a) *rhythmisch aufgebauter ‚Spannung‘*, b) der *kinetischen ‚Entladung‘* dieser Spannung und c) *Momenten der Ruhe* die Verlaufsformen aller ABEs im dynamischen Muster der Szene fassen (s. Tab. 2).

³² Die Darstellung im Mikrodiagramm ist, wie bereits erwähnt, eine schematische Abstraktion; in der Szene lösen an dieser Stelle in 10 Sekunden 22 bewegte Einstellungen einander ab.

Tab. 2: Übersicht der ABEs der Szene Chaos Theatre II, ihrer Gefühlsqualität, sowie ihrer kompositorischen Verlaufsform.

ABE	Qualifikation	Verlaufsform
1	kraftvolle Entschlossenheit	kraftvoller Bewegungsimpuls, spannungsgeladene Pause, rhythmische Beschleunigung als initiales Moment angedeuteter Entladung, retardierendes Moment, rhythmische Beschleunigung
2	energetisches Gegen-einander → ruhiges Miteinander	rhythmisches Bewegungsstakkato, kraftvolle Bewegungsentladung, rhythmische Entschleunigung, Bewegungsimpuls, starke Entschleunigung
3	Miteinander-Ringen	rhythmische Beschleunigung, Bewegungsstakkato, retardierendes Moment, Bewegungsstakkato, retardierendes Moment, Bewegungsstakkato, retardierendes Moment, exzessives Bewegungsstakkato, kraftvolle Bewegungsentladung
4	Überwinden	langsam-sukzessive rhythmische Beschleunigung und musikalische Bewegung, kraftvolle Bewegungsentladung, radikale Entschleunigung
5	ruhiges Beisammen-Sein → angespannte Erwartung	fließend-langsame Bewegung, Pause, dezente rhythmische Beschleunigung und musikalische Bewegung

Dabei ist ABE 4 – gewissermaßen als energetischer Höhepunkt der Szene – noch einmal besonders hervorzuheben; hier wird das beschriebene kompositorische Prinzip des dynamischen Wechsels von Phasen der Spannung, Entladung und Ruhe in seine ‚reinste‘ Form gebracht (3): Zunächst wird über die rhythmische Beschleunigung von Schnitt und Dialog (plus das im Mikrodiagramm nicht erfasste zunehmende ‚Flackern‘ Gideons, das den audiovisuellen Rhythmus weiter beschleunigt) zunehmend Spannung aufgebaut, ein Höhepunkt der Beschleunigung körperlich antizipierbar. Zusätzlich künden schrittweise in der Tonlage wechselnde Streicher diesen Höhepunkt an – bis sich die über Rhythmus und musikalische Dynamik aufgebaute antizipatorische ‚Spannung‘ im audiovisuellen Bewegungsimpuls aus Scotts Trittbewegung und musikalischer Bewegung (eine aufsteigende, elektronische Tonfolge) ‚entlädt‘. Schließlich wird dieser ‚Entladung‘ eine ausgedehnte, durch die audiovisuelle Verbindung von Zeitlupenmodus mit einem sphärisch-gedehnten elektronischem Ostinato zusätzlich verlangsamte, Figuration der Dauer als raumzeitlicher Moment des Ausklingens, als buchstäblicher ‚Nachhall‘, nachgeschoben. Damit löst sich in

ABE 4 eine in ‚Wellen‘ von rhythmischer Spannung und kraftvoll-bewegter Entladung entfaltete affektive Dynamik in einem finalen Moment der Ruhe.³³

In jenem wellenartigen Verlauf realisiert sich die affektive Dimension des Zuschauergefühls als ein dynamisches Phänomen des Hervortretens: Die körperliche Teilhabe an einer energetischen Kraft (ABE 1), die in ein wildes Gegeneinander kinetischer Impulse gerät (ABE 2 und 3), um sich schließlich aus diesem Gegeneinander zu erheben (ABE 4). Gleichzeitig wird diese Dynamik über die sprachliche und symbolische Dimension des filmischen Bilds mit Motiven des *Coming-of-Age*³⁴, des *Videospiels*³⁵ und der *Parodie*³⁶ verwoben. Erst im Zusammenspiel zwischen Ästhetik und Poetik, zwischen der rhythmisch-kinetischen Dimension des Bilds und den entfalten poetischen Motiven, lässt sich das Gefühl der Szene qualifizieren: die Erfahrung einer *spielerischen Selbstermächtigung*³⁷.

33 Im Kontext der affektiven Dynamik des Films über diese Szene hinaus wird erkennbar, dass die folgende ABE 5 primär darauf angelegt ist, einen direkt auf die affektive Dynamik der Szene aufsetzenden ‚Gag‘ vorzubereiten: Zum Ende von ABE 5 wird das Aufeinandertreffen von Scott und Nega-Scott über die rhythmische Abfolge von Kamerabewegung, Bewegung im Bild und musikalischer Bewegung (ein als musikalische Konvention Suspense signalisierendes Streicher-Crescendo, aus dem sich eine voluminös-orchestrals Kadenz erhebt) inszeniert, die eine erneute Beschleunigung andeutet – und somit auch einen erneuten Kampf antizipieren lässt. Nach dem folgenden Schnitt wird die anschließende Szene jedoch ohne dramaturgische Pause in einer Totalen eröffnet, die Scott und Nega-Scott lässig plaudernd beim Verlassen des Chaos Theatre zeigt („We actually have a lot in common...“).

34 Dies kommt beispielsweise in der Äußerung des Videospiel-Off-Sprechers („Scott earned the power of self respect!“; ABE 1) oder den längeren Dialog-Passagen zum Ausdruck, in denen Scott die Probleme mit seiner Band (ABE 1) bzw. seinen beiden ‚Love interests‘ Ramona und Knives (ABE 2) löst, indem er sich für diese Probleme verantwortlich erklärt.

35 Ein intermedialer Bezugspunkt, der allein schon darüber präsent ist, dass die ganze Szene eine variierte Wiederholung der Szene zuvor ist, in der Scott es unterlässt, Verantwortung für seine Taten zu übernehmen, ‚getötet‘ wird, und nur durch ein ‚Extraleben‘ die Szene ein zweites Mal durchlaufen darf. Darüber hinaus wird dieser Bezug über die ganze Szene in Form von Sound- und Bild-Effekten sinnlich präsent gehalten.

36 Als pointierte Beispiele für dieses parodistische Element lassen sich die Momente anführen, wenn ‚Bösewicht‘ Gideon, kurz bevor er besiegt ist, seinen ‚schurkischen‘ Plan erklärt („You know how long it took me to contact all the evil exes so I could form this stupid league? Like two hours! Two! Hours!“; ABE 4); oder wenn die Szene ihr als Zurückstellen-des-Ego entfaltetes *Coming-of-Age*-Motiv in ABE 5 überspitzt parodiert – und einen finalen Kampf zwischen Scott und seinem Spiegelbild ankündigt.

37 Eine Erfahrung, deren körperliche Dimension einer sich erhebenden ‚Kraft‘ sich im Englischen im Begriff des *Empowerment* auch buchstäblich ausdrückt.

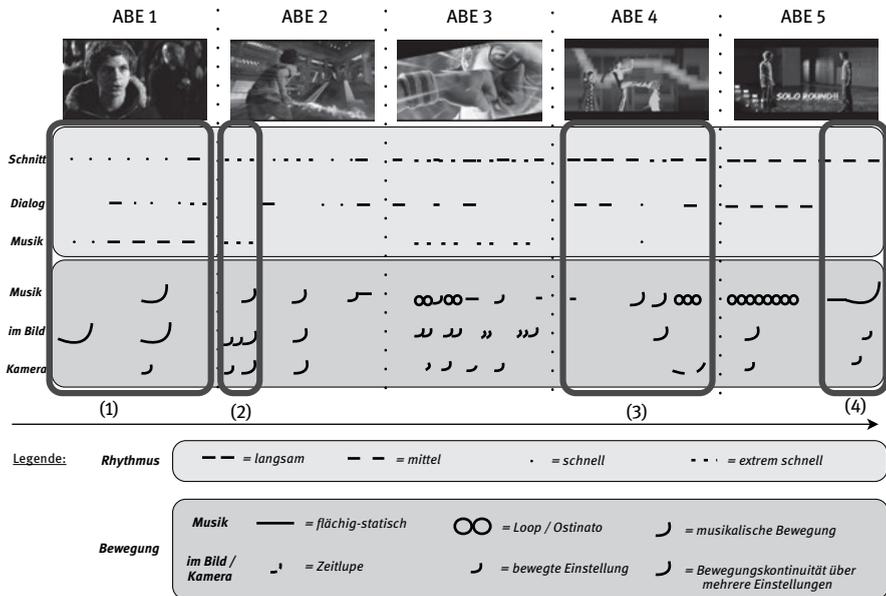


Abb. 13: Mikrodiagramm: Scott Pilgrim Vs. The World, Chaos Theatre II

Betrachtet man die oben angestellten Überlegungen, gibt die dargelegte Fallstudie einige Antworten in Bezug auf die Frage nach einem audiovisuellen Rhythmus. So zeigt sich, dass sich der Rhythmus filmischer Bilder abseits musikalischer Parameter wie Puls, Metrum oder Wiederholung – wie bereits im theoretischen Teil dieses Abschnitts als These erörtert – im Zusammenspiel unterschiedlichster, die Grenzen von Bild und Ton transzendierender Gestaltungsebenen fassen lässt. Zudem wird deutlich, dass die formal-ästhetische Struktur dieser Rhythmen recht unterschiedlich sein kann:

- So kann eine rhythmische Struktur auf einer *einzelnen Gestaltungsebene* des filmischen Bilds dessen Rhythmus als gestalthafte Figuration prägen.
- Audiovisuelle Rhythmen können sich (wie auch schon innerhalb der orientierenden Fallstudie zu THE ROYAL TENENBAUMS im vorangegangenen Kapitel zu beobachten war) auch *alternierend oder im fließenden Wechsel über verschiedene Gestaltungsebenen* in gestalthafte Segmente filmischer Bilder einschreiben.
- Schließlich können sich fortlaufende rhythmische Strukturen auf verschiedenen Gestaltungsebenen – wie in der mehrstimmigen Musik auch – *gegenseitig im Sinne eines rhythmischen Ganzen ergänzen und verstärken*.

Was diese Beobachtungen in theoretischer Hinsicht nahelegen, soll zum Ende dieses Kapitels hin noch einmal aufgenommen werden.

An dieser Stelle ist es zunächst wichtig, die körperlich-affektive Dimension der Wahrnehmung solcher audiovisuellen Rhythmen thetisch zu fassen: Ihre wirkungsästhetische ‚Funktion‘ scheint darin begründet, als *Movens einer affektiven Dynamik des Spannungsauf- und -abbaus*, als *Elemente einer affektiven Ökonomie der energetischen Ladung und Entladung* zu fungieren: Die rhythmisch-dynamische Modulation des audiovisuellen Tempos realisiert sich als eine körperliche Erfahrung von Phasen der Be- und Entschleunigung. In der Wahrnehmung des Zuschauers bleiben diese Phasen jedoch nicht auf die Figuration von Tempo beschränkt: Ihre expressive Dimension scheint vielmehr im Eindruck einer pulsierenden, vitalen ‚Energie‘³⁸ begründet. Vor diesem Hintergrund werden Phasen rhythmischer Beschleunigung als ein Aufbau ‚energetischer Spannung‘ empfunden, Phasen der Entschleunigung als Abbau jener Spannung.

Zugleich scheint sich in eben jenem dynamischen Spiel ‚energetischer Spannungen‘ die Zeitlichkeit filmischer Bilder zu realisieren. Als kontinuierlich-fortlaufende Dynamik schlägt sich die variierende Intensität jener Spannung als eine körperlich-affektive Empfindung des ‚Zugs der Zeit‘³⁹ nieder, die hier exemplarisch über die ‚Richtungen‘ jener Dynamik zu beobachten ist: So scheint rhythmische Beschleunigung – als Empfindung einer sich erhebenden Spannung – stets eine Form der energetischen Entladung anzukündigen; umgekehrt scheint rhythmische Entschleunigung – als Empfindung einer weichenden Spannung – von einem anstehenden Moment der Ruhe zu künden. Damit liefert die hier dargelegte Fallstudie einen wichtigen ersten Hinweis in Bezug auf die – im nächsten Kapitel genauer beleuchtete – Bedeutung audiovisueller Rhythmen und Bewegungen für die ästhetische Organisation von Erfahrungen der Zeit: *Rhythmischen Strukturen scheint ein inhärenter Zug in die Zukunft, eine körperliche Dimension der Antizipation eingeschrieben*; in ihnen scheint eine energetische Spannung zum Ausdruck

38 Hier sei auch auf Susanne K. Langers Reflexionen des Verhältnisses von Rhythmus und Vitalität verwiesen, wie sie in den Formulierungen vom Rhythmus als „charakteristischstem Prinzip vitaler Aktivität“ (engl. „most characteristic principle of vital activity“) oder dem „vitalen Rhythmus subjektiver Zeit“ (engl. „vital rhythm of subjective time“) zum Ausdruck kommen. Vgl. Langer: *Feeling and Form*, S. 126 und 129.

39 Dabei sei hier, den weiteren Ausführungen vorgreifend, auf Edmund Husserls *Phänomenologie des Zeitbewusstseins* verwiesen; das hier in den Blick genommene Phänomen fast Husserl dort als ‚Protention‘ – und beschreibt es u. a. am Beispiel der musikalischen Melodie. Vgl. Edmund Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hg. v. Martin Heidegger, (= Sonderdruck aus: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. IX, hg. v. Edmund Husserl), Freiburg i. Br. 1928, S. 395–396.

zu kommen, deren Dynamik gewissermaßen *körperlich extrapoliert* und darüber zum *Träger einer Ökonomie der An- und Entspannung* wird.

Dabei erweist sich jene Dimension spannungsgeladener Antizipation im Kontext des hier betrachteten analytischen Beispiels zugleich als ein erster Hinweis auf das Verhältnis von audiovisuellem Rhythmus und audiovisueller Bewegung. Nicht nur hat die Fallstudie gezeigt, dass audiovisuelle Rhythmen Bewegungen als rhythmische Elemente *integrieren* können, d. h. dass gerade impulsive Bewegungen selbst als rhythmische Akzente fungieren können (wie hier kompositorisch zugespitzt im ‚Bewegungsstakkato‘ der Kampfphasen zu beobachten war); die Einsichten der Szenenanalyse legen auch eine energetische Kausalität von Rhythmus und Bewegung mit Blick auf affizierende Gestaltungsprinzipien des filmischen Bilds nahe: Mit dem hier beobachteten kompositorischen Prinzip, Bewegungen inszenatorisch als energetische *Ausgangs-* oder *Kulminationspunkte* rhythmisch organisierter Spannungsverläufe anzuordnen, lässt sich eine spezifische ästhetische Strategie der kompositorischen Verwebung von Rhythmus und Bewegung beschreiben. Damit liefert die Fallstudie einen ersten Hinweis auf die Empfindungsdimension des dynamischen Miteinanders audiovisueller Rhythmen und Bewegungen. Diese Beobachtung soll im Folgenden Abschnitt, anhand einer weiteren Fallstudie noch einmal über eine theoretische wie filmanalytische Auseinandersetzung mit der affektiven Dimension einer audiovisuellen Verbindung von musikalischer und visueller Bewegung weiter verfolgt und schließlich zum Ende dieses Kapitels reflektiert werden.

4.3 Audiovisuelle Bewegung? Filmbild und musikalische Bewegung

Die orientierende Fallstudie zu THE ROYAL TENENBAUMS im vorangegangenen Kapitel verwies auf zwei grundlegende Dimensionen der gestalthaften audiovisuellen Verwebung von Bild und Ton im Film: Zum einen erscheinen in der Wahrnehmungserfahrung audiovisueller Bilder rhythmische Dimensionen verschiedener – auditiver wie visueller – Gestaltungsebenen als dynamische Muster eines audiovisuellen Rhythmus‘; dieser analytischen Beobachtung wurde im vorherigen Abschnitt nachgegangen. Zum anderen – und hier liegt der Fokus dieses Abschnitts – legte die Fallstudie nahe, dass visuelle Bewegungen und Verlaufsdynamiken der Filmmusik in einem gemeinsamen, kinetisch-affektiven Potential audiovisueller Bilder aufgehen. Auch die Fallstudie zum Verhältnis von Filmmusik und visuellen Rhythmen in SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD offenbarte – neben Hinweisen auf die Charakteristika eines audiovisuellen Rhythmus‘ – en passant

immer wieder Momente dieser gestalthaften audiovisuellen Verbindung von Musik und Bewegung⁴⁰.

Vor diesem Hintergrund mag es zunächst überraschen, dass innerhalb des theoretischen Diskurses zur Filmmusik die Idee einer Analogie von musikalischer und visueller Bewegung – wie schon die Idee eines audiovisuellen Rhythmus’ – im allgemeinen eher skeptisch thematisiert wird. Allerdings verläuft das Argument – mit Blick auf die theoretische Trennung von Bild und Ton – hier gewissermaßen in umgekehrter Richtung: Wird in der Filmmusiktheorie die Idee eines audiovisuellen Rhythmus’ mit dem Argument zurückgewiesen, das Filmbild sei nicht im musikalischen Sinne rhythmisch, lautet hier das Kernargument, die Musik verfüge nicht über Bewegung im visuellen Sinne. Dabei müssen abermals – wie schon im theoretischen Diskurs zur kontrapunktischen Filmmusik⁴¹ – die formal-ästhetisch orientierten Konzepte Sergej Eisensteins als Negativ-Folie erhalten.

Eisenstein expliziert in den theoretischen Ausführungen zu seinem Film ALEXANDER NEWSKI (UDSSR 1938) sein Konzept der *Vertikalmontage*, indem er Bewegungen in der Filmmusik auf Bewegungen des Bilds bezieht⁴² – und dabei sogar eine Art audiovisueller Partitur zur Dokumentation der formal-ästhetischen Seite seiner Argumente hinzufügt (s. Abb. 14 a und b).

Stellvertretend für die kritische Rezeption dieses Ansatzes innerhalb der Filmmusiktheorie wird im Folgenden zunächst die Auseinandersetzung Helga de la Motte-Habers mit Eisensteins Newski-Partitur⁴³ angeführt. Dabei soll hier weniger auf die ausführliche Analyse der Verbindungen von Musik und Bild (besser: Noten-Bild und Film-Bild) eingegangen werden, mit der la Motte-Haber zu zeigen sucht, dass die von Eisenstein beschworenen Korrespondenzen bestenfalls oberflächlich, oftmals sogar widersprüchlich seien;⁴⁴ vielmehr sollen

⁴⁰ Wie das Verhältnis von Rhythmus und Bewegung letztlich theoretisch zu fassen ist, wird in Abschnitt 4.5 dieses Kapitels thematisiert.

⁴¹ Siehe dazu auch *Bild-Ton-Verhältnis* in Abschnitt 2.1 dieses Buchs.

⁴² Eisenstein: *Die Vertikalmontage*.

⁴³ Vgl. dazu la Motte-Haber/Emons: *Filmmusik*, S. 71–78.

⁴⁴ So kritisiert la Motte-Haber u. a., dass in Eisensteins Partitur (s. Abb. 14 a und b) notierte visuelle Aufwärtsbewegungen mit vollkommen unterschiedlichen Bilddynamiken verbunden werden: „Die Bildvorgänge, aus denen eine aufsteigende und fallende Linie extrahiert werden kann, sind so beliebig, dass eine Bindung an die Musik willkürlich erscheint.“ (ebd., S. 75). Dies lässt sie – an anderer Stelle – den Schluss ziehen, dass von Eisenstein „nach einem gemeinsamen Strukturgesetz der Bild- und Tonverläufe [gesucht wird] [...]“. Ausgeklammert wird, was die Argumentation beeinträchtigen könnte; sie basiert im wesentlichen auf einer gewissen Ähnlichkeit zwischen dem Graph der Tonhöhenverläufe und der Lineatur der Bildkonturen [...]. Verwechselt wird die Musik mit ihrem Notenbild [...]“ (ebd., S. 22). Inwiefern dieses Urteil dem Ansatz Eisen-

The image displays a musical score for Eisenstein's Partitur (Teil I). At the top, a film strip shows six frames of a battle scene with soldiers and flags. Below this, the score is organized into several horizontal tracks:

- musikalische Phrasen / Takt(e) Nr.:** A sequence of measures numbered 1 through 9, with triangular and rectangular symbols above them.
- MUSIK:** A musical staff with a tempo marking of *Adagio* and a time signature of $J = 48$. The notation includes various rhythmic values and rests.
- Länge(n):** A track showing the duration of each musical phrase in measures, with values such as 1, 2, 1, 2, 1, 1, 1, $1\frac{7}{8}$, $\frac{3}{4}$, $1\frac{1}{2}$, and $\frac{3}{4}$.
- SCHEMA des Bildes (KOMPOSITION):** A track containing simplified line drawings of the film frames, illustrating the visual composition and the placement of elements like flags and soldiers.
- SCHEMA der Bewegung (GESTE):** A track with a wavy line graph representing the movement or gesture of the music, with numbers 1, 2, 3, 4 indicating specific points or beats.
- Einsetzungen Nr.:** A track at the bottom with Roman numerals I through V, marking the beginning of different musical sections.

Abb. 14 a: Eisensteins Partitur (Teil I; s. Eisenstein: Die Vertikalmontage, S. 266–267)

The image displays a musical score for Eisenstein's Partitur (Teil II). At the top, a film strip shows six frames of a battle scene with soldiers and flags. Below this, the score is organized into several horizontal tracks:

- musikalische Phrasen / Takt(e) Nr.:** A sequence of measures numbered 11 through 17, with triangular and rectangular symbols above them.
- MUSIK:** A musical staff with various time signatures and rhythmic notation.
- Länge(n):** A track showing the duration of each musical phrase in measures, with values such as $\frac{1}{2}$, $1\frac{3}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{1}{4}$, 1, $\frac{1}{4}$, 1, $\frac{3}{4}$, and $\frac{3}{4}$.
- SCHEMA des Bildes (KOMPOSITION):** A track containing simplified line drawings of the film frames, illustrating the visual composition and the placement of elements like soldiers and flags.
- SCHEMA der Bewegung (GESTE):** A track with a wavy line graph representing the movement or gesture of the music, with numbers 1, 2, 3, 4 indicating specific points or beats.
- Einsetzungen Nr.:** A track at the bottom with Roman numerals VII through XII, marking the beginning of different musical sections.

Abb. 14 b: Eisensteins Partitur (Teil II; s. ebd., S. 268–269)

die theoretischen Schlüsse ihrer Analyse aufgegriffen werden, um argumentative Verwerfungen zwischen Film- und Filmmusiktheorie herauszuarbeiten – und damit den Boden für eine integrative Theorie musikalischer und kinematografischer Bewegung zu bereiten.

So erscheint denn auch la Motte-Habers Bewertung der Intention hinter Eisensteins theoretischen Ausführungen – gerade in Bezug auf den kritischen Impetus ihrer Aussagen – gewichtiger als die musikanalytische Detailarbeit, mit der sie seine formalen Schlüsse zu widerlegen sucht. Dabei rücken die von Eisenstein herausgearbeiteten Analogien musikalischer und visueller Bewegung in ihrer Reflexion mehr und mehr in die Rolle eines pragmatisch-strategischen Arguments, das formale Ausgangspunkte für das größere Ziel der Etablierung von Eisensteins Konzept der Vertikalmontage als ästhetisches Ideal filmischer Komposition liefern sollte:

Um zu erklären, wie Bild und Musik als Teilganzes zusammengefügt werden können, bedurfte es eines Hilfsarguments, das Gleich- und Gegensinn zu demonstrieren erlaubte. Eisenstein hat als ein für beide Medien typisches, nicht sinnesspezifisches Merkmal die Bewegung angesehen und damit auf eine Eigenschaft zurückgegriffen, die – obwohl niemand sagen kann, was sich denn per Klangstruktur bewege – schon immer benutzt wurde, um Entsprechungen zwischen der Tonkunst und Visuell-Gegenständlichem sowie Emotional-Zuständlichem zu konstruieren. Seine Analyse jener Sequenz aus ALEXANDER NEWSKI [...] ist als Modellanalyse gedacht, um den Begriff der Vertikalmontage zu konkretisieren. Der Vergleich dieser Analyse mit dem entsprechenden Ausschnitt aus Prokofiews [*Sergej Prokofiew, russischer Pianist und Komponist der Musik der angesprochenen Sequenz; J.-H.B.*] Komposition zeigt nicht nur, wie begrenzt Musik und Film miteinander zu identifizieren sind, sondern auch, wie schwierig es war, angemessene Regeln und Prinzipien für die filmmusikalische Praxis zu finden. Dass das Bewegende – die Musik – sich zum Beweg-

steins in Gänze gerecht wird, soll im Folgenden weiter verfolgt werden. An dieser Stelle vorab nur so viel: La Motte-Habers Zugang zu Eisensteins Konzeption kinematografischer Bewegung bleibt gegenüber den theoretischen Ausführungen Eisensteins (z. B. in: Eisenstein: *Die vierte Dimension im Film*) weitgehend oberflächlich, auch wenn dies sicher zu einem großen Teil im Gegenstand ihrer Analyse – der audiovisuellen Partitur zu ALEXANDER NEWSKI – begründet liegt. Eisensteins Bemühungen, seine Schriften zu formal-ästhetischen Universalansätzen auszuarbeiten, indem Strukturgesetze mit teils positivistischer Argumentation herausgestellt werden, fallen im Kontext dieser Partitur immer wieder hinter seine theoretischen Ansätze zurück (z. B. wenn Fahnen im Bild mit den Fahnen von Achtelnoten im Notenbild assoziiert werden). Hier soll jedoch die Ansicht vertreten werden, dass Eisensteins Ansätze einer audiovisuellen Notation – auch wenn sie weder als praktische Anleitung zu noch als empirischer Beleg für seine Theorien fungieren können – im Sinne einer Theorie der gemeinsamen audiovisuellen Dynamik von Filmmusik, Filmbild und anderen Gestaltungsebenen (Dialog, Sound Design) vor dem Hintergrund seiner Theorie kinematografischer Bewegung durchaus fruchtbar zu machen sind.

ten – dem Film – adäquat fügte, verdankte Eisenstein dem Ingenium Prokofiews [...], nicht aber allgemein geltenden, theoretisch fixierbaren Erwägungen.⁴⁵

Damit birgt die Kritik la Motte-Habers im Wesentlichen drei Aussagen: *Erstens* wird bestritten, dass für die Sphäre der Musik von Bewegung gesprochen werden könne; folglich würden Entsprechungen von Ton und Bild „konstruiert“, wo doch Musik und Film allenfalls „begrenzt miteinander zu identifizieren“ seien. *Zweitens* wird der Anspruch formuliert, „angemessene Regeln und Prinzipien für die filmmusikalische Praxis zu finden“, was als Bedingung erscheint, „allgemein geltende, theoretisch fixierbare Erwägungen“ anzustellen. *Drittens* wird anerkannt, dass sich in der besprochenen Sequenz dennoch die Musik dem Film „fügt“, was allerdings allein dem Genie des Komponisten zuzuschreiben sei. Dabei offenbart sich ein interessanter Widerspruch zwischen den ersten beiden Punkten und dem dritten: Einerseits werden Gemeinsamkeiten der musikalischen und visuellen Dynamiken, mit Blick auf musikpraktisch orientierte Leitprinzipien, bezweifelt; andererseits setzt das Urteil, Musik und Bild würden ein „adäquates“ Verhältnis eingehen, die grundsätzliche Möglichkeit einer aus phänomenologischer Perspektive sinnhaften, theoretisch greifbaren kompositorischen Verbindung von Filmbild und Musik voraus.

Einen Hinweis, wie es zu diesem vermeintlichen Widerspruch kommt, liefert die fragliche, theoretische Dichotomie von „bewegender“ Musik und „bewegtem“ Bild: Während die Musik in einem abstrakten, affektiven Sinne zu bewegen vermöge, erscheine das Bild in einem konkreten, gegenständlichen Sinn als bewegt; dieses Spiel aus affektivem Bewegen und gegenständlichem Bewegt-Sein eröffne jedoch den Möglichkeitsraum einer „adäquaten“ Verbindung von Bild und Musik. Damit richtet sich la Motte-Habers Kritik auf den zweiten Blick weniger gegen die Verbindung von Musik und Bild über den Begriff der Bewegung (auch wenn der Einstieg des zitierten Arguments genau das nahe legt), sondern vielmehr gegen die von Eisenstein analytisch dargelegten Strukturprinzipien zur praktischen Umsetzung einer solchen Verbindung; ein Schluss, den auch ihre Ausführungen zur Natur jenes „adäquaten“ Verhältnisses von Bild und Musik nahe legen:

Analysen dienen der Erklärung; missglücken sie, so bedeutet dies nicht, dass die Sachverhalte, zu deren Begründung sie gebraucht werden, nicht gegeben sind. Prokofiews [...] Komposition entspricht nicht dem einzelnen Bild, wohl aber dem im Ganzen unbewegt starrenden, extrem gespannten und regungslosen Charakter dieser Sequenz.⁴⁶

⁴⁵ La Motte-Haber/Emons: *Filmmusik*, S. 74.

⁴⁶ Ebd., S. 76.

Interessant erscheint dabei insbesondere, dass la Motte-Haber die als Spannungsverhältnis umschriebene charakteristische Spezifik der Sequenz aus einer Entsprechung der Wahrnehmungsqualität von musikalischer und visueller Komposition ableitet. Entscheidend dafür, dass sie eine Korrespondenz musikalischer und visueller Bewegung zurückweist, erscheint aus dieser Perspektive, dass sie jene Wahrnehmungsqualität weniger aus der – musikalischen, visuellen oder audiovisuellen – Dynamik der Sequenz ableitet, sondern explizit an das Ganze der Sequenz bindet. Der Zugang zur dynamischen Korrespondenz von Bild und Ton hingegen bleibt – durch die Konzentration auf die überspitzt räumlich-gegenständlichen Bewegungs-Korrespondenzen in Eisensteins praktischen Ausführungen – verstellt.

Demgegenüber weist die – im Grundton ebenfalls kritische – Auseinandersetzung Adornos und Eislers mit Eisensteins theoretischen Ausführungen zur Vertikalmontage den Weg in Richtung einer Annäherung an eine mögliche dynamische Korrespondenz von Musik und visueller Bewegung:

Das Gesetz, dem Eisenstein nachhängt, lautet: „We must know how to grasp the movement of a given piece of music, locating its path (its line of form) as our foundation for the plastic composition that is to correspond to the music.“ Das ist noch formalistisch gedacht: zu eng zugleich und zu weit. Der Grundbegriff der Bewegung selbst ist dabei mehrdeutig. In der Musik ist darunter wesentlich die zugrunde liegende einheitliche Zählzeit zu verstehen, wie sie annäherungsweise das Metronom angibt, obwohl man auch bei der Bewegung von Musik an anderes denken kann, etwa an die kleinsten sich bewegenden Notengruppen (die Sechzehntel eines Stückes vom Bumble Bee-Typ, dessen tragende Zählzeit jedoch viertel sind), oder die ‚Bewegung‘ in einem höheren Sinn, den Großrhythmus, die Proportion der Teile und ihr dynamisches Verhältnis, das Weitergehen oder Stehenbleiben des Ganzen, gewissermaßen das Ein- und Ausatmen der gesamten Form. Es ist selbstverständlich, dass dieser höhere musikalische Bewegungsbegriff sich nicht nur allen Meßmethoden des sound cutting entzieht, sondern nur mit vagster und unverbindlichster Analogie in Bildvorstellungen übersetzt werden kann.⁴⁷

So ernüchtert ihr Fazit auch sein mag, überraschen vor dem Hintergrund der bis hierhin angestellten Überlegungen die Ausführungen Adornos und Eislers in mehrerlei Hinsicht.

Zunächst scheint Bewegung innerhalb der Musik für Adorno und Eisler weniger eine Frage der Melodieführung⁴⁸ zu sein, als vielmehr eine des Rhyth-

⁴⁷ Adorno/Eisler: *Komposition für den Film*, S. 62–63.

⁴⁸ Steht doch in la Motte-Habers Auseinandersetzung mit Eisensteins Vertikalmontage die räumliche Äquivalenz von Melodieverläufen im Noten-Bild und Bewegungen im Film-Bild im Vordergrund; s. Fußnote 44 in diesem Kapitel.

mus'. So wird einerseits allgemein die „Zählzeit“ (in heutiger Terminologie: der Puls oder Beat eines Stücks) als Anknüpfungspunkt für die Idee einer musikalischen Bewegung markiert. Darüber hinaus erscheinen andererseits schnelle Sechzehntel-Noten als Bewegung denkbar (eine Möglichkeit, die jedoch von – langsameren – Viertelnoten als Zählzeit konterkariert wird). Mit dem Hinweis auf Zählzeit und (schnelle) Notenwerte schließlich rückt die Bewegung innerhalb der Musik weg von Melodik und Harmonie auf die Ebene des Tempos; ein Wechsel, der vor dem Hintergrund der (räumlichen) Bewegungsanalogie, wie sie Eisensteins Sequenz-Partitur nahelegt, erst einmal irritierend erscheinen mag. Einen Hinweis, welches Verständnis von Bewegung diesen Ausführungen zum Tempo zugrunde liegt, liefert der Verweis auf den musikalischen „Großrhythmus“, verstanden als „Proportion der Teile und ihr dynamisches Verhältnis“: Damit ignorieren Adorno und Eisler geflissentlich die räumliche Bewegungsanalogie in Eisensteins Sequenzanalyse und verlagern den Begriff der musikalischen Bewegung vielmehr auf die Ebene der Erfahrung von Dynamik, wie sie in *der relativen Dauer der durch spezifische musikalische Parameter charakterisierten Segmente und der relativen Veränderung jener Parameter über die verschiedenen Segmente hinweg* zum Ausdruck kommt.

Zum einen machen Adorno und Eisler damit implizit deutlich, inwiefern die verlaufsdynamische Expressivität der Musik abseits der Melodie (gedacht als räumliches Muster der Abfolge von Einzeltönen) als Bewegung wahrnehmbar wird; man denke beispielsweise an relative Veränderungen der Intonation oder Lautstärke, die sich ebenso im oben dargelegten Sinne als bestimmende Elemente musikalischer Segmente und ihres dynamischen Verhältnisses fassen ließen. Interessant ist zudem, dass sie diese Ausführungen zur musikalischen Bewegung dem Begriff eines musikalischen „Großrhythmus“ zuordnen. Ein derart, d. h. über das Verhältnis bewegter Segmente, zur Idee musikalischer Bewegung in Relation gesetzter Rhythmus-Begriff wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels noch von Bedeutung sein, wenn es darum geht, die rhythmische und die kinetische Dimension audiovisueller Bilder aus wahrnehmungstheoretischer Perspektive ins Verhältnis zu setzen.⁴⁹

Zum anderen ist auffällig, wie Adorno und Eisler in ihren Ausführungen zum „Großrhythmus“ auf die Ebene des Metaphorischen wechseln, um eine gemeinsame Dimension von musikalischer und visueller Bewegung denkbar zu machen. Interessant erscheint dabei im Kontext der Fragestellung dieses Buchs (und der im vorangegangenen Kapitel entwickelten Perspektive auf verkörperte Affekte als phänomenologische ‚Form‘ komplexer Gefühle), dass sowohl die Metapher vom

⁴⁹ S. Abschnitt 4.5 dieses Kapitels.

„Weitergehen“ und „Stehenbleiben“ als auch die vom „Ein-“ und „Ausatmen“ auf Erfahrungen körperlicher Bewegung rekurrieren. Damit unterscheiden sich der Ansatz der beiden in einem zentralen Punkt von dem la Motte-Habers: Während in letzterem der Verweis auf den Gefühls-„Charakter“ der Sequenz, als Bild und Ton verbindende Dimension, zum Argument *gegen* eine (räumliche) Bewegungsanalogie von Musik und Filmbild wird, wird hier vielmehr auf eine explizit körperliche Dimension des Bewegt-Seins als möglichen Indikator einer Musik und Filmbild verbindenden kompositorischen Logik verwiesen. Dabei darf natürlich nicht außer Acht gelassen werden, dass Adorno und Eisler diese Ebene letztlich nur in „vagster und unverbindlichster Analogie“ zum Filmbild sehen – und folgerichtig auf die Dimension, in der Eisenstein die musikalische Bewegung vorortet, ihren „Pfad“ (engl. *path*), ihre „formale Linie“ (engl. *line of form*), überhaupt nicht eingehen.

Die Idee einer „linearen Bewegung“ mag in der Theorie zur Filmmusik letztlich im Allgemeinen kritisch betrachtet werden,⁵⁰ in der Musiktheorie des frühen 20. Jahrhunderts lässt sich jedoch ein prominenter Ansatz ausmachen, der eben jene lineare Bewegung zum zentralen Zugang zur Wahrnehmungsqualität von Musik erhebt – und la Motte-Habers Forderung einer Orientierung an der musikkompositorischen Praxis ebenso gerecht zu werden vermag wie Adornos und Eislers Betonung des körperlichen Bewegt-Seins: Die musikpsychologisch orientierten Schriften des Schweizer Musiktheoretikers Ernst Kurth zur *kinetischen Energie* musikalischer Kompositionen. Kurth entwickelt die Vorstellung eines an lineare Bewegungskurven gebundenen melodischen Verlaufs explizit in Abgrenzung zu räumlichen Modellen musikalischer Bewegung. So bemerkt er im Vorwort zur 3. Auflage seiner Arbeit zu den *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*⁵¹ in Bezug auf seinen Begriff der *melodischen Energie*:

Es ist charakteristisch, dass Leute, die überall an den klanglichen Außerscheinungen haften bleiben, darin nichts als das Auf und Ab der Töne zu sehen vermögen; das beweist aber nur, dass eine vertrocknete Betrachtungsweise selbst solcher Grunderscheinungen gegenüber am Visuellen hängen bleibt. [...] So wollte auch das Wort „linear“ nicht bloß die frei ausschwingende melodische Zeichnung charakterisieren, sondern [...] eine bestimmte musikpsychologische Grunderscheinung ausprägen: die *Geschlossenheit* des Spannungs-

50 Vgl. dazu auch: Kreuzer: *Filmmusik in Theorie und Praxis*, S.97–106; Kreuzer rekonstruiert Eisensteins Konzept der Vertikalmontage ausführlich, verwirft es letztlich jedoch, weil die Idee einer „linearen Bewegung“ (ebd., S.102) eine vermeintliche – narrativ verstandene – Tiefendimension des Films „auf eine ästhetische Kommunikation zwischen Produzent und Rezipient“ (ebd., S.105) reduziere.

51 Ernst Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, 3. Aufl., Bern 1948.

vorgangs, der die erklingende Punktreihe durchzieht. [...] Erst mit dieser Definition, welche die psychische Energie als das Primäre, die Töne als ihre Oberflächenerscheinung (Träger des Kraftverlaufs) kennzeichnet, ist der Bewegungsbegriff so gefasst, dass seine musiktheoretischen Auswirkungen zu Tage treten; wovor aber gleich von Anfang an zu warnen war, das ist die mechanische Übertragung geometrisch-räumlicher Vorstellungen auf den Begriff der musikalischen Linie.⁵²

Damit hebt Kurth zunächst etwas hervor, das der österreichische Philosoph Christian von Ehrenfels in seiner Theorie der *Gestaltqualitäten* bereits Ende des 19. Jahrhunderts dargelegt hatte: Dass die Wahrnehmung einer Melodie nicht in der Wahrnehmung der einzelnen Töne begründet liege, sondern vielmehr in einem gestalthaften Ganzen des melodischen Verlaufs.⁵³ Allerdings geht Kurth in einem wesentlichen Punkt über die Argumentation von Ehrenfels' hinaus: Er bindet den gestalthaften Zusammenhang der Melodie an einen psychischen Spannungsvorgang; dieser vollziehe sich in der Wahrnehmung eines Kraftverlaufs, den Kurth als *lineare musikalische Bewegung* fasst.

Daraus ergibt sich eine wesentliche Verschiebung – sowohl gegenüber dem oben dargelegten theoretischen Diskurs zur musikalischen Bewegung, wie er sich in der Eisenstein-Rezeption entwickelt hat, als auch gegenüber den in der Filmmusiktheorie gängigen Modellen zum Zusammenhang zwischen der Physiologie der Musikwahrnehmung und dem Gefühlserleben:⁵⁴ Die musikalische Bewegung liegt nicht in der Melodie selbst – d. h. der Abfolge der einzelnen Töne –, die affektive Dimension dieser Bewegung nicht in der melodischen Anordnung einzelner Töne – d. h. dem sich aus der Tonfolge ergebenden Muster der physiologischen Wahrnehmung einzelner Klangereignisse –, begründet, sondern in einer sich in der Wahrnehmung der Melodie entfaltenden Kraft, die Kurth als kinetische Energie der Melodie bezeichnet.⁵⁵ Damit eignet sich die Theorie Kurths als ein Ansatz, die im zweiten Kapitel dieses Buchs herausgearbeitete Modulation der physiologischen Dimension der Wahrnehmung einzelner Töne durch die gestalthafte Einheit der Melodie im Hinblick auf die damit verbundene affektive

52 Ebd., S. XVIII–XIX.

53 So führt von Ehrenfels als Argumente für die Gestaltqualität musikalischer Melodien u. a. an, dass sich aus den konkreten Einzeltönen einer Melodie verschiedenste Melodien zusammenfügen ließen, während sich zugleich durch Transposition, d. h. die Übertragung in eine andere Tonart durch Veränderung der Höhe aller Töne um ein bestimmtes Intervall, die Einzeltöne ändern würden, obwohl die Melodie die gleiche bleibe. Vgl. von Ehrenfels: *Die Gestalttheorie der Wahrnehmung*, 2004.

54 Siehe dazu *Physiologie der Wahrnehmung von Filmmusik* in Abschnitt 2.1 dieses Buchs.

55 Vgl. Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 9–12.

Dynamik weiter zu präzisieren; so betont Kurth, dass die kinetische Dimension der Musikwahrnehmung – und die damit verbundenen Spannungsvorgänge – nicht in der Physiologie der Tonwahrnehmung, sondern vielmehr in einem psychischen „Umformungsprozess“⁵⁶ begründet lägen:

Daher sind die akustisch-*physikalischen* Erscheinungen und die *physiologischen* Erscheinungen, die ihre Reizaufnahme vermitteln, nicht [...] als Grundlagen der Musik zu werten. [...] Die physikalischen Grundlagen der Musiktheorie, die Erscheinungen von Tonschwingungen und Klängen, bestimmen erst die Gesetze, welche diese „Oberfläche“ der musikalischen Erfassung umfassen; [...] die ganze Erscheinungsform des Gehörmäßigen in der Musik, mit der die Gesetze vom physikalischen Klingen und der physiologischen Apperzeption der erzeugten Töne einsetzen, ist bereits der Abschluss eines primären, inneren *psychischen* Werdeprozesses.⁵⁷

Besonders hervorzuheben ist die zeitliche Ordnung, die Kurth damit diesem Umformungsprozess unterlegt: Es werden nicht die physiologischen Wahrnehmungsqualitäten eines Tones – gewissermaßen als fixe, basale Einheit der physio-psychologischen Musikwahrnehmung – durch den melodischen Wahrnehmungszusammenhang umgeformt. Vielmehr bestimmt die Wahrnehmung einer musikalischen Bewegung die Wahrnehmungsqualität einer Melodie von Grund auf: die physiologische Dimension eines einzelnen Tones ist grundsätzlich verschieden, je nachdem, ob dieser einzeln erklingt oder in musikalische Bewegungen eingebunden ist. In diesem Sinne versteht Kurth das Musik-Hören auch nicht als einen passiven Vorgang, sondern als psychische „Aktivität“⁵⁸ des Zuhörers. Bezogen auf die Positionen zur Physiologie der Wahrnehmung von Musik innerhalb der Filmmusiktheorie würde das bedeuten: Die in der wahrnehmungspsychologisch orientierten Filmmusiktheorie angenommene physiologische Qualität des Einzeltons wird nicht nur – wie im zweiten Kapitel dieses Buchs provisorisch herausgearbeitet – innerhalb musikalischer Verläufe durch das Zusammenspiel der einzelnen Töne, der Intonationsdynamik, des rhythmischen Fundaments, etc. moduliert; vielmehr ist es *die Gestalt der Bewegung selbst, welche die physiologische Dimension der Wahrnehmung einer Melodie – sowie der von dieser Melodie umfassten einzelnen Töne –, und damit auch ihre affektive Dynamik, bestimmt.*⁵⁹

56 Ebd., S. 4.

57 Ebd., S. 6.

58 Ebd., S. 2.

59 Auch wenn das Verhältnis zwischen der Physiologie der Musikwahrnehmung und ihrer affektiven Dimension noch nicht systematisch modelliert ist, so legen jüngere psychologische Studien dennoch einen grundsätzlichen Zusammenhang zwischen affektiver Erfahrung und physiologischer Reaktion nahe (Vgl. Lars-Olov Lundqvist/Fredrik Carlsson/Per Hilmersson/Patrik N.

Den Begriff der ‚Bewegung‘ benutzt Kurth dabei alles andere als metaphorisch; ihm geht es nicht allein darum, eine bewegende Qualität der Musik im später von la Motte-Haber angeführten affektiven Sinne zu adressieren, vielmehr sieht er in der kinetischen Energie der Musik eine gewissermaßen transmodale⁶⁰, d. h. über verschiedene Sinne erfahrbare, kinetische Wahrnehmungsqualität, die sie als konkrete Bewegung erlebbar macht:

Hier ist also, womit Missverständnissen ausdrücklich vorgebeugt sei, durchwegs im ursprünglichen, wörtlichen Sinn vom Vorgang einer „Bewegung“ die Rede und nicht etwa im übertragenden Sinne an eine *Gemütsbewegung* zu denken; denn diese Untersuchungen betreffen vorläufig noch nicht die Ästhetik künstlerisch verarbeiteten Schaffens, sondern das Wesen des Melodischen an sich; die Bewegungsenergien stellen gründende technische Kräfte dar, die nicht minder als Voraussetzungen der Musiktheorie zu bewerten sind, als die klanglich-harmonischen Grunderscheinungen.⁶¹

Kurths Begriff der kinetischen Energie weist somit den Weg, die kritischen Positionen zur musikalischen Bewegung innerhalb der Filmmusiktheorie fruchtbar zu wenden:

Versteht man Bewegung weniger als eine im Raum repräsentierte Dynamik (im physikalischen Verständnis von Bewegung als Ortsveränderung in der Zeit), sondern vielmehr als eine universelle kinetische Wahrnehmungsqualität, wird deutlich, dass la Motte-Haber bzw. Adorno und Eisler letztlich aufgrund eines zu engen Bewegungsbegriffes zu ihrer kritischen Bewertung der Eisenstein’schen Idee einer Vertikalmontage kommen. Ob nun la Motte-Haber zu dem Schluss

Juslin: *Emotional Responses to Music. Experience, Expression, and Physiology*, in: *Psychology of Music*, 37, 1 (2009), S. 61–90.) Diese Forschungsrichtung widmet sich bisher noch nicht explizit den zeitlichen Verlaufsmustern der physiologischen Reaktionen; eine solche Perspektive könnte dazu beitragen, die hier aufgestellten Thesen zum Verhältnis von musikalischer Bewegung und der physiologischen Qualität des Einzeltones empirisch zu untersuchen.

60 Der Begriff des ‚Transmodalen‘ soll an dieser Stelle einer terminologischen Abgrenzung im Feld der interdisziplinären Erforschung der körperlichen Dimensionen von Kognition und Affekt (dem so genannten Embodiment-Ansatz) Rechnung tragen. Innerhalb dieses Diskurses spielt die Unterscheidung amodaler (d. h. von Sinneswahrnehmungen unabhängiger) und multimodaler (d. h. die Wahrnehmungsdaten verschiedener Sinne verbindender) Prozesse eine wesentliche Rolle (Vgl. dazu Lawrence W. Barsalou: *Grounded Cognition*, in: *Annual Review of Psychology*, 59 (2008), S. 617–645). Die mit Kurth herausgearbeitete kinetische Wahrnehmungsdimension der Musik wird hier hingegen weder als amodal noch als multimodal in diesem Sinne verstanden; sie wird vielmehr als eine synästhetische Wahrnehmungsqualität gefasst, eine grundlegende kinetische Qualität sinnlicher Wahrnehmungserfahrungen, die sich über unterschiedliche Sinne einstellen kann (s. dazu Abschnitt 4.5 dieses Kapitels).

61 Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 5.

kommt, Eisensteins Argumentation basiere „im wesentlichen auf einer gewissen Ähnlichkeit zwischen dem Graph der Tonhöhenverläufe und der Lineatur der Bildkonturen“⁶², oder Adorno und Eisler konstatieren, der höhere musikalische Bewegungsbegriff des „Großrhythmus“ könne „nur mit vagster und unverbindlichster Analogie in Bildvorstellungen übersetzt werden“⁶³ – beide Male wird letztlich vorausgesetzt, dass im Sinne einer (audiovisuellen) Vertikalmontage die Musik der räumlichen Dimension visueller Bewegung gerecht werden müsse. Zugleich offenbart sich die Idee einer wahrnehmungspsychologisch begründeten kinetischen Bewegungsenergie in Bezug auf beide Ansätze als fruchtbar: Ob nun la Motte-Haber die genialische Leistung Prokofiews darin sieht, den „starrenden, extrem gespannten und regungslosen Charakter“⁶⁴ der ALEXANDER NEWSKI-Sequenz in einer adäquaten Verbindung von Bild und Musik begründet zu haben, oder Adorno und Eisler „das Weitergehen oder Stehenbleiben des Ganzen, gewissermaßen das Ein- und Ausatmen der gesamten Form“⁶⁵ beschwören – beide Ansätze rücken damit letztlich eben jene kinetisch-affektive Dimension der Bewegung in den Fokus, auf die Kurths Musikpsychologie abzielt.

Somit scheint die Idee einer audiovisuellen Bewegung im Sinne der Eisenstein'schen Vertikalmontage nicht zwingend an die räumliche Dimension der Bewegungswahrnehmung gebunden. Vielmehr *erscheinen Filmbild und Musik*, für sich genommen, *beide als potentielle Objekte einer kinetischen Bewegungswahrnehmung*. Innerhalb des im vorangegangenen Kapitel theoretisch entfalteten audiovisuellen Paradigmas des vorliegenden Buchs, das die heuristische Trennung von Bild und Ton in der Filmmusiktheorie zu überwinden sucht, wird folglich davon ausgegangen, dass sich *im audiovisuellen Filmbild die kinetischen Dimensionen unterschiedlichster formal-ästhetischer Gestaltungsebenen* (Musik, Sound Design, Kamerabewegung, Figurenchoreografie, Licht- und Farbdynamik, etc.) *verbinden*.

Die diesem Verständnis des audiovisuellen Bilds zugrunde liegende kinetische Verbindung von musikalischer und visueller Bewegung scheint theoretisch im Einklang mit so unterschiedlichen Forschungsrichtungen wie den Experimenten zur Musik-Kinetik-Kunst in der Sowjetunion⁶⁶, jüngeren empirischen Studien

⁶² La Motte-Haber/Emons: *Filmmusik*, S. 22.

⁶³ Adorno/Eisler: *Komposition für den Film*, S. 63.

⁶⁴ La Motte-Haber/Emons: *Filmmusik*, S. 76.

⁶⁵ Adorno/Eisler: *Komposition für den Film*, S. 62.

⁶⁶ Vgl. Bulat M. Galejev: *The Fire of Prometheus. Music-Kinetic Art Experiments in the USSR*, in: *Leonardo*, Jg. 21, Nr. 4 (1988), S. 383–396.

zum Zusammenhang von Musik und der Imagination visueller Bewegung⁶⁷, der Verbindung von Musikerzeugung und Tanz über motorische Muster⁶⁸ oder der Ausweitung der *Spiegelneuronentheorie*⁶⁹ im Hinblick auf auditive⁷⁰ bzw. audiovisuelle⁷¹ Spiegelneuronen. Vor diesem Hintergrund wird hier davon ausgegangen, dass *die physiologische Dimension der Wahrnehmung audiovisueller Bewegungen in der gestalthaften Verbindung der affektiv-kinetischen Qualität auditiver und visueller Bewegungen begründet liegt*. Anders ausgedrückt: Das von Michel Chion mit der Metapher der „Schweißnaht“ (engl. weld⁷²) belegte ‚Verschmelzen‘ audiovisueller Bewegung ist nicht über die Vorstellung einer zeitlich synchronen räumlichen Bewegung von Bild und Musik⁷³ zu fassen, es ist vielmehr die expressive Dimension auditiver und visueller Dynamiken, die diese vereint. Die gestalthafte Verbindung von Musik und Bewegtbild wird nicht durch deren konkrete Bewegungsform, sondern die *Qualität* dieser Form hergestellt: *Es ist die kinetisch-affektive Dimension der Wahrnehmung selbst, nach deren Gesetzen sich Bild und Ton gestalthaft fügen*. Welche filmanalytischen Einsichten ein solches

67 Vgl. Zohar Eitan/Roni Y. Granot: *How Music Moves. Musical Parameters and Listeners Images of Motion*, in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Jg. 23, Nr. 3 (2006), S. 221–248.

68 Vgl. Anita Hökelmann/Peter Blaser/Wolfgang Ellenberger: *Musik durch Bewegung und Bewegung durch Musik*, in: *Zeitschrift für Musik-, Tanz- und Kunsttherapie*, Jg. 11, Nr. 3 (2000), S. 141–145; Franz Amrhein: *Musik und Bewegung*, in: Theo Hartogh/Hans Hermann Wickel (Hg.): *Handbuch Musik in der Sozialen Arbeit*, Weinheim 2004, S. 231–244.

69 Als Spiegelneuronen werden Neuronen in den sensomotorischen Hirnarealen bezeichnet, die Ende der 1990er-Jahre von italienischen Forschern im Rahmen der experimentellen Erforschung des Hirns non-humaner Primaten entdeckt wurden; diese Neuronen sind nicht nur dann aktiv, wenn das Subjekt Bewegungen ausführt, sondern auch dann, wenn es andere bei der Ausführung jener Bewegungen beobachtet; die Spiegelneuronen werden seither als eine neuronale Grundlage diskutiert, die Aktivitäten anderer nicht nur verstehend nachzuvollziehen, sondern gewissermaßen intuitiv als eigene körperliche Empfindung zu simulieren (engl. embodied simulation). Die Existenz von Spiegelneuronen im menschlichen Hirn ist nach wie vor umstritten, Hinweise auf einen solchen Mechanismus werden jedoch mittlerweile in weiten Teilen der Neurowissenschaften in diesem Sinne interpretiert (vgl. Vittorio Gallese/Alvin Goldman: *Mirror Neurons and the Simulation Theory of Mind-Reading*, in: *Trends in Cognitive Sciences*, Jg. 2, Nr. 12 (1998), S. 493–501).

70 Vgl. Istvan Molnar-Szakacs/Katie Overy: *Music and Mirror Neurons. From Motion to 'E'motion*, in: *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, Jg. 1, Nr. 3 (2006), S. 235–241.

71 Vgl. Christian Keysers u. a.: *Audiovisual Mirror Neurons and Action Recognition*, in: *Experimental Brain Research*, 153, 4 (2003), S. 628–636.

72 Chion: *Audio-Vision*, S. 63.

73 D. h. eine konkret räumliche Bewegung im Sinne von oben/unten bzw. links/rechts, wie sie z. B. in Eisensteins Notations-Beispiel (Abb. 14 a und b) intendiert ist.

Verständnis audiovisueller Bewegung ermöglicht, soll im Folgenden in einer weiteren Fallstudie ausgelotet werden.

4.4 Fallstudie audiovisuelle Bewegung – Analyse einer Szene aus SUCKER PUNCH

Der Film SUCKER PUNCH (USA 2011, R: Zac Snyder) ist der erste der Filme des Regisseurs Zac Snyder, für den dieser das Drehbuch nach einer eigenen Idee schrieb. In Ikonografie und Bildsprache des Films wird deutlich, dass Snyder zuvor im Kino vor allem als Regisseur von Filmen in Erscheinung getreten ist, die ehemaligen ‚B-Movie‘-Genres zugezählt werden können (wie der Neuverfilmung des 70er-Jahre Horrorklassikers DAWN OF THE DEAD oder den Comic-Verfilmungen 300 und WATCHMEN). Bei der Filmkritik fiel der Film größtenteils unter Hinweis auf die krude Story, die Gewaltdarstellung und seinen voyeuristischen Blick auf die weiblichen Protagonisten durch.⁷⁴ Die wenigen positiven Kritiken⁷⁵ nahmen den Film hingegen mit dem Argument in Schutz, vermeintliche Mängel, wie die allgemein monierte fehlende Entwicklung der Charaktere, müssten als bewusste Entscheidungen betrachtet werden, die Snyder getroffen habe, um dem Film die hohe immersive Wirkung zu verleihen, die ihm selbst negative Kritiken in der Regel zugute halten.

Die Story des Films erscheint in der Tat auf den ersten Blick äußerst wirr: Die weibliche Hauptfigur – im Film immer nur „Babydoll“ genannt – landet nach einem Prolog, in dem angedeutet wird, dass ihr Stiefvater ihre Schwester tötet und ihr die Schuld dafür anhängt, in einer Nervenheilanstalt für Jugendliche im Stil der 1950er-Jahre. Der Film wechselt jedoch schnell ein erstes Mal die Erzählebene. Bereits nach wenigen Szenen verwandelt sich die Anstalt – in Babydolls Fantasie? – in ein Bordell im Stile des *Moulin Rouge*, in dem die vorherigen Insassinnen der Heilanstalt für prominente Gäste Tänze darbieten müssen. Dabei stellt sich schnell heraus, dass Babydoll über die Begabung eines besonders faszinierenden Tanzstils verfügt; der Film-Zuschauer bekommt diesen jedoch nie zu Gesicht, weil sich für ihn jeder von Babydolls Tänzern mit dem Wechsel

⁷⁴ Stellvertretend sei an dieser Stelle auf die *New York Times*-Rezension von A. O. Scott verwiesen: http://movies.nytimes.com/2011/03/25/movies/sucker-punch-from-zack-snyder-review.html?_r=0 (zuletzt abgerufen am 10.06.2016).

⁷⁵ Stellvertretend für die positiven Kritiken sei Giles Hardies kurze Besprechung des Films im *Sydney Morning Herald* angeführt: <http://www.smh.com.au/entertainment/movies/sucker-punch-20110406-1d4al.html> (zuletzt abgerufen am 10.06.2016).

auf eine dritte Erzählebene verbindet: Nachdem sie jedes Mal, wenn sie tanzt, in eine Art Trancezustand fällt, muss Babydoll in traumartigen Sequenzen, die an die Stelle der Tänze treten, erst allein, dann gemeinsam mit den anderen Insassen, Kämpfe gegen riesige Samurai, Wehrmachtzombies, Drachen oder Roboter bestreiten, die jeweils mit einem bestimmten Missionsziel verbunden sind. Die Missionsverläufe dieser Kämpfe wirken sich dabei unmittelbar auf die versuchte Flucht aus dem Bordell auf der zweiten Erzählebene aus. Nachdem vermeintlich alle Kämpfe geschafft – und die meisten Protagonistinnen dabei auf der Strecke geblieben – sind, stellt sich jedoch heraus, dass nur die Selbstopferung Babydolls die Flucht der letzten verbliebenen Gefährtin („Sweet Pea“) ermöglichen kann. Als Babydoll schließlich die Wächter ablenkt und gefangen wird, wechselt der Film auf die erste Ebene der Erzählung (die Nervenheilanstalt in den 1950ern) zurück; Babydoll verliert durch eine Lobotomie ihr Bewusstsein, die Charaktere aus der Bordell-Erzählung werden nacheinander als Angestellte der Heilanstalt offenbart – und Sweet Peas Flucht gelingt.

Im Folgenden sollen weder die Story des Films, noch seine kritisch rezipierte ‚Bildsprache‘ thematisiert werden. Für eine filmanalytische Fallstudie zum audiovisuellen Zusammenhang von Filmmusik und Bewegung ist der Film in anderer Hinsicht interessant: Die überaus bewegt inszenierten Kampf-Szenen mit ihrem Missionsfokus haben dazu geführt, dass der Film in Kritiken regelmäßig mit dem Medium des Videospiele verglichen wurde.⁷⁶ In der Tat legen die Level-Struktur der Abfolge von Kampfszenen, die Fokussierung auf Missionen und zu erkämpfende Objekte (engl. items) diesen Vergleich nahe. Zugleich lässt sich der Film jedoch auch mit dem musikalischen Format des Albums vergleichen: Bereits der Prolog vollzieht sich inszenatorisch in der Form des Musikvideos, durchgängig mit einem Song – einer Cover-Version des *Eurythmics*-Hits *Sweet Dreams* – unterlegt und ohne jeden Dialog; jede der Kampfszenen setzt musikalisch auf einen Remix oder eine Cover-Version von Klassikern der Popmusik des 20. Jahrhunderts auf; der jeweilige Song wird jedes Mal über die Szene hinweg komplett gespielt, markiert ihren Anfang und ihr Ende, so dass die Abfolge der Szenen von einer Abfolge von Popsongs durchzogen wird. Auf diese Weise rücken gerade die Kampfszenen inszenatorisch das Verhältnis von Musik und visueller Bewegung im Kino in den Vordergrund – als eine ästhetische Strategie der kinetischen Affizierung von Zuschauern, die vermutlich selbst nicht unwesentlich zum Videospiele-Vergleich beigetragen hat.

Die im Folgenden analysierte Szene (*Army of Me*, Timecode: 00:19:19–00:30:35) fungiert innerhalb der Dramaturgie des Films als erste Action-Szene.

⁷⁶ Vgl. dazu Fußnote 74 in diesem Kapitel.

Sie erzählt, wie Babydoll unter dem Druck, für ihr Überleben im Bordell tanzen zu müssen, das erste Mal in einen Trancezustand verfällt – und sich in einem mittelalterlichen japanischen Anwesen mit Hof und Haupthaus wiederzufinden scheint. Dort trifft sie auf einen namenlosen älteren Helfer (im Drehbuch nur als „Wise Man“ bezeichnet), der die Protagonistinnen fortan vor allen Kampf-Missionen, im Stil eines militärischen ‚Briefings‘, instruieren wird. Der Wise Man erklärt Babydoll, dass sie – um sich zu retten – eine Reihe von Kämpfen bestehen und dabei eine Reihe von Objekten erkämpfen werde müssen. Dann verschwindet er – und Babydoll wird von drei riesigen Samurai-Figuren attackiert, die in ihrer steinernen anmutenden Materialität an Comic-Versionen japanischer Grabfiguren (wie z. B. den so genannten *Haniwa*) erinnern. Anfänglich noch hilflos ausweichend, entwickelt sich Babydoll über die Konfrontationen mit den drei Samurai zunehmend zur Kämpferin – bis schließlich alle drei Gegner besiegt sind. Babydoll erwacht aus ihrem Trancezustand und erntet von ihren Gefährtinnen im Bordell Applaus für ihren außergewöhnlichen Tanz. In der Terminologie der angewandten Methode⁷⁷ gliedert sich die Szene in sieben gestalthafte Bewegungsfigurationen (ABEs).

ABE 1 (00:19:19–00:21:24)

In drei Bewegungsphasen wird inszeniert wie Babydoll – von Dr. Gorski, der strengen Betreuerin der Mädchen und rechten Hand des despotischen Bordellleiters Blue Jones, unter Druck gesetzt – ein erstes Mal versucht zu tanzen (s. Abb. 15).

In einer ersten Bewegungsphase verbinden sich in einem ruhigen, gleichmäßigen Rhythmus geschnittene, unbewegte Bilder des Tanzübungsraums mit dem akustischen Rhythmus der von langen Pausen unterbrochenen Ansagen Dr. Gorskis. Gleichzeitig vollzieht sich auf Ebene der Kadrage und der Montage eine Modulation der Raumfiguration: Während zunächst – als Dr. Gorski noch Sweet Pea coacht – weite, den Handlungsraum fassende Aufnahmen in der Halbtotale den kinematografischen Raumeindruck prägen (1), wandelt sich der Bildraum – mit Babydolls Betreten der Tanzfläche – über die Schuss-Gegenschuss-Montage von halbnahen Aufnahmen von Babydoll (2) einerseits, Blue Jones, den anderen Mädchen (3) und Dr. Gorski andererseits, in Richtung einer räumlichen Trennung von Bühne und Zuschauerraum.

In der zweiten Bewegungsphase wird Babydolls erster Tanzversuch als eine, von dezenter Kamerabewegung und dem Einsetzen diegetischer Musik – dem markanten Basslauf des *Björk*-Songs *Army of Me* – getragene Dynamisierung des

⁷⁷ Siehe die methodischen Ausführungen in Abschnitt 3.2 dieses Buchs.

Bildraums inszeniert. Drei aufeinander folgende, fließend-bewegte Nahaufnahmen der hilflos schauenden Babydoll (4) deuten eine dem Einsatz der Musik folgende Kreisbewegung an, bevor die Montage wieder zu unbewegten Einstellungen zurückkehrt.



Abb. 15: Stills: Sucker Punch, Army of Me, ABE 1 (Farbabb.: s. Anhang)

In der dritten Bewegungsphase schließlich verbindet sich eine rhythmische Figuration der Beschleunigung – die drängende Ansprache Dr. Gorskis – mit einer bildkompositorischen Figuration der Annäherung. Während die Kamera zunehmend aus der Nah- (5) in die Großaufnahme (6) wechselt, entfaltet sich Dr. Gorskis Ansprache in einem an Lyrik und Gesang erinnernden, festen rhythmischen Muster der Wiederholung⁷⁸, dessen Schlussakzent – der laute, von einem

⁷⁸ [Leise:] „Your fight for survival starts now. [Pause] You don’t want to be judged? [Kurze Pause] You won’t be. [Kurze Pause] You don’t think you’re strong enough? [Kurze Pause] You are. [Kurze

Stockschlag auf den Boden zusätzlich betonte Ausruf „Again!“ – die Bewegungsfiguration schließt.

So wird, mit dem Dialog als dominanter und der Kamera als subdominanter Gestaltungsebene, in der Kombination aus druckvoll beschleunigendem Rhythmus und dynamischer Raumfiguration, ein *Bild des Gedrängt-Werdens* inszeniert.

ABE 2 (00:21:24–00:23:03)

In abermals drei Bewegungsphasen werden Babydolls zweiter Versuch zu tanzen und der daraus hervorgehende erste Wechsel auf die dritte Erzählebene des Films – die traumartigen Kampfsequenzen – inszeniert (s. Abb. 16).

In der ersten Bewegungsphase verbinden sich, parallel zum Wiedereinsetzen des *Björk*-Songs, eine rhythmische und eine bewegte Figuration: Einerseits eine rhythmische Figuration der Beschleunigung, in deren Verlauf eine auf den pulsierenden Rhythmus des Songs aufsetzende, sukzessive Beschleunigung der Schnittfrequenz im wiederholten, den Song-Rhythmus aufgreifenden Aufschlagen von Mrs. Gorskis Stock auf dem Boden kulminiert; andererseits eine dezente Bewegung des Bildraums, die sich über die wiederholte, langsam-gleitende, annähernde Bewegung der Kamera hin zu Großaufnahmen der verschiedenen Protagonisten (1) vollzieht – und in der über mehrere Einstellungen vollzogenen, rhythmisch durch kurze Gegenschnitte auf die Volume-Anzeige des Tonbandgerätes beschleunigten, Annäherung des kinematografischen Blicks an Babydolls Augen bis hin zur Detailaufnahme endet (2).

Die zweite Bewegungsphase greift die Annäherungs-Bewegung der ersten als Umkehrung auf. Als die Kamera aus der Detailaufnahme von Babydolls Augen wieder zurückfährt, offenbart sie, in einer einzelnen, betont langen Einstellung (37 Sekunden Einstellungsdauer bei einer durchschnittlichen Dauer von 4 Sekunden der restlichen Einstellungen der Bewegungsfiguration) im Zuge einer Rückwärts-Kreisfahrt den Wechsel des Handlungsraums und eröffnet den weiten Blick über den Hof eines klassisch-japanisch anmutenden Anwesens (3 und 4) .

Die dritte Bewegungsphase nimmt die in der ersten angeschobene und in der zweiten entfaltete Bewegung als eine über mehrere Einstellungen kontinuierliche, zwischendurch kurz stockende und die Annäherung Babydolls an die offene Tür begleitende, Kamerabewegung (5 und 6) auf; *Björks* loopartig komponierter Song trägt die gesamte Bewegungsfiguration; mit der Bewegung Babydolls beginnen Streicher, das Motiv des Bass-Loops im Crescendo aufzunehmen.

Pause] You're afraid? [Kurze Pause] Don't be. [Kurze Pause] You have all the weapons you need. [Kurze Pause] Now fight. [Pause] [Laut:] Again!“



Abb. 16: Stills: Sucker Punch, Army of Me, ABE 2 (Farbabb.: s. Anhang)

So wird, mit der Kamera als dominanter und der Akustik als subdominanter Ebene der Inszenierung *ein Bild des Gedrängt-Werdens* über die kontinuierliche, mitunter stockende Bewegung sukzessive in ein *Bild zögerlicher Neugier* überführt.

ABE 3 (00:23:03–00:25:25)

In erneut drei Bewegungsphasen werden Babydolls Eintritt in das Haupthaus und das sich in der Folge entspinnde Gespräch mit dem Wise Man inszeniert (s. Abb. 17).

Die erste Bewegungsphase beginnt damit, dass der Song aus ABE 1 und 2 ausgeblendet wird, verhallt und den akustischen Raum für einzelne, gedehnte Geräusche auf Ebene des Sound Designs (Klangschalen, das ein Schwertreinen begleitende Surren) frei gibt, während die in ABE 2 entfaltete Bewegung in bewegten Einstellungen, die Babydolls Herantreten an den Wise Man zeigen (1), sukzessive ausläuft.

In der zweiten Bewegungsphase weicht die kontinuierliche Kamerabewegung dem alternierenden Rhythmus von halbnahen Einstellungen des Dialogs zwischen Babydoll und dem Wise Man im Schuss-Gegenschuss (2 und 3); vor dem Hintergrund des zunächst gleichmäßigen Schnittrhythmus' entfaltet sich dabei eine musikalische Dynamik: Die gedehnten Geräusche (s.o.) gehen fließend in gedehnte, lange gehaltene, tiefe Streicher- und hohe Flötentöne über; als er Babydoll die Waffen präsentiert, setzt ein von hohen, pfeifenden Klängen begleiteter, treibender Schlagzeugrhythmus ein; als der Wise Man Babydoll schließlich das Schwert reicht (4), beschleunigt sich der Schnittrhythmus kurz rapide (3 Einstellungen in 3 Sekunden bei ansonsten durchschnittlich ca. 5 Sekunden pro Einstellung), während parallel dazu kurz ein rollendes Bass-Ostinato erklingt.



Abb. 17: Stills: Sucker Punch, Army of Me, ABE 3 (Farbabb.: s. Anhang)

Die dritte Phase entfaltet sich mit dem Hinaustreten Babydolls und des Wise Man auf den Hof: Das zuvor kurz erklangene Bass-Ostinato läuft nun als scheinbare Endlosschleife im Hintergrund durch, während sich erst Nah-, dann Großaufnahmen der beiden Protagonisten gleichmäßig im Schuss-Gegenschuss abwechseln

(5 und 6). Auf diesen ‚Puls‘ setzt rhythmisch die Ansprache des Wise Man auf, die in ihrer Mischung aus rhythmischer Intonation und Pausen an die Ansprache Dr. Gorskis am Ende von ABE 1 erinnert⁷⁹, während im Bildhintergrund die drei riesigen Samurai erscheinen (6). Parallel dazu setzt in den Rhythmus der Ansprache hinein auch das Schlagzeug wieder ein, bevor – in der finalen Pause der Ansprache – die Musik ausklingt und von einem im kreischenden Crescendo erklingenden Streicher-Tremolo abgelöst wird.

So wird das in ABE 2 inszenierte Bild zögerlicher Neugier, mit Akustik und Dialog als dominanter sowie der Kamera als subdominanter Gestaltungsebene, über eine rhythmische Figuration der Beschleunigung sukzessive zu einem *Bild angespannter Erwartung* moduliert.

ABE 4 (00:25:25–00:26:22)

In drei Bewegungsphasen werden das Aufeinandertreffen Babydolls und der drei Samurai sowie Babydolls Konfrontation mit dem ersten der Samurai inszeniert (s. Abb. 18).

Die erste Bewegungsphase zeigt Babydolls Annäherung an die drei Samurai als fließende Bewegung über mehrere Einstellungen in der Halbnahen im Schuss-Gegenschuss-Prinzip (1 und 2); parallel dazu gehen akustisch die schweren Schritte des Samurai, die leichten, trippelnden Schritte Babydolls und ein kurzes, bedrohlich an den Prolog des Films erinnerndes musikalisches Motiv⁸⁰ fließend ineinander über. Als das Motiv ausklingt, wechseln Bewegungs- und Raum-Dynamik:

Eine zweite Bewegungsphase entfaltet sich, nachdem – quasi als Startsignal – eine kurze Tonfolge absteigender Bass-Töne erklingt. Nun nähert sich in einer erneuten, schnelleren kontinuierlichen Bewegung umgekehrt der erste Samurai Babydoll; dabei weitet sich der Bildraum sukzessive über mehrerhalb-totale Einstellungen (3), bis diese Weitung in einem finalen kurzen Moment der Pause – und der akustischen Stille – in einer videospiegelähnlichen seitlichen Totalen (4) kulminiert.

⁷⁹ Hier: „The fifth thing is a mystery. [Kurze Pause] It is the reason. [Kurze Pause] It is the goal. [Pause] It will be a deep sacrifice... [kurze Pause] ...and a perfect victory. [Pause] Only... [kurze Pause] ...you... [kurze Pause] ...can find it. [Kurze Pause] And if you do... [Pause] ...it will set you free. [Lange Pause] Oh, and one more thing... [Pause] ... – defend yourself!“

⁸⁰ Die hallenden Synthie-Flächen und Gitarrenklänge sind über Harmonien und Arrangement als Motivität des den gesamten, im Comic-Horror-Stil gehaltenen, Prolog des Films begleitenden Covers des *Eurythmics*-Songs *Sweet Dreams* erkennbar.

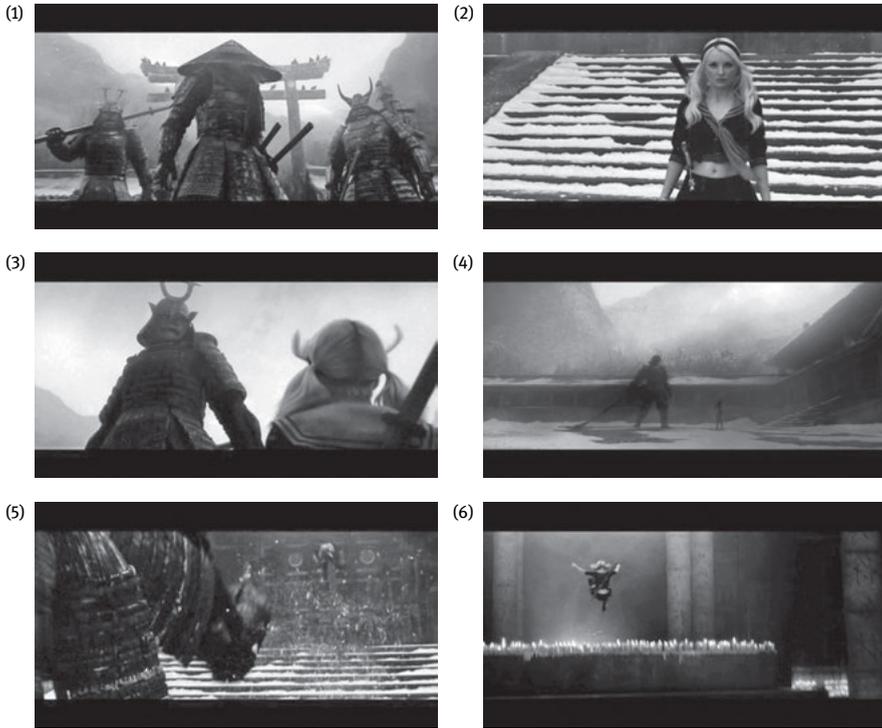


Abb. 18: Stills: Sucker Punch, Army of Me, ABE 4 (Farbabb.: s. Anhang)

In der dritten Bewegungsphase entlädt sich die zuvor inszenatorisch über die in Tempo und Bewegungsrichtung gegensätzlichen Bewegungen und den folgenden Pausenmoment aufgebaute Spannung in einer explosionsartig beginnenden, dann kontinuierlich auslaufenden Bewegung, die über mehrere Einstellungen hinweg audiovisuell erst den Tritt des Samurai (5) mit dessen lautem, tiefen Schrei, dann Babydolls folgenden Flug (6), eine diesen begleitende Kamerabewegung und ein im Crescendo anschwellendes Streicher-Tremolo verbindet.

So wird, mit der Kamera als dominanter und der Akustik als subdominanter Gestaltungsebene, über die kompositorische Abfolge kontrastierter Bewegungen, einen Moment der Pause und eine finale, explosionsartige Bewegung ein *Bild angespannter Erwartung* in das *Bild eines kraftvollen Attackiert-Werdens* überführt.

ABE 5 (00:26:22–00:27:45)

Im fließenden Wechsel zweier Bewegungsprinzipien wird der Kampf Babydolls gegen den ersten Samurai inszeniert (s. Abb. 19).

Mit der schnellen Bewegung des Samurai in das Haupthaus und dessen Attacke auf Babydoll wird eine Bewegungsfiguration eröffnet, die sich in Relation zu ABE 4 vor allem durch einen deutlich höheren Tempoedruck unterscheidet; dieser geht jedoch nicht auf eine Steigerung der Schnittfrequenz zurück (diese ist mit ca. 3 Sekunden durchschnittlicher Einstellungsdauer sogar gegenüber ca. 2,5 Sekunden in ABE 4 leicht verlangsamt), sondern ergibt sich im Zusammenspiel von Bewegungsdynamik und Musik: Mit dem Eindringen des Samurai (1) entfaltet sich eine andauernde Abfolge kurzer (Kampf-)Bewegungen im Bild (2), die durch die Tatsache, dass jede einzelne Einstellung diese Bewegung als Kamerabewegung parallelisiert, zusätzlich dynamisiert wird; da weder die einzelnen Bewegungen im Bild noch die Kamerabewegungen eine kontinuierliche, gerichtete Bewegung ausbilden entsteht viel mehr der Eindruck eines stakkato-ähnlichen Bewegungsrhythmus' als der einer fließenden Bewegung. Dieser Bewegungsrhythmus verbindet sich audiovisuell mit dem musikalischen Rhythmus: Die gesamte Bewegungsfiguration setzt auf einen in der Originalversion des Songs *Army of Me* nicht enthaltenen Gitarren-Part im so genannten *Metal*-Stil auf, als dessen initiales und prägendes Element ein verzerrtes, schnell gespieltes E-Gitarrenriff fungiert.

Dieser stakkato-ähnliche audiovisuelle Bewegungsrhythmus wird punktuell von einem zweiten Bewegungsprinzip unterbrochen: Im Kontrast zu den rhythmischen Attacken des Samurai setzen immer wieder punktuell Einstellungen ein, die von der kompositorischen Verbindung von Zeitlupenbildern und musikalischer Dynamik geprägt werden. In einem ersten Zeitlupenbild, über drei Einstellungen hinweg, springt der Samurai mit dem Schwert auf Babydoll zu (3); parallel dazu setzt in der Musik ein treibender Rhythmus von Schlagzeug und Bass ein. Die kinetische Energie dieses audiovisuellen Zeitlupenbilds scheint sich unmittelbar in dem folgenden Schlag des Samurai und Babydolls Flug durch die Luft zu entladen (4); in einem zweiten und dritten Zeitlupenbild gelingt es Babydoll, den Schlägen zu entgehen (5), bevor sie in einem vierten Zeitlupenbild, in einer einzigen, langen Einstellung, ihrerseits dem Samurai einen vernichtenden Schlag zufügt (6); parallel dazu klingt die Musik aus und weicht einem gedehnten Streicher-Tremolo.

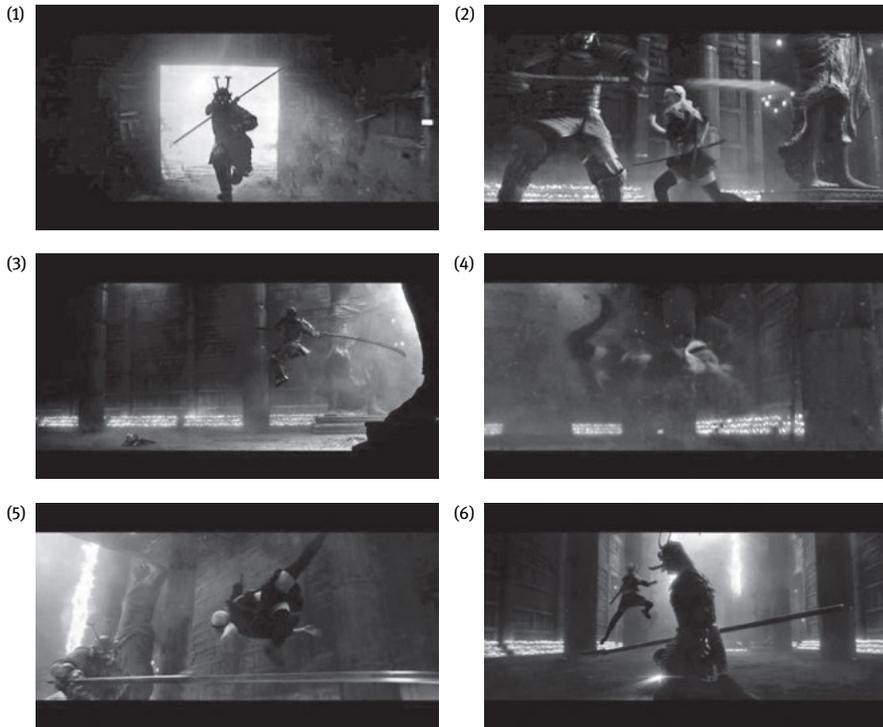


Abb. 19: Stills: Sucker Punch, Army of Me, ABE 5 (Farbabb.: s. Anhang)

Als Reihe gesehen bilden die Zeitlupenbilder einen dynamischen Wandel des Kräfteverhältnisses aus: Während im allgemeinen, stakkato-ähnlichen Bewegungsrhythmus der Bewegungsfiguration durchgehend Babydoll von der Bewegungsenergie zurückgedrängt wird, wandelt sich dieses Verhältnis in den Zeitlupenbildern: im ersten steckt Babydoll noch einen heftigen Schlag ein; im zweiten kann sie den Schlag mit ihrem Schwert abblocken; im dritten gelingt es ihr auszuweichen; im vierten ist es schließlich Babydolls Bewegungsenergie, die den Samurai zur Strecke bringt.

So wird, mit der Kamera als dominanter und der Akustik als subdominanter Gestaltungsebene, über die Reihe ‚eingeschobener‘ Zeitlupenbilder, ein *Bild des Gedrängt-Werdens* Schritt für Schritt in ein *Bild der Befreiung* gewandelt.

ABE 6 (00:27:45–00:28:58)

In einer einzigen, fließenden Bewegungsphase wird im Wechsel zwischen Zeitlupe und Super-Zeitlupe der Kampf Babydolls gegen den zweiten Samurai inszeniert (s. Abb. 20).

Über die gesamte Bewegungsfiguration hinweg werden eine, weitgehend durch Rhythmus und Intonation geprägte, musikalische Dynamik sowie eine eher fließend-kontinuierliche Modulation visueller Dynamik audiovisuell verwoben. Zunächst wird die Bewegung aus dem Moment der Ruhe am Ende von ABE 5 heraus initiiert: Während das Bild von der Zeitlupe zur Normalgeschwindigkeit zurückzukehren scheint, schwillt das aus ABE 5 anhaltende Streicher-Tremolo bedrohlich im Crescendo an; ein Granatgeschoss platzt plötzlich in die Einstellung und das bewegte Bild wechselt unmittelbar mit Babydolls Ausweichbewegung (1) wieder in den Zeitlupenmodus.

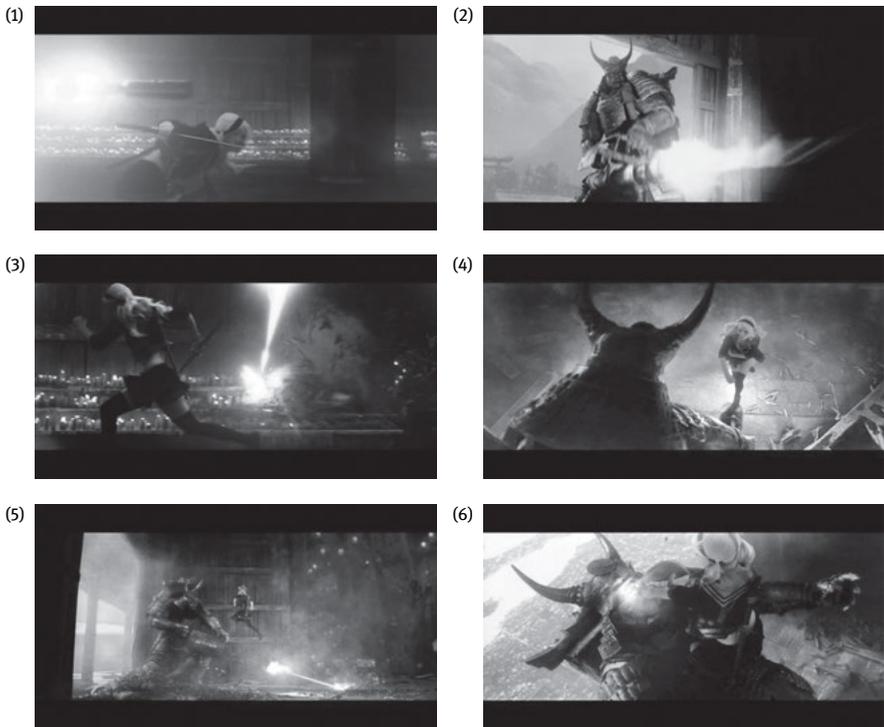


Abb. 20: Stills: Sucker Punch, Army of Me, ABE 6 (Farbabb.: s. Anhang)

Ein Gegenschnitt auf den zweiten Samurai offenbart, wie dieser, unter Paukenschlägen und einem alarmierenden Bläser-Crescendo, zu einem Maschinen-

Gewehr greift. Der Maschinengewehr-Beschuss entfaltet sich inszenatorisch als Verbindung einer Schuss-Gegenschuss-Montage mit einer kontinuierlichen Bewegung im Bild: Totales des schießenden Samurai (2) werden im Schnitt alternierend mit fließend-bewegten Zeitlupenbildern der ausweichenden Babydoll verbunden (3); dabei wird Babydolls Lauf in Zeitlupe mit einer musikalischen Dynamik parallelisiert: schnelle, dramatisch im Stakkato gespielte Streicher-Ostinati kontrastieren die verlangsamte Bewegung und verleihen dieser einen rhythmischen Puls. In diesen Puls wird eine musikalische Figuration der Antizipation eingewoben; punktuell in die Streicher-Ostinati hinein erklingt eine Tonfolge einzelner, in der Tonlage sukzessive ansteigender Bläseröne. Als Babydoll es mit ihrem Zick-Zack-Lauf schließlich bis an den Samurai heran geschafft hat, erreichen Zeitlupenbewegung und musikalische Dynamik ihren gemeinsamen Höhepunkt: Babydolls vernichtender Angriff auf den Samurai vollzieht sich inszenatorisch als eine fließende Bewegung in Super-Zeitlupe über mehrere Einstellungen hinweg (4, 5 und 6), die audiovisuell mit einer dramatisch hohen, ansteigenden Bläseronfolge verschmilzt; als großes Finale der Bewegung geht der höchste dieser Bläseröne – just in dem Moment, in dem Babydoll den tönernen Samurai mit einer Serie von Kopfschüssen zur Strecke bringt – in ein ebenso quietschend-hohes E-Gitarren-Stakkato über.

So wird, mit der Akustik als dominanter und der Kamera als subdominanter Ebene der Inszenierung, über die Kontrastierung von rhythmischem Gewehr-Stakkato und audiovisueller Bewegungsdynamik ein *Bild des Nieder-Ringens* inszeniert.

ABE 7 (00:28:58–00:30:35)

In drei Bewegungsphasen werden der kurze Kampf Babydolls gegen den letzten der drei Samurai, ihr Erwachen aus dem Traumzustand und der Wechsel zurück auf die zweite Erzählebene des Films, in den Tanzübungsraum, inszeniert (s. Abb. 21).

Die erste Bewegungsphase setzt, gewissermaßen als kompositorische Peripetie, unmittelbar auf der Bewegungsklimax in ABE 6 auf: Babydolls Sprung auf den zweiten Samurai und dessen Sturz in Superzeitlupe gehen fließend in die Laufbewegung Babydolls in Richtung der Kamera über; zeitlich synchron zur einsetzenden Laufbewegung geht das quietschende E-Gitarren-Stakkato wieder in den rollenden Bass der Strophe von *Björks Song Army of Me* über; Laufbewegung, musikalischer Puls und die bildkompositorische Kombination der im Bildvordergrund ruhig von dannen schreitenden Babydoll mit dem im Bildhintergrund einstürzenden Hauptgebäude verbinden sich zu einer audiovisuellen Geste ‚cooler‘ Stärke (1).

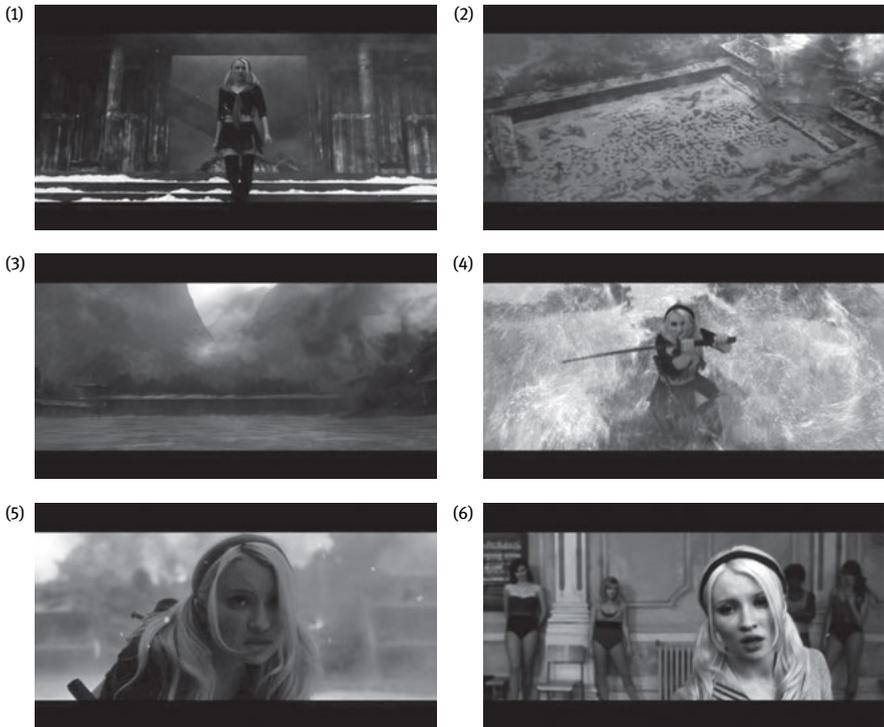


Abb. 21: Stills: Sucker Punch, Army of Me, ABE 7 (Farbabb.: s. Anhang)

Die zweite Bewegungsfiguration unterstreicht diese Geste über einen weiteren Moment der herausgehobenen Synchronizität von Musik, Geräusch und Bewegung im Bild: Babydoll kommt neben einem im Schnee steckenden Schwert zum Stehen; synchron zum letzten Schlag der Snare-Drum in der Song-Strophe – und dem damit verbundenen Übergang zum Refrain (einsetzender Text: „And if you complain / you’ll meet an army of me“) – zieht Babydoll das Schwert aus dem Boden; eine Bewegung, die sich unmittelbar im Zurückweichen des Samurai und dem in einer Totalen aus der Vogelperspektive hervorgehobenen Kollaps des Hauptgebäudes fortsetzt (2). Der letzte Kampf entfaltet sich als Wiederholung und Variation der Konfrontation mit dem ersten Samurai in ABE 4: In nahezu identischen Einstellungen stürmt der dritte Samurai in einer seitlichen Totalen über den Hof auf Babydoll zu (3) – nur dass dessen Bewegungsenergie sich dieses Mal nicht gegen Babydoll entlädt. Stattdessen kontert Babydoll den Angriff mit einem einzelnen Schlag (4); die Samurai sind besiegt. Während im Hintergrund der letzte Samurai zusammenbricht ist es nun Babydoll, die – ähnlich den Samurai in ABE 4 und 5 –, begleitet von einem lauten Bläsercrescendo, welches das Ende

des Björk-Songs markiert, mit einem lauten, buchstäblich das Bild erschütternden Aufschlag aus einem Sprung landet (5).

Die letzte Bewegungsphase zeigt Babydolls Erwachen und Rückkehr in die Tanzübung auf der zweiten Erzählebene, die anstatt eines Match Cuts (ABE 2) nun als Bewegungskontinuität inszeniert wird: Aus der Hocke im japanischen Hof erhebt sich Babydoll in einer fließenden Bewegung direkt in den Tanzübungsraum (5 und 6). Die über die Blickachsen und Montage in ABE 1 etablierte Trennung in Bühnen- und Zuschauerraum wird hier zum Resonanzfeld eines raumzeitlichen Nachhalls der Kampfszenen, der im Applaus und den Glückwünschen der Anwesenden zum Ausdruck kommt.

So wird, mit der Akustik als dominanter und der Kamera als subdominanter Gestaltungsebene, über die Abfolge mehrerer an die Figur Babydolls gebundener Bewegungsphasen ein *Bild der Stärke* in ein *Bild des Zur-Ruhe-Kommens* überführt.

Szenische Komposition

Als dynamisches Muster betrachtet, präsentieren sich die sieben ABEs der hier betrachteten Szene (*Army of Me*) aus SUCKER PUNCH als sukzessive Ablösung eines gemächlichen, maßgeblich von Schnitt und Dialog getragenen audiovisuellen Rhythmus' durch komplexe Muster audiovisueller ‚Bewegungsimpulse‘. Dabei werden über die kompositorische Anordnung dieser Bewegungen zwei dynamische Veränderungen organisiert:

Zum einen entfaltet sich die Szene über eine zunehmende Dichte der Bewegungen als audiovisuelle Figuration eines energetischen Anschwellens, die zum Ende von ABE 6 ihren Höhepunkt erreicht und in ABE 7 langsam abschwilt (dazu unten mehr). Zum anderen werden im Zuge dessen unterschiedliche Bewegungsprinzipien mit unterschiedlichen Protagonisten (den drei Samurai einerseits, Babydoll andererseits) assoziiert; in der Folge werden diese Bewegungsprinzipien zu den kompositorischen Modulen einer kontinuierlichen Verkehrung des Kräfteverhältnisses zwischen den Samurai und Babydoll. Eines hier buchstäblichen ‚Kräfte‘-Verhältnisses, das als Relation kinetisch-affektiver Bewegungsqualitäten inszeniert wird. Die Szene entfaltet sich inszenatorisch gewissermaßen in drei Akten: Einer (nicht nur narrativ, sondern auch in Bezug auf das kompositorische Prinzip der Verbindung auditiver und visueller Bewegungsimpulse) orientierenden Exposition (ABE 1–3), einem das zuvor eingeführte Spiel der Bewegungskräfte entfaltenden Hauptteil (ABE 4–6) und einem Epilog (ABE 7), der fließend aus einer kompositorischen Peripetie am Ende von ABE 6 hervorgeht.

Dabei offenbaren sich mit Blick auf das Mikrodiagramm⁸¹ (s. Abb. 22a und 22b, S. 153) zwei grundlegende Kompositionsprinzipien: Zum einen wird deutlich, dass auch hier – ähnlich wie in der Fallstudie zu audiovisuellem Rhythmus in SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD – die komplexe Anordnung von Bewegungsimpulsen auf eine grundlegende rhythmische Struktur der audiovisuellen Verbindung von musikalischem Rhythmus, Schnitt- und Dialogrhythmus aufsetzt; die in der hier beschriebenen Fallstudie beobachteten Figurationen der rhythmischen Be- und Entschleunigung beschränken sich jedoch in den die Kämpfe zwischen Babydoll und den Samurai inszenierenden ABEs 4–6 zunehmend auf die Ebene des Schnittrhythmus', während musikalisch vor allem rhythmisch konstante Ostinati zum Tragen kommen. Zum anderen zeigt sich auf Ebene der Bewegung eine dynamische Verdichtung audiovisueller Bewegungsimpulse bis zum inszenatorischen Höhepunkt der Szene am Übergang von ABE 6 zu ABE 7. Auf dem Weg zu diesem Höhepunkt, in den überaus bewegt inszenierten Kämpfen Babydolls gegen die ersten beiden Samurai in ABE 5 und 6, entfaltet sich ein *audiovisueller Bewegungsrhythmus*, in dem die musikalischen Ostinati weitgehend die Rolle eines gleichbleibenden Pulses der jeweiligen ABE übernehmen, während Schnitte und Bewegungsimpulse synchron eine Dynamik der Be- und Entschleunigung ausbilden.

So erweist sich ABE 1 bei genauerer Betrachtung als eine Art des vorsichtigen Vertraut-Machens mit dem die Szene bestimmenden Grundprinzip körperlich-affektiver Zuschaueradressierung: Aus der Abfolge verhältnismäßig langer, in Bezug auf Bewegung im Bild eher statischer Einstellungen erhebt sich im Verlauf der ABE zweimal dezent eine Verbindung auditiver Dynamik mit einem In-Bewegung-Geraten des kinematografischen Blicks (1)⁸². Zunächst folgt auf den Einsatz des rollenden Bass-Ostinatos des *Björk*-Songs eine über mehrere Einstellungen kontinuierliche, dezente Kamerabewegung, die sich mit Babydolls hilflosem Tanzversuch verbindet; das zweite dezente Einsetzen einer Kamerabewegung ist kompositorisch anders eingebunden: dieses Mal ist es der sich beschleunigende Rhythmus der Ansprache Mrs. Gorskis, der sich audiovisuell mit einer langsamen Kamerabewegung in die Bildtiefe, auf Babydoll zu, verbindet. Zusammen genommen prägen jene beiden dezenten Bewegungen die kompositorische Verlaufsform der ABE wesentlich: Diese beginnt mit der audiovisuellen Verbindung statischer, verhältnismäßig langsam geschnittener Einstellungen mit den ebenso rhyth-

81 Zu Aussage-Intention und Funktion des Mikrodiagramms s. Fußnote 25 in Abschnitt 4.2 dieses Kapitels.

82 Die Ziffern in Klammern verweisen auch hier auf die jeweilige Hervorhebung im Mikrodiagramm.

misch verhältnismäßig langsamen, aber stetigen, insistierenden Ansagen Mrs. Gorskis; aus diesem drängenden Rhythmus schält sich der in der Kamerabewegung angedeutete, ins Leere laufende Versuch einer (Tanz-)Bewegung Babydolls; schließlich verbindet sich die ebenso rhythmisch-drängende, sich sukzessive beschleunigende Ansprache Mrs. Gorskis mit einer drängend-nahenden Kamerabewegung. Als Parcours – drängender Rhythmus, abgebrochene Umsetzung dieser rhythmischen Energie in eine tanzende Bewegung, Rückkehr des drängenden Rhythmus' als Agens einer Verengung des Bildraums – organisiert die ABE ein kinetisch-affektiv grundiertes *Bild des Gedrängt-Werdens*, das den drängenden Ansagen Mrs. Gorskis ihre audiovisuelle Tonalität verleiht. Zugleich verbinden beide audiovisuellen Bewegungen die Wahrnehmung einer akustischen Dynamik mit der Erfahrung des In-Bewegung-Geratens des kinematografischen Blicks; damit etabliert die ABE eine Verbindung von Akustik und Bewegung, die für die Inszenierung der Kämpfe in ABE 4–6 von zentraler Bedeutung ist.

In ABE 4 wird dann gewissermaßen das kompositorische ‚Instrumentarium‘ der Szene exemplarisch durchgespielt (2). Die Konfrontation Babydolls mit dem ersten der Samurai vollzieht sich inszenatorisch über drei Bewegungsphasen, die jeweils durch ein spezifisches Ineinander audiovisueller Bewegungen geprägt werden: Zunächst entfaltet sich die Melodie aus *Sweet Dreams* (dem ersten Song des Films, im Prolog gespielt) als musikalische Bewegung, die sich schließlich mit den kontinuierlichen, die Bewegung Babydolls in Richtung des Samurai begleitenden Kamerabewegungen verbindet. Dessen bedrohlicher Marsch auf Babydoll zu realisiert sich inszenatorisch hingegen als kurze audiovisuelle Bewegungsverkettung: eine musikalische Bewegung – eine melodisch abfallende Folge bedrohlich-tiefer Basstöne – schiebt hier gewissermaßen die folgende kontinuierliche, von Kamerabewegung begleitete Bewegung des Samurai an. Schließlich ist es ein kurzer audiovisueller Bewegungsimpuls – der den Bildkader zum Wackeln bringende Schrei des tretenden Samurai –, dessen Bewegungskraft sich unmittelbar in einer kontinuierlichen Bewegung des gesamten Bildraums – Babydolls von musikalischer Bewegung und Kamerabewegung begleitetem Flug – entlädt. Auf diese Weise wird die zuvor etablierte audiovisuelle Verbindung von akustischer Dynamik und Kamerabewegung in Richtung einer energetischen Verkettung von Bewegungen ausgefaltet – und damit die Bühne für den Kampf der Samurai gegen Babydoll bereitet.

Dieser Kampf vollzieht sich affektiv als *dynamische Modulation des Verhältnisses spezifischer audiovisueller Bewegungsqualitäten*. Die kompositorische Gestaltung audiovisueller Bewegungsimpulse im Zusammenspiel von musikalischer Bewegung und Kamerabewegung wird in Richtung zweier kontrastierender Bewegungsqualitäten ausdifferenziert: So wird in ABE 5 beiden Protagonisten – dem Samurai und Babydoll – ein jeweils eigenes kompositorisches Prinzip

der Gestaltung von audiovisuellen Bewegungen zugeordnet (3). Mit dem Angriff des Samurai setzt ein schnelles Gitarrenriff ein, dessen Rhythmus sich mit den, die rhythmisch-schnell aufeinander folgenden impulsiven Angriffsbewegungen begleitenden, Kamerabewegungen verbindet. In den so entstehenden, stakkato-ähnlichen Bewegungsrhythmus wird sukzessive ein zweites Bewegungsprinzip eingewoben: Im Verlauf der ABE entfalten sich vier kurze Momente der Verlangsamung, vier im Kontext der Szene lange bis sehr lange Einstellungen, in denen Babydolls Reaktionen in der audiovisuellen Verbindung von Zeitlupenbildern und gedehnt-langsamem Soundeffekten inszeniert werden; dabei wandeln sich die Reaktionen Babydolls im Verlauf dieser durch ihre Dauer und spezifische Bewegungsqualität ausgestellten Momente: von apathischer Starre, über Ausweichbewegungen, bis hin zum entscheidenden Gegenschlag. Damit realisiert sich in der dynamischen Kontrastierung zweier Bewegungsqualitäten die spezifische Verlaufsform der ABE – ein hektischer, die Wahrnehmung des Zuschauers bedrängender Rhythmus aus Musik und Bewegungsstakkato, der nach und nach von pausenhaften Momenten der Verlangsamung unterbrochen und schließlich abgelöst wird – als eine affektive Modulation der Erfahrung des *Gedrängt-Werdens* zu einer des *Sich-Befreiens*. Der dargestellte Kampf wird somit auf Ebene der körperlich-affektiven Zuschauerwahrnehmung als ein Wechselspiel unterschiedlich figurierter audiovisueller Bewegungsqualitäten *des* Bilds erlebt, welche die Bewegung *im* Bild einfassen.

Zugleich ist mit der Etablierung jenes Bewegungskontrasts – drängend-schnelles Stakkato und filigran-langsame Zeitlupenbewegung – der Boden für den kompositorischen Höhepunkt der Szene bereitet: ABE 6 und 7 verbindet eine inszenatorische Peripetie, die in einer audiovisuellen Geste der Stärke kulminiert (4). So wird das Bewegungsstakkato aus ABE 6 in Aufnahmen des dritten Samurai aufgegriffen, die ein rhythmisches Stakkato des ratternden, den Bildkader rhythmisch zum Flackern und Wackeln bringenden Maschinengewehrs entfalten. Anschließend wird auch diese rhythmische Figuration über eine alternierende Parallelmontage mit Babydolls Zeitlupenbewegung kontrastiert. In der Folge werden die Aufnahmen des durchgängig feuernenden Samurai alternierend mit Zeitlupenbildern Babydolls gegengeschnitten; dabei bilden die Aufnahmen Babydolls über diese Parallelmontage hinweg eine kontinuierlich fortlaufende Bewegung aus, die sich synchron zu einer ebenso kontinuierlichen musikalischen Bewegung entfaltet: Babydolls Zick-Zack-Lauf durch die Gewehrsalven des Samurai beginnt zeitgleich mit dem Einsetzen eines schnellen Streicher-Ostinatos; das Tempo des Ostinatos im Kontrast zu den betont langsamen Zeitlupenbildern verleiht dem Bild eine innere Spannung, die langsamen Bewegungen scheinen von einer pulsierend-schnellen, rhythmischen ‚Energie‘ getrieben.

Das große Finale dieses Laufs kündigt sich inszenatorisch als Übergang eines diese Spannung zusätzlich steigernden Moments der Verlangsamung an: eine rhythmisch-langsam, dramatisch in höhere Tonlagen wechselnde, den Bewegungshöhepunkt körperlich antizipierbar machende Bläser-Tonfolge verbindet sich mit dem Wechsel des Bilds in den Super-Zeitlupenmodus. Schließlich beginnt die aufgebaute Spannung, sich in der Verbindung von Rhythmus (E-Gitarrenstakkato, Pistolenschüsse) und Bewegung (die den Sturz des Samurai einfassende Kamerabewegung) zu entladen; ‚beginnt‘ deshalb, weil diese energetische Entladung der zuvor aufgebauten Spannung unmittelbar in die erste Bewegungsphase von ABE 7 übergeht: die über den Wieder-Einsatz des *Björk*-Songs einerseits, die Babydolls Lauf auf den Hof einfassende Kamerabewegung andererseits inszenierte audiovisuelle Geste der Stärke vollzieht sich kinetisch-affektiv als ‚auslaufende‘ Entladung der in ABE 6, über die audiovisuelle Verbindung von schnellem Rhythmus und fließend-langsamere Bewegung, aufgebauten Spannung. Betrachtet man das aus den Verlaufsformen der ABEs hervorgehende dynamische Muster der Szene als Ganzes (s. Tab. 3), offenbart sich deren affektive ‚Verlaufsform‘ als eine Dynamik des Erhebens über kinetischen Druck; dieses Erheben steht am Ende des sukzessiven Aufbaus eines drängenden Rhythmus‘ aus kurzen Bewegungsimpulsen und der schrittweisen Ablösung dieses Bewegungsrhythmus‘ durch eine audiovisuelle Figuration der Verlangsamung.

Tab. 3: Übersicht der ABEs der Szene *Army of Me*, ihrer affektiven Wahrnehmungsqualitäten sowie ihrer kompositorischen Verlaufsform

ABE	Qualifikation	Verlaufsform
1	Gedrängt-Werden	stetig-drängender Rhythmus, abgebrochene Bewegung, rhythmisch getragene Verengung des Bildraums
2	Gedrängt-Werden → zögerliche Neugier	Aufbau rhythmischer Spannung, Umsetzung dieser Spannung in Bewegung, rhythmische Spannung, stockende Bewegung
3	angespanntes Erwarten	stetig-ruhiger Rhythmus, rhythmische Beschleunigung, retardierendes Moment, rhythmische Beschleunigung
4	angespanntes Erwarten → kraftvolles Gedrängt-Werden	langsam-fließende Bewegung, retardierendes Moment, langsam-fließende Bewegung, retardierendes Moment, entladender Bewegungsimpuls
5	Gedrängt-Werden → Befreien	pulsierender Bewegungsrhythmus, intervenierende Momente der Verlangsamung, finale Verlangsamung

Tab. 3 (fortgesetzt)

ABE	Qualifikation	Verlaufsform
6	Nieder-Ringen	Spannung aus pulsierendem Rhythmus und langsam-fließender Bewegung, entladender Bewegungsimpuls
7	Stärke → Zur-Ruhe-Kommen	langsam-fließende Bewegung, retardierendes Moment, entladender Bewegungsimpuls, stetig-langsamere Rhythmus

Die auf der Plotebene mit dieser Szene eingeleitete Emanzipation Babydolls aus der Rolle des hilflosen Opfers (die in ABE 4 über die musikalische Referenz auf den Prolog, der mit Babydolls Abschiebung in die Heilanstalt endet, im Modus der Erinnerung unterstrichen wird), hin zu einer ‚widerständigen‘ Kämpferin wird so vom Zuschauer als ein kinetisch-affektiver Parcours körperlich erfahren: als eine drängende Bewegungskraft, die Befreiung von deren ‚Druck‘ durch eine intervenierende, fließend-ruhige Bewegungskraft, sowie schließlich das Nieder-Ringen des ‚Drucks‘ durch die Ablösung der ersten Bewegungskraft durch die zweite. Damit wird die Gefühlsdimension dieser Szene als etwas greifbar, das bereits in der letzten Fallstudie in den Blick rückte: Ein Bild der *Selbstermächtigung*. Doch nicht nur, dass dieses sich in einer leicht anderen Dynamik herstellt – die zu überwindende ‚Spannung‘, wird in der Szene aus SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD primär als audiovisueller Rhythmus, hier eher als audiovisueller *Bewegungsrhythmus* figuriert; durch die Ausgestaltung dieser affektiven ‚Verlaufsform‘ über Symbolik und Dialog – die Aufforderungen in Mrs. Gorskis Rede, die Untersicht, in der Babydolls Lauf nach dem Sieg gegen den zweiten Samurai gefilmt ist – wird die affektive Dynamik des Erhebens auf Ebene der Repräsentation gedoppelt und verstärkt; wo in SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD das Gefühl der *Selbstermächtigung* spielerisch-komisch gebrochen wird, wird es hier zu einem *Bild pathetischer Selbstermächtigung* überhöht.

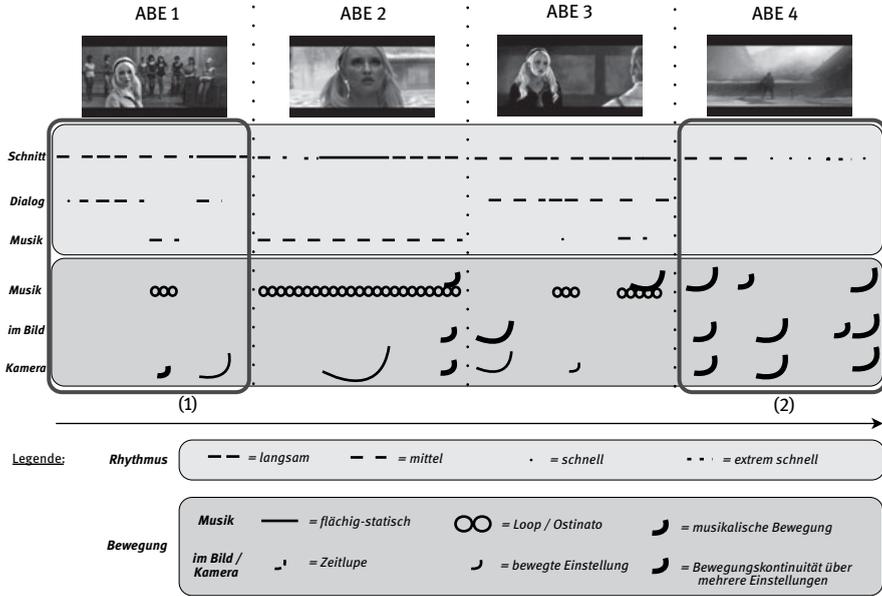


Abb. 22a: Mikrodiagramm: Sucker Punch, Army of Me, ABE 1–4

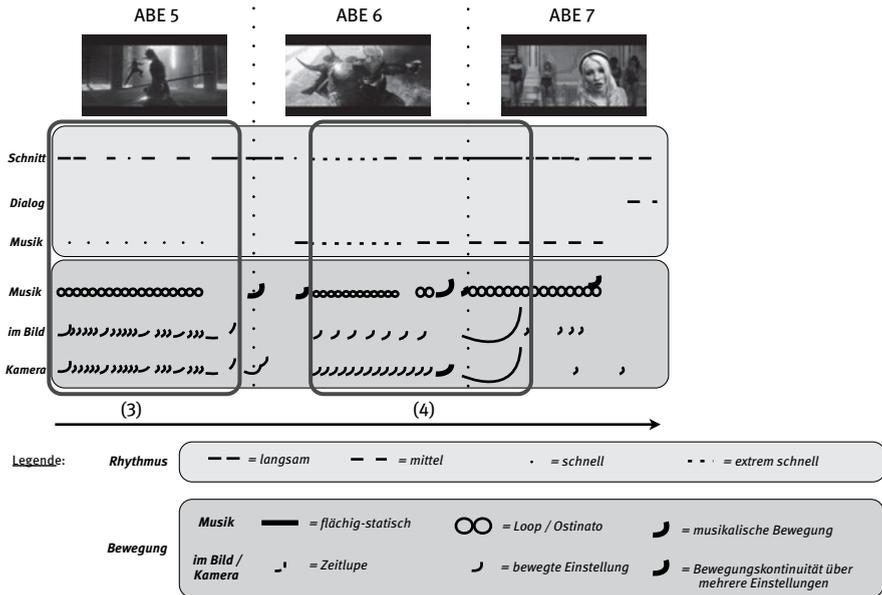


Abb. 22b: Mikrodiagramm: Sucker Punch, Army of Me, ABE 5–7

Betrachtet man die in dieser Fallstudie gewonnen Einsichten, lässt sich das zum Ende des vorangegangenen Kapitels entwickelte Verständnis einer *gestalthaften audiovisuellen Bewegung* vertiefen. Dort wurde diese zunächst formal-ästhetisch reflektiert – und folglich heuristisch als ein *Verschränken zeitlich synchroner auditiver und visueller Dynamik* gefasst.⁸³ Die theoretischen Überlegungen zur audiovisuellen Bewegung im vorangegangenen Abschnitt haben demgegenüber eine Verschiebung der Perspektive angedeutet: Jene Dynamik kommt in formal-ästhetisch greifbaren Gestaltungsebenen des audiovisuellen Bilds wie Kamerabewegung, musikalischen Verläufen, Figurenchoreografie, etc. zum Ausdruck – phänomenologisch betrachtet ist es jedoch nicht die Verlaufsform jener Bewegungen, die den Eindruck von Dynamik prägt, sondern der sich darüber einstellende Eindruck einer energetischen ‚Kraft‘, die als kinetischer Affekt am eigenen Körper erfahren wird. Darüber ändert sich auch das Verständnis der *audiovisuellen Gestalt*, zu der sich auditive und visuelle Dynamiken fügen. Nicht eine – räumlich gedachte⁸⁴ – ‚Kongruenz‘ im formal-ästhetischen *Verlauf* akustischer und visueller Bewegungen lässt diese ein gestalthaftes Ganzes ausbilden, sondern ein spezifisches Verhältnis der jeweiligen *Empfindungsqualitäten*, welches dazu führt, dass diese synchronen Bewegungen als *eine* Bewegung erfahren werden.

Die oben dargelegte Fallstudie offenbart, dass sich aus Perspektive der Empfindungsqualität audiovisueller Bewegungen eine weitere Verschiebung gegenüber der heuristischen Beschreibung dieser Bewegungen zum Ende des letzten Kapitels ergibt: Das audiovisuelle ‚Verschmelzen‘ zeitlich-synchroner Bewegungen in Bild und Ton ist nur *eine* spezifische Figuration audiovisueller Bewegung; ebenso kann diese, gewissermaßen als formal-ästhetische ‚Bewegungskette‘, eine kinetisch-affektive *Bewegungskontinuität* ausbilden. Kamerabewegungen, Bewegungen im Bild, musikalische Bewegungen – über die Empfindung einer kinetisch-affektiven Energie, die sich ungebrochen durch verschiedene Ebenen des filmischen Bilds zieht, realisiert sich im Körper des Zuschauers eine kontinuierliche Bewegung, die allein über ihre affektive Dynamik – fließend, impulsiv, beschleunigend, verlangsamend, etc. – als ein zusammenhängendes Ganzes wahrgenommen wird. Die affektive Bewegungsenergie transzendiert die verschiedenen Wahrnehmungsebenen des filmischen Bilds; Bewegungen auf den einzel-

⁸³ Dabei wurde auf die Beobachtung aufgesetzt, wie zum Ende von ABE 5 des Prologs in *THE ROYAL TENENBAUMS* das jublierend-laute Einsetzen von Bläsern und Gesang und eine ausgehende, schnelle Kamerafahrt im gemeinsamen Eindruck einer euphorischen Entgrenzung aufgehen; s. Abschnitt 3.2 dieses Buchs.

⁸⁴ Siehe dazu die Diskussion zur musikalischen Bewegung in den Notationen Eisensteins bei la Motte-Haber. Vgl. dazu La Motte-Haber/Emons: *Filmmusik*, S. 22 und Abschnitt 4.3 dieses Kapitels.

nen Ebenen spielen mal gemeinsam ‚im Chor‘ als ein großes Ganzes auf, um im nächsten Moment zu verstummen oder von einer ‚einstimmigen‘ Kamerabewegung, musikalischen Bewegung, schauspielerischen Geste, etc. fortgesetzt zu werden. Immer wieder erheben sich aus den verschiedenen Wahrnehmungsdimensionen des filmischen Bilds Bewegungen, verschwinden wieder, werden von neuen abgelöst. Kontinuierliche Bewegungen verändern sich in ihrer kinetischen Qualität, fließende Bewegungen kulminieren in einem explosionsartigen Impuls, verlangsamende, scheinbar gleich zum Erliegen kommende Bewegungen werden plötzlich rasend schnell, um dann doch einem Moment audiovisueller ‚Stille‘ zu weichen. Bewegungen der Figuren werden von Kamerabewegungen aufgenommen, in die dann wiederum eine musikalische Bewegung einsetzt, usw.

Kurz: Nimmt man die Verlaufsmuster konkreter Bewegungen auf den unterschiedlichen Gestaltungsebenen filmischer Sequenzen in den Blick, entpuppt sich das Bewegtbild als ein mehrdimensionaler, pulsierender ‚Organismus‘. Die *eine* kinematografische Bewegung des großen Ganzen fächert sich auf in zahlreiche ‚melodische Linien‘ – das audiovisuelle Bild ist polyphon. Und doch verliert sich dieses Spiel der ‚melodischen Linien‘ nicht im Uferlosen. Unterschiedlichen Strategien der ‚Melodieführung‘ folgend, fügen sich die einzelnen Linien immer wieder zu gemeinsamen Dynamiken: eine allen Bewegungen gemeinsame – impulsive, fließende, stockende – kinetische Qualität lässt visuelle und auditive Bewegungen, Bewegungen *im* Bild und Bewegungen *des* Bilds zu *einer* Bewegung verschmelzen; Bewegungen auf verschiedenen Ebenen des filmischen Bilds laufen nacheinander aus, um in einem gemeinsamen Moment der Abwesenheit von Bewegung aufzugehen. Auf diese Weise fügen sich verschiedene gestalt-hafte – auditive, visuelle, audiovisuelle – Bewegungen zu zeitlich geschlossenen Figurationen des filmischen Bilds: Immer wieder sorgen Momente einer alle Ebenen durchziehenden, einheitlichen Bilddynamik im fortlaufenden Spiel der ‚melodischen Linien‘ für affektive Erfahrungen der Schließung eines ‚polyphonen‘ Moments, der Eröffnung eines neuen usw.

Auf diese Weise fügen sich die verschiedenen Bewegungsverläufe zu zeitlichen Segmenten des audiovisuellen Bilds – die als solche allein über ihre kinetisch-affektive Dimension erfahrbar werden. Zugespitzt lassen sich diese Muster in der Fallstudie zu SUCKER PUNCH, wie schon in der zu SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD zuvor, in den Kampfszenen beobachten. Folgen impulsiver audiovisueller Bewegungen – Bewegungen, die akustische Dynamik, Bewegung der Kamera und Bewegung der Figuren in einer Bewegung aufgehen lassen – bilden ein ‚Bewegungsstakkato‘ aus, das sich aus einem Moment der Ruhe erhebt und in einem solchen zum Erliegen kommt. Erst die kompositorische ‚Klammer‘ der Momente der Ruhe lässt das wilde Stakkato als ein geschlossenes Ganzes erfahrbar werden – und nur die dynamische Entfaltung des Stakkatos weist den ersten

Moment der Ruhe als Beginn sowie den zweiten als Ende – und zugleich Beginn eines neuen – aus. Erst über jene Dynamik von Anfang, Verlauf und Ende erhält das jeweilige Gefühl auf Seiten des Zuschauers seine ‚Form‘.

Das bedeutet zugleich: Auf Ebene der Affizierung und des Gefühls ist es nicht die Bewegung, die den Film als Medium prägt, sondern die körperliche Erfahrung spezifischer *Bewegungsrhythmen*. Der filmische Affekt ist ein pulsierender Strom, der sich allein über spezifische ästhetische Strategien audiovisueller Komposition in einer geschlossenen *affektiven Erfahrung* niederschlägt, die zur körperlichen Dimension eines Gefühls wird. Und doch reißt – der Musik gleich – dieser Strom niemals ab; das Zuschauergefühl zeichnet sich gerade dadurch aus, dass es sich auf der einen Seite immer wieder zu zeitlich geschlossenen *Gefühlsmomenten* fügt, während auf der anderen Seite jeder dieser Gefühlsmomente auf die Empfindungsqualität des vorangegangenen aufsetzt, diese aufnimmt, fortträgt, moduliert und in ein neues Gefühl überführt.

Die hier angestellten Überlegungen zeigen, wie sehr die in diesem Buch filmanalytisch herauspräparierten Strategien der Affizierung im Kino musikalischen Kompositionsprinzipien ähneln. All dies darf jedoch eines nicht vergessen machen: Die wesentliche *Differenz* zur Musik besteht in dem ungleich höheren Potential filmischer Bilder zu repräsentieren. Als visuelles Medium verbindet der Film, gewissermaßen als ‚Kind‘ von Musik und Fotografie, die oben dargelegten Strategien der rhythmischen Affizierung mit bildlichen Repräsentationen; wo die Musik Affekte strukturiert, deren Qualität als – ein Empfinden und Denken umfassendes – Gefühl weitaus assoziativer, unbestimmter ist, verwebt der Film in der audiovisuellen Komposition Fühlen und Verstehen unmittelbar im Verhältnis musikalischer und fotografischer Dimensionen.

Zugleich bringt die Visualität des Films jedoch auch auf Ebene des Affekts eine wesentliche Differenz zur Musik mit sich: Wie die in diesem und dem vorangegangenen Kapitel dargelegten Fallstudien gezeigt haben, verbinden audiovisuelle Bilder die – bis hierhin in den Vordergrund der Überlegungen gerückte – zeitliche Dimension von Rhythmus und Bewegung mit dynamischen Figurationen des kinematografischen Raums: filmische Zeit ist immer Raumzeit. Was dies für eine Phänomenologie kinematografischer Affekte bedeutet, soll im anschließenden Kapitel betrachtet werden. Zuvor gilt es jedoch, die in diesem Kapitel gewonnenen Einsichten zu audiovisuellen Rhythmen und Bewegungen theoretisch zu verorten.

4.5 Audiovisuelle Rhythmisierung – Bewegungsrhythmus, Kinetik und Affekt

Das Ziel des vorliegenden Kapitels war es, einen wichtigen Zwischenschritt auf dem Weg zu einer Antwort auf die leitende Frage dieser Untersuchung – nach der Gefühlsdimension von Filmmusik im audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhang des kinematografischen Bilds – zu leisten. Die theoretischen und filmanalytischen Überlegungen im vorangegangene Kapitel haben den Schluss nahegelegt, dass die Filmmusik ihre physiologische Dimension – ein an Rhythmen und musikalische Verlaufsformen gebundenes, dynamisches, unmittelbar körperliches Empfinden – nicht in die filmischen Bilder ‚einbringt‘, diesen jene körperliche Dimension ‚verleiht‘, sondern vielmehr selbst in rhythmischen und bewegten Dynamiken des audiovisuellen Bilds aufgeht. Dies bedeutet zugleich: Bevor die genuine Qualität der Filmmusik im audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhang überhaupt herausgearbeitet werden kann, gilt es zunächst, die rhythmische und kinetische Dimension der *Audiovisualität* filmischer Bilder theoretisch zu fassen. Folglich wurden im vorliegenden Kapitel theoretische Positionen zu audiovisuellem Rhythmus und audiovisueller Bewegung erarbeitet und zum Ausgangspunkt filmanalytischer Betrachtungen genommen. Die auf diesem Weg gewonnenen Einsichten sollen an dieser Stelle noch einmal rekapituliert und im Sinne eines theoretischen Modells filmischer Bewegungsrhythmen ins Verhältnis gesetzt werden.

Mit Blick auf den audiovisuellen Rhythmus hat die theoretische Diskussion Perspektiven aufgezeigt, zwischen den strengen, musiktheoretischen Rhythmus-Definitionen – auf ein fixes Metrum aufsetzende, fortlaufend-repetitive Muster wiederkehrender Akzentuierungen – und einem komplett offenen, allgemeinen Rhythmus-Verständnis – eine lose zeitliche Abfolge einzelner Ereignisse – über den Begriff des Tempos eine Differenzierung einzuziehen. Die ‚harte‘ musiktheoretische Definition, wie sie in musikpsychologischen Erwägungen in der Regel als Bezugspunkt gewählt wird, fasst Rhythmen tendenziell als absolute Größe, quantifiziert sie gewissermaßen mathematisch; einem solchen Maßstab werden audiovisuelle Rhythmen (in der Regel) nicht gerecht. Ein allgemeinerer Zugang, wie ihn beispielsweise Adorno und Eisler mit ihrem Hinweis auf „eine höhere Qualität“, den „Großrhythmus“⁸⁵ des Films, beschreiben, scheint demgegenüber eher abstrakt. Ein solcher Rhythmus rückt allein auf der Ebene einer intellektuellen Reflexion des großen Ganzen in den Blick – und wird daher für die beiden auch zum Argument, die Idee einer konkret rhythmischen Dimension des kine-

85 Adorno/Eisler: *Komposition für den Film*, S. 63.

matografischen Bilds zurückzuweisen.⁸⁶ Das Tempo eines rhythmischen Musters ist hingegen in seiner Qualität (schnell/langsam) zunächst einmal relativ; andererseits wird es als dynamischer Verlauf (schneller-werdend/langsamer-werdend) sowohl in der Wahrnehmung als auch der formal-ästhetischen Analyse audiovisueller Bilder konkret greifbar.

Die affektive Dimension eines so verstandenen audiovisuellen Rhythmus' eröffnet sich – kurioserweise – gerade darüber, dass er kein fixes Metrum besitzt; eben jenem dynamischen Verlauf des Tempos wohnt eine spezifische Expressivität inne: Wie der Herzschlag oder die Atemfrequenz paradigmatisch exemplifizieren, sind Rhythmen – phänomenologisch betrachtet – keine abstrakten Muster singulärer Ereignisse, sondern Ausdruck einer energetischen Ruhe oder Unruhe des lebendigen Organismus'. Wie Susanne K. Langer mit Blick auf die Musik ausführt, sind Rhythmen als expressive Figurationen grundsätzlich untrennbar mit einer körperlichen Erfahrung der elementaren Grundfeste menschlichen Fühlens verbunden:

The most characteristic principle of vital activity is rhythm. All life is rhythmic; under difficult circumstances, its rhythms may become very complex, but when they are really lost life cannot long endure. This rhythmic character of organism permeates music, because music is a symbolic representation of the highest organic response, the emotional life of human beings. [...] The great office of music is to organize our conception of feeling into more than an occasional awareness of emotional storm, i.e. to give us an insight into what may truly be called the „life of feeling,“ or subjective unity of experience; and this it does by the same principle that organizes physical existence into a biological design – rhythm.⁸⁷

So betrachtet lassen sich Rhythmen in der Kunst als eine doppelte Adressierung des Fühlens fassen: Auf der einen Seite werden sie als eine ‚organische‘ Form erfahren, in der spezifische Erfahrungen des Belebt-Seins als Gefühl zum Ausdruck kommen; auf der anderen Seite eröffnen sie, als künstliche Figurationen von Vitalität, ein reflexives Verhältnis zwischen Fühlen und Gefühltem, das Einsichten („insight“) in die biologische Dimension („biological design“) subjektiven Gefühlserlebens ermöglicht.

Die in diesem Kapitel dargelegten Fallstudien haben dokumentiert, wie auch der Film – über das Zusammenspiel so unterschiedlicher rhythmischer ‚Akzente‘ wie Schnitten, Äußerungen auf Ebene des Dialogs, Geräuschen oder musikalischen Betonungen – audiovisuelle Rhythmen entfaltet, die zur grundlegenden Struktur einer relativen Wahrnehmung des Tempos filmischer Bilder werden.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 60–65.

⁸⁷ Langer: *Feeling and Form*, S. 126.

Nimmt man Langers Ausführungen hinzu, wird deutlich, inwiefern gerade die Art und Weise, wie audiovisuelle Rhythmen im Tempo stets dynamisch bleiben, sich als affektive Erfahrung des Zuschauers niederschlägt: audiovisuelle Rhythmen, als eine Wahrnehmungsdimension des kinematografischen Bilds, sind zugleich Ausdruck einer körperlichen Dimension des Gefühls; sie sind rhythmische Figurationen der *Vitalität*, einer körperlich erfahrbaren, grundlegenden *Belebtheit* des Bilds. Damit wird offenbar, inwiefern formal-ästhetisch strukturierte, audiovisuelle Rhythmen die affektive Dimension audiovisueller Bilder prägen: *Aus phänomenologischer Perspektive schlagen sich die Relationen eines rhythmisch organisierten audiovisuellen Tempos in unterschiedlichen körperlichen Wahrnehmungen der energetischen Vitalität des audiovisuellen Bilds nieder.* Mit Langer ließe sich die Empfindungsdimension jener energetischen Vitalität als dynamische Modulation der Intensität körperlicher Spannungen (engl. „tensions“)⁸⁸ fassen; eine Annahme, die sich auch mit den filmanalytischen Einsichten zum Verhältnis audiovisueller Rhythmen und Bewegungen deckt; bevor diese aufgegriffen werden, soll jedoch zunächst die zweite Wahrnehmungsdimension filmischer Audiovisualität diskutiert werden: die der audiovisuellen Bewegung.

Nimmt man die verschiedenen theoretischen Erwägungen und analytischen Schlüsse in den letzten beiden Kapiteln zusammen, wird die Idee gestalthafter audiovisueller Bewegungen zum Agens einer zunehmenden gestalttheoretischen Ausdifferenzierung filmischer Audiovisualität: Zunächst einmal ist der Begriff des audiovisuellen Bilds nichts anderes, als ein Verweis auf das Wahrnehmungsganze filmischer Bilder. Diese parallelisieren die Entfaltung visueller Bewegtbilder und akustischer Klänge in der Zeit. Anders gesagt: Die Wahrnehmung filmischer Bilder setzt voraus, dass der Zuschauer Bild und Ton im Sinne eines gemeinsamen Ganzen, dem Film, aufeinander bezieht. Als Wahrnehmungsgestalt markiert das audiovisuelle Bild jedoch zunächst einmal nicht mehr, als eine Grenze zwischen der Welt des Films und der alltäglichen Welt des Zuschauers. Innerhalb der audiovisuellen Welt des Films bleiben Akustik und Visualität nichtsdestotrotz zunächst einmal zwei Wahrnehmungsdimensionen, die in der Erfahrung des Films durch den Zuschauer verbunden, und doch klar zu differenzieren sind.⁸⁹ In den vorangegangenen Überlegungen ist jedoch, gewissermaßen

⁸⁸ Vgl. ebd., S. 129.

⁸⁹ Das Spiel von Differenz und Einheit, in das Bild und Ton im audiovisuellen Bild treten, wird theoretisch immer dann deutlich, wenn die Phänomenologie wechselnder Relationen von filmischem Bild, diegetischen Klängen, deren vermeintliche Quelle im Bild ist (On-Ton), diegetischen Klängen, deren Quelle scheinbar außerhalb des Bilds ist (Off-Ton), und non-diegetischen Klängen (musikalischer *Score*, *Off-Kommentar*) theoretisch reflektiert wird: Einerseits fügen sich Bild und Ton stets zu einem audiovisuellen Wahrnehmungsganzen; andererseits wird dieses

‚innerhalb‘ dieser Audiovisualität des filmischen Bilds, die audiovisuelle Bewegung, als eine ‚zweite Ebene‘ audiovisueller Gestaltwahrnehmung, in den Blick gerückt.

Nimmt man konkrete Bewegungen – der Kamera, der Personen, der Musik⁹⁰ – als analytische Bezugspunkte einer Theorie audiovisueller Bewegung, wird deutlich, inwiefern diese kein genereller ‚Effekt‘ audiovisueller Bilder, sondern vielmehr das Ergebnis spezifischer Gestaltungsprinzipien des audiovisuellen Bilds ist.⁹¹ Auf diesem Weg rücken zeitliche Wahrnehmungsgestalten in den Blick, wie sie für die Musik Christian von Ehrenfels⁹², für die visuelle Wahrnehmung von Bewegung im Alltag Helmuth Plessner⁹³ beschrieben haben. Auf Ebene der Wahrnehmung audiovisueller Bilder zeichnen sich jene zeitlichen Gestalten dadurch aus, dass verschiedenste Bewegungen – des Bilds, im Bild, der Musik – als *eine* Bewegung wahrgenommen werden. In diesem Zusammenhang haben die verschiedenen Fallstudien in diesem und dem vorangegangenen Kapitel verdeutlicht, dass eine solche audiovisuelle Bewegung sowohl in der *synchronen* Wahrnehmung unterschiedlicher Bewegungsebenen des filmischen Bilds, als auch der *kontinuierlichen* Wahrnehmung einer fortlaufenden Bewegung

Wahrnehmungsganze, je nach Verhältnis von Bild und Ton, stets anders erfahren. Vgl. Chion: *Audio-Vision*, S. 66–94.

90 Es mag auf den ersten Blick befremdlich erscheinen, die musikalische Bewegung – mit Ernst Kurth – als eine konkrete Bewegung zu fassen, gerade vor dem Hintergrund der Diskussionen, die zu Kurths Musikpsychologie innerhalb der Musikwissenschaft geführt wurden. Diese sollen hier nicht ausführlich rekapituliert werden, stellvertretend sei jedoch Lukas Haselböck zitiert, der festhält, dass das „Ineinander von musiktheoretischer Terminologie, Wahrnehmungspsychologie und Metaphysik für die Musiktheorie nach 1945 nicht ohne weiteres aufzulösen [war].“ Auf das, was Haselböck die „metaphysische“ Dimension der Kurth’schen Theorie nennt, wird hier und im Folgenden nicht Bezug genommen, weshalb diese Diskussion hier auch nicht weiter vertieft werden soll. Mit Blick auf die spezifische Verbindung von Musiktheorie und Wahrnehmungspsychologie vertritt dieses Buch hingegen explizit die Auffassung, dass zentrale Annahmen Kurths zur Gestalthaftigkeit und kinetischen Qualität der Musik im Licht jüngerer philosophischer und psychologischer Positionen des so genannten *corporal* bzw. *affective turn* überaus aktuell erscheinen. In eben jenem Sinne, als ‚Träger‘ eines kinetischen Affekts, wird die musikalische Bewegung nach Kurth hier als konkrete Bewegung gefasst. Vgl. Lukas Haselböck: *Zur Aktualität der Musiktheorie Ernst Kurths*, in: Christian Utz (Hg.): *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008*, Saarbrücken 2010, S. 161–172, hier: S. 162.

91 Ein Umstand, den Chion im Blick hat, wenn er aus empirischen Beobachtungen ableitet, dass sich visuelle und auditive Phänomene in manchen Fällen scheinbar willkürlich im Sinne einer audiovisuellen Gestalt fügen, in anderen Fällen wieder nicht. Vgl. Chion: *Audio-Vision*, S. 63.

92 Von Ehrenfels: *Die Gestalttheorie der Wahrnehmung*.

93 Vgl. Plessner: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks*, S. 77.

über verschiedene Bewegungsebenen hinweg erfahren werden kann; das, was diese Bewegungen zusammenhält, ließe sich als *kinetische Gestalt* bezeichnen. Diese scheint untrennbar verbunden mit einer expressiven Kongruenz bzw. Kontinuität, die in der Qualität der jeweiligen Bewegung (fließend, impulsiv, rasend, etc.) begründet liegt. Wie die Fallstudien gezeigt haben, lässt sich diese kinetische Qualität audiovisueller Bewegung unmittelbar als Ausdruck einer affektiven Dynamik beschreiben. Doch wie lässt sich eine solches Verständnis der Affizierung von Zuschauern theoretisch fassen? Die physiologische Dimension der Rhythmuswahrnehmung ist in der Literatur zu Musik und Sound dokumentiert – dies war einer der Ausgangspunkte des vorliegenden Buchs, musiktheoretische und musikpsychologische Theorien als Zugang zur physiologischen Dimension filmischer Bilder zu wählen.⁹⁴ Die konzeptionelle Verbindung von Bewegungswahrnehmung und Bewegungsempfindung wirft hingegen eine zentrale Frage auf: Wie lässt sich die *Expressivität* kinetischer Bewegungsqualitäten theoretisch als unmittelbares Äquivalent einer *körperlichen Erfahrung* jener Bewegungsqualitäten greifen?

In den hier entwickelten Positionen zur Verschränkung von kinetischer Expressivität und affektiver Erfahrung kommt ein Verständnis dynamischer Interaktivität zum Ausdruck, wie es der Entwicklungspsychologe Daniel Stern in Bezug auf die alltägliche zwischenmenschliche Interaktion beschrieben hat.⁹⁵ Am Beispiel der Beziehung von Mutter und Säugling arbeitet Stern heraus, wie bereits im Verhältnis von Mutter und Kind die Expressivität der – mimischen wie gestischen – Bewegung der Mutter für den Säugling zu einer Wahrnehmungserfahrung wird, die nicht nur dem Erkennen der mütterlichen Affektivität, sondern vielmehr der Abstimmung affektiver Zustände zwischen Mutter und Kind dient. Vor diesem Hintergrund wird für ihn die kinetische Qualität mimisch-gestischer Bewegung zum wesentlichen Bezugspunkt menschlicher Interaktivität, d. h. der unwillkürlich-körperlichen ‚Übertragung‘ von Affekten in der zwischenmenschlichen Interaktion. Damit formuliert Stern eine Theorie der Interaktivität, welche er in seinem Spätwerk zur Grundlage der affektiven Erfahrung von Musik, Theater sowie Film erklärt.⁹⁶ Auf diese Weise nimmt er die Expressivität des menschlichen Körpers als paradigmatisches Beispiel für die kinetisch-affektive Dimension der Künste; eine Denkbewegung, die im vorliegenden Buch

⁹⁴ Vgl. dazu Flückiger: *Sound Design*, S. 261–263 sowie *Physiologie der Wahrnehmung von Filmmusik* in Abschnitt 2.1 dieses Buchs.

⁹⁵ Vgl. Daniel Stern: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, 8. Aufl., Stuttgart 2003, S. 198–230.

⁹⁶ Vgl. Daniel Stern: *Ausdrucksformen der Vitalität. Die Erforschung dynamischen Erlebens in Psychotherapie, Entwicklungspsychologie und den Künsten*, Frankfurt a. M. 2011, S. 97–128.

bereits aus der Beschäftigung mit dem Konzept der Ausdrucksbewegung bekannt ist.⁹⁷ Die spezifische Dynamik der expressiven Bewegung ist demnach zum einen direkter Ausdruck eines affektiven Zustandes des lebendigen Organismus; zum anderen wird, aus der beobachtenden Perspektive, jene Dynamik zur Basis einer Erfahrung der Affektivität anderer am eigenen Körper – indem sie mit der körperlichen Empfindung einer die Bewegung ‚antreibenden‘ energetischen *Kraft* einhergeht.⁹⁸ Stern bezeichnet diese kinetischen Affekte entsprechend als *Vitalitätsaffekte*⁹⁹.

Damit wird – gerade was die Art und Weise der Beschreibung jener Vitalitätsaffekte angeht – Stern zu einer zentralen theoretischen Referenz im Hinblick auf die hier verfolgte Idee einer kinetisch begründeten kinematografischen Interaktivität. Um zu verdeutlichen, wie die Gestalt solcher Vitalitätsaffekte sprachlich einzuholen ist, trägt er eine ganze Reihe von Begriffen zusammen:¹⁰⁰

explodierend	aufwallend	akzelerierend
anschwellend	aufberstend	verblässend
lang gezogen	verschwindend	flüchtig
energisch	kraftvoll	schwach
ansteigend	pulsierend	zögerlich
eilend	mitziehend	schiebend
entspannend	schmelzend	schwebend
aufgeregt	angestrengt	müheles
angespannt	sanft	stockend
gleitend	schwingend	gestrafft
stillhaltend	locker	gefesselt
		und viele mehr.

Allerdings müssen die Schlüsse, die Stern selbst daraus mit Blick auf den Film zieht, in zweifacher Hinsicht kritisch hinterfragt werden: Zum einen bestimmt er, im Dialog mit Raymond Bellour,¹⁰¹ die einzelne Einstellung als formal-ästhetische

⁹⁷ Vgl. Münsterberg: *Das Lichtspiel*, S. 65–67; Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 32–172.

⁹⁸ Vgl. Stern: *Ausdrucksformen der Vitalität*, S. 35–36. Vor diesem Hintergrund könnte die Theorie Sterns auch ein fruchtbarer Ausgangspunkt sein, die viel diskutierte Spiegelneuronen-Theorie nicht nur aktions-zentriert zu denken, sondern auf die performative Dimension beobachteter Aktionen auszuweiten. Zur Theorie der Spiegelneuronen vgl. Gallese/Goldman: *Mirror Neurons and the Simulation Theory of Mind-Reading*.

⁹⁹ Vgl. Stern: *Ausdrucksformen der Vitalität*, S. 9–95.

¹⁰⁰ Ebd., S. 17.

¹⁰¹ Vgl. Daniel Stern: *Die Einheit der Sinne*, in: Robin Curtis/Marc Glöde/Gertrud Koch (Hg.): *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München 2010, S. 27–34; Raymond Bellour: *Daniel Stern und die Einstellung*, in: Ebd., S. 35–49.

„Einheit“ filmischer Vitalitätsaffekte innerhalb der audiovisuellen Montage;¹⁰² wie in den Fallstudien im vorliegenden Kapitel jedoch zu beobachten war, ist die kinetische Dimension gestalthafter audiovisueller Bewegungen unabhängig von der filmischen Einstellung, kann sich sowohl als kurzer Bewegungsimpuls innerhalb einer Einstellung, als auch als kontinuierliche Bewegung über mehrere Einstellungen hinweg entfalten. Hinter dieser vermeintlich banalen Beobachtung versteckt sich eine, sich im dritten Abschnitt dieses Kapitels bereits andeutende, Drehung des Verständnisses von audiovisueller Bewegung: Diese wurde im vorangegangenen Kapitel heuristisch als eine formal-ästhetische, gestalthafte Einheit von Bild und Ton gefasst. Die vertiefende Beschäftigung mit Theorie und kompositorischer Praxis audiovisueller Bewegungen legt jedoch vielmehr nahe, dass kinetische Affekte und zeitliche Gestaltwahrnehmung untrennbar miteinander verbunden sind. Oder um es zuzuspitzen: *Es ist das Ganze eines kinetischen Affekts, das den audiovisuellen Bewegungen ihre Gestalt erst verleiht*. Insofern verweisen auch die mikroanalytischen Betrachtungen, die in diesem Kapitel angestellt wurden auf ein deutlich flexibleres – d. h. auch den fließenden Übergang asynchroner, einander ablösender Bewegungen innerhalb unterschiedlicher Dimensionen des audiovisuellen Bilds – wie Lichtsetzung, Farbdynamik oder eben *auch* Musik und konkreter Bewegung im Bild/des Bilds – Verständnis von Audiovisualität, wie es Hermann Kappelhoff bereits im Rahmen seiner Beschäftigung mit der Ausdrucksbewegung¹⁰³ konzeptuell entfaltet hat.

Zum anderen wirft der theoretische Transfer eines Modells zwischenmenschlicher Interaffektivität auf das Verhältnis zwischen Zuschauer und Film eine interessante – und wie sich zeigen wird: überaus fruchtbare – medientheoretische Frage auf. In der zwischenmenschlichen Interaktion geht dieses Modell davon aus, dass Affekte von Subjekt zu Subjekt ‚kommunizierbar‘ werden, indem das jeweilige Subjekt die Vitalitätsaffekte des jeweils anderen – also eines Wahrnehmungsobjektes – als subjektives Empfinden nachvollzieht. Doch lässt sich eine solche Konzeption der Intersubjektivität problemlos auf den Film übertragen? Was ist in diesem Fall das Objekt der Wahrnehmung – die Figuren auf der Leinwand? Oder das Wahrnehmungsganze des audiovisuellen Filmbilds?

Den Weg zu einer Antwort auf diese Fragen weist das filmtheoretische Konzept des Embodiment¹⁰⁴. Wie bereits im vorangegangenen Kapitel dargelegt¹⁰⁵, steht im

102 Vgl. Stern: *Ausdrucksformen der Vitalität*, S. 122–128.

103 Vgl. Kappelhoff: *Empfindungsbilder*.

104 Vgl. Sobchack: *The Address of the Eye*.

105 Siehe dazu auch *Ausdrucksbewegung, Embodiment und Zuschauergefühl* in Abschnitt 3.1 dieses Buchs.

Zentrum der neo-phänomenologischen Theorie Vivian Sobchacks eine Reflexion kinematografischer Intersubjektivität.¹⁰⁶ Demzufolge wird das audiovisuelle Filmbild vom Zuschauer nicht als *Wahrnehmungsobjekt* aufgefasst, sondern als der Blick (und das Hören) eines vom Zuschauer-Ich geschiedenen, kinematografischen *Subjekts* auf die Welt des Films. Durch das filmische Bild wird die Leiblichkeit des Zuschauers mit der Wahrnehmungsposition jenes kinematografischen Subjekts verknüpft;¹⁰⁷ er ‚leiht‘ dem filmischen Subjekt gewissermaßen seinen Körper, realisiert die körperliche Dimension der Bewegungen des Filmbilds ‚am eigenen Leib‘.¹⁰⁸ Implementiert man diesen ‚Subjektivierungseffekt‘ des Bewegtbilds in Sterns Theorie der Vitalitätsaffekte, wird deutlich, inwiefern jene Affekte über das audiovisuelle Bild in einer anderen ‚Modalität‘ verortet werden:

Bezieht man Sobchacks Theorie auf die bis hierhin dargelegten Fallstudien, wird deutlich, inwiefern die ursprünglich allein aus Gründen der analytischen Klarheit getrennten Ebenen der Bewegung *im* Bild und der Bewegung *des* Bilds auch im Kontext der entwickelten theoretischen Perspektive auf Audiovisualität und Zuschauererfahrungen eine wesentliche Differenz markieren. Versetzt man den Zuschauer in die Wahrnehmungsposition des kinematografischen Subjekts, markiert die Unterscheidung zwischen der Wahrnehmungsgestalt des Bilds und denen der im Bild repräsentierten Bildinhalte eine Grenze zwischen Subjekt- und Objektpositionen des filmischen Bilds; während die Bewegungen von Figuren *im* Bild auch aus der Position des kinematografischen Subjekts als Objekt-Bewegungen wahrgenommen werden, realisieren sich Bewegungen *des* Bilds als Bewegungen des kinematografischen Subjekts selbst.¹⁰⁹

Damit geht auch eine ‚Verschiebung‘ der von Stern beschriebenen Interaffektivität einher: In der zwischenmenschlichen Interaktion bleibt die sinnliche Empfindung einer kinetischen Affektivität des Gegenübers vom Ich des wahrnehmen-

106 An dieser Stelle muss, der Vollständigkeit halber, Sobchacks Ansatz von weiteren Ansätzen zu filmischem *Embodiment* im Forschungsfeld abgegrenzt werden, die den Zuschauerkörper nicht zum Filmbild, sondern zum Körper des Schauspielers in Relation setzen – und daher filmische Intersubjektivität auf der Ebene der Figuren ansiedeln. Vgl. Tarja Laine: *Shame and Desire. Emotion, Intersubjectivity, Cinema*, Brüssel u. a. 2007; Dies.: *Feeling Cinema. Emotional Dynamics in Film Studies*, New York/London 2011.

107 Vgl. Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 3–50.

108 Vgl. Christiane Voss: *Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos*, in: Dies./Gertrud Koch (Hg.): *...kraft der Illusion*, München 2006, S. 71–86.

109 Ein kinematografischer Subjektivierungseffekt, der bereits Ende der 1960er Jahre von Raymond Fielding am Beispiel rasanter Kamerafahrten in die Bildtiefe beschrieben und mit dem Begriff der *Filmfahrt* (engl. *movie ride*) belegt wurde. Vgl. Robin Curtis/Christiane Voss: *Fielding und die movie-ride-Ästhetik. Vom Realismus zur Kinesis*, in: *montage/av*, Jg. 17, Nr. 2 (2008), S. 11–16.

den Subjekts geschieden;¹¹⁰ folgt man Sobchack, zeichnet sich die Filmerfahrung hingegen darüber aus, kinetische Erfahrungen als subjektive Erfahrungen, das heißt als Erfahrungen des Zuschauer-Ichs, zu ermöglichen. Nimmt man Sterns Theorie kinetischer Vitalitätsaffekte, den filmischen Subjektivierungseffekt nach Sobchack und die in den vorangegangenen Fallstudien gewonnen Einsichten zusammen wird zweierlei deutlich:

Zum einen lassen sich aus der Zuschauerperspektive audiovisuelle Bewegungen des Bilds – als kinetisch-affektive Erfahrungen des Ichs – und audiovisuelle Bewegungen im Bild – als kinetisch-affektive Erfahrungen eines Gegenübers – unterscheiden. Zum anderen hat gerade die letzte Fallstudie gezeigt, dass diese Unterscheidung eine theoretische ist, die in der Praxis audiovisueller Komposition permanent unterlaufen wird. Das Spiel unterschiedlicher, allein über ihre kinetischen Qualitäten als gemeinsames Ganzes ausgewiesener Bewegungsebenen – der Kamera, der Figuren, der Musik – transzendiert nicht nur die Grenze zwischen Bild und Ton; es entfaltet sich ebenfalls quer zur Grenze zwischen der Kinetik des filmischen Bilds und jener der repräsentierten Objekte. Anders gesagt: Das audiovisuelle Bild wechselt nicht – um eine grammatikalische Metapher zu benutzen – zwischen affektiven Erfahrungen in der ‚ersten‘ und der ‚dritten Person‘, es verwebt diese vielmehr fließend.

Vor diesem theoretischen Hintergrund werden audiovisuelle Bewegungen als Gestaltungsprinzipien beschreibbar, die spezifische Verhältnisse zwischen der kinetischen Expressivität der Wahrnehmungsobjekte und der kinetischen Subjektivität des audiovisuellen Bilds figurieren; ein Umstand, der sich pointiert in den Kampfsequenzen der Analyse zu *SUCKER PUNCH* beobachten lässt: Dort werden die Bewegungen der Protagonistin in den Kämpfen stets mit Bewegungen der Kamera parallelisiert; auf diese Weise wird die kinetische Erfahrung des Kampfes durch den Zuschauer nicht nachvollzogen, sondern als ein subjektives In-Bewegung-Geraten erfahren. Vielmehr: Über spezifische Figurationen kinetischer Vitalität, d. h. über jeweils unterschiedliche Bewegungsqualitäten der Kamerabewegungen, welche die Bewegungen der Protagonistin und die ihres Gegenübers im Kampf erfassen, wird jener Kampf selbst auf der Ebene subjektivi-

110 Die grundsätzliche Unterscheidung von Ich und Gegenüber im interaffektiven Nachvollziehen der Affekte jenes Gegenübers kommt innerhalb der Forschung im Begriff der *Embodied Simulation* zum Ausdruck; das Subjekt fühlt den affektiven Zustand des Gegenübers, jedoch lediglich im Modus einer vom Ich geschiedenen Simulation. Vgl. Vittorio Gallese: *Mirror Neurons, Embodied Simulation, and the Neural Basis of Social Identification*, in: *Psychoanalytic Dialogues*, 19, 5 (2009), S. 519–536; Grodal: *Embodied Visions*, S. 158–180.

ven, körperlichen Zuschauerempfindens – als ein Ringen unterschiedlicher kinetischer Kräfte – ausgetragen.

Somit scheint es gelungen, ein tieferes Verständnis von audiovisuellem Rhythmus und audiovisueller Bewegung zu erarbeiten. Zugleich wurde diese, bereits zum Ende des vorangegangenen Kapitels getroffene, Unterscheidung stets als eine heuristische ausgewiesen. Wie in der Musik auch, wird die affektive Dimension audiovisueller Bilder stets im *Zusammenspiel* von Rhythmus und Bewegung geprägt. Wie lassen sich nun die in diesem Kapitel erarbeiteten theoretischen Positionen und analytischen Schlüsse im Hinblick auf jenes Zusammenspiel engführen?

Hier erweisen sich die analytischen Schlüsse als ein fruchtbarer Ausgangspunkt, die theoretischen Überlegungen zu Rhythmus und Bewegung aufeinander zu beziehen. Aus filmanalytischer Perspektive hat sich das Spiel von audiovisuellen Rhythmen und Bewegungen – über die bisherigen drei Fallstudien dieses Buchs hinweg – stets im Sinne einer ‚energetischen Ökonomie‘ der ‚Ladung‘ und ‚Entladung‘ entfaltet: Rhythmische *Entschleunigung* kündigte meist Momente der Ruhe, d. h. der Abwesenheit von Bewegung an, während auf Phasen rhythmischer *Beschleunigung* in der Regel eine audiovisuelle Bewegung aufsetzte. Greift man die Gedanken Langers und Sterns auf, wird der Eindruck jener ‚energetischen Ökonomie‘ theoretisch greifbar: Auch wenn beide den Begriff der *Vitalität* ins Zentrum ihrer Überlegungen stellen, fokussieren sie doch unterschiedliche ‚Pole‘ dieser Vitalität: Langer beschreibt den Rhythmus als Ausdruck einer *Spannung* des Belebt-Seins; Stern hingegen bezieht ihn auf die expressive *Kraft*, die organischen Bewegungen innewohnt, und deren konkrete Form. Anders gesagt: Langer beschreibt den Rhythmus als expressive *Intensität* eines *inneren Zustands*, wo Stern die Bewegung als expressive *Qualität* eines kinetischen Zur-Welt-Seins fasst. Aus dieser Perspektive werden die Spannung des Rhythmus‘ und die Kraft der Bewegung als zwei Ebenen ein und derselben Energie erkennbar: Im Rhythmus drückt sich die Spannung einer noch nicht ausgespielten kinetischen Energie, einer kinetischen ‚Ladung‘ aus, während die Bewegung jene Energie als kinetische Kraft umsetzt – und somit die energetische Spannung in sich aufnimmt und löst.

Aus dieser Perspektive wird das in den Fallstudien beobachtete Spiel von Rhythmen, Bewegung und Bewegungsrhythmen als ein durch und durch kinetisches offenbar: die Anordnung von rhythmischen, bewegten, ruhigen oder gleichermaßen rhythmisch wie bewegten Phasen des audiovisuellen Bilds wird selbst als eine fortlaufende, rhythmische Struktur der Anordnung all dieser Figurationen audiovisueller Kinetik lesbar. Eben jene rhythmische Anordnung kinetischer Phasen wird im vorliegenden Buch mit dem Begriff der *audiovisu-*

ellen *Rhythmisierung*¹¹¹ gefasst. Bevor jedoch das Verhältnis der analytisch herausgearbeiteten Strategien audiovisueller Rhythmisierung zu Zuschaueraffekten und -gefühlen abschließend theoretisch rekapituliert wird, sollen zunächst die letzten beiden offenen Fragen der vorliegenden Untersuchung adressiert werden: Zum einen wurde zum Ende des vorangegangenen Kapitels die Frage nach dem Zusammenhang von audiovisueller Rhythmisierung, kinematografischer Raumzeit und Zuschauergefühl hinten angestellt; zum anderen wurde die Musik über die Perspektive audiovisueller Rhythmisierung zunächst zu einer Gestaltungsebene des Zuschauergefühls unter vielen. Doch worin liegt dann noch ihre spezifische Gefühlsdimension im audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhang begründet? Beide Fragen sollen nun in einem abschließenden Kapitel in den Blick genommen werden.

111 Im Begriff der *Rhythmisierung* kommt eine theoretische Perspektive auf die rhythmische Gestaltung des Films als ästhetische Strategie der Zuschaueraffizierung zum Ausdruck, wie sie vor allem Michael Wedel bereits eröffnet hat – beispielsweise in seinen Überlegungen zu den Filmen Tom Tykwers. Vgl. Michael Wedel: *Rhythmus, Resonanz, Rekursivität. Tom Tykwers atmosphärisches Regime*, in: Philipp Brunner/Jörg Schweinitz/Margrit Tröhler (Hg.): *Filmische Atmosphären*, Marburg 2012, S. 177–189.

5 Audiovisuelle Rhythmisierung, Raumzeit und dynamische Affizierung

Die theoretischen und filmanalytischen Betrachtungen des vorangegangenen Kapitels haben einerseits deutlich gemacht, inwiefern filmanalytische Studien zur formal-ästhetischen Organisation audiovisueller Rhythmen, Bewegungen und Bewegungsrhythmen – hier kurz unter dem Begriff der *audiovisuellen Rhythmisierung* gefasst – einen systematischen Zugang zur affektiven Dimension audiovisueller Bilder eröffnen. Die dort entwickelten Einsichten sind jedoch andererseits nur ein erster Schritt auf dem Weg zu einem umfassenden Verständnis des Zusammenhangs von audiovisueller Rhythmisierung, dynamischer Affizierung und Zuschauererfahrungen. Schließlich wurde am Ende des dritten Kapitels eine heuristische Trennung vorgenommen: Ein zentraler induktiver Schluss der dort angestellten filmanalytischen Betrachtungen besagte, dass es einen systematischen Zusammenhang zwischen audiovisuellen Rhythmen und Bewegungen, der Entfaltung kinematografischer Raumzeit und der affektiven Dimension audiovisueller Bilder zu geben scheint. Gleichzeitig wurde dort die Frage nach der affektiven Dimension von Rhythmus und Bewegung zum einen bzw. nach der filmischen Raumzeit zum anderen heuristisch getrennt, um sie einzeln in den Blick nehmen zu können. Im vorangegangenen Kapitel wurde dementsprechend die affektive Dimension audiovisueller Rhythmen und Bewegungen vertiefend betrachtet und zu einer Theorie audiovisueller Rhythmisierung und kinetischer Affekte ausgearbeitet.

In dem vorliegenden Kapitel soll nun abschließend, in einem zweiten Schritt, die zunächst hinten angestellte Reflexion des Verhältnisses von audiovisueller Rhythmisierung, filmischer Raumzeit und der dynamischen Affizierung des Zuschauers erfolgen. Zugleich soll diese Reflexion genutzt werden, um auf die Frage zurückzukommen, welche die in den letzten beiden Kapiteln verfolgten theoretischen und analytischen Schritte zu einer Theorie audiovisueller Affekte anfänglich überhaupt erst initiiert hatte: die Frage, welche Gefühlsdimension der Filmmusik zugesprochen werden kann, wenn man ihre sinnliche Qualität aus einer systematischen, filmanalytischen Perspektive auf das audiovisuelle Wahrnehmungsganze des filmischen Bilds zu bestimmen sucht.

Um diese beiden epistemologischen Fluchtlinien miteinander zu verbinden, soll im Folgenden zunächst noch einmal die Literatur zur Filmmusik rekapituliert werden, diesmal im Hinblick auf theoretische Positionen zum Zusammenhang von Filmmusik und der Erfahrung von Raum und Zeit durch den Zuschauer. Daran anschließen soll eine letzte exemplarische Fallstudie, welche die im vorangegangenen Kapitel entwickelte Theorie audiovisueller Rhythmisierung sowie die im

Folgenden entwickelten theoretischen Positionen zur Raumzeit-Dimension der Filmmusik zum Ausgangspunkt nimmt, audiovisuelle Rhythmen und Bewegungen auf die *dynamische Entfaltung filmischer Raumzeit* zu beziehen. Auf diesem Weg wird nicht nur das theoretische Bezugsfeld von Rhythmus, Bewegung, Raum und Zeit, wie es sich zum Ende des dritten Kapitels herauskristallisierte, vervollständigt; darüberhinaus, so die Annahme, sollte es über jene Komplettierung der systematischen Perspektive auf die dynamische Affizierung und das Gefühlserleben des Zuschauers möglich sein, in den Blick zu nehmen, ob und inwiefern die Filmmusik innerhalb des audiovisuellen Bilds eine genuine Gefühlsqualität besitzt, oder ob sich diese Gefühlsqualität – wie es die letzten beiden Kapitel nahelegen könnten – im ‚Beitrag‘ der Musik zu audiovisuellen Rhythmen und Bewegungen erschöpft. Zunächst werden im Folgenden jedoch theoretische Positionen zur raumzeitlichen Dimension der Filmmusik rekapituliert.

5.1 Zeit, Raum und Filmmusik

In der Literatur zur Filmmusik werden zeitliche und räumliche Aspekte der Wahrnehmung von Filmmusik weitgehend getrennt thematisiert. Entsprechend sollen beide Aspekte mit Blick auf den Forschungsstand an dieser Stelle zunächst einzeln diskutiert werden. Betrachtet man die einschlägige Literatur, fällt zunächst einmal auf, dass die Aspekte des Verhältnisses von Filmmusik und Zeit innerhalb der Filmmusiktheorie einen weitaus größeren Umfang einnehmen als Reflektionen des Verhältnisses von Filmmusik und Raum; ein Grund dafür mag die tendenzielle Assoziation von auditiver Wahrnehmung und Zeiterfahrung resp. visueller Wahrnehmung und Raumerfahrung sein, welche als Systematik pointiert in Susanne K. Langers Philosophie der Künste zum Ausdruck kommt¹ und selbst noch Michel Chions Theorie der gegenseitigen ‚Beeinflussung‘ von

¹ Dazu Langer: „From the plastic arts, which make space visible in the various modes in which we instinctively conceive and negotiate it, we turn to another great art genus, namely music. At once we are in a different kingdom. The mirror of the world, the horizon of the human domain, and all tangible realities are gone.” (Langer: *Feeling and Form*, S. 104). Im vorliegenden Kontext – der Unterscheidung von visuell-räumlicher und akustisch-zeitlicher Wahrnehmung – erscheint es besonders interessant, dass Langer die hier zitierten Überlegungen zum Verhältnis von räumlichen und zeitlichen Künsten als Einleitung eines Kapitels anführt, das mit „The Image of Time“ überschrieben ist – und das ‚bildliche‘ Vermögen der Musik exklusiv auf die symbolische Sichtbarmachung der Zeit bezieht (ebd., S. 104–119).

auditiver und visueller Wahrnehmung in audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhängen² prägt.

Entsprechend werden im Folgenden zunächst die umfassenderen Positionen zur Filmmusik und Zeiterfahrung skizziert. Anschließend werden die theoretischen Ansätze zum Zusammenhang von Filmmusik und Raumerfahrung ergänzend besprochen – und beide Betrachtungen schließlich aufeinander bezogen.

Filmmusik und Zeiterfahrung

Die Filmmusiktheorie spricht der Musik im Hinblick auf die filmische Zeit-Erfahrung zunächst eine im wahrsten Sinne des Wortes *grund-legende* Bedeutung zu: Demnach ist es überhaupt erst die Musik, die, angesichts der komplexen operativen ‚Zurichtungen‘ von Zeit und Raum im Prozess der kinematografischen Montage, so etwas wie eine kohärente Zeiterfahrung hervorbringt; die Filmmusik fungiert demnach gewissermaßen als „Klebstoff“³ der Montage. Filme strukturieren in einer medienspezifischen Art und Weise, über formal-ästhetische Kompositionsprinzipien der audiovisuellen Montage, subjektive Erfahrungen von Zeitlichkeit, die von der Alltagserfahrung einer chronologischen Linearzeit abweichen; innerhalb dieses figurativen ‚Zugriffs‘ auf filmische Zeitlichkeit ist es, wie Kathryn Kalinak ausführt, bereits seit Zeiten des Stummfilms die Funktion der Musik, diese kompositorischen Figurationen ‚zusammenzuhalten‘:

The silent film score both compensated for the silence of the theatrical auditorium and sustained narrative continuity. The sound film score was freed from the necessity of seamlessness, but inherited from the silent film its function as arbiter of narrative continuity. It is not surprising, then, that composers of the classical film score gravitated towards moments when continuity is most tenuous, to points of structural linkages on which the narrative chain depends: transitions between sequences, flash-forwards and flashbacks, parallel editing, dream sequences, and montage.⁴

Damit richtet Kalinak den Blick zunächst darauf, *wann* im Film bevorzugt auf Filmmusik zurückgegriffen wird; für den Filmscore im klassischen Hollywood beschreibt sie eine Tendenz, Musik gerade dann einzubinden, wenn die visu-

² Vgl. Chion: *Audio-Vision*, S. 13–21 und S. 69–94. Allerdings weist Chion der Musik zugleich eine Ausnahmestellung innerhalb der akustischen Dimension audiovisueller Filmwahrnehmung zu; dazu mehr am Ende dieses Abschnitts.

³ Kalinak: *Anmerkungen zum klassischen Hollywood-Filmscore*, S. 33.

⁴ Ebd., S. 80.

elle Montage die Linearzeit zugunsten komplexer Figurationen von Zeitlichkeit ‚bricht‘: beispielsweise bei Vor- und Rückblenden, Traumsequenzen und der sogenannten Parallelmontage.

Vor dem Hintergrund der hier verfolgten Fragestellung erscheint insbesondere der Hinweis auf jene Parallelmontage interessant; diese müsste, bezeichnenderweise, streng formal betrachtet ‚alternierende Montage‘ heißen – sie verdankt ihren Namen jedoch ihrer Funktion als konventionalisierte Figuration *paralleler* Raumzeiten. Bei genauerer Betrachtung demonstriert sie als Beispiel weit mehr, als nur die konstatierte Funktion der Filmmusik, Kontinuität herzustellen, wie sie in der Metapher vom „Klebstoff“ zum Ausdruck kommt. Die Parallelmontage erweist sich vielmehr als ein ‚Paradebeispiel‘ für das Phänomen kinematografischer Audiovisualität: Der alternierende Wechsel distinkter, visueller Raumzeiten organisiert für sich genommen eine Erfahrung der Diskontinuität; im audiovisuellen Bild wird jener Wechsel jedoch von der kontinuierlichen Präsenz einer auditiven Raumzeit – der Musik – eingefasst und so mit einer anhaltenden Erfahrung der Gegenwärtigkeit verwoben. In der Wahrnehmung des Zuschauers organisiert diese kompositorische Figuration jedoch eine, keiner der beiden einzelnen Sinnesmodalitäten – der visuellen oder der auditiven – zuschreibbare, Erfahrung: die der Gleichzeitigkeit. Die Überlegungen Kalinaks verweisen also bei genauerer Betrachtung weniger auf eine basale Funktion der Musik im Hinblick auf Kontinuität, als vielmehr auf die Möglichkeit der komplexen Schichtung von Zeitlichkeiten in der audiovisuellen Komposition filmischer Bilder.

Eine solche Pluralität der Zeitlichkeiten wird auch in der Filmmusiktheorie diskutiert. So unterscheidet Claudia Bullerjahn in ihrem wahrnehmungspsychologischen Modell zur Wirkung von Filmmusik unter Rückgriff auf Lissa vier verschiedene „Zeitformen“⁵:

- die *objektive Zeit*, die der messbaren physikalischen Zeit entspreche;
- die *psychologische Zeit*, die als Erfahrung der Gegenwärtigkeit des Werkes beschrieben wird und im Gegensatz zur physikalischen Zeit durch einen subjektiven Eindruck ihrer zeitlichen Ausdehnung geprägt sei;
- die *autonome Zeit*, die als „überzeitliche“⁶ Existenz einer Ordnung der Phasen des Films oder der Musik gefasst wird;
- die *imaginative Zeit*, d. h. eine Rekonstruktion der diegetischen Zeit, die das Ergebnis einer kognitiven Aktivität des Zuschauers sei.

⁵ Vgl. Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 185–186.

⁶ Ebd., S. 186.

Die letzten beiden Zeitformen werden in der Literatur als „virtuell“⁷ angesehen, da sie anstatt einer Erfahrung eher ein reflektierendes Wissen des Zuschauers von der abstrakten Ordnung einzelner Segmente (autonome Zeit) resp. der diegetischen Linearzeit (imaginative Zeit) fokussieren; ihr Bezug zur Filmmusik ist allenfalls lose angedacht. Bullerjahn spricht der Filmmusik jedoch eine wesentliche Rolle in der Konzeption des Verhältnisses von objektiver und psychologischer Zeit zu: Neben der visuellen Schnittfrequenz ist es demnach vor allem die Filmmusik, die objektiv, d. h. gemäß physikalischer Messung, gleich langen Filmen oder Filmausschnitten einen subjektiv jeweils unterschiedlichen Ausdruck von Dauer verleiht; folglich sei es das musikalische Tempo, das die subjektive Zeitempfindung wesentlich präge.⁸ Über den Begriff des Tempos wird hier eine Wahrnehmungsdimension angesprochen, die im Kontext dieses Buchs bereits in den Überlegungen zu musikalischem und audiovisuellem Rhythmus eine zentrale Rolle gespielt hat; den dortigen Betrachtungen folgend, kann das Tempo audiovisueller Bilder gerade nicht allein der Musik zugeschrieben, sondern muss im Zusammenspiel verschiedener Gestaltungsebenen des filmischen Bilds verortet werden.⁹

Eine der wenigen theoretischen Positionen zum Zusammenhang von Filmmusik, Tempo-Wahrnehmung im Kino und subjektivem Zeiterleben, die eine explizit audiovisuelle Perspektive einnehmen, liefert abermals Michel Chion.¹⁰ Eher allgemein mit Blick auf das Verhältnis von (Bewegt-)Bild und Sound im Film, als speziell in Bezug auf Filmmusik, unterscheidet Chion drei Aspekte der „Verzeitlichung“ (engl. temporalization) des Bilds durch Sound:¹¹

- *zeitliche Animation* (engl. temporal animation), womit Chion das Potential des Filmsounds bezeichnet, die mit dem Filmbild verbundene Zeitwahrnehmung in Richtung gewisser Wahrnehmungsqualitäten – exakt, konkret, unmittelbar bzw. vage, veränderlich, gedehnt – ausgestalten zu können;
- *zeitliche Linearisierung* (engl. temporal linearization), d. h. eine grundlegende Erfahrung der Kontinuität, die der Klang in die audiovisuelle Verbindung von Bild und Ton einbringe;

7 Vgl. Kreuzer: *Filmmusik in Theorie und Praxis*, S. 156.

8 Vgl. Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 186–188. Wie stark dabei die subjektive Empfindung von Dauer letztlich allein der Musikwahrnehmung zugeschlagen wird, zeigt sich exemplarisch auch in der Arbeit Kreuzers, der die diesbezüglichen Überlegungen unter die Überschrift „Zeitmanipulation durch Filmmusik“ stellt (vgl. Kreuzer: *Filmmusik in Theorie und Praxis*, S. 155–164).

9 Siehe Kapitel 4 dieses Buchs.

10 Vgl. Chion: *Audio-Vision*, S. 13–21.

11 Vgl. ebd., S. 13–14.

- *Vektorialisierung* (engl. Vectorialization), d. h. eine Gerichtetheit, welche die Zeit durch eine akustische Dynamik erfahre.

Der Aspekt der Linearisierung wurde Eingangs bereits mit Blick auf Kalinak besprochen; die zeitliche Animation wiederum schließt an die Ausführungen Bullerjahn's und Kreuzers zum Zusammenhang von subjektiver Zeiterfahrung und Filmmusik an (auch wenn Chion demgegenüber einen feinen Unterschied einzieht, indem er die subjektive Erfahrung der Zeit nicht an die Musik selbst bindet, sondern vielmehr die Musik dem visuellen Geschehen eine zeitliche Qualität verleihen lässt)¹². Der Hinweis auf die Vektorialisierung der Zeit hingegen verweist auf eine Dimension audiovisueller Wahrnehmung, die bereits im vorangegangenen Kapitel dieses Buchs relevant war. Zur Erinnerung: Dort wurden, mit Blick auf die Ergebnisse der Fallstudie zu *SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD*, die theoretischen Ausführungen Susanne K. Langers zum inhärenten Zug jedweden Rhythmus' in die Zukunft aufgegriffen und in Richtung einer filmanalytischen Betrachtung des Zusammenhangs von audiovisuellem Rhythmus und einer affektiven Dynamik der Antizipation ausgefaltet.¹³ Hier wiederum erscheint jene Antizipation als ein ‚Effekt‘ der ästhetischen Erfahrung von Zeitlichkeit; zusammengekommen mit den Überlegungen des vorangegangenen Kapitels verweist jene Korrespondenz nicht nur auf einen Zusammenhang von Rhythmus und Zeitwahrnehmung – sondern vielmehr auf einen systematischen Zusammenhang von Rhythmus, Affekt und Zeitmodulation.

Einen solchen Zusammenhang formuliert Russel Lack an anderer Stelle mit Blick auf Musik, Zeit und das Einfühlen des Zuschauers in fiktionale Figuren:

In the cinema of the time image described by Deleuze, music becomes especially important since characters come increasingly to resemble feelings rather than having fully sketched-out biographies. Feelings rather than characters are transformed depending on what type of cinematic time they inhabit. This is something like a psychology of pure feelings as opposed to one rooted in characters or individuals. Accordingly, music acts crucially as a navigator of feelings dispossessed from bodies, from biographies.¹⁴

Die Unterscheidung einer Psychologie der „puren Gefühle“ (engl. „of pure feelings“) gegenüber einer solchen, die „in Charakteren oder Individuen verwurzelt“ ist (engl. „rooted in characters or individuals“), welche Lack hier so emphatisch auszufalten sucht, entpuppt sich im Zuge einer emotionstheoretischen

¹² Ebd.

¹³ Siehe Abschnitt 4.2 dieses Buchs.

¹⁴ Lack: *Twenty Four Frames Under. A Buried History of Film Music*, S. 283.

Einordnung als präzise filmmusiktheoretische Entsprechung der Unterscheidung zwischen emotionspsychologischen Appraisal-Theorien und phänomenologischen Modellen affektiven Weltbezugs.¹⁵ Den auf Handlungskonstellationen und Figurenpsychologie ausgerichteten Modellen zum emotionalen Erleben des Zuschauers¹⁶ lässt sich mit Lacks Verweis auf Filmmusik, Zeit-Erfahrung und „pures Gefühl“ (engl. „pure feeling“) eine Theorie ästhetischer Gefühle im Kino gegenüberstellen; für ihn ist es allein die in der Musikwahrnehmung begründete Erfahrung von Zeitlichkeit, welche das Erleben einzelner Gefühle strukturiert. Nicht die emotionale Dimension kognitiver Bewertungen strukturiert demnach das Gefühl, sondern die ästhetische Erfahrung einer zeitlichen Qualität.

Aus dieser Perspektive wird Musik zum paradigmatischen Fall einer in der Erfahrung von Zeit grundierten Subjektivität, die unmittelbares Gefühl ist. Oder wie Susanne K. Langer ausführt:

The realm in which tonal entities move is a realm of pure *duration*. [...] Musical duration is an image of what might be termed „lived“ or „experienced“ time – the passage of life that we feel as expectations become „now“, and „now“ turns into unalterable fact. Such passage is measurable only in terms of sensibilities, tensions, and emotions; and it has not merely a different measure, but an altogether different structure from practical or scientific time. The semblance of this vital, experiential time is the primary illusion of music. All music creates an order of virtual time, in which its sonorous forms move in relation to each other – always and only each other, for nothing else exists there.¹⁷

Jene – gegenüber der ‚harten‘ physikalischen Zeit – „lebendige“ (engl. „vital“), subjektive Zeit ist es, die – als eine jeweils spezifischen Erfahrung der *Gegenwärtigkeit* – unmittelbares Gefühl wird. Anders gesagt: In der ästhetischen Ausgestaltung eines spezifischen „jetzt“ (engl. „now“) liegt das Potential der Musik – und mit Blick auf das Konzept audiovisueller Rhythmisierung: des Films – begründet, Gefühle zu wecken.

Vor dem Hintergrund der im vorangegangenen Kapitel angestellten Überlegungen zu den ‚musikalischen‘ Qualitäten des audiovisuellen Bilds – d. h. zum Zusammenhang von audiovisuellem Rhythmus, Bewegung und einer fortlaufenden Dynamik kinetischer Affekte – liegt folglich die Vermutung nahe, *dass eben jene, rhythmisch strukturierte und kinetisch-affektiv erfahrene, Gegenwärtigkeit eine wesentliche Empfindungsdimension des Zuschauerfühls ausmacht.*

¹⁵ S. dazu Abschnitt 3.1 dieses Buchs.

¹⁶ Vgl. Smith: *Engaging Characters*; Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*.

¹⁷ Langer: *Feeling and Form*, S. 109.

Filmmusik und Raumerfahrung

Theoretische Positionen zur räumlichen Dimension der Filmmusik sind rar; die einschlägigen systematischen Arbeiten zur Filmmusik verbinden Musikwahrnehmung eher mit der Erfahrung von Zeit, die Frage des Raumes bleibt dabei im Allgemeinen allenfalls randständig.¹⁸ Allerdings sind in den letzten Jahrzehnten einige theoretische Ansätze zur räumlichen Dimension des Filmsounds entwickelt worden, die sich auf die ein oder andere Weise zum Phänomen der Musik verhalten bzw. auf dieses zu beziehen sind. In diesem Sinne lassen sich vor allem Michel Chions Konzept des *Akusmatischen*¹⁹, Rick Altmans Idee eines *Point-of-Audition*²⁰, sowie die aus der Architektur und Klangforschung stammende Theorie der *Soundscapes*²¹ im Kontext der hier verfolgten Fragestellung verorten.

Der wohl prominenteste Begriff in der theoretischen Debatte zum Verhältnis von Klang und Musik ist jener der *Soundscape*²². Als ein Kompositum aus den Begriffen Klang (engl. sound) und Landschaft (engl. landscape) bezeichnet *Soundscape* die auditive Erfahrungsdimension einer konkreten räumlichen Umgebung (z. B. eines Gebäudes in der Architektur, einer Stadt in der Geographie oder einer Installation, eines Bildraums, einer Bühne, etc. in den Künsten), gewissermaßen die auditive ‚Signatur‘, zu der sich die charakteristischen Klänge einer räumlichen Umgebung fügen. Damit ist die Theorie der *Soundscapes* für den hier verfolgten Ansatz einerseits nur begrenzt fruchtbar zu machen, andererseits im Sinne einer grundlegenden Orientierung instruierend.

Im ‚Kern‘ dessen, was sie bezeichnet, eignet sich jene Theorie für eine Frage nach den räumlichen Aspekten der Dynamik von audiovisuellem Rhythmus, Bewegung und Bewegungsrhythmus nicht. Dies liegt weniger darin begründet, dass das theoretische Konzept der *Soundscapes* eher Klänge in einem Allgemeinen – und weniger musikalische Klänge im Speziellen – fokussiert; vielmehr erweist es sich als weitgehend indifferent gegenüber der Idee einer dynamischen, untrennbaren (im Kontext des vorliegenden Buchs: filmischen) Raumzeit. Die zeitliche Dimension der betrachteten Klanglandschaften – wie sie beispielsweise

¹⁸ Vgl. la Motte-Haber/Emons: *Filmmusik*; Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*.

¹⁹ Vgl. Chion: *Audio-Vision*, S. 69–94.

²⁰ Vgl. Altman: *Sound Theory, Sound Practice*, S. 46–64.

²¹ Vgl. allgemein zum Phänomen der *Soundscape*: Hans-Ulrich Werner/Ralf Lankau (Hg.): *Media Soundscapes. Band 1: Klanguage. Landschaften aus Klang und Methoden des Hörens*, Siegen 2006.

²² Zur filmanalytischen Verwendung des Begriffs *Soundscape* vgl. Michael Francis Hannan/Melissa Carey: *Ambient Soundscapes in Blade Runner*, in: Philip Hayward (Hg.): *Off the Planet. Music, Sound and Science Fiction Cinema*, London u. a. 2004, S. 149–164.

über zeitliche Klangmuster einzuholen wäre – bleibt weitgehend unbeachtet. Folglich lässt sich das Konzept nur schwerlich an eine theoretische Reflektion von Affekten binden, die diese als rhythmisch strukturierte Erfahrungen subjektiver Zeitlichkeit fast. Die in der Regel eher ‚zeitlosen‘ Betrachtungen der Soundscapes ließen sich, mit Blick auf Fragen des Fühlens, besser auf sinnliche Qualitäten statischer Räume beziehen, wie sie beispielsweise über das Konzept der Atmosphäre²³ einzuholen wären. Gleichzeitig erweist sich das Konzept in eben jener Fluchtlinie – als etwas, dass weniger die Struktur eines Raumes, als vielmehr dessen Qualität zu fassen sucht – als orientierend für die hier angestellten Überlegungen.

Einen Ansatz, die Empfindungsqualität akustischer Räume in den Blick zu rücken, entwickelt Rick Altman mit der Idee eines akustischen *Point-of-Audition* im Film.²⁴ Dieser Begriff erinnert nicht umsonst an den des *Point-of-View*: Während letzterer eine visuelle Perspektivierung über die Positionierung der Kamera bezeichnet, beschreibt Altman eine akustische Perspektivierung über die Positionierung des Mikrofons; wie beim *Point-of-View* ist das zentrale Merkmal des *Point-of-Audition* die Tatsache, dass der Zuschauer über die jeweilige Perspektivierung in die Wahrnehmungsposition eines der filmischen Charaktere gerückt wird.²⁵ Auf diesem Weg kommt Altman dazu, den akustischen Raumeindruck vom visuellen zu unterscheiden, indem er für ersteren basale Gestaltungsprinzipien herausarbeitet:

While cinema's perspective image carries a built-in spectator spot, an interpellative position ready-made for the theatrical spectator, the varied-scale editing practices developed during the silent film period move the spectator around at a dizzying pace. Far from inheriting a single place, the spectator must fight to integrate the multiple positions allotted by the film into a single unified home. While this wanderlust is partially cured by a learned, and thus historically grounded, ability to insert shots of various scales into a coherent *Gestalt* of filmic space, it is only with the aid of a continuous-level sound track that the spectator finds a comfortable home. By holding the auditor at a fixed and thus stable distance from all sound sources (except those treated [...] through a point-of-audition approach), Hollywood uses the sound track to anchor the body to a single continuous experience.²⁶

Somit wird der *Point-of-Audition* für Altman zum einen zu einem Zugang zur Figuration filmischer Klangräume. Jene Figuration sei, gewissermaßen als Konvention, wesentlich von einer stabilen Unterscheidbarkeit von Ausnahme und Regel

²³ Vgl. Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1995.

²⁴ Vgl. Altman: *Sound Theory, Sound Practice*, S. 46–64; siehe auch: Ebd., S. 251.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd., S. 62.

geprägt: Der Point-of-Audition, das akustische Äquivalent der ‚subjektiven Einstellung‘, werde nur deshalb als Ausnahme markiert, weil die räumliche Charakteristik des Filmsounds im Allgemeinen bewusst konstant gehalten werde – um die ‚Zersplitterung‘ des Bildraums über die schnell wechselnden visuellen Perspektiven der einzelnen Einstellungen zu ‚kaschieren‘. Damit rückt der Sound mit Blick auf den filmischen Raum für Altman in einen ähnlichen Funktionszusammenhang, wie ihn Kalinak bereits für die filmische Zeit beschrieben hat: er wird zum ‚Klebstoff‘. Wichtiger als dieser Fluchtpunkt der Argumentation Altmans ist vor dem Hintergrund der hier verfolgten Fragen jedoch das grundlegende Verhältnis von Bild und Ton, das in diesen Überlegungen zum Ausdruck kommt; nicht umsonst entwickelt er die Ausführungen zur ‚stabilen‘ räumlichen Dimension des Filmsounds als filmpraktische Konvention in einem Abschnitt, der mit einem Verweis auf das „gegabelte“ (engl. „bifurcated“) Subjekt des Kinos überschrieben ist.²⁷ Auch wenn er diesen mit dem Hinweis auf eine Konvention stabiler Entfernungen von Mikrofon und Klangquelle unmittelbar wieder verstellt, eröffnet Altmans Hinweis auf die potentiell unabhängigen Wahrnehmungsdimensionen eines auditiven und eines visuellen Raumes den Blick auf *variable Figurationen* eines *audiovisuellen Raumeindrucks*.

Darin kommt eine Perspektive zum Ausdruck, die Chion entlang seines Begriffs des Akusmatischen²⁸ systematisch ausgefaltet hat; sie kann als theoretischer Rahmen, als umfassender Überblick zum Verhältnis von audiovisueller Raumerfahrung und Filmsound bzw. Filmmusik gefasst werden. Chion fokussiert damit weniger filmanalytische Beschreibungen spezifischer Zuschauererfahrungen; er entwickelt vielmehr ein tendenziell kategoriales Modell des kinematografischen Raumes. Das audiovisuelle Bild teilt sich demnach, je nachdem wie sich einzelne Klänge zum Bild verhalten, in drei räumliche „Zonen“ – eine audiovisuelle und zwei nicht-visuelle:²⁹

- Verbindet der Zuschauer einen Klang mit einer Quelle die visuell im Bild präsent ist, spricht Chion von *onscreen sound*.
- Ist dem Klang keine Quelle im Bild zuzuordnen, wird dieser entsprechend als *offscreen sound* qualifiziert.
- Kann ein Klang schließlich weder mit einer Quelle im Bild in Verbindung gebracht, noch innerhalb der diegetischen Welt von den Figuren wahrgenommen werden, so wird dieser als *nondiegetic sound* gefasst.

²⁷ Die volle Überschrift des entsprechenden Abschnitts lautet: „*Cinema's Bifurcated Subject. Seeing/Hearing*“. Vgl. ebd., S. 58–62.

²⁸ Vgl. Chion: *Audio-Vision*, S. 69–94.

²⁹ Ebd., S. 74.

Wichtiger als diese basale Unterscheidung kinematografischer Raumdimensionen im Tonfilm (mit dem diese räumliche Auffächerung aus historischer Perspektive erst möglich wird), ist im vorliegenden Kontext jedoch die Tatsache, dass Chion *offscreen sound* und *nondiegetic sound* eben nicht innerhalb einer singular akustischen Raumdimension verortet, sondern auch diese beiden Phänomene explizit als audiovisuell fasst. Beides bezeichnet für ihn keine Klänge, die abseits des audiovisuellen Bildraums erklingen, sondern erweist sich vielmehr als Ausdruck eines audiovisuellen Phänomens: In der Zuschauerwahrnehmung werde jedweder Klang als Ausdruck des audiovisuellen Bilds aufgefasst – etwas, das Chion als „magnetischen“ Effekt des Filmbilds auf den Filmsound beschreibt;³⁰ folglich erklingen auch *offscreen* und *nondiegetic sound* niemals außerhalb des Films, sie sind vielmehr im Bild, jedoch nicht sichtbar – ein Status, den Chion mit dem Begriff des Akusmatischen belegt.³¹

Wechselt man die Betrachtungsebene, vom Klang im Allgemeinen zur Filmmusik im Speziellen, erweisen sich diese Überlegungen als überaus interessant mit Blick auf die Subjektivierungseffekte des audiovisuellen Bilds. Im vorangegangenen Kapitel dieses Buchs wurde der Frage nach audiovisuellen Bewegungen, d. h. der Verbindung visueller Bewegung und musikalischer Bewegung in einer audiovisuellen Wahrnehmungsgestalt, nachgegangen. In diesem Zusammenhang ließ sich die heuristische Unterscheidung zwischen Bewegung *im* Bild und Bewegung *des* Bilds über Sobchacks Theorie filmsicher Subjektivierungseffekte als ein Wechsel zwischen einer an ein Gegenüber und einer an das eigene Ich gebundenen Affektivität fassen.³² Chions Konzept des Akusmatischen erlaubt es an dieser Stelle, eine ähnliche Unterscheidung für die Sound- und Musik-Ebene zu treffen:

Das Phänomen extra-diegetischen Sounds rückt hier in die gleiche wahrnehmungstheoretische Position wie Bewegungen des Bilds; ohne eine Verortung *on screen* oder eine Markierung als *off screen* vollziehen sich jene Klänge – und damit jegliche extra-diegetische Musik – in der Wahrnehmung des Zuschauers als *verkörperter Ausdruck filmischer Subjektivität*. Jene Klänge werden vom Wahrnehmungsobjekt zu etwas, das der Zuschauer als Ausdruck einer an die eigene Subjektivität gebundenen Empfindung erfährt; auch auf der Ebene des Sounds werden, indem dieser die Grenzen der Diegese transzendiert, Objekt- und Subjekt-Positionen des filmischen Bilds miteinander verwoben. Mit Blick auf die subjektive Empfindung filmischer Räume liefern auch Chions Betrachtungen nicht

³⁰ Ebd., S. 69–71.

³¹ Vgl. ebd. S. 71–73.

³² Siehe Abschnitt 4.5 dieses Buchs.

mehr als einen Ausgangspunkt; sie verdeutlichen jedoch zumindest, dass auch jene Empfindungsdimension nur aus audiovisueller Perspektive zu bestimmen ist. Um jener Empfindungsdimension näher zu kommen – und die Einsichten in die Phänomenologie filmischer Raumzeit zu vertiefen – soll im Folgenden in einer abschließenden Fallstudie eine Szene des Films *DRIVE* (USA 2011, R: Nicolas Winding Refn) im Hinblick auf den kompositorischen Zusammenhang von audiovisueller Rhythmisierung, Filmmusik und der dynamischen Entfaltung filmischer Raumzeit analysiert werden.

5.2 Fallstudie audiovisueller Rhythmus und Raumzeit – Analyse einer Szene aus *DRIVE*

Der Film *DRIVE* (USA 2011) des dänischen Regisseurs Nicolas Winding Refn erzählt eine archaische Geschichte über Gewalt und Gegengewalt. Im Los Angeles der Gegenwart angesiedelt, vermischt der Plot melodramatische Elemente mit Charakteristika des Kriminal-Thrillers: Der namenlose Held wird im Verlauf des Films in eine Liebesbeziehung zu seiner Nachbarin verwickelt – und gerät darüber ins Zentrum eines Konflikts, der sich für den Zuschauer nach und nach als Spirale der Gewalt entpuppt. Die männlichen Protagonisten dieses Konflikts finden darin einer nach dem anderen den Tod – bis auf den namenlosen Helden, der als ‚Last Man Standing‘ verletzt überlebt. Aufmerksamkeit erlangte der Film vor allem durch seine Ästhetik, die sich über die oftmals an die TV-Serie *MIAMI VICE* (USA 1984–1990) erinnernden Bilder und Charaktere, den Synthie-Pop-lastigen Soundtrack bis hin zu den grell-pinken Credits im Vor- und Abspann als Hommage an die Popkultur der 1980er-Jahre verstehen lässt. Die Kritiken zum Film setzen sich denn auch in der Regel entweder mit der Brutalität der dargestellten Handlungen auseinander,³³ oder bemühen sich, filmische Zitate und ästhetische Spuren der Arbeiten anderer Filmschaffender wie Quentin Tarantino, Michael Mann oder Clint Eastwood auszumachen.³⁴

Der Plot selbst ist schnell erzählt: Der im Film nur als „The Driver“ bezeichnete Held arbeitet tagsüber als Mechaniker in einer Auto-Werkstatt und Gele-

³³ Hier kann exemplarisch auf die Kritik von Peter Bradshaw im *Guardian* verwiesen werden: <http://www.theguardian.com/film/2011/sep/22/drive-ryan-gosling-film-review> (zuletzt abgerufen am 12.06.2016).

³⁴ Man vergleiche dazu etwa die Kritik von A.O. Scott in der *New York Times*: http://www.nytimes.com/2011/09/16/movies/drive-with-ryan-gosling-review.html?_r=0 (zuletzt abgerufen am 12.06.2016).

genheits-Stunt-Fahrer für Hollywood-Produktionen. Nachts hingegen geht er als anonymes ‚Getaway Driver‘, als Fluchtwagenfahrer, Aufträgen nach, die ihm Shannon, der Chef jener Auto-Werkstatt, vermittelt. Doch dann lernt er die Nachbarin Irene kennen. Diese kümmert sich, seitdem ihr Mann Standard im Gefängnis sitzt, allein um ihren Sohn Benicio. Irene und der Driver entwickeln langsam Zuneigung zueinander – bis Standard plötzlich entlassen wird. Schnell stellt sich heraus, dass dieser Schulden bei ehemaligen Komplizen hat, die ihn und seine Familie bedrohen. Der Driver entscheidet sich, Standard bei einem Auftrags-Überfall, für den letzterem als Gegenleistung die Schulden erlassen werden sollen, als Fahrer zu helfen. Doch der Auftrag erweist sich als Falle – Standard wird getötet, der Driver jedoch kann mit der Beute flüchten. Als Irene und ihr Sohn daraufhin ins Visier der Hintermänner des Überfalls – Bernie und Nino – geraten, entwickelt sich ein dramatischer Konflikt zwischen dem „Driver“ und den beiden Mafiosi. Im weiteren Verlauf dieses Konflikts werden sowohl Shannon als auch Nino getötet. Schließlich treffen sich der Driver und Bernie zum großen Showdown, aus dem der namenlose Held schwer verletzt, aber als einziger Überlebender hervorgeht.

Im Kontext dieses Buchs – und der an dieser Stelle diskutierten Frage nach der raumzeitlichen Dimension audiovisueller Rhythmisierung – ist der Film mit Blick auf seine formal-ästhetische Gestaltung interessant: Zunächst zeichnet er sich dadurch aus, eher sparsam von Dialog Gebrauch zu machen. Zudem ist das ‚Pacing‘, das allgemeine Tempo des Films hinsichtlich Schnittrhythmus, Schauspiel oder eben Dialog – insbesondere mit Blick auf die bisher in diesem Buch exemplarisch analysierten Szenen –, eher reduziert. Schließlich sind auch die ‚Plot Turns‘, d. h. in diesem Fall actionlastige Szenen, die dem dramatischen Konflikt eine neue Wendung geben, gemessen an Standards des *Crime*-Genres eher spärlich gesetzt. All das, so die Ausgangsthese der folgenden Fallstudie, führt dazu, dass der Film die Gestaltungsprinzipien des audiovisuellen Bilds geradezu ausstellt. Er erzählt weniger über den Dialog oder eindeutige Aktionen im Bild, als über scheinbar bedeutsame Figurationen des audiovisuellen Bilds selbst – gewissermaßen mittels audiovisueller Gesten. Auf diese Weise rücken formal-ästhetische Strategien der Figuration filmischer Raumzeit stärker in den Vordergrund – und sollten sich entsprechend präzise analytisch fassen lassen.

Die im Folgenden analysierte Szene (*Elevator*, Timecode: 01:05:3101:11:00) ließe sich, in der Art wie sie Melodrama, Action und Thriller verwebt, als inszenatorischer Nexus des Films bezeichnen. Im Plot steht sie unmittelbar am Ende der dramatisch-tragischen Entfaltung des Konflikts zwischen dem Driver und

den Mafiosi und vor dessen brutaler Eskalation.³⁵ Irenes Ehemann Standard ist bereits tot, soeben hat der Driver Kontakt zum Mafiosi Nino aufgenommen, um diesem die Rückgabe des gestohlenen Geldes anzubieten – und so zusätzlich auf sich aufmerksam gemacht. Nun besucht er die trauernde Irene, um ihr von Standards Problemen, dem gescheiterten Plan und dem erbeuteten Geld zu erzählen. Das Gespräch der beiden wird unterbrochen, als sie im Aufzug einem fremden Mann begegnen. Der Driver erblickt unter dessen Sakko eine Waffe, küsst Irene (der einzig wirklich intime Moment zwischen dem ‚Paar‘ im ganzen Film) und stürzt sich in ein Handgemenge, an dessen Ende er den ominösen Fremden brutal durch Tritte auf den Kopf tötet. Am Ende der Szene zieht sich Irene geschockt zurück, es bleibt – bis auf ein kurzes Telefonat zum Ende des Films hin – ihre letzte Begegnung. In der Terminologie der angewandten Methode³⁶ gliedert sich die Szene in vier gestalthafte Bewegungsfigurationen (ABEs).

ABE 1 (01:05:31–01:06:23)

In zwei Bewegungsphasen wird inszeniert, wie der Driver Irene in deren Wohnung zum Gespräch aufsucht (s. Abb. 23).

Nach einem Moment der Ruhe, einer verhältnismäßig langen Einstellung (13 Sekunden), die Irene neben ihrem schlafenden Sohn im Bett zeigt (1), wird in zwei weiteren relativ langen Einstellungen – weiten Totalen von Irenes Wohnung (2 und 3) – gezeigt, wie Irene eine Freundin zurücklässt, um auf ein Klopfen an der Tür hin diese zu öffnen. Akustisch werden alle drei Einstellungen von leisen, sphärischen Synthesizer-Feedbacks (akustischen Rückkopplungen) begleitet, die in ihrer klanglichen Qualität einem Tremolo ähneln.

Nachdem Irene die Tür geöffnet und den Driver erblickt hat, beschleunigt sich der Schnittrhythmus (die vier Einstellungen der zweiten Bewegungsphase sind im Durchschnitt knapp fünf Sekunden lang, die drei Einstellungen der ersten Bewegungsphase zehn Sekunden). Der folgende Dialog – der Driver bittet Irene um ein Gespräch, sie erwidert, dass sie auf dem Sprung sei, und er bittet schließlich, sie ein paar Meter begleiten zu dürfen – wird als Schuss-Gegenschuss-Folge naher Einstellungen der beiden (4 und 5) inszeniert. Schließlich verlassen beide das Bild in einer halbnahen Einstellung durch die Tür (6); die sphärischen Feed-

³⁵ Der Plot wird über drei mehr oder weniger identisch lange Akte erzählt, wobei zunächst die melodramatische Liebesgeschichte zwischen dem Driver und Irene, dann die zwischen Crime-Thriller und Heist-Movie changierende Geschichte um Standards Vergangenheit und schließlich der Crime-Thriller und Gangster-Drama vermischende Kampf auf Leben und Tod zwischen dem Driver und Standards Erpressern in den Vordergrund rücken.

³⁶ Siehe die Ausführungen zur filmanalytischen Methode in Kapitel 3.2 dieses Buchs.

back-Tremoli begleiten das in langsamem Sprechrhythmus geführte Gespräch. Bis auf Irenes Bewegung zur und später aus der Tür bleiben alle Einstellungen mit Blick auf den Bildinhalt unbewegt, die Kamera verbleibt die ganze Zeit statisch.

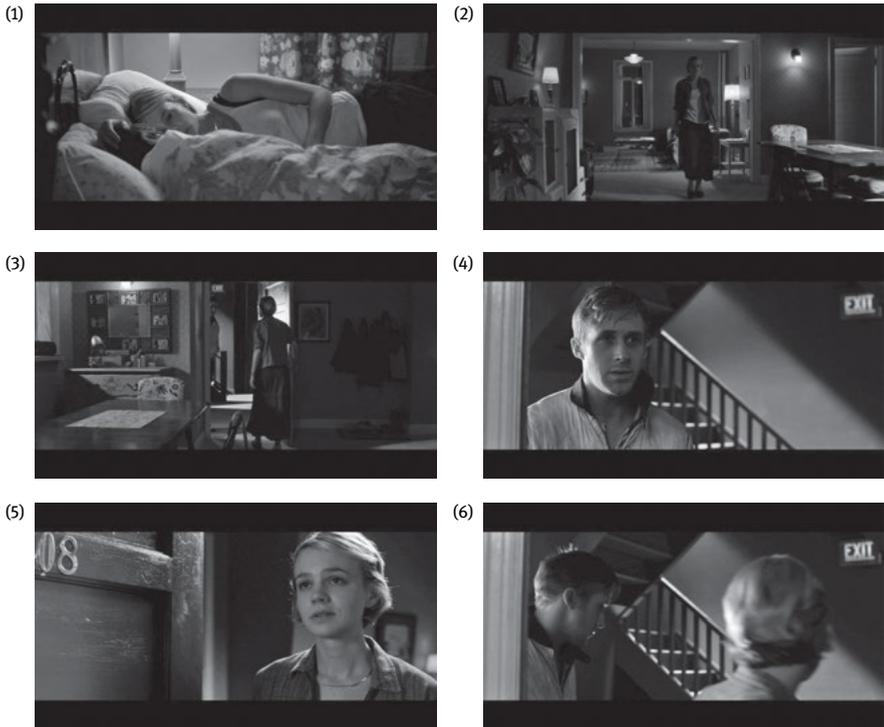


Abb. 23: Stills: Drive, Elevator, ABE 1 (Farbabb.: s. Anhang)

So wird über die kompositorische Verbindung tremolo-ähnlich flirrender Sound-Effekte, visueller Statik und einer schrittweisen Verengung des Bildkaders, mit der Bildkomposition als dominanter und der Akustik als subdominanter Gestaltungsebene, ein *Bild angespannter Nähe* inszeniert.

ABE 2 (01:06:23–01:08:17)

In drei Bewegungsphasen wird das kurze Gespräch zwischen dem Driver und Irene auf dem Hausflur inszeniert (s. Abb. 24).

In einer kurzen, ersten Bewegungsphase wird, in einer einzigen, langen und bewegten Einstellung (18 Sekunden bei 12 Sekunden Durchschnitt innerhalb der ABE und 8 Sekunden Durchschnitt innerhalb der Szene) in der Halbtotalen

der Gang der beiden über den Flur (1) gezeigt; eine Rückwärtsfahrt der Kamera begleitet diesen Gang. Die Protagonisten bleiben zunächst stumm, bis sie den Fahrstuhl erreichen (2) und der Driver Irene anspricht.

In der zweiten, deutlich längeren Bewegungsphase entspinnt sich der Monolog des Drivers – er erzählt von Standards Problemen mit ehemaligen Partnern, dem Überfall-Plan und dem erbeuteten Geld – abermals als Schuss-Gegenschuss-Folge. Diese entfaltet sich auch hier in langen (im Schnitt 15 Sekunden), statischen Einstellungen. Während die Aufnahmen des Drivers sich jedoch als halbnaher Einstellungen vor nicht ausgeleuchtetem Hintergrund präsentieren (3), wird Irene in der Halbtotale vor dem ausgeleuchteten, in der Bildtiefe verschwindenden Flur gezeigt (4); über die Bildkomposition rückt Irene so zunehmend in eine distanzierte Position. Der Monolog selbst wird, wie schon der Dialog in ABE 1, sehr langsam vorgetragen und von längeren Gesprächspausen durchzogen; die leise-gedämpfte Intonation wird nur von der schallenden Ohrfeige, die Irene austeilte als ihr der Driver das Geld anbietet, unterbrochen. Schließlich erklingt das Geräusch des sich öffnenden Fahrstuhls und beide Protagonisten wenden den Blick ins Off (5).

In einer abermals kurzen, dritten Bewegungsphase wird schließlich das Aufeinandertreffen der beiden mit dem Unbekannten im Fahrstuhl als ein, nur aus zwei relativ kurzen (jeweils 4 Sekunden) Einstellungen bestehender, Schuss-Gegenschuss zwischen dem Mann im Fahrstuhl und den beiden auf dem Flur inszeniert. Die Bewegungsphase endet mit einer längeren Einstellung der drei im Fahrstuhl, in der Irene gänzlich in den Hintergrund gerückt ist (6). Die tremoloartig flirrenden Feedback-Klänge aus ABE 1 erklingen auch hier weiterhin über alle drei Bewegungsphasen hinweg.

So wird, über die Kombination eines Wechsels zu weiten Einstellungsgrößen mit den fortlaufenden Feedback-Tremoli, mit der Bildkomposition als dominanter und der Akustik als subdominanter Gestaltungsebene, das Bild *angespannter Nähe* aus ABE 1 zunehmend in ein *Bild angespannter Distanz* überführt.



Abb. 24: Stills: Drive, Elevator, ABE 2 (Farbabb.: s. Anhang)

ABE 3 (01:08:17–01:09:56)

In zwei Bewegungsphasen wird inszeniert, wie der Driver die Waffe des Unbekannten im Fahrstuhl entdeckt, daraufhin Irene schützend zur Seite nimmt und sie küsst (s. Abb. 25).

Mit dem Schnitt in den Fahrstuhl wechselt das filmische Bild in den Zeitlupenmodus. In einer ersten, kurzen Bewegungsphase wird ein Blickwechsel zwischen dem Driver und dem Unbekannten als Schuss-Gegenschuss-Folge in naher Einstellung (1 und 2) inszeniert; am Ende dieses Blickwechsels fällt dem Driver die Waffe unter dem Sakko des Unbekannten ins Auge (3). Die langsamfließenden Zeitlupenbilder heben die subtilen Bewegungen der Protagonisten hervor, die audiovisuell eins mit einer akustischen Bewegung werden: Auf der Soundebene tritt plötzlich das rhythmische Rattern des Fahrstuhls in den Vordergrund; ein dumpfer Sub-Bass-Ton setzt auf diesen Rhythmus auf, gefolgt von einem anschwellenden, crescendo-artig lauter werdenden Rauschen – die verschiedenen Elemente des Sound Designs fügen sich, einem musikalischen Motiv

ähnlich, zu einer akustischen Bewegung. Die nahen Einstellungen vermitteln den Eindruck einer bedrohlichen Enge, während Rhythmus und Bewegung einer gemeinsamen Klimax entgegenstreben, die scheinbar zurückgehaltene kinetische Energie der Bewegungen in Zeitlupe eine Spannung entfalten, die sich jeden Moment zu entladen scheint.



Abb. 25: Stills: Drive, Elevator, ABE 3 (Farbabb.: s. Anhang)

Stattdessen wird jener Moment der Spannung unmittelbar von einer zweiten audiovisuellen Bewegung abgelöst, welche diese Spannung nicht in eine kinetische Kraft umsetzt – sondern vielmehr harmonisch löst: Das Bildtempo wird ein weiteres Mal verlangsamt, das Bild wechselt vom Zeitlupe- in den Superzeitlupe-modus; gleichzeitig wechselt die Kamera in die Halbtotale. In einer langen, stark verlangsamteten Einstellung wird eine audiovisuelle Bewegung initiiert, die Kameraführung, Lichtsetzung, Akustik und Schauspiel in einer gemeinsamen Dynamik verbindet: In Superzeitlupe reicht der Driver mit seinem rechten Arm hinter sich, um Irene langsam in die hintere Ecke des Fahrstuhls zu schieben (4). Parallel zu dieser Bewegung im Bild beginnt die Kamera auf die beiden zuzu-

fahren; zugleich scheint sich das Licht im Fahrstuhl auf surreale Art und Weise von selbst zu dimmen, so dass am Ende nur noch Irene und der Driver dezent ausgeleuchtet werden (5). Die visuelle Dynamik von Licht, Kamera und Schauspiel entfaltet sich synchron zu einer akustischen Dynamik: Mit dem Wechsel in die Superzeitlupe zu Beginn der Bewegungsphase blendet abrupt jeglicher Sound komplett aus; das Rauschen verschwindet in einem Moment absoluter Stille, bevor, mitten in die schützende Handbewegung des Drivers und die Stille hinein, ein sphärisch-melancholisches Synthie-Organ-Motiv³⁷ einsetzt. Die Kamerafahrt auf das Paar zu endet in halbnaher Einstellung mit einem Schnitt zur Nahaufnahme der Hände beider. Jene Nahaufnahme setzt die Kamerabewegung der Einstellung zuvor unmittelbar als eine Fahrt über die Körper der beiden bis hin zum Gesicht fort. In die langsam-harmonisch entfaltete audiovisuelle Bewegung aus Verdunklung, gleitender Kamera und hellen Synthie-Klängen fügt sich ein in Superzeitlupe gedehnter Kuss, mit dem zeitgleich der tiefe Sub-Bass aus der ersten Bewegungsphase erneut erklingt – und sich diesmal harmonisch in das helle Synthie-Motiv fügt. Der Kuss selbst zieht sich über eine extrem lange Einstellung (66 Sekunden bei 8 Sekunden durchschnittlicher Einstellungslänge innerhalb der Szene) und endet schließlich mit dem ausklingenden Synthie-Organ-Motiv.

So wird, indem eine düster-schwere von einer fließend-gedehnten audiovisuellen Bewegung abgelöst wird, mit der Akustik als dominanter und der Kamera als subdominanter Gestaltungsebene, ein Moment der bedrohlichen Enge in einem *Bild harmonischer* Nähe aufgelöst.

ABE 4 (01:09:56–01:11:00)

In drei Bewegungsphasen wird inszeniert, wie der Driver den Unbekannten tötet und Irene erschrocken zurückweicht (s. Abb. 26).

In einer kurzen, ersten Bewegungsphase weicht der gedehnt-harmonische Moment zum Ende von ABE 3 abrupt einer kurzen Action-Sequenz: Das Bild kehrt mit einem Schnitt aus dem Zeitlupenmodus zum Normaltempo zurück; der Driver greift sofort in einer halbnahen Einstellung den Unbekannten an – und es

³⁷ Der Titel *I Drive* (Cliff Martinez) aus dem Score des Films, gewissermaßen das Leitmotiv der Love-Story zwischen Irene und dem Driver. Jenes Motiv erklingt zuvor bereits in der Szene, in welcher der Driver Irene kennenlernt (Timecode: 00:15:03–00:19:44). Ebenso wird es in der Szene gespielt, in welcher der Driver – unmittelbar vor Standards unerwarteter Rückkehr aus dem Gefängnis – einen Ausflug mit Irene und ihrem Sohn unternimmt (00:23:04–00:30:03); dort ist das Motiv, gegen Ende der Szene, Teil einer Sequenz mit verschiedenen Erinnerungsbildern des Tages.

folgt eine Reihe hektisch (sowohl in Bezug auf die Figuren als auch die Kamera selbst) bewegter Einstellungen in der Nahaufnahme, die zwischen den ringenden Männern (1) und der ausweichenden Irene (2) alternieren; die Schläge der Männer bilden auf der Sound-Ebene einen stetigen Rhythmus aus, der sich mit dem gegenüber ABE 3 deutlich schnelleren Schnittrhythmus (fünf Einstellungen in knapp neun Sekunden) zum audiovisuellen Eindruck einer impulsiven Beschleunigung verbindet; am Ende dieses Bewegungsstakkatos geht der Unbekannte zu Boden.



Abb. 26: Stills: Drive, Elevator, ABE 4 (Farbabb.: s. Anhang)

In der, ebenfalls kurzen, zweiten Bewegungsphase bleibt der Schnittrhythmus in Relation zum Rest der Szene sehr schnell (9 Einstellungen in knapp 17 Sekunden); die Kamera ist nun jedoch weitestgehend statisch, wodurch sich der Tempo-Eindruck etwas reduziert. Nahe Einstellungen des auf den liegenden Unbekannten eintretenden Drivers (3) wechseln sich mit Nahaufnahmen der scheinbar erschrocken zusehenden Irene (4) ab, in denen die Kamera subtil auf Irene zuzugleiten scheint. Der akustische Rhythmus der Kampfgeräusche setzt sich nun in Form der

Tritte des Drivers fort; deren Rhythmus wird sukzessive schneller und schneller, bis der Driver in einer sehr kurzen Einstellung (0,5 Sekunden) mit einem finalen Knacken den Schädel des Unbekannten eintritt und unmittelbar danach Irene den Fahrstuhl durch die sich öffnende Tür verlässt.

In der längeren, dritten Bewegungsphase wird der buchstäbliche Nachhall des aggressiven Ausbruchs als Blickwechsel zwischen dem Driver und Irene inszeniert; das Bild wechselt mit dem Schnitt, in eine lange Einstellung (zwölf Sekunden bei knapp drei Sekunden durchschnittlicher Einstellungslänge über die ABE hinweg) des von seinem Opfer aufblickenden Drivers in der Halbnahen, wieder in den Zeitlupenmodus; gleichzeitig kehren die sphärischen, tremolo-ähnlichen Synthie-Feedback-Sounds aus ABE 1 und 2 zurück. In einem gegenüber den schnellen ersten beiden Bewegungsphasen immer noch deutlich verlangsamten, aber stetigen, fast metrischen Schnittrhythmus (vier Einstellungen mit jeweils ca. 6 Sekunden Länge) wird der Nachhall des brutalen Kampfes abermals (s. ABE 1 und 2) als Schuss-Gegenschuss-Folge zwischen dem Driver und Irene inszeniert. Dieses Mal sind es jedoch halbnaher, flächige Aufnahmen des Drivers (5), die mit weiten, tiefen Halbtotalen Irenes (6) gegengeschnitten werden. Abermals scheint die Zeitlupe jede subtile Bewegung im Bild in einen kontinuierlichen Bewegungsfluss zu stellen. Jene kontinuierliche visuelle Bewegung wird zugleich erneut Teil einer audiovisuellen Bewegung: Mit dem Wechsel in die Zeitlupe in der ersten Einstellung der Bewegungsphase kehrt das Rauschen, welches dem Kampf der beiden Männer vorausging, zurück; aus dem Rauschen erheben sich abermals crescendo-artig anschwellende Synthesizer-Klänge, ein metallisches Klopfen setzt rhythmisch ein; auf dem Höhepunkt der audiovisuellen Verbindung fließender Zeitlupenbewegungen und akustischer Bewegung erklingt schließlich mit einer Nahaufnahme des sich unter heftigem Atmen hebenden und senkenden Rückens des Drivers ein dröhnend-lautes Bass-Crescendo.

So wird, über einen explosionsartig einsetzenden Bewegungsrhythmus, eine akustisch-rhythmische Beschleunigung und die Verbindung von fließenden Zeitlupenbildern mit einer düster-schweren akustischen Bewegung, mit der Akustik als dominanter sowie Kamera und Bildkomposition als subdominanter Gestaltungsebene, ein *Bild distanzierender Aggression* inszeniert.

Szenische Komposition

Nimmt man die vier ABEs der hier betrachteten Szene (*Elevator*) aus DRIVE als dynamisches Muster in den Blick (s. Mikrodiagramm³⁸, Abb. 27, S. 195), zeigt sich, dass dieses wesentlich durch die Übergänge zwischen audiovisuellen Figurationen der Spannung auf der einen, bzw. der Auflösung oder Entladung dieser Spannung auf der anderen Seite bestimmt wird; zugleich strukturieren jene Figurationen eine dynamische Erfahrung kinematografischer Raumzeit, deren räumliche Dimension wesentlich im Zusammenspiel von Montage und Bildkomposition begründet liegt.

Zum einen werden im Wechsel von audiovisuellem Rhythmus und audiovisueller Bewegung verschiedene Erfahrungen von Zeitlichkeit organisiert: Indem visuelle Bewegung zurückgenommen und mit subtiler musikalischer Dynamik verbunden wird, werden Momente der Spannung inszeniert (ABE 1 und 2); über Zeitlupen- und Superzeitlupenbilder werden fließende Bewegungen orchestriert und mit akustischen Bewegungen synchronisiert (ABE 3); darüber, dass schnelle Bewegungen der Figuren und der Kamera aufeinander bezogen und durch schnelle Schnitte und Sound-Effekte rhythmisiert werden, wird ein Moment impulsiver Beschleunigung organisiert (ABE 4). Zum anderen wird über die Dynamik von Einstellungswechseln und Kamerabewegungen der Bildraum kontinuierlich in seiner Wahrnehmungsqualität moduliert: indem von weiten Totalen zu Nahaufnahmen gewechselt wird, werden mal Momente der Nähe (ABE 1), mal Momente der Enge (ABE 3) inszeniert;³⁹ indem von Nahaufnahmen zu Halbtotalen und Totalen gewechselt wird, stellen sich Momente der Distanz (ABE 4) ein.

Zugleich gehen die hier beschriebenen, audiovisuell organisierten Erfahrungen von Zeitlichkeit und Bildraum in jeder Phase der Szene in jeweils spezifischen Verbindungen auf. Diese verdanken ihre jeweilige Gefühlsqualität einerseits eben jenem Verhältnis von Zeit und Raum – gewissermaßen der *vertikalen* Dimension filmischer Raumzeit –, andererseits den Relationen der einzelnen gestalthaften Segmente zueinander bzw. ihrer Anordnung im Verlauf der Szene – gewissermaßen der *horizontalen* Ebene jener Raumzeit. Über diese Relationen lässt sich das dynamische Muster der Szene schließlich als eine fortlaufende Modulation einer

38 Zu Aussage-Intention und Funktion des Mikrodiagramms s. Fußnote 25 in Abschnitt 4.2 dieses Buchs.

39 Dies wirft natürlich die Frage auf, worüber genau diese spezifische visuelle Figuration des Bildraums (Schuss-Gegenschuss in Nahaufnahmen) mal als Enge, ein anderes Mal als Nähe erfahren wird; in den folgenden Absätzen soll u. a. diese Frage geklärt werden, erweist sie sich – soviel sei vorweggenommen – doch als instruktiv im Hinblick auf die Frage nach der Gefühlsdimension der Filmmusik im audiovisuellen Bild.

affektiven Dimension der verschränkten Dynamik von Raum und Zeit beschreiben.

Mit Blick auf *Tempo und Zeiterfahrung* etablieren ABE 1 und 2 den Median, die ‚Grundlinie‘ jener fortlaufenden Modulation. Beiden Bewegungsfigurationen gemeinsam ist, dass sie kaum rhythmische Akzente beinhalten: Der Schnittrhythmus wirkt sowohl qualitativ als auch in Relation zum Rest der Szene eher langsam; die Dialoge sind in Schauspiel, Intonation und Tempo ebenfalls eher zurückgenommen. Auch akustisch präsentieren sich beide ABEs als Kontinuum; neben den spärlichen Dialogen durchziehen allein die tremolo-ähnlichen Synthesizer-Feedbacks die Tonebene. Diese erinnern an den Einsatz von Streichern in Suspense-Szenen des klassischen Hollywood.⁴⁰ Ihr ‚Beitrag‘ zur affektiven Dimension, der Spannung, die sich über beide Bewegungsfigurationen hinweg hält, erschöpft sich jedoch nicht allein im zeichenhaften Stereotyp; vielmehr ist es die audiovisuelle Dimension ihrer (dem Streicher-Tremolo ganz ähnlichen) klanglichen Qualität, über die sich jene Erfahrung der Spannung einstellt: Gerade in der Verbindung mit langsamen, nahezu statischen, von Bewegung und Aktionen der Figuren weitgehend freien *visuellen* Bildern, wird die fortdauernde, im sanften Rhythmus des Kommens und Gehens flotierende Präsenz jener Klänge zum Ausdruck einer inneren Bewegtheit des *audiovisuellen* Bilds. Gerade die Tatsache, dass diese Klänge rhythmisch musikalische Bewegungen andeuten, die *keine* Äquivalenz im Bild finden, wird aus der Zuschauerperspektive als eine körperliche Spannung erfahren.

Doch trotz aller Gemeinsamkeiten gibt es auch eine wesentliche Differenz – oder besser: kontinuierliche Verschiebung –, die sich im Verlauf dieser beiden ABEs einstellt, sie aus der Wahrnehmungsperspektive als unterschiedliche Segmente der audiovisuellen Komposition ausweist. Beide ABEs laufen auf die Entfaltung einer Schuss-Gegenschuss-Folge der beiden Protagonisten hinaus; während sich der Schuss-Gegenschuss in ABE 1 jedoch komplett in Nahaufnahme vollzieht, werden in ABE 2 halbnah, im Halbdunkel verschwindende Aufnahmen des Drivers mit halbtotale Aufnahmen Irenes gegengeschnitten: Jene Einstellungen, die Irene zeigen, vermitteln bereits über die Einstellungsgröße einen Eindruck von Distanz, der durch die mit Weitwinkelobjektiv gefilmte Tiefe des ausgeleuchteten Flurs noch bildkompositorisch verstärkt wird. Die distanzierende Wirkung all dessen, was im Dialog zur Sprache kommt (das Geheimnis, dass der Driver mit Irenes Ehemann geteilt und diesen das Leben gekostet hat), stellt sich auf Ebene der affektiven Erfahrung des Zuschauers als eine Dynamik zunehmender Entfernung, als eine Veränderung des (Bild-)Raums in der Zeit,

⁴⁰ Siehe dazu *Musikalische Idiome* in Abschnitt 2.1 dieses Buchs.

ein. Auf diese Art und Weise wird die in beiden ABEs kompositorisch, als audiovisuelle Qualität eines dissonanten Verhältnisses von visueller und auditiver Bewegung, angelegte Spannung subtil moduliert: Während diese Spannung in ABE 1 einen Moment der Nähe gründiert, ist es in ABE 2 ein zunehmendes Gefühl von Distanz, das sich aus dieser Spannung herauschält.

Jene, über Schuss-Gegenschuss-Folgen explizit an das Verhältnis der beiden Protagonisten gebundene, Spannung scheint buchstäblich abgelöst, als sich der Fahrstuhl öffnet und der Unbekannte durch einen zweiten Schuss-Gegenschuss eingeführt wird: Die Feedback-Tremoli sind plötzlich verschwunden. Mit dem Wechsel des Bilds in den Fahrstuhl zu Beginn von ABE 3 werden denn auch nicht die audiovisuellen Figuration von Spannung der vorangehenden ABEs variierend aufgegriffen, sondern eine spezifische audiovisuelle Bewegung, eine synchrone Dynamik visueller und akustischer Bewegung, entfaltet (1)⁴¹.

Der Blickwechsel zwischen dem Driver und dem Unbekannten spielt sich parallel zu einer akustischen Bewegung ab: Deren ‚Fundament‘ bildet das rhythmische Rattern des Fahrstuhls; auf einen initialen Sub-Bass-Ton folgt sodann ein stetiges Rauschen aus dem sich plötzlich ein anschwellendes, windähnliches Geräusch mit der Dynamik eines Crescendos (in der klassischen) oder eines ‚swell‘ (in der elektronischen Musik) erhebt; das Sound Design imitiert musikalische Kompositionsprinzipien – und formt auf diese Weise eine akustische Bewegung, der dieselbe kinetisch-affektive Kraft innewohnt wie sie Ernst Kurth für die musikalische Bewegung⁴² beschrieben hat. Jedoch ist es nicht allein diese akustische Bewegung, in der die kinetische Dimension jener Bewegungsphase des filmischen Bilds begründet liegt. Der Wechsel in den Zeitlupenmodus bewirkt eine seltsame Verschiebung der Bewegungsintensität: Subtile Bewegungen, die in den bisherigen Szenenanalysen dieses Buchs (und den dazugehörigen Mikrodiagrammen) nicht als explizite Bewegung im Bild gefasst worden wären – ein Zwickern, ein Zurücklehnen, ein Drehen des Kopfes – werden in der Verlangsamung durch die Zeitlupe hervorgehoben. Die langsamen Zeitlupenbilder scheinen dem Wahrnehmungsapparat einen Sinn für Details zu ermöglichen, durch den plötzlich nichts mehr statisch und unbewegt erscheint.⁴³ Der stetige ‚Fluss‘

⁴¹ Die Zahlen in Klammern verweisen auf die entsprechend nummerierten Hervorhebungen im Mikrodiagramm (Abb. 28).

⁴² Vgl. Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 1–34; Ders.: *Musikpsychologie*, Bern 1947, S. 98–116; s. auch Abschnitt 4.3 dieses Buchs.

⁴³ So genannte Eye-Tracking-Studien zeigen, dass wir unser visuelles Sichtfeld entgegen des subjektiven Eindrucks nicht global, d. h. als Ganzes, wahrnehmen, sondern die Augen vielmehr über schnelle Bewegungen das gesamte Sichtfeld abtasten; erst im Gehirn wird aus diesen Informationen ein zusammenhängendes Bild erstellt. Vor diesem Hintergrund erscheint es nicht

der Zeitlupenbilder beruht auf einem veränderten Sinn für Bewegung – und über jenen Fluss werden die Zeitlupenbilder nicht als eine Folge einzelner, subtil bewegter Objekte, sondern das filmische Bild selbst als eine fortlaufende Bewegung von langsam-fließender Qualität, aber verstärkter Intensität wahrgenommen. Indem sich die oben beschriebene akustische Bewegung und die fließende Zeitlupe des Schuss-Gegenschusses zwischen den beiden Männern synchron entfalten, werden sie als eine audiovisuelle Bewegung wahrgenommen; auf dem Höhepunkt der akustischen Bewegung, dem ‚Swell‘, wird diese durch eine Kamerafahrt, den Oberkörper des Unbekannten hinab, aufgegriffen und fortgeführt.

Wichtiger als dieser doppelte ‚Sonderfall‘ (der allein über das Sound Design realisierten musikalischen Bewegung und der Zeitlupe als übergreifender, fortlaufender visueller Bewegung)⁴⁴ einer audiovisuellen Bewegung ist mit Blick auf die affektive Dimension der Szene jedoch die Qualität dieser Bewegung: Über den düster-schweren Sub-Bass-Ton, das heulend anschwellende, wind-ähnliche Rauschen, sowie die im Zeitlupenfluss intensiviertere Mimik der beiden Schauspieler lässt diese audiovisuelle Bewegung die bedrohliche Dimension der Situation schon körperlich erfahrbar werden, bevor das Symbol dieser Bedrohung – die Waffe – überhaupt ins Bild rückt. Und wieder ist es eine Qualität des Bildraumes, die dieses Gefühl der Bedrohung in seiner Qualität wesentlich mitbestimmt: Die Nahaufnahmen der beiden Männer werden im Gesamtzusammenhang der düster-schweren audiovisuellen Bewegung nicht als Nähe, sondern vielmehr als *bedrohliche Enge* erlebt. Zugleich wohnt der Bewegung eine ‚gerichtete‘ Zeitlichkeit inne; das crescendo-artige Anschwellen des rauschenden Geräuschs wird als Ausdruck einer Kraft empfunden, die einer Klimax entgegen zu streben scheint. Erst in der Verbindung der zeitlichen – einer Figuration der Antizipation – und der räumlichen Dimension – einer Figuration der Enge – wird die affektive ‚Fluchtlinie‘ jener audiovisuellen Bewegung greifbar: Die Erwartung eines die Enge brechenden Kraftimpulses. Diese Erwartung lässt die Sequenz jedoch ins Leere laufen: Der folgende Wechsel in die Halbtotale leitet nicht das ‚Ausspielen‘ jener Bewegungskraft, deren Aufgehen im kinetischen Impuls zur Befreiung von der bedrohlichen Enge, ein, sondern vielmehr einen unerwarteten Moment totaler Harmonie: Die Superzeitlupenbilder, in denen der Driver Irene hinter sich

unwahrscheinlich, dass die Verlangsamung der Zeitlupe – buchstäblich einer Lupe gleich – es dem Auge erlaubt, subtile Bewegungen in einer anderen ‚Schärfe‘ wahrzunehmen. Vgl. Andrew T. Duchowski: *Eye Tracking Methodology. Theory and Practice*, London 2007.

⁴⁴ Um deutlich zu machen, dass sich die hier beschriebene Bewegungskomposition vom dem, was bisher in diesem Buch als visuelle Bewegung im Bild bzw. musikalische Bewegung gefasst und notiert wurde, unterscheidet, sind die entsprechenden Symbole in Hervorhebung (4) im Mikrodiagramm ‚gestrichelt‘ eingezeichnet.

schiebt, werden zwar zum Ausgangspunkt einer weiteren audiovisuellen Bewegung, jedoch nicht der, die der bedrohliche Moment zuvor erwarten lässt.

Die Dynamik, mit der geradezu surreal das Licht im Fahrstuhl weicht und nur noch das Paar ausleuchtet, die sanfte Handbewegung, mit welcher der Driver Irene hinter sich schiebt, die fließend-schwebende Kamerabewegung aus der Halbtotale in die Nahaufnahme, der Kuss – all das wird synchron zur musikalischen Bewegung des glockenhell-leichten Synthie-Orgel-Themas entfaltet. Dieses Mal ist es nicht die Einstellungsfolge, sondern die audiovisuelle Bewegung aus der Halbtotale in die Nahaufnahme selbst, die den Bildraum moduliert; in seiner harmonischen audiovisuellen ‚Tonalität‘ zieht dieses ‚Zusammenziehen‘ des Bildraumes jedoch einen abermals völlig konträren Effekt nach sich: dort, wo gerade noch eine *bedrohliche Enge* herrschte, kommt nun eine absolute Zuspitzung *harmonischer Nähe* zum Ausdruck. Zum einen ist dieser, in seiner zeitlichen Qualität wie in seiner tatsächlichen linearzeitlichen Ausdehnung (zwei Einstellungen von zusammen 77 Sekunden Länge) extrem gedehnte, Moment der Harmonie der affektive ‚Kern‘ der Szene. Zum anderen ist er initiales Momentum eines starken Kontrasts, einer kompositorischen Peripetie, die diesen Augenblick absoluter Harmonie unmittelbar in den hektischsten, brutalsten Moment der Szene (und wohl einen der brutalsten Momente des gesamten Films) kippen lässt.

Der Anfang von ABE 4 markiert das abrupte Ende des Zeitlupenmodus (2). Sofort schnappt sich der Driver den Unbekannten, im fliegenden Wechsel lösen Einstellungen einander ab, deren schnelle Kamerabewegungen die Kampfaktionen im Bild aufnehmen. Jenes kompositorische Ausspielen eines audiovisuellen Bewegungsrhythmus, der in der synchronen Entfaltung von Bewegungen im Bild, Bewegungen der Kamera und akustischem Rhythmus begründet liegt, ist im Kontext dieses Buchs aus den Kampfszenen der Fallstudien zu audiovisuellem Rhythmus bzw. audiovisueller Bewegung⁴⁵ bekannt. Das besondere in diesem Fall ist der Kontrast, die ‚Fallhöhe‘ in deren Kontext dieser Bewegungsrhythmus erfahren wird: An die Stelle einer zuvor durch harmonisch-langsam fließende Zeit und einen intim-kleinen, eng umrissenen Bildraum bestimmten Bewegung treten eine hektisch-schnelle zeitliche Qualität und ein in den schnellen Sprüngen der Kameraposition partikularisierter, ‚zersplitternder‘ Bildraum. Jener Kontrast, jener dynamische Übergang von Harmonie zu Hektik ist es, der die eigentlich nur 0,5 Sekunden lange Einstellung des berstenden Schädels des Unbekannten affektiv grundiert; das Geschehen im Bild wird in einen dynamischen Zusammenhang gestellt, in dem sich die Brutalität der Handlung und das Zersplittern der ‚audiovisuellen Harmonie‘ in ihrer Wirkung gegenseitig verstärken.

45 Siehe Abschnitt 4.2 und 4.4 dieses Buchs.

Auf dem Höhepunkt dieses brutalen Akts vollzieht das audiovisuelle Bild jedoch sogleich den nächsten Wandel (3). Der Nachhall des Geschehenen präsentiert sich inszenatorisch als Variation des harmonischen Moments zwischen dem Driver und Irene in ABE 3: Wieder wechselt das Bild in den Zeitlupenmodus, wieder vollzieht der Driver eine sanft-gleitende Bewegung. Dieses Mal steht am Ende jener Bewegung – seinem langsamen Aufrichten – jedoch keine zarte Intimität, sondern sein zur Fratze verzogenes Gesicht; diese Einstellung wird sofort im Schuss-Gegenschuss mit dem geschockten Blick Irenes verbunden. Dieselbe Figuration audiovisueller Zeitlichkeit, die soeben noch Rückzugsraum harmonischer Intimität gewesen ist, ist nun angesichts des rauschhaft-brutalen Intermezzos zur Bühne größtmöglicher Distanz geworden. Dabei erweist sich das kompositorische Prinzip als komplexes Spiel aus Wiederholung und Variation: Die fließend-langsame Bewegungsqualität des Kuss-Moments wird aufgegriffen, ebenso die beiden Schuss-Gegenschuss-Folgen des Paares in ABE 1 und 2 – und gleichzeitig die Figuration des Bildraums sowie die Tonalität der audiovisuellen Bewegung moduliert:

Während der Zuschauer dem Driver in der Halbnahen ins Gesicht schaut, rückt Irene über die im Weitwinkel gefilmte Halbtotale buchstäblich in weite Ferne; die sich über die drei Schuss-Gegenschuss-Folgen des Paares im Verlauf der Szene als schrittweise Modulation des Bildraumes einstellende Distanzierung der beiden erreicht ihren Höhepunkt. Gleichzeitig wird die affektive Dimension dieser Distanzierung wesentlich durch die Tonalität der audiovisuellen Bewegung bestimmt: synchron zum abermaligen ‚Bewegungsfluss‘ der Zeitlupenbilder wird erneut eine akustische Bewegung entfaltet: Ein Rauschen setzt ein, wird dann von einem lauten Tremolo-Crescendo übertönt; in dieses Crescendo setzen rhythmische Klopfgeräusche ein – bevor die Bewegung als Ganzes in einem dröhnend lauten Bass-Crescendo und den heftigen Atemstößen des Drivers ihren Höhepunkt findet. Die fließend-langsame Zeitlichkeit des audiovisuellen Bilds wird so zur mikroskopischen Perspektive auf eine räumliche Figuration der Distanz. Die audiovisuelle Bewegung, die jene Distanz quälend langsam entfaltet, scheint unmittelbar an eine düster aufklingende, rhythmisch ratternde und schließlich bedrohlich dröhnende Kraft gebunden – das komplexe Spiel aus Wiederholungen und Variationen der Figuration von Rhythmus, Bewegung, Zeitlichkeit und Bildraum findet seinen Schlussakkord in einem *Bild distanzierender Aggression*.

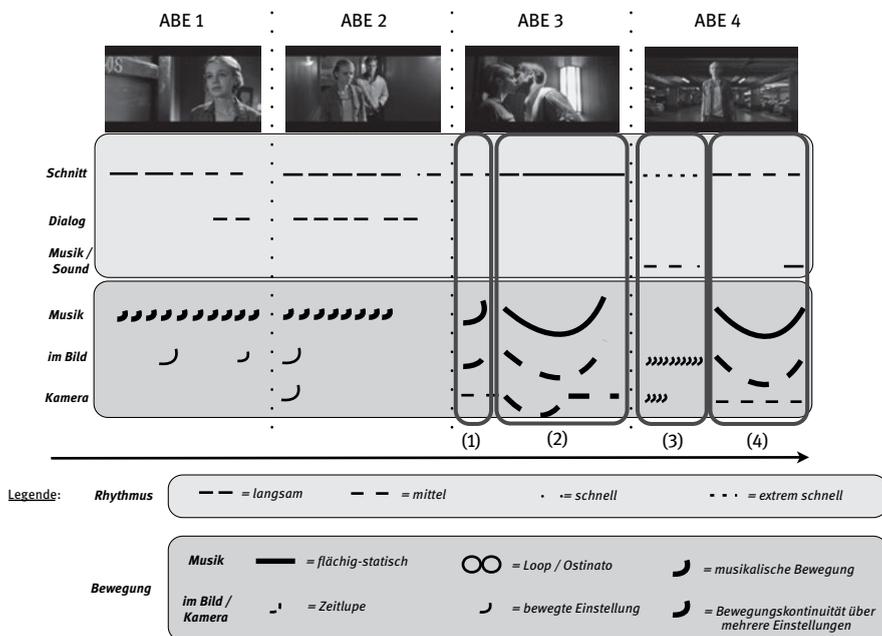


Abb. 27: Stills: Mikrodiagramm, Drive, Elevator

Betrachtet man die raumzeitliche Dynamik der einzelnen ABEs im Hinblick auf die jeweils inszenierte Gefühlsqualität (s. Tab. 4 und Raumzeit-Diagramm⁴⁶, Abb. 28, S. 197), lässt sich nachvollziehen, wie sich die affektive Dimension der jeweiligen Gefühlsqualitäten als eine dynamische Modulation des Bildraumes realisiert:

In ABE 1 trägt der langsame Schnittrhythmus eine schrittweise Verengung des Bildraumes, die dem Bild angespannter Nähe seine räumliche Dimension verleiht. ABE 2 entfaltet sich hingegen als eine weitgehend ‚statische‘ Figuration filmischer Raumzeit; Tempo und Bildraum bleiben identisch, allein in Relation zu ABE 1 wird sie als ein Bild angespannter Distanz erfahren. ABE 4 hingegen realisiert sich als eine Figuration maximaler Differenz (B)⁴⁷: Die affektive Dimension des inszenierten Bilds distanzierender Aggression liegt in der Verbindung stark kontrastierter Tempi mit unterschiedlichen Raumerfahrungen begründet;

⁴⁶ Das Raumzeit-Diagramm fungiert als Übersichtsdarstellung der dynamischen Verläufe des Tempos (schnell/langsam) und des Bildraumes (weit/eng).

⁴⁷ Die Buchstaben in Klammern beziehen sich auf die Hervorhebungen im Raumzeit-Diagramm.

während zunächst der Kampf der beiden Männer als ein Stakkato kurzer, bewegter Einstellungen inszeniert wird, die über die Kadrage einen partikularisierten, aber bildkompositorisch engen Bildraum strukturieren, vollzieht sich der anschließende Blickwechsel zwischen dem Driver und Irene als ein langsames, rhythmisches Weiten des Bildraumes, welches von der fließenden Bewegtheit der Zeitlupenbilder umfasst wird. Von besonderem Interesse für die hier verfolgten Fragen ist jedoch ABE 3 – und das gleich in zweifacher Hinsicht.

Tab. 4: Übersicht der ABEs der Szene The Elevator, ihrer Gefühlsqualität sowie ihrer raumzeitlichen Verlaufsform.

ABE	Qualifikation	Raumzeit-Dynamik
1	angespannte Nähe	sukzessive Verengung des Bildraumes und langsames Tempo
2	angespannte Distanz	weiter Bildraum und langsames Tempo
3	bedrohliche Enge → harmonische Nähe	enger Bildraum und langsam fließendes Tempo, Verengung des Bildraumes und weitere Verlangsamung des Tempos
4	distanzierende Aggression	diffuser, partikularisierter Bildraum und sehr schnelles Tempo, sukzessive geweiteter Bildraum und langsam fließendes Tempo

Zum einen wird die gemeinsame Dynamik von Bildraum und filmsicher Zeitlichkeit in ABE 3 (A) pointiert als eine audiovisuelle Bewegung ausgestellt – und damit die dynamische Modulation des Bildraumes als unmittelbarer ‚Effekt‘ einer kinetisch-affektiven Kraft erfahren. Zum anderen offenbart die raumzeitliche Dimension der beiden Bewegungsphasen jener ABE nicht nur die dynamische ‚Form‘ eines kinetischen Affektes, sondern auch die ‚Grenzen‘ jener Form im Hinblick auf die jeweils erfahrene Gefühlsdimension: Zunächst stellt sich über Nahaufnahmen und eine fließende audiovisuelle Bewegung ein Bild bedrohlicher Enge ein. Auf einen kurzen Wechsel in die Halbtotale folgt anschließend eine weitere fließende Bewegung, über welche die Kamera zur Nahaufnahme zurückkehrt – aus dem Bild bedrohlicher Enge ist jedoch nun eines der harmonischen Nähe geworden.

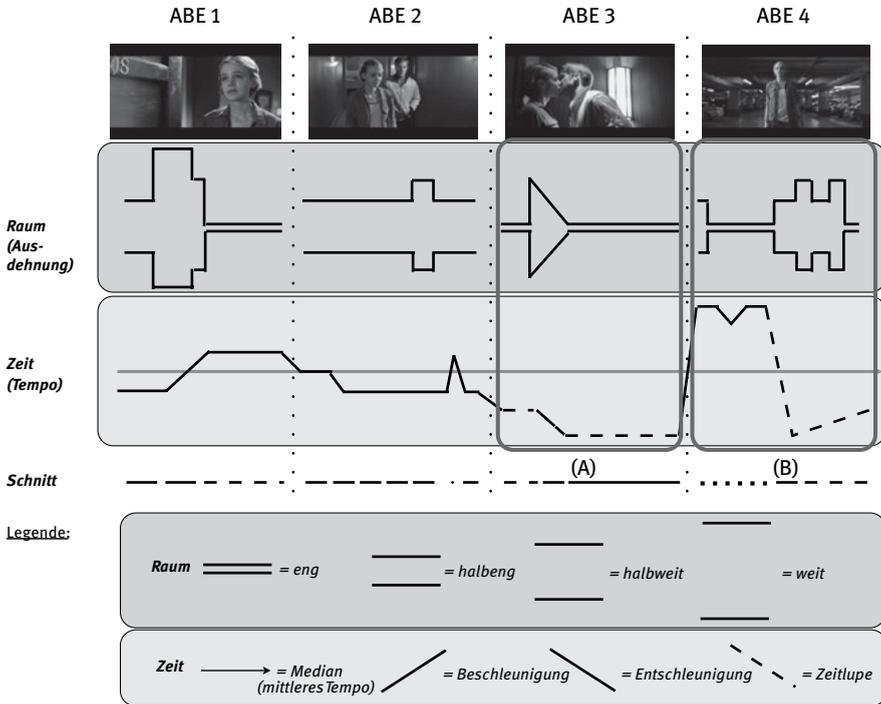


Abb. 28: Raumzeit-Diagramm: Drive, Elevator

Doch worin liegt diese Differenz im Gefühl begründet? In ABE war die bildkompositorisch figurierte Nähe noch von einer Spannung getragen, die hier harmonisch gewendet scheint. Bei genauerer Betrachtung lässt sich über den Bildraum die räumliche Dimension des Gefühlsenerlebens zwischen den Polen Enge und Weite fassen; warum jedoch die Enge mal auch tatsächlich als Enge, ein anderes Mal als Nähe erfahren wird, die Weite mal als Weite, dann wieder als Distanz, die Nähe als angespannt oder harmonisch, etc. wird erst deutlich, wenn man eine Wahrnehmungsdimension hinzuzieht, welche die Musik – als Teil der kinetischen Dimension des filmischen Bilds – in die Erfahrung des audiovisuellen Ganzen einbringt: die *Tonalität der Bewegung*. Nimmt man diese hinzu (s. Tab. 5), lässt sich erst nachvollziehen, wie die ‚affektive Hülle‘ einer kinetisch erfahrenen Raumzeit qualitativ ‚gefärbt‘ wird:

- Das diffuse, fiepsende Flirren der im Tonraum mäandernden Synthie-Feedback-Klänge in ABE 1 und 2 wird in Verbindung mit den statischen Bildern als eine dem audiovisuellen Bild innewohnende Spannung erfahren.

- Auch dass zwei in ihrer raumzeitlichen ‚Form‘ so ähnliche Bewegungen wie die beiden Bewegungsphasen von ABE 3 so unterschiedliche Gefühle adressieren, erklärt sich auf Ebene der Tonalität: Die bedrohliche Schwere des tiefen Bass-Klangs, mit dem die Nahaufnahmen des Drivers und des Unbekannten einhergehen, prägt die Erfahrung einer bedrohlichen Enge; die leichten, hellen Synthie-Orgel-Klänge, die mit der Bewegung des Drivers zu Irene erklingen, lassen aus dieser Enge eine harmonische Nähe werden.
- Die sich rhythmisch im Crescendo aufschwingenden, schweren, dröhnend-lauten Bass-Töne in ABE 4 lassen die vorher rauschhaft-schnell inszenierte Gewalt als Tat einer sich bedrohlich erhebenden Kraft erscheinen.

Tab. 5: Übersicht der ABEs der Szene The Elevator, ihrer Gefühlsqualität, ihrer raumzeitlichen Verlaufsform sowie ihrer Tonalität.

ABE	Qualifikation	Raumzeit-Dynamik	Tonalität
1	angespannte Nähe	sukzessive Verengung des Bildraumes, langsames Tempo	diffuses Flirren
2	angespannte Distanz	weiter Bildraum, langsames Tempo	diffuses Flirren
3	bedrohliche Enge → harmonische Nähe	enger Bildraum, langsam fließendes Tempo, Verengung des Bildraumes, weitere Verlangsamung des Tempos	bedrohliche Schwere → harmonische Leichtigkeit
4	distanzierende Aggression	diffuser, partikularisierter Bildraum, schnelles Tempo, sukzessive geweiteter Bildraum, langsam fließendes Tempo	diffuses Flirren → bedrohlich-schwere Kraft

Erst in der dynamischen Verschränkung von Raum, Zeit und Tonalität lässt sich die Entfaltung der *Gefühlsqualität* der Szene fassen:

- Der Bildraum wird mit dem Aufeinandertreffen des ‚Paares‘ in ABE 1 zunächst verengt, um dann in ABE 2 ein Weiten anzudeuten, sich stattdessen jedoch in ABE 3 zusammenzieht – bevor er dann in ABE 4 zunächst plötzlich ‚zersplittert‘, sich an deren Ende aber schließlich final ausdehnt.
- Über die Zeitlichkeit des Bilds wird der Moment des Zusammenziehens als Moment der Dauer hervorgehoben, dem Zersplittern des Bildraumes Tempo gegeben und schließlich der Nachhall jenes Zersplitterns erneut durch ein Dehnen der Zeit hervorgehoben.
- Über die Tonalität wird den ersten Momenten der Szene eine Spannung eingeschrieben, die sich zunächst ins Bedrohliche steigert, und dann – einem

retardierenden Moment gleich – einer Phase der Harmonie weicht; diese ‚zerbricht‘ jedoch, die Spannung kehrt zurück – und aus ihr erhebt sich eine bedrohliche kinetische Kraft.

In jener ‚tonalen‘ Färbungen des audiovisuellen Bilds offenbart sich ein wesentliches Charakteristikum der Verschränkung von zeitlicher Dynamik und Affizierung:

Auf der Ebene des Affektes sind die einzelnen Momente der Szene mehr als nur situative ‚Bausteine‘ affektiver Erfahrung; ein jeder dieser Momente wird in seiner Empfindungsqualität wesentlich dadurch bestimmt, woher er ‚kommt‘ und wohin es ihn zu ‚ziehen‘ scheint: Die bedrohliche Enge zu Beginn von ABE 3 wird von einer in ihrer Tonalität bedeutsam-schweren Kraft bestimmt, die sich Bahn zu brechen scheint – ein ‚Zug‘ in die Zukunft, der sich in der weiteren Entfaltung des Bilds nicht erfüllt; stattdessen wird über einen ausgestellten Moment der Harmonie ein affektiver Kontrast eröffnet – der Harmonie ist die ‚Schwere‘, die sie ablöst, noch eingeschrieben, sie nimmt sie in sich auf und löst sie harmonisch.⁴⁸ In ähnlicher Weise ist auch im Kampf zu Beginn von ABE 4 affektiv der Moment der Harmonie noch präsent; der im hektischen Rhythmus zersplitternde Bildraum ist zugleich auch das ‚Platzen‘ jener harmonischen ‚Blase‘, der berstende Schädel des Unbekannten ein Moment, in dem sich der Schock des brutalen Geschehens und das schmerzhaft, plötzlich-schnelle Verschwinden der Harmonie auf Ebene der Zuschauererfahrung treffen.

Schließlich ist die zweite Bewegungsphase von ABE 4, die düster-schwere Kraft, die sich in ihr erhebt, zugleich untrennbar mit dem brutalen Ende der Harmonie einerseits, wie auch mit dem gesamten Parcours aus Spannung, Bedrohung, Harmonie und deren ‚Zerbersten‘ anderseits verwoben: sie ist gleichermaßen ‚Nachhall‘ der rasenden Bewegungsstakkatos als auch ‚Schlussakkord‘ der gesamten affektiven Dynamik. In diesem Spiel aus Übergang, Kontinuität, Wandel, Rückkehr und Bruch, dem Ineinander-Fließen von Spannung, Harmonie und düsterer Kraft, realisiert sich die Gefühlsdimension der Szene: Als dynamisches Muster inszeniert sie ein beklemmendes *Bild zerstörerischer Wut*, dessen verstörende Wirkung nicht zuletzt darauf beruht, den Zuschauer über die Verbindung rhythmisch-kinetischer wie raumzeitlicher Figurationen des audiovisuellen Bilds die distanzierende kinetische Kraft hinter jener zerstörerischen Wut am eigenen Leib zu realisieren.

⁴⁸ Ein Umstand, der kompositorisch noch dadurch unterstrichen wird, dass in das Synthie-Orgel-Motiv der Sub-Bass der ersten Bewegungsphase von ABE 3 einsetzt – und sich plötzlich harmonisch in die musikalische Komposition fügt.

5.3 Audiovisuelle Rhythmisierung und Bildraum – Raumzeit-Rhythmen

In den vorangegangenen Kapiteln wurde die Ästhetik der Filmmusik zum Ausgangspunkt, schrittweise eine theoretische Perspektive auf das Zusammenspiel von audiovisuellen Rhythmen, Bewegungen und Bewegungsrhythmen zu entwickeln. Zunächst wurde, über eine orientierende filmanalytische Fallstudie, ein inhärenter Zusammenhang von audiovisuellen Rhythmen, Bewegungen und spezifischen Erfahrungen filmischer Raumzeit ausgemacht, der die affektive Erfahrung des Zuschauers ästhetisch zu strukturieren schien. Anschließend wurde, einer heuristischen Trennung der beobachteten Wahrnehmungsdimensionen folgend, in einem ersten Schritt zunächst die affektive Dimension von audiovisuellen Rhythmen und Bewegungen vertiefend betrachtet. Auf diesem Wege konnte ein theoretisches Modell einer dynamischen Affizierung des Zuschauers erarbeitet werden:

Demnach liegt die expressive Dimension audiovisueller Rhythmen und Bewegungen in der Wahrnehmung einer ‚Vitalität‘ des audiovisuellen Bilds begründet. Dabei werden audiovisuelle Rhythmen als *temporale Frequenz*, gewissermaßen als ‚Puls‘ filmischer Bilder, wahrgenommen – und als dynamische Intensität einer körperlichen *Spannung* erfahren. Demgegenüber werden audiovisuelle Bewegungen als *kinetische Gestalten* wahrgenommen, deren dynamische ‚Form‘ sich als körperliche Erfahrung einer kinetischen *Kraft* realisiert. Indem audiovisuelle Rhythmen, Bewegungen und Bewegungsrhythmen im filmischen Bild verwoben werden, strukturieren sie eine fortwährende Dynamik spezifischer körperlicher Erfahrungen des Verhältnisses einer energetischen Ladung (Spannung) und Entladung (Kraft). Als ästhetische Strategie der audiovisuellen Gestaltung affektiver Dynamik gefasst, lässt sich jenes Zusammenspiel als *audiovisuelle Rhythmisierung* bezeichnen.

Vor diesem Hintergrund sollte im vorliegenden Kapitel, in einem zweiten Schritt, die zunächst hinten angestellte Reflexion des Verhältnisses von audiovisueller Rhythmisierung, filmischer Raumzeit und der dynamischen Affizierung des Zuschauers erfolgen. Zugleich sollte diese Reflexion es ermöglichen, zur Ausgangsfrage der orientierenden Fallstudie in Kapitel drei dieses Buchs zurückzukommen: Welche Gefühlsdimension kann der Filmmusik zugesprochen werden, wenn man ihre sinnliche Qualität aus einer systematischen, filmanalytischen Perspektive auf das audiovisuelle Wahrnehmungsganze des filmischen Bilds zu bestimmen sucht?

Mit Blick auf die Zeitlichkeit des audiovisuellen Bilds haben bereits die Überlegungen zur audiovisuellen Rhythmisierung im vorangegangenen Kapitel ein grundlegendes Verständnis erbracht. Jene rhythmische Ebene audiovisuel-

ler Bilder, der Bewegungsrhythmus, ist untrennbar mit der Erfahrung filmischer Zeitlichkeit verbunden. Wie Susanne K. Langer schon für die Musik feststellte:

Whatever the special mood of the piece, or its emotional import, the vital rhythm of subjective time [...] permeates the complex, many-dimensional, musical symbol as its internal logic, which relates music intimately and self-evidently to life.⁴⁹

Aus jener Perspektive lässt sich auch das filmische Tempo, das im Zusammenspiel von audiovisuellen Rhythmen, Bewegungen und Bewegungsrhythmen erfahren wird, als grundlegende Dimension der subjektiven Erfahrung filmischer Zeit fassen. Das pulsierende Spiel aus rhythmischen und kinetischen Impulsen ist – bereits abseits jedweder Überlegungen zur Gefühlsqualität solcher Rhythmen – eine körperliche Wahrnehmungsdimension, über die sich Erfahrungen zeitlicher Qualität (zäh, fließend, rasend usw.) einstellen.

Ein solches Verständnis filmischer Zeitlichkeit kommt bereits in der frühen Filmtheorie Sergej Eisensteins zum Ausdruck. In seinen Überlegungen zur Zeit, der „vierte[n] Dimension im Film“⁵⁰, wird der Einstellungsrhythmus zu einem wesentlichen Bezugspunkt für die Zeiterfahrung des Zuschauers. Im Verlaufe dieser Überlegungen unterscheidet Eisenstein vier Montage-Prinzipien: die *metrische Montage*, die *rhythmische Montage*, die *tonale Montage* und die *Obertonmontage*. Anhand der ersten beiden – metrischer und rhythmischer Montage – entfaltet er eine Theorie der physiologisch begründeten Wahrnehmung von Zeit im Film.⁵¹ Dabei realisiert sich die metrische Montage, analog zum musikalischen Metrum, als eine exakt quantifizierte Rhythmik des filmischen Bilds, deren Bestimmung Eisenstein darin verortet „physiologisch einzuwirken“⁵². Demgegenüber realisiert sich die rhythmische Montage als eine eher organische Dynamik des Schnittrhythmus: „Die Scholastik abstrakt bestimmter Längen wird von der Elastizität *faktischer* Längenverhältnisse abgelöst.“⁵³ Die damit verbundene spezifische Qualität der Zeiterfahrung stellt sich auch für Eisenstein erst über eine dynamische Tendenz des Tempos ein: „Eine formale *Spannung* durch *Beschleunigung* [Hervorhebungen durch J.-H. B.] wird hier über eine Verkürzung von Montagestücken erreicht, die nicht in jedem Fall der Kürzungsformel des Grundsche-

⁴⁹ Langer: *Feeling and Form*, S. 129.

⁵⁰ Vgl. Eisenstein: *Die vierte Dimension im Film*.

⁵¹ Vgl. ebd., S. 119–122. Während Eisenstein metrischer und rhythmischer Montage eine basale, physiologische Wahrnehmungsqualität zuspricht, sieht er tonale und Obertonmontage durch eine emotionale Qualität bestimmt (vgl. ebd., S. 122–125).

⁵² Ebd., S. 119.

⁵³ Ebd., S. 120.

mas entsprechen, sondern diesen Kanon auch sprengen können.⁵⁴ Auch für Eisenstein wird somit das dynamische Tempo filmischer Bilder zu einer kompositorischen Struktur, welche die Zeiterfahrung des Zuschauers prägt.

Eine wesentliche Differenz zwischen Musik und Film liegt jedoch in der Tatsache begründet, dass jene zeitliche Dimension über die Visualität filmischer Bilder stets untrennbar mit einer dynamischen Erfahrung filmischer Räume verbunden ist. Folgt man der in der Fallstudie zu DRIVE entwickelten Perspektive auf die dynamische Raumzeit im Film, erweist sich die affektive Erfahrung des Zuschauers jedoch weniger an den *Handlungsraum*⁵⁵, d. h. eine kognitive Rekonstruktion des über die verschiedenen Einstellungen einer Szene repräsentierten Raumes, gebunden. Aus phänomenologischer Perspektive scheint sich die *Räumlichkeit* filmischer Bilder für den Zuschauer vielmehr über Erfahrungen der Enge/Nähe oder Weite/Distanz einzustellen, die in der *Bildlichkeit* selbst, der Bildkomposition in einem fotografischen Sinne und deren Wahrnehmungsqualität, begründet liegen. Zugleich erweist sich jene Räumlichkeit filmischer Bilder auf den zweiten Blick alles andere als statisch: In der Bewegung des Bilds – in diesem Fall in einem weiteren Sinne sowohl auf Bewegungen der Kamera als auch auf die Dynamik der Montage selbst bezogen – sind Raum und Zeit so untrennbar miteinander verwoben, dass jene Erfahrungen von Enge oder Weite stets ‚im Fluss‘ sind. Ein solches Verständnis des kinematografischen Raumes hat bereits Hermann Kappelhoff in seinen Überlegungen zum *Bildraum*⁵⁶ entfaltet:

Die perspektivisch zerlegten Architekturräume, die Kontraste zwischen den kolorierten Innenräumen, die choreografische Verfremdung der szenischen Bewegung, die Lichtdramaturgie der Außenaufnahmen: sie verbinden sich, aufs Ganze des Films gesehen, zu einer Bewegung der permanenten Modulation des Bildraums. [...] Was in dieser Bewegung entsteht, ist ein Bildraum, der erst in der Dauer des Films seine Entfaltung findet, der also eine zeitliche Dimension besitzt.⁵⁷

Eben jenes Verständnis einer an das Bild als Bild, als subjektive Perspektive auf die filmische Welt – und nicht als Repräsentation eines dreidimensionalen Raumes –, gebundenen Räumlichkeit, wurde in der vorangegangenen Fallstudie zur Grundlage, die affektive Dimension filmischer Räumlichkeit als *dynamische*

54 Ebd., S. 121.

55 Vgl. Hans J. Wulff: *Raum und Handlung. Zur Analyse textueller Funktionen des Raums am Beispiel von Griffiths A WOMAN SCORNE*D, in: *montage/av*, Jg. 1, Nr. 1 (1992), S. 91–112.

56 Vgl. Hermann Kappelhoff: *Der Bildraum des Kinos. Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform*, in: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin 2005, S. 138–149.

57 Ebd., S. 145.

Tendenz zu fassen. Ebenso wie die Erfahrung von Zeit im Film aus phänomenologischer Perspektive wesentlich durch ästhetische Figurationen einer tendenziellen Be- oder Entschleunigung grundiert wird, erweist sich die tendenzielle Verengung oder Weitung des filmischen Bilds über die Kadrage als basale phänomenologische Dimension einer dynamischen filmischen Räumlichkeit. So zeigt sich das in der betrachteten Szene aus *DRIVE* inszenierte *Bild einer zerstörerischen Wut* wesentlich auf die Beziehung der beiden Hauptprotagonisten bezogen; die affektive Dimension des Gefühlserlebens jener Wut entfaltet sich unter anderem in einer finalen Weitung des Bildraumes, die innerhalb der audiovisuellen Komposition als eine Figuration zunehmender Distanz erfahren wird.

Doch die Verschränkung von Zeit und Raum im filmischen Bild lässt sich auch und gerade auf Ebene der affektiven Erfahrung nicht auftrennen: In der Fallstudie werden die Phasen jener tendenziellen Distanzierung – Nähe, zunehmende Distanz, Enge, Nähe, Inkohärenz⁵⁸, Distanz – denn auch kompositorisch jeweils synchron zu Variationen des Tempos – mittleres Tempo, Verlangsamung, starke Verlangsamung (Zeitlupe), maximale Verlangsamung (Superzeitlupe), impulsive Beschleunigung, Verlangsamung – entfaltet. Erst in der Verwebung der spezifischen rhythmischen und kinetischen Qualitäten jener Figurationen des Tempos mit der Dynamik des Bildraums realisiert sich die affektive Dimension der Szene: Die Erfahrung einer energetischen Spannung, die zunächst zunimmt, dann verschwindet, um sich schließlich als eine bedrohliche Kraft zu entladen, welche die sich in energetischen ‚Wellen‘ realisierende zunehmende Distanz erst hervorbringen scheint.

Schließlich kommt in eben jener Qualifizierung der die Szene durchziehenden rhythmisch-kinetischen Energie als eine ‚bedrohliche‘ Kraft eine affektive Qualität der Szene zum Ausdruck, die sich weder über die zeitliche, noch über die räumliche Dimension der affektiven Dynamik einholen lässt. Die raumzeitliche Dynamik der Szene verleiht dem Gefühlserleben zunächst einmal, als dynamische ‚Form‘, nicht mehr als die körperliche Erfahrung einer Energie, die zunächst als Spannung pulsierende Verengungen und Weitungen des Bildraums antreibt und schließlich, als kinetische Kraft, in einer finalen Weitung mündet. Die wech-

58 Betrachtet man die erste Bewegungsphase aus ABE 4 der Fallstudie zu *DRIVE* zeigt sich ein interessantes Phänomen: Die hier über die Einstellungsgrößen bestimmte räumliche Dynamik des Bildraumes scheint dort über die zeitliche Dimension des Rhythmus in ihrer Wahrnehmungsdimension suspendiert. Der beschleunigte Schnittrhythmus scheint über die schnell ‚springenden‘ Perspektiven die weitgehend gleichbleibende Kadrage zu ‚überschreiben‘; die räumlich-affektive Dimension der Bewegungsphase scheint weniger durch eine Erfahrung der Enge oder Nähe, wie sie die Einstellungsgrößen nahe legen, als vielmehr durch die Erfahrung eines partikularisierten, ‚zersplitternden‘ Bildraumes geprägt.

selnde Qualität jener Verengungen und Weitungen – *angespannte* Nähe, *bedrohliche* Enge, *harmonische* Nähe, *bedrohliche* Distanz – stellt sich vielmehr über die Tonalität dynamischer Raumzeit ein.

Damit lässt sich zugleich die Ausgangsfrage dieses Buchs – nach der Gefühlsdimension der Filmmusik im audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhang der Filmerfahrung – beantworten: Eine erste Bestimmung dieser Gefühlsdimension erfolgte bereits in der orientierenden Fallstudie zu THE ROYAL TENENBAUMS im dritten Kapitel dieses Buchs und wurde im darauf folgenden Kapitel präzisiert und bestätigt: Die Musik als formal-ästhetische Gestaltungsebene ist eine wesentliche ‚Element‘ der rhythmischen und kinetischen Dimension des audiovisuellen Bilds – als eine von vielen Wahrnehmungsmodalitäten und -dimensionen, die in die Rhythmik und Kinetik filmischer Bilder eingeht, bzw. deren gestalt-hafte Wahrnehmung mit prägen. Aus Perspektive der Zuschauerwahrnehmung bedeutet dies jedoch zugleich, dass die Musik – als eine Gestaltungsebene unter vielen – in der Rhythmik und Kinetik des audiovisuellen Bilds ‚aufgeht‘.⁵⁹ Ein ähnliches Verhältnis lässt sich hier für die Tonalität audiovisueller Rhythmen und Bewegungen umschreiben. Betrachtet man die Fallstudie zu DRIVE, zeigt sich, dass sich affektive Qualitäten der Musik – Disharmonie oder Harmonie, Erfahrungen der Schwere oder der Leichtigkeit – in der audiovisuellen Komposition mit der dynamischen ‚Form‘ raumzeitlicher Affekte zu *tonalen Gestalten* verbinden: Aus einer musikalischen Figuration der Schwere und einer Verengung des Bildraumes wird eine tonale Gestalt ‚bedrohlicher Enge‘; über eine musikalische Figuration der Leichtigkeit in Verbindung mit einer Verengung des Bildraumes entfaltet sich eine tonale Gestalt ‚harmonischer Nähe‘ usw. Mit Blick auf die oben gestellte Frage lässt sich also auch eine genuine Gefühlsdimension der Filmmusik bestimmen: Sie scheint die affektive ‚Form‘ audiovisueller Gestalten mit einer affektiven ‚Färbung‘ zu versehen.⁶⁰

Schließlich wird erst auf jener Ebene der affektiven ‚Färbung‘ deutlich, inwiefern die Zeitlichkeit des audiovisuellen Bilds mehr ausmacht, als die subjektive Erfahrung rhythmischer Intensität. Die affektive Dynamik der betrachteten Szene lässt sich nicht als ein ‚Nacheinander‘ affektiver Färbungen beschreiben. Sie

⁵⁹ Dabei sei an Chions Beschreibung eines „magnetischen“ Effekts des Bilds auf den Ton erinnert. Vgl. Chion: *Audio-Vision*, S. 69–71.

⁶⁰ Eine solche Tonalität beschreibt bereits Eisenstein, wenn auch allein auf der Ebene des Visuellen; auch aus der Perspektive dieses Buchs lassen sich visuelle Elemente einer audiovisuellen Tonalität (Farben, Lichtvaleurs, Mimik oder Gestik der Schauspieler) denken. Das Phänomen visueller Tonalität kann jedoch an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden; thetisch wird davon ausgegangen, dass im Zweifelsfall die Musik, als tonale Kunst, das dominante Element einer audiovisuellen Tonalität darstellen dürfte.

erweist sich vielmehr als ein fließendes ‚Ineinander‘ dieser Färbungen, als ein dynamisches Spiel des Aufnehmens, Modulierens, Wiederholens, Ablösendens, etc.: Der Moment der harmonischen Nähe wird wesentlich dadurch geprägt, dass er die bedrohliche Enge des vergangenen Moments in der Zeit löst; der folgende Moment eines rasend-aggressiven ‚Zersplittersns‘ des Bildraumes wird wiederum gerade deshalb als schmerzhaft erfahren, weil in ihm die Harmonie des Moments zuvor verblasst. Zugleich weist jeder dieser Momente voraus: Die bedrohliche Enge lässt Gefahr antizipieren, die Harmonie erweist sich in der Zeit als das Versprechen des Verschwindens jener Gefahr, usw. Kurz: Jede dieser tonalen Gestalten des audiovisuellen Bilds verfügt über einen inhärenten Zug in die Zukunft – und nimmt zugleich die Vergangenheit in sich auf.

Auf Ebene der Zeitlichkeit ist jede dieser tonalen Gestalten für sich eine Erfahrung der *Gegenwärtigkeit*;⁶¹ im kontinuierlichen Strom jener Gegenwärtigkeiten fließen hingegen fortwährend Erfahrungen des *Vergangenen* und Erwartungen des *Zukünftigen* in diese Gegenwärtigkeit mit ein. Jenes Spiel aus Vergangenheit und Zukunft hat Edmund Husserl in seinen *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* am Beispiel der Melodie beschrieben:

Bei der „*Wahrnehmung der Melodie*“ scheidet man den *jetzt gegebenen Ton* und nennt ihn den „wahrgenommenen“ und die *vorübergegangenen Töne* und nennt sie „nicht wahrgenommen“. Andererseits nennt man die *ganze Melodie eine wahrgenommene*, obschon doch nur der Jetztpunkt ein wahrgenommener ist. Wir verfahren so, weil die Extension der Melodie in einer Extension der Wahrnehmung nicht nur Punkt für Punkt gegeben ist, sondern die Einheit des retentionalen Bewusstseins die abgelaufenen Töne noch selbst im Bewusstsein „festhält“ und fortlaufend die Einheit des auf das einheitliche Zeitobjekt, auf die Melodie bezogenen Bewusstseins herstellt. Eine Objektivität derart wie eine *Melodie* kann nicht anders als in dieser Form „wahrgenommen“, originär selbst gegeben sein. Der konstituierte, aus Jetztbewusstsein und retentionalem Bewusstsein gebaute Akt ist *adäquate Wahrnehmung des Zeitobjekts*. Dieses will ja zeitliche Unterschiede einschließen, und zeitliche Unterschiede konstituieren sich eben in solchen Phasen, in Urbewusstsein, Retention und Protention.⁶²

Eben jenes Wahrnehmungsganze von Vergangenem („Retention“), Gegenwärtigem („Urbewusstsein“) und Zukünftigem („Protention“⁶³), welches Husserl hier

61 Darin kommt eine Verbindung von dynamischem Gefühlsleben und Gegenwartserfahrung zum Ausdruck, wie sie Daniel Stern in seinen Ausführungen zum *Gegenwartsmoment* entwirft. Vgl. Daniel Stern: *Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag*, Frankfurt a. M. 2007.

62 Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, S. 398.

63 Zum Begriff der Protention siehe vertiefend auch: Ebd., S. 395–396.

als Phänomenologie der „Zeitobjekt[e]“ skizziert, lässt sich ebenso für die rhythmisch-kinetische Dimension audiovisueller Bilder wie für die affektive Dimension tonaler audiovisueller Gestalten fassen: Rhythmische Figurationen der Spannung gehen in bewegten Figurationen der Kraft auf – und werden nur über die phänomenale Verbindung von Vorherigem, Aktuellem und Kommendem als ein energetisches Spiel der ‚Ladung‘ und ‚Entladung‘ erfahren. Rhythmen und Bewegungen bilden eine fortwährende ‚Melodie‘ des Films aus. Auf diese Weise fügen sie sich zu tonalen Phasen des audiovisuellen Bilds. Deren Tonalitäten – mit Eisenstein: die emotionalen „Obertöne“⁶⁴ einer Montagesequenz – wiederum treten in ein ähnliches zeitliches Verhältnis, werden als eine körperliche Dimension des steten Aufgreifens, Modulierens, Verbllassens, Aufscheinens, Wiederkehrens, etc. von Gefühlsmomenten erfahren. Phänomenologisch betrachtet erweist sich die raumzeitliche Dynamik des Films als *subjektive, verkörperte Erfahrung eines kontinuierlichen Miteinanders von Tempowechseln, Dynamiken räumlicher Ausdehnung und tonalen Qualitäten*.

64 Vgl. Eisenstein: *Die vierte Dimension im Film*, S. 125–130.

6 Schlussbetrachtungen

Da wir mit dem Film nun ein derartig glänzendes Erkenntnisinstrument besitzen, das sogar in seiner Primitivform schon jenes die vierte Dimension konstituierende Phänomen der Bewegung erspürt, werden wir es bald gelernt haben, uns in dieser vierten Dimension konkret zu orientieren, uns dort ebenso heimisch wie in unseren eigenen Filzpantoffeln zu fühlen!

(Sergej Eisenstein, *Die vierte Dimension im Film*, S. 117)

The act of listening involves a kind of responsive ‚journey‘ within the internal structures of a musical passage where distinctive kinds of tensions and resolutions, expectations and fulfillments meet their muscularly felt equivalents in the body.

(Russell Lack, *Twenty Four Frames Under*, S. 64)

Ganz am Anfang dieses Buchs, lange bevor das erste Wort zu Papier gebracht wurde, stand eine Frage: Wenn wir im Kino sitzen – das Licht ist längst aus, auf der Leinwand hat sich vor unseren Augen und Ohren ein dramatischer Konflikt entfaltet, der Junge hat das Mädchen getroffen, sie haben getanzt, gelacht, gestritten und geweint; wenn wir nun da sitzen, gleichermaßen bangend wie wissend der rasanten Taxifahrt zum Flughafen beiwohnen, sehen wie er am Eingang aus dem Wagen springt, sie am Gate ihr Ticket reicht, verfolgen wie er sich stolpernd durch die Menge kämpft, sie die Treppe zum Flieger erklimmt; wenn wir mit ironischem Lächeln die Zurückhaltung goutieren, mit der das Sicherheitspersonal ihn vorbeistürmen lässt, ihr Koffer im Gepäckfach verschwindet, wir schließlich gebannt ins Innere des Fliegers blicken, wo er demütig alle Irrungen und Wirrungen der letzten 30 Minuten ausräumt, bis sie endlich die Arme um ihn wirft und die beiden sich unter dem Jubel der Passagiere und dem Gesang der Geigen küssen – was ist es dann eigentlich, das doch immer wieder jenes wohlige Gefühl der Erleichterung in uns weckt, die, manchmal peinlich berührt zur Kenntnis genommene, Gänsehaut auslöst? Der zuvor bereits in vielfältigen Varianten bekannte Plot? Das Bangen mit den Figuren? Oder sind es am Ende gar schlicht die Geigen?

Die ‚Macht‘ der Musik über unser Gefühlserleben ist ein vielbesprochenes Phänomen. Ob nun Musikpädagogen jene Macht als ästhetisches Programm ganzer musikalischer Epochen fassen,¹ Psychologen den Zusammenhang von Musik, Emotion und Gedächtnis untersuchen,² oder Informatiker der Frage einer

1 Alexandra Kertz-Welzel: *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder, Tieck und die Musikästhetik der Romantik*, St. Ingbert 2001.

2 Matthew D. Schulkind/Laura Kate Hennis/David C. Rubin: *Music, Emotion, and Autobiographical Memory: They're Playing Your Song*, in: *Memory & Cognition*, 27, 6 (1999), S. 948–955.

automatisierten Erkennung der emotionalen Qualität von Musikstücken nachgehen³ – bezüglich der Annahme, *dass* Musik unmittelbar Emotionen ‚weckt‘, herrscht quer durch die akademischen Disziplinen Einigkeit. Mehr als das: Sowohl in empirisch-psychologischen Studien zur Musikwahrnehmung⁴ als auch medien- und filmwissenschaftlichen Arbeiten zur *Filmmusik*⁵ wird der Musik nicht nur eine emotionale Qualität, sondern sogar eine unmittelbar körperliche, physiologische ‚Wirkung‘ zugesprochen. Doch was bedeutet das für das körperliche Empfinden im Kino? Beschränken sich die Erfahrungen einer unmittelbar körperlichen Dimension der Filmerfahrung auf die Momente des Musikeinsatzes? Oder hat vielleicht auch das filmische Bild selbst eine unmittelbar physiologische Dimension?

6.1 Rhythmus, Bewegung, Tonalität – Eckpunkte eines theoretischen Modells audiovisueller Rhythmisierung

Die zentrale Idee hinter diesem Buch bestand darin, die beiden bis hierhin aufgeworfenen Fragenkomplexe – den nach der ‚Stellung‘ der Musik im Gefühlserleben des Zuschauers sowie den nach einer körperlich-sinnlichen Dimension der Filmwahrnehmung – über eine filmanalytische Perspektive zu verschränken. Schließlich weisen beide Komplexe in eine ähnliche Richtung: Wenn denn die beim Hören von Musik empfundenen Gefühle eng mit einer physiologischen Dynamik verbunden sind, dann lässt sich die Frage nach der Bedeutung jener Gefühle für das Gefühlserleben des Filmzuschauers nur beantworten, indem man auch die zeitlich-dynamische Entfaltung der filmischen Bilder in den Blick nimmt, ‚innerhalb‘ derer die Musik erklingt. Wenn jedoch erst einmal die zeitliche Dynamik von Musik und Film ins Verhältnis gerückt wird, lässt sich dann auf diesem Wege nicht vielleicht sogar mehr bestimmen, als ‚nur‘ die Gefühlsdimension der Musik? Lässt sich nicht vielmehr ausloten, inwiefern der Film selbst ‚musikalisch‘ ist? Ließen sich die in der Musiktheorie angeführten Parameter einer physiologischen Dimension der Filmmusik auch für den Film selbst als zeitliche Erfahrung herausarbeiten, so die grundlegende Annahme, müssten diese doch auch Einblicke in ein *physiologisches Potential filmischer Bilder* ermöglichen.

3 Youngmoo E. Kim u. a.: *Music Emotion Recognition. A State of the Art Review. Proceedings of the 2010 International Society for Music Information Retrieval Conference*, Utrecht 2010, S. 255–266.

4 Lundqvist u. a.: *Emotional Responses to Music*.

5 Vgl. dazu Bullerjahn: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S. 101–122; Flückiger: *Sound Design*, S. 192–224.

Film, Musik und dynamische Wahrnehmung

Das entscheidende Scharnier beider Fragen, nach musikalischen Gefühlen bzw. einer unmittelbar körperlichen Dimension der Filmwahrnehmung, besteht folglich in einer dritten: Wie verhalten sich musikalische und visuelle Dynamik im audiovisuellen Wahrnehmungszusammenhang filmischer Bilder zueinander? Soll die Gefühlsdimension der Filmmusik nicht isoliert vom ‚Rest‘ des filmischen Bilds betrachtet werden, gilt es deren zeitliche Entfaltung innerhalb der Wahrnehmung *audiovisueller* Bilder zu verorten; umgekehrt kann nur ein theoretischer Zugang zu den Mustern der Gestaltung, zur ‚Komposition‘ audiovisueller Bilder, den Blick auf eine potentielle ‚Musikalität‘ des Films eröffnen. Damit wird zugleich deutlich, inwiefern die filmanalytische Perspektive für das vorliegende Buch zentral ist: Indem analytisch die Mikrostrukturen, die feinen ‚Fasern‘ audiovisueller Komposition, herausgearbeitet werden, sollen beide Fragen möglichst durch die Filme selbst beantwortet werden. Die filmanalytischen Betrachtungen dienen hier folglich nicht dazu, theoretische Überlegungen zu dokumentieren, exemplifizieren oder ähnliches. Sie finden ihren gemeinsamen Fluchtpunkt vielmehr in einer dreifachen Zielsetzung:

Erstens sind sie darauf ausgerichtet, über eine phänomenologisch informierte filmanalytische Methode die Gefühlsdimension der Filmmusik aus einer genuin audiovisuellen Perspektive in den Blick zu nehmen. *Zweitens* sollen auf diesem Weg konkrete formal-ästhetische Figurationen – wenn man so will: Verlaufsmuster – audiovisueller Komposition freigelegt werden, die, ähnlich wie es für rhythmische und dynamische Figurationen in der Musiktheorie beschrieben wird, den Zuschauer unmittelbar physiologisch, als körperlich-sinnlich empfindendes Wesen adressieren. *Drittens* sollen es die so gewonnenen Einsichten in eine dynamische, körperliche Empfindungsdimension filmischer Bilder ermöglichen, das Verhältnis von Affizierung und Gefühl in der Filmerfahrung theoretisch zu präzisieren – indem die Dynamik des Affiziert-Werdens systematisch erschlossen wird.

Den theoretischen Ausgangspunkt auf dem Weg, diese Ziele in den Blick zu nehmen, liefert ein scheinbarer Widerspruch: Der Zusammenhang zwischen Filmmusik und einer physiologischen Dimension des Gefühls ist ein weithin diskutiertes Phänomen innerhalb der film- und musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Filmmusik;⁶ zugleich berücksichtigen einschlägige emotionstheo-

⁶ Vgl. la Motte-Haber/Emons: *Filmmusik*, S. 140–141; Flückiger: *Sound Design*, S. 262. Für eine ausführliche Diskussion dieser Thesen s. Kapitel 2 dieses Buchs. Zur Anwendung der Musik als

retische Modelle der Filmwissenschaft Filmmusik nicht oder nur am Rande.⁷ Eine der theoretischen Kernoperationen des Buchs besteht folglich in dem Versuch, Theorien zum Gefühlserleben von Rhythmen und Verlaufsdynamiken in der Musik, über den Zugang der Filmmusik, zu einem Modell der dynamischen Affizierung des Zuschauers durch filmische Rhythmen auszuarbeiten. Dazu bedarf es einer theoretischen Perspektive auf die Wahrnehmungsdynamik des filmischen Bilds; als eine solche wird das Konzept der Ausdrucksbewegung herangezogen, welches ein phänomenologisches Modell des Zuschauergefühls mit einer filmanalytischen Methode verbindet.⁸ Damit wird zugleich eine doppelte Perspektivierung der filmanalytischen Fallstudien eingezogen: Zum einen qualifizieren diese, gewissermaßen top-down, das komplexe Gefühlserleben filmischer Bilder; zum anderen wird, gewissermaßen bottom-up, die körperlich-affektive Dynamik audiovisueller Bewegungsfigurationen eingeholt, indem die mit diesen Figuretionen verbundene dynamische Wahrnehmungserfahrung beschreibend rekonstruiert wird.⁹ Im Zusammenspiel beider Perspektiven schließlich werden Einsichten in das Verhältnis beider Phänomene, Affekt und Gefühl, gewonnen.

Vor diesem theoretischen Hintergrund lassen sich die, eingangs entfalteten, leitenden Fragen des Buchs über die erste Fallstudie, zum Prolog aus Wes Andersons *THE ROYAL TENENBAUMS*, weiter präzisieren: Welche Wahrnehmungsdimensionen des audiovisuellen Bilds prägen die spezifische Art und Weise, mit der die Ästhetik filmischer Bilder affektive Dynamiken ‚ausformt‘? Eignen sich rhythmische und kinetische Qualitäten des audiovisuellen Bilds – über die hier betrachtete Szene hinaus – als ein systematischer Zugang zur affektiven Dimension dieser Bilder? Und wie steht die Figuration des kinematografischen Raumes, die sich in der Fallstudie – über Figuretionen räumlicher Opposition, der Nähe oder der Distanz – in die Gefühlsqualität der analysierten audiovisuellen Bewegungsfigurationen ‚einzuschreiben‘ scheint, zum Verhältnis von Affekt und Gefühl? In einem ersten Schritt zur Beantwortung dieser Fragen wird folglich das Verhältnis von filmischer Audiovision, Rhythmik, Kinetik und dynamischer Affizierung

physiologischer ‚Stimulus‘ in der klinischen Medizin siehe auch: Schneck/Berger: *The Music Effect*.

⁷ Vgl. Grodal: *Embodied Visions*; Plantinga: *Moving Viewers*; Tan: *Emotion and the Structure of Narrative Film*.

⁸ Vgl. Kappelhoff/Bakels: *Das Zuschauergefühl*; Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*.

⁹ Die diesen Perspektiven zugrunde liegende Unterscheidung körperlicher Affekte und eines komplexen, Wahrnehmung, Affekt und Kognition verschränkenden Gefühlserlebens lässt sich äquivalent zur Unterscheidung von körperlichen Gefühlen und narrativen Gefühlsepisoden bei Peter Goldie denken. Vgl. Goldie: *Emotionen und Gefühle*, S. 394.

in den Blick genommen. Dabei gilt es zunächst, eine grundlegende theoretische Perspektive auf die Rhythmik des audiovisuellen Bilds zu entwickeln.

Audiovisuelle Rhythmen

Der zentrale Schritt hin zu einer filmanalytisch fruchtbaren Theorie audiovisueller Rhythmen besteht darin, der – auf eine feste, quantifizierbare Metrik ausgerichteten – musiktheoretischen Rhythmus-Definition einen Ansatz entgegenzustellen, der den in der Regel nicht-metrischen, ‚organischeren‘ Rhythmen des audiovisuellen Bilds gerecht wird. Auf diesem Weg lässt sich eine, gegenüber der praktisch orientierten Musiktheorie, gleichermaßen weiter gefasste, und doch konkret greifbare Definition des Rhythmus’ ausmachen; diese fasst Rhythmen nicht als repetitive Muster, sondern vielmehr als ein *dynamisches Verhältnis relativer temporaler Frequenzen*. Als ein zentraler theoretischer Bezugspunkt im Hinblick auf die expressive Qualität solcher Rhythmen erweisen sich die musikphilosophischen Überlegungen Susanne K. Langers. Langer fasst Rhythmen als temporale Relationen, in denen sich die Empfindung einer organischen Vitalität ausdrückt:

Vital organization is the frame of all feeling, because feeling only exists in living organism; and the logic of all symbols that can express feeling is the logic of organic processes. The most characteristic principle of vital activity is rhythm.¹⁰

Die Empfindung jener „vitalen Aktivität“ (engl. „vital activity“) der Musik realisiert sich in der Wahrnehmungserfahrung des Hörers als ein dynamisches Spannungsverhältnis; im Zentrum von Langers Überlegungen steht „[t]he concept of rhythm as a relation between tensions“¹¹.

Die zweite filmanalytische Fallstudie dieses Buchs, zu einer Szene aus SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, überträgt eben jene Theorie der expressiven Dimension dynamischer Rhythmen auf das audiovisuelle Bild. Auf diesem Wege wird ein verschiedene – auditive wie visuelle – Wahrnehmungsebenen des filmischen Bilds (beispielsweise Schnitt, Bewegungen im Bild, Dialog, Geräusche oder Musik) transzendierender audiovisueller Rhythmus herausgearbeitet und formalästhetisch beschrieben. Dessen affektive Dimension scheint in den körperlichen ‚Resonanzen‘ eines audiovisuellen Tempos begründet: Die Relationen (schnel-

¹⁰ Langer: *Feeling and Form*, S. 126.

¹¹ Ebd., S. 129.

ler/langsamer) jenes rhythmisch organisierten audiovisuellen Tempos schlagen sich in unterschiedlichen Wahrnehmungen einer Vitalität des audiovisuellen Bilds nieder. Der Zuschauer, durch das filmische Bild perzeptiv mit einem subjektiven (audiovisuellen) Blick auf die filmische Welt verknüpft,¹² erfährt jenes rhythmische Tempo, gewissermaßen als inneren ‚Puls‘ eines subjektiven Wahrnehmungsaktes, am eigenen Körper. Anders gesagt: Audiovisuelle Rhythmen werden als eine temporale Frequenz wahrgenommen und – über den Subjektivierungseffekt des kinematografischen Bilds – als dynamische Intensität einer rhythmischen Spannung am eigenen Leib erfahren.

Zuleich ermöglicht es die kompositorische Gestaltung audiovisueller Bilder, den audiovisuellen Rhythmus in der Zeit dynamisch ‚auszurichten‘: Dem rhythmischen Tempo – und damit der dynamischen Intensität einer Erfahrung körperlicher Spannung – wird über Phasen tendenzieller Be- oder Entschleunigung ein somatisch-affektiver ‚Fluchtpunkt‘ verliehen; beschleunigende Rhythmen lassen einen Höhepunkt, langsamer werdende ein ‚Abklingen‘ der körperlichen Spannung antizipieren. Während sich die Art und Weise jenes Abklingens – als ein ‚Zur-Ruhe-Kommen‘ des Rhythmus‘ – auf Antrieb erschließt, wirft die Idee eines Höhepunktes rhythmischer Beschleunigung unweigerlich die Frage nach dessen – ästhetischer wie phänomenaler – ‚Form‘ auf. Diese Frage verweist, wie noch zu sehen sein wird, direkt auf die zweite Dimension audiovisueller Dynamik, wie sie in der ersten Fallstudie zu THE ROYAL TENENBAUMS aufgezeigt ist: die der audiovisuellen Bewegung.

Audiovisuelle Bewegungen

Als audiovisuelle Bewegungen werden hier – in Unterscheidung zum eher abstrakten Begriff der ‚Bewegung‘ als Verweis auf die generelle Veränderlichkeit filmischer Bilder – eine gestalthafte Vereinigung verschiedenster konkreter Bewegungen (beispielsweise Bewegungen der Figuren oder anderer Objekte im Bild, Kamerabewegungen des Bilds, musikalische Bewegungen) zu *einer* kohärenten Bewegung bezeichnet – sofern diese gestalthafte Vereinigung akustische wie auch visuelle Bewegungsdimensionen des filmischen Bilds im Sinne einer audiovisuellen Bewegung verbindet. Eine solche Definition audiovisueller Bewegung zieht zugleich unmittelbar die Frage nach einer konkreten, kinetischen Bewegt-

¹² Vgl. Sobchack: *The Address of the Eye*, S. 3–50; Kappelhoff: *Dauer der Empfindung*, S. 214; Voss: *Filmerfahrung und Illusionsbildung*.

heit akustischer – bzw. hier zunächst einmal: musikalischer – Verlaufsformen nach sich.

Ein theoretisches Konzept musikalischer Bewegung setzt zunächst einmal voraus, dass auch musikalische Motive als eine dynamische Gestalt – wie sie beispielsweise Plessner für „Bewegungsbilder“¹³ beschreibt – wahrgenommen werden. Ein gleichermaßen ausführliches wie theoriegeschichtlich einschlägiges Plädoyer dafür, dass musikalische Verlaufsformen sich zu solchen dynamischen Gestalten fügen, hat der österreichische Philosoph Christian von Ehrenfels bereits zum Ende des 19. Jahrhunderts vorgebracht:

Es leuchtet ein, daß um eine Melodie aufzufassen, es nicht genügt, den Eindruck des jeweilig erklingenden Tones im Bewußtsein zu haben, sondern daß – wenn jener Ton nicht der erste ist – der Eindruck mindestens einiger unter den vorausgehenden Tönen in der Erinnerung mitgegeben sein muß. Sonst wäre ja der Schlusseindruck aller Melodien mit gleichem Schlussston ein gleicher. [...] [W]enn etwa jeder wahrgenommene Tonschritt in uns eine besondere, nicht dem Tonsinn, sondern einem anderen Gebiete angehörige Empfindung [...] verursachen, und unser Gedächtnis für jene Empfindungen oder Gefühle ein vollkommeneres sein würde als für tonale Erinnerungsbilder, so könnte ja das Auffassen und unterscheiden von Melodien durch jenes andere Gebiet (etwa das der Vital- oder Innervations- oder Muskelempfindungen) vermittelt werden. *Tatsächlich* scheint dies auch so vor sich zu gehen; denn niemand wird angesichts der inneren Wahrnehmung behaupten können, daß er beim Ausklingen jeder Melodie [...] ein Erinnerungsbild ihrer sämtlichen Töne im Bewußtsein besitze. Vielmehr liefert die rein tonale Erinnerung nur gewisse, relativ kurze „Tongestalten“, welche sich von einem wenn auch unanalysierten, so doch bestimmten „Gefühls“-Hintergrund abheben. [...] [S]o kann man an Stelle des „Eindrucks der Tonreihe“ diese selbst setzen und somit behaupten, daß, um eine Melodie rein tonal aufzufassen, es nötig sei, bei ihrem Ausklingen ein Erinnerungsbild ihrer sämtlichen Töne zu besitzen.¹⁴

Damit beschreibt von Ehrenfels zunächst einmal ein interessantes Phänomen: Die gestalthafte Einheit musikalischer Melodien in der Empfindung des Hörers. Auch wenn die konkrete Erinnerung nur noch einige wenige, letzte Töne der Melodie umfasse, sei diese Melodie dennoch, als ein in der Zeit der Empfindung entfaltetes Gefühl, in ihrer Gänze präsent.

Allerdings bleibt jene, das Gefühl – und damit das Bewusstsein von der *Tongestalt* – grundierende, Empfindung aus der Perspektive von Ehrenfels' unbestimmt. Mit Blick auf die Idee einer musikalischen Bewegung könnte man das von ihm umschriebene Phänomen als *Empfindungsbewegung* fassen: Die Empfindung der Melodie realisiert sich als ein dynamisch-kontinuierlicher Zusammen-

¹³ Vgl. Plessner: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks*, S. 77.

¹⁴ Von Ehrenfels: *Die Gestalttheorie der Wahrnehmung*, S. 189.

hang, der mit jedem weiteren erklingenden Ton verlängert und ausgestaltet wird. In eben jenem Sinne weisen einschlägige theoretische Arbeiten zur Filmmusik, allen voran Adorno und Eisler¹⁵ sowie la Motte-Haber¹⁶, die Idee einer konkreten Bewegung der Musik als eine allenfalls metaphorische zurück. Dabei werfen die Überlegungen von Ehrenfels' eine wesentliche Frage auf: Worin liegt eigentlich die Empfindung eines kontinuierlichen Zusammenhangs begründet? Anders gefragt: Warum wird eine Melodie als jeweils spezifische Empfindungsgestalt – und nicht als lose Folge tonaler Sensationen – erfahren?

Genau hier setzen die musikpsychologischen Überlegungen des Schweizer Musikwissenschaftlers Ernst Kurth an. Kurth geht einen – entscheidenden – Schritt weiter als von Ehrenfels. Für ihn werden weder die physiologischen Wahrnehmungsqualitäten des einzelnen Tones durch den melodischen Wahrnehmungszusammenhang ‚umgeformt‘, noch prägt die dynamische Empfindung einer Folge einzelner Töne in der Zeit das Bewusstsein von der Melodie als Tongestalt. Vielmehr bestimmt die Wahrnehmung einer musikalischen Bewegung die Wahrnehmungsqualität einer Melodie von Grund auf: Bereits die physiologische Empfindung eines einzelnen Tones ist demnach eine gänzlich unterschiedliche, je nachdem ob dieser einzeln erklingt oder in die physio-psychologische Empfindung einer *konkreten, kinetischen Bewegung* eingebunden ist:

Den Einzelton aus dem melodischen Zusammenhang durchsetzt im Grundempfinden des musikalischen Geschehens „*lebendige Kraft*“, analog wie sie außerhalb unseres Empfindungserlebens einem in Bewegung gesetzten Körper innewohnt, solange sich die Energie der die Bewegung erregenden Anfangskraft nicht absorbiert hat. Und wie von kinetischer Energie *im Verlauf* des Melodischen, so ist hinsichtlich der psychischen Aktivität des *Ansatzes* zur Schwungkraft der Bewegung [...] von „*melodischer Anfangsenergie*“ oder „*Anfangsimpuls*“ [...] zu sprechen.¹⁷

Somit ist für Kurth die Empfindung eines gestalthaften Zusammenhangs kein ‚Effekt‘ der Wahrnehmung einer melodischen Tonfolge. Vielmehr ist es eine, allein der Psyche des Hörers innewohnende, „lebendige Kraft“, welche die lose Tonfolge der Melodie erst im Sinne der von Ehrenfels'schen Tongestalt ausgestaltet: erst der Akt der Wahrnehmung selbst ‚animiert‘ die Melodie. In diesem Sinne versteht Kurth das Musik-Hören nicht als eine passive, sondern als eine aktive Impression des Zuhörers, als eine physio-psychische „Aktivität“¹⁸. Anders

¹⁵ Vgl. Adorno/Eisler: *Komposition für den Film*, S. 62–63.

¹⁶ Vgl. la Motte-Haber/Emons: *Filmmusik*, S. 22.

¹⁷ Kurth: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, S. 11–12.

¹⁸ Ebd., S. 2.

gesagt: Aus Kurths Perspektive besitzt die Melodie selbst keine Gestalt; vielmehr wird ein spezifisches Potential der Musik, den ‚Bewegungssinn‘ anzusprechen, gleichermaßen zur Grundlage der musikalischen Komposition als künstlerischer Praxis wie der Musikrezeption als phänomenaler Erfahrung; *erst die physio-psychische Kapazität* – des Komponisten wie des Hörers – *Bewegung wahrzunehmen, verleiht der Melodie ihre Gestalt.*

Die Bestimmtheit, mit der Kurth musikalische Empfindungen auf eine explizit körperliche kinetische Energie zurückführt, hat im Laufe des 20. Jahrhunderts einige Kritiker auf den Plan gerufen.¹⁹ Zugleich lassen sich jedoch so unterschiedliche Forschungsrichtungen wie die Experimente zur Musik-Kinetik-Kunst in der Sowjetunion²⁰, jüngere empirische Studien zum Zusammenhang von Musik und der Imagination visueller Bewegung²¹ bzw. zur Verbindung von Musikerzeugung und Tanz über motorische Muster²², oder Ansätze einer Theorie auditiver Spiegelneuronen²³ unter die gemeinsame Fluchtlinie einer senso-motorisch begründeten Empfindung *kinetischer Energie* beim Musikhören stellen. Gegenüber der oben mit von Ehrenfels entfalteten Vorstellung musikalischer Gestaltwahrnehmung lesen sich all diese Ansätze als eine entscheidende theoretische Akzentverschiebung: Anstatt die dynamische Gestalt der Musik als eine *Empfindungsbewegung* zu fassen, führen sie das Phänomen der Tongestalt auf eine *Bewegungsempfindung* zurück.

In eben jenem Sinne erweist sich die Musiktheorie Kurths als ein zentraler theoretischer Zugang zur audiovisuellen Bewegung. Wie die dritte filmanalytische Fallstudie, zu einer Szene aus SUCKER PUNCH, zeigt, werden mitunter verschiedenste kinematografische Bewegungen – Bewegungen des Bilds, im Bild, der Musik – als *eine* Bewegung wahrgenommen; die filmanalytischen Betrachtungen legen nahe, dass jene phänomenale Einheit der Bewegung in der Wahrnehmung einer kinetischen audiovisuellen Gestalt, d. h. der Empfindung einer kinetischen Qualität²⁴ audiovisueller Bewegung begründet liegt. Das audiovisuelle ‚Verschmelzen‘ zeitlich-synchroner Bewegungen in Bild und Ton – analog zu Chions Theorie der Synchronie²⁵ – ist dabei nur *eine* spezifische Figuration jener

19 Vgl. Haselböck: *Zur Aktualität der Musiktheorie Ernst Kurths.*

20 Vgl. Galeyev: *The Fire of Prometheus.*

21 Vgl. Eitan/Granot: *How Music Moves.*

22 Vgl. Hökelmann/Blaser/Ellenberger: *Musik durch Bewegung und Bewegung durch Musik*; Amrhein: *Musik und Bewegung.*

23 Vgl. Molnar-Szakacz/Overy: *Music and Mirror Neurons.*

24 Siehe dazu auch Daniel Sterns Konzept der Vitalitätsaffekte. Vgl. Stern: *Ausdrucksformen der Vitalität*; siehe auch: Abschnitt 4.5 dieses Buchs.

25 Vgl. Chion: *Audio-Vision*, S. 63–65.

audiovisuellen Bewegung. Diese kann ebenso eine kinetisch-affektive Bewegungskontinuität über verschiedenste Gestaltungsebenen des filmischen Bilds hinweg ausbilden; Kamerabewegungen, Bewegungen im Bild oder musikalische Bewegungen lösen einander ab, ‚erheben‘ sich gemeinsam, gehen ineinander über. Allein im Körper des Zuschauers realisiert sich das formal-ästhetische ‚Muster‘ jener verschiedenen Bewegungen als eine kontinuierliche Bewegung, die über ihre kinetische Dynamik – fließend, impulsiv, beschleunigend, verlangsamend, etc. – als ein zusammenhängendes Ganzes wahrgenommen wird. Die psycho-physiologische Dimension der Musik – die verkörperte Erfahrung einer kinetischen Kraft – geht über diese Kompositionsprinzipien in einer audiovisuellen Wahrnehmungsgestalt auf; die ‚Bewegtheit‘ visueller Wahrnehmungsobjekte wird in der Bild und Ton vereinigenden audiovisuellen Bewegung zur unmittelbaren kinetischen Erfahrung am eigenen Leib.

Eben jene kinetische Dynamik, die Wahrnehmung einer spezifischen Bewegtheit des Selbst oder des Gegenübers, wird in verschiedenen Forschungsdisziplinen zum Ansatzpunkt, die perzeptiven Grundlagen affektiver Erfahrung zu ergründen. Für eine solche theoretische Verschränkung von affektiver Dynamik und Bewegung lassen sich gleichermaßen entwicklungspsychologische²⁶ wie auch philosophische²⁷ Konzepte heranziehen. In ihr kommt ein Denken zum Ausdruck, das Husserl mit dem Begriff der *Kinästhesie* begründet und als eine Theorie des phänomenalen Zur-Welt-Seins entfaltet hat.²⁸ Auch die Debatte zum verkörperten Bewusstsein in den Kognitionswissenschaften zeigt sich von einer solchen phänomenologischen Perspektive zunehmend beeinflusst.²⁹ Die im Verlaufe dieses Buchs angestellten Überlegungen legen vor diesem Hintergrund nahe, weniger von einzelnen Affekten, als vielmehr von *Affektivität* als einer *ununterbrochen fortlaufenden, physio-psychischen Dynamik* zu sprechen. Die hier

26 Vgl. Stern: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*; Ders.: *Ausdrucksformen der Vitalität*.

27 Vgl. Massumi: *Parables for the Virtual*; Maxine Sheets-Johnstone: *The Primacy of Movement*, Amsterdam u. a. 2011.

28 Vgl. Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, S. 474. Siehe dazu auch: João Inocêncio dos Reis Piedade: *Der bewegte Leib. Kinästhesen bei Husserl im Spannungsfeld von Intention und Erfüllung*, Wien 2002; Martin Liechti: *Erfahrung am eigenen Leibe. Taktik-kinästhetische Sinneserfahrung als Prozess des Weltbegreifens*, Heidelberg 2000.

29 Vgl. J. Kevin O'Regan/Alva Noë: *A Sensorimotor Account of Vision and Visual Consciousness*, in: *Behavioral and Brain Sciences*, 24, 5 (2001), S. 939–972; Lukasz Przybylski/Adam Mickiewicz: *Kinästhesen in den Wahrnehmungsprozessen und die sensorimotorische Erfahrung des Subjekts*, in: Dieter Lohmar/Dirk Fonfara (Hg.): *Interdisziplinäre Perspektiven der Phänomenologie. Neue Felder der Kooperation. Cognitive Science, Neurowissenschaften, Psychologie, Soziologie, Politikwissenschaft und Religionswissenschaft*, Dordrecht 2006, S. 262–278.

entwickelten Einsichten zur kinetischen Qualität audiovisueller Bewegungen markieren einen ‚energetischen Pol‘ jener physio-psychischen Dynamik: die körperliche Empfindung einer *kinetischen Kraft*.

Nimmt man komplexe audiovisuelle *Bewegungskompositionen* vor dem theoretischen Hintergrund einer derart gedachten kinetischen Affizierung des Zuschauers in den Blick, so sind es jedoch weniger einzelne kinetische Bewegungsgestalten, welche die Dynamik der Affizierung prägen. Eine solche Perspektive erweist sich vielmehr als Zugang zur spezifischen ‚Polyphonie‘ des audiovisuellen Bilds: Die *eine* kinematografische Bewegung des großen Ganzen fächert sich auf in zahlreiche kinetische Gestalten, gewissermaßen die ‚melodischen Linien‘ filmischer Bilder. Erst über ästhetische Strategien der ‚Melodieführung‘ fügen sich die einzelnen Linien immer wieder zu gemeinsamen Dynamiken: eine allen Bewegungen gemeinsame – impulsive, fließende, stockende – kinetische Qualität lässt visuelle und akustische Bewegungen, Bewegungen im Bild und Bewegungen des Bilds zu einer Bewegung verschmelzen; Bewegungen auf verschiedenen Ebenen des audiovisuellen Bilds laufen nacheinander aus, um in einem gemeinsamen Moment der Abwesenheit von Bewegung aufzugehen; Bewegungen unterschiedlicher kinetischer Qualität vereinen sich in einem gemeinsamen Bewegungshöhepunkt, usw.

Auf diese Weise fügen sich verschiedene gestalthafte – akustische, visuelle, audiovisuelle – Bewegungen zu zeitlich geschlossenen Figurationen des filmischen Bilds: Immer wieder sorgen Momente einer alle Ebenen durchziehenden, einheitlichen Bilddynamik im fortlaufenden Spiel der ‚melodischen Linien‘ für affektive Erfahrungen der Schließung eines ‚polyphonen‘ Moments, der Eröffnung eines neuen usw. Wie in den einzelnen filmanalytischen Fallstudien dieses Buchs zu beobachten ist, sind es erst jene Momente der Eröffnung und Schließung, über die sich das ‚polyphone‘ Spiel kinetischer ‚Linien‘ zu *temporalen Gestalten* fügt; erst diese temporalen Gestalten werden in ihrer affektiven Dynamik – einer Spannung, die sich in einer kinetischen Kraft entlädt, einer kinetischen Kraft, die zur Ruhe kommt, usw. – zu einer basalen, körperlichen Dimension des *Gefühlserlebens*. In dieser Hinsicht sind die mikroanalytischen – und wenn man so will: ‚mikro-theoretischen‘ – Überlegungen zu den rhythmischen und kinetischen ‚ Fasern ‘ solcher temporalen Gestalten und deren modellhaft eröffnetem Zusammenhang mit dem Gefühlserleben von Filmzuschauern explizit als ein Beitrag zur Theorie der Ausdrucksbewegung zu verstehen, wie sie Hermann Kappelhoff für den Film historisch hergeleitet und in Anschlag gebracht hat.³⁰

30 Vgl. Kappelhoff: *Dauer der Empfindung*; Ders.: *Empfindungsbilder*; Ders.: *Matrix der Gefühle*.

Der in diesem Buch gewählte filmanalytische Zugang zum Verhältnis von audiovisueller Bewegungskomposition und affektiver Erfahrung erweist sich vor diesem Hintergrund auch als fruchtbar im Hinblick auf ein differenziertes Verständnis audiovisueller Gestaltwahrnehmung. So lassen sich über die oben entfalteten Überlegungen drei Ebenen einer solchen Gestaltwahrnehmung unterscheiden:

- Das filmische Bild selbst als *audiovisuelle Wahrnehmungsgestalt*, wie sie in Chions Beschreibung des „magnetischen“³¹ Effekts der Bilder auf die Klänge zum Ausdruck kommt.
- Die *kinetische Gestalt* audiovisueller Bewegungen, d. h. die gestalthafte Verbindung akustischer und visueller Bewegungen über eine synchron oder kontinuierlich entfaltete kohärente kinetische Bewegungsqualität. (Man könnte diese auch als *monophone* audiovisuelle Gestalten bezeichnen).
- Die *temporale Gestalt* des gemeinsamen ‚Aufspielens‘, ‚Entfaltens‘, ‚Kulminierens‘, ‚Ausklingsens‘, etc. verschiedener kinetischer Gestalten innerhalb der audiovisuellen Komposition filmsicher Bilder, die sich in zeitlichen Erfahrungen der Öffnung, Entfaltung und Schließung komplexer audiovisueller Bewegungsfigurationen niederschlägt. (Man könnte diese auch als *polyphone* audiovisuelle Gestalten bezeichnen).

Betrachtet man die hier für audiovisuelle Bilder entwickelte Perspektive auf die *körperliche Erfahrung einer kinetischen Kraft als transmodale*, d. h. verschiedene Sinneskanäle transzendierende, *Wahrnehmungsdimension*,³² stehen die hier als kinetische und temporale Gestalten bezeichneten Gestaltphänomene im größeren Forschungskontext einer synästhetischen Qualität der Bewegungswahrnehmung.³³ Wichtiger als die Frage eines umfassenden, synästhetischen Wahrnehmungssinns,³⁴ sind für das Erkenntnisinteresse des vorliegenden Buchs jedoch die Perspektiven, die sich über ein solches Verständnis transmodaler audiovisueller Bewegungen im Hinblick auf die Erfahrung des Filmzuschauers

³¹ Vgl. Chion: *Audio-Vision*, S. 69–71.

³² Siehe auch Abschnitt 4.5 dieses Buchs.

³³ Vgl. Gernot Böhme: *Synästhesie im Rahmen einer phänomenologischen Theorie der Wahrnehmung*, in: Hans Adler (Hg.): *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*, Würzburg 2002, S. 45–56; Robin Curtis: *Synästhesie und Immersion. Räumliche Effekte der Bewegung*, in: Dies./Marc Glöde/Gertrud Koch (Hg.): *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München u. a. 2010.

³⁴ Einige Ansätze zu synästhetischer Wahrnehmung gehen so weit, aus synästhetischen Empfindungen einen zusätzlichen Sinn abzuleiten. Vgl. Crétien van Campen: *The Hidden Sense. Synesthesia in Art and Science*, Cambridge, MA u. a. 2008.

ergeben. Verortet man, wie es die theoretischen und analytischen Erwägungen innerhalb der vorangegangenen Kapitel nahelegen, die affektive Dimension der kinetischen Gestalten in der körperlichen Erfahrung kinetischer Kräfte, lässt sich über deren ‚polyphones‘ Zusammenspiel innerhalb der temporalen Gestalt audiovisueller Bewegungsfigurationen ein differenzierender Blick auf das Verhältnis kinematografischer Subjekt- und Objektpositionen eröffnen:

Die affektive Erfahrung des Zuschauers wird von der verkörperten Erfahrung verschiedener kinetischer Dimensionen des audiovisuellen Bilds – audiovisuellen Bewegungen *im* Bild bzw. audiovisuellen Bewegungen *des* Bilds – geprägt. Bezieht man Vivian Sobchacks neo-phänomenologische Theorie filmischen Embodiments auf diese filmanalytische Beobachtung, markiert jene Unterscheidung kinetischer Gestalten im Bild gegenüber denen auf Ebene des Bilds³⁵ eine wesentliche Differenz; aus theoretischer Perspektive lassen sich so zwei Modi der kinetisch-affektiven Erfahrung des Zuschauers unterscheiden: Leiblich mit der Wahrnehmungsposition des kinematografischen Subjekts verknüpft, erfährt der Zuschauer kinetische Gestalten *im* Bild als verkörperte Empfindungen der inneren ‚Bewegtheit‘ von Wahrnehmungsobjekten; die kinetische Dimension *des* Bilds realisiert sich hingegen aus der Wahrnehmungsposition des Zuschauers als verkörperte Erfahrung *subjektiver* Bewegtheit. Mit anderen Worten: Während kinetische Gestalten im Bild die Bewegtheit der Objekte auf der Leinwand körperlich erfahrbar machen, wird die Kinetik des Bilds als körperliche Empfindung des subjektiven Bewegt-Seins erfahren.³⁶

Vor diesem Hintergrund – auch das lässt sich in den filmanalytischen Fallstudien dieses Buchs beobachten – erweist sich die Unterscheidung zwischen Subjekt- und Objekt-Positionen im audiovisuellen Bild mit Blick auf die Prinzipien audiovisueller Bewegungskomposition im Film per se als eine idealtypische. Das audiovisuelle Zusammenspiel unterschiedlicher Bewegungsebenen – der

35 Dabei mag eine Unterscheidung zwischen akustischen Bewegungen im Bild und solchen des Bilds zunächst seltsam, oder gar unmöglich erscheinen; diese Unterscheidung wird jedoch vor dem Hintergrund der in diesem Buchs entwickelten Perspektive auf audiovisuelle kinetische Gestalten fruchtbar: Über die Art und Weise, wie akustische Bewegungen innerhalb der audiovisuellen Komposition in einen synchronen oder kontinuierlichen Wahrnehmungszusammenhang mit Bewegungen im Bild oder des Bilds gestellt werden, ändert sich auch ihr ‚Status‘ als akustische Dimension einer audiovisuellen Bewegung im bzw. des Bilds. Mitunter können so beide Ebenen sogar dynamisch in der Zuschauererfahrung verknüpft werden.

36 Ein kinematografischer Subjektivierungseffekt, der bereits Ende der 1960er Jahre von Raymond Fielding am Beispiel rasanter Kamerafahrten in die Bildtiefe beschrieben und mit dem Begriff der *Filmfahrt* (engl. movie ride) belegt wurde. Vgl. Curtis/Voss: *Fielding und die movie-ride-Ästhetik*.

Kamera, der Figuren, der Musik – entfaltet sich meist *quer* zur Grenze zwischen der Kinetik des filmischen Bilds und jener der Objekte im Bild. Anders gesagt: Das audiovisuelle Bild wechselt nicht nur fließend zwischen kinetischen Empfindungen in der ‚ersten‘ und der ‚dritten Person‘, es verknüpft diese vielmehr – und ‚webt‘ so ein komplexes Netz affektiver Subjekt-Objekt-Relationen. Auf diese Weise können u. a. spezifische kompositorische Muster entfaltet werden, welche die kinetische Expressivität der Figuren auf der Leinwand dynamisch zu einem subjektiven Bewegt-Sein des Zuschauers ins Verhältnis setzen. Das ‚Verweben‘ filmischer Bewegungsdimensionen lässt sich in diesem Fall als eine ästhetische Strategie beschreiben, die auf das kinetische Einfühlen³⁷ des Zuschauers in filmische Figuren abzielt. Ihr grundlegendes Prinzip besteht, wie oben dargelegt, darin, in der Zuschauerwahrnehmung Empfindungen einer inneren Bewegtheit der Figuren auf der Leinwand mit körperlichen Erfahrungen subjektiven Bewegt-Seins zu verschränken. Unabhängig von den hier beschriebenen Modi kinetischer Empfindungen in der Filmwahrnehmung bleibt jedoch die Frage, wie diese Empfindungen innerhalb der fortlaufenden, dynamischen Affizierung des Zuschauers im Filmverlauf zu verorten sind. Will man dieser Frage nachgehen, so gilt es, die bis hierhin entwickelten Überlegungen zu audiovisuellen Rhythmen und Bewegungen ins Verhältnis zu setzen.

Rhythmus, Bewegung, Bewegungsrhythmus – audiovisuelle Rhythmisierung

Nimmt man die in diesem Buch angestellten theoretischen Reflexionen und filmanalytischen Betrachtungen zu audiovisuellen Rhythmen und Bewegungen zusammen, offenbart sich die dynamische Affizierung des Zuschauers als körperliche Erfahrung *energetischer Spannungen* und *kinetischer Kräfte*. So legen die Überlegungen zum audiovisuellen Rhythmus – wie oben ausgeführt – nahe, dass dieser als eine temporale Frequenz, als ‚Puls‘ filmischer Bilder wahrgenommen und – über den Subjektivierungseffekt des kinematografischen Bilds – als dynamische Intensität einer körperlichen Spannung am eigenen Leib erfahren wird. Betrachtet man, wie sich diese Spannung in den verschiedenen Fallstudien dieses Buchs zur Kraft kinetischer Gestalten verhält, lässt sich so etwas wie ein übergreifendes Prinzip des Ineinandergreifens dieser beiden energetischen Dimensionen des filmischen Bilds herausstellen: Im audiovisuellen Rhythmus

³⁷ Siehe dazu: Robin Curtis: *Erweiterte Empathie. Bewegung, Spiegelneuronen und Einfühlung*, in: Thomas Schick/Tobias Erbrecht (Hg.): *Emotion – Empathie – Figur: Spielformen der Filmwahrnehmung*, Berlin 2008, S. 49–60.

drückt sich die energetische Spannung einer noch nicht ausgespielten kinetischen Kraft – wenn man so will: einer kinetischen ‚Ladung‘ – aus. Die audiovisuelle Bewegung hingegen nimmt jene energetische Spannung in sich auf und setzt sie – gewissermaßen als energetische ‚Entladung‘ – als kinetische Kraft um. Betrachtet man ihr Zusammenspiel innerhalb konkreter ästhetischer Figurationen des audiovisuellen Bilds, erweisen sich Rhythmus und Bewegung folglich als zwei ‚Pole‘ einer *grundlegenden physio-psychologischen Energetik des filmischen Wahrnehmungsaktes*: In der rhythmischen Figuration affektiver Spannungszustände kommt eine potentielle Energie zum Ausdruck, die in der verkörperten Erfahrung audiovisueller Bewegungen als kinetische Kraft Gestalt annimmt.

Vor diesem Hintergrund lassen sich audiovisuelle Rhythmen und Bewegungen als fluide expressive Figurationen einer energetisch-affektiven Ökonomie fassen: Im kontinuierlichen Strom des audiovisuellen Bilds verbinden sich Rhythmen und Bewegungen, lösen einander ab, weisen einander fortlaufend in der Zeitlichkeit der audiovisuellen Komposition als energetische Impulse, Ladungen, Entladungen usw. aus: Rhythmische Phasen bauen eine energetische Spannung auf, eine auf jenen Rhythmus aufsetzende Bewegung erweckt den körperlichen Eindruck einer von jener Spannung angetriebenen kinetischen Kraft; abrupt unterbrochene Bewegungen werden als Stocken einer kinetischen Kraft erfahren, ein gleichzeitig einsetzender Rhythmus lässt die ‚zurückgehaltene‘ Energie jener unterbrochenen Bewegung als Spannung erfahrbar werden; eine rhythmische Phase wird sukzessiv beschleunigt und als rapides zunehmen einer inneren Spannung erfahren, bevor eine impulsive Bewegung den Rhythmus ablöst und diese Spannung über die Entladung als kinetischer Impuls zu lösen scheint. Eben jener pulsierende Strom einer expressiven Vitalität des filmischen Bilds, der audiovisuelle Rhythmen und Bewegungen gleichermaßen umfasst, wird im Verlauf des vorliegenden Buchs mit dem Begriff des *Bewegungsrhythmus* umschrieben.

Mit Blick auf jenen Bewegungsrhythmus wird das in den Fallstudien beobachtete affektive Spiel von Rhythmen und Bewegungen als ein durch und durch energetisches fassbar: die Anordnung von rhythmischen, bewegten, zugleich rhythmischen und bewegten oder einfach ‚ruhigen‘ Phasen des audiovisuellen Bilds erweist sich aus phänomenologischer Perspektive als eine fortlaufende, für sich genommen wiederum selbst rhythmische Struktur der Anordnung all dieser audiovisuellen Figurationen einer *vitalen Energie* des filmischen Bilds. Eben jener ‚Rhythmus zweiter Ordnung‘, jene rhythmische Anordnung spezifischer Phasen audiovisueller Rhythmik und Kinetik wird hier mit dem Begriff der *audiovisuellen Rhythmisierung* gefasst. Als ästhetische Strategie zielt audiovisuelle Rhythmisierung – ähnlich der kompositorischen Figuration von Rhythmus und Bewegung in der Musik – darauf ab, eine basale somatisch-affektive Erfahrung des Span-

nungsauf- und -abbau zu strukturieren. Im Unterschied zur Musik ist jenes zeitliche ‚Muster‘ expressiver Figurationen im Film jedoch mit einer weiteren Dimension der Affizierung verschränkt: der Erfahrung einer dynamischen *Räumlichkeit*.

Raumzeit-Rhythmen

Die bis hierhin entwickelten Überlegungen zur audiovisuellen Rhythmisierung als ästhetischer Strategie der Affizierung des Zuschauers implizieren ein grundlegendes Konzept der subjektiven Zeitlichkeit audiovisueller Bilder. Aus dieser Perspektive lässt sich das filmische *Tempo*, das in der rhythmischen Anordnung einzelner Phasen audiovisueller Rhythmik und Kinetik erfahren wird, als grundlegende Dimension der subjektiven Erfahrung filmischer Zeit fassen.³⁸ Der fortlaufende ‚Puls‘ aus rhythmischen und kinetischen Phasen lässt sich vor diesem Hintergrund als eine körperliche Wahrnehmungsdimension audiovisueller Bilder beschreiben, über die sich Erfahrungen *zeitlicher Qualität* (zäh, fließend, rasend usw.) einstellen.

All dies ließe sich mit Fug und Recht auch für die Musik behaupten. Die Visualität filmischer Bilder markiert jedoch eine wesentliche Differenz zwischen Musik und Film; die weitreichendste Konsequenz jener Differenz im Hinblick auf die zentralen Fragen dieses Buchs zeigt sich darin, dass die zeitliche Dimension filmischer Bilder stets untrennbar mit der dynamischen Modulation eines phänomenalen Raumeindrucks verbunden ist. Folgt man der in der vierten und letzten Fallstudie dieses Buchs, zu einer Szene aus *DRIVE*, entwickelten Perspektive auf die dynamische Raumzeit im Film, erweist sich die affektive Erfahrung des Zuschauers als nicht an den *Handlungsraum*³⁹ gebunden. Aus phänomenologischer Perspektive scheint sich die *Räumlichkeit* filmischer Bilder vielmehr über Erfahrungen der Enge/Nähe oder Weite/Distanz einzustellen, die in der Bildlichkeit selbst begründet liegen. Die affektive Dimension jener Räumlichkeit filmischer Bilder wird dabei wesentlich dadurch bestimmt, dass die bildliche Räumlichkeit, wie sie Hermann Kappelhoff im Konzept des *Bildraums* theoretisch gefasst hat,⁴⁰ im Film niemals statisch ist: In der Dynamik jenes Bildraumes sind Raum und Zeit so untrennbar miteinander verwoben, dass jene Erfahrungen von

38 Zur rhythmischen Gestaltung subjektiver Zeitlichkeit in der Musik vgl. Langer: *Feeling and Form*, S. 129. Grundlegende Gedanken eines ähnlichen Konzepts zur Zeit im Film finden sich bei Eisenstein. Vgl. Eisenstein: *Die vierte Dimension im Film*, S. 119–122.

39 Vgl. Wulff: *Raum und Handlung*.

40 Vgl. Kappelhoff: *Der Bildraum des Kinos*.

Enge oder Weite stets ‚im Fluss‘ sind. Ebenso wie die Erfahrung von Zeit im Film aus phänomenologischer Perspektive wesentlich durch ästhetische Figurationen einer tendenziellen *Be-* oder *Entschleunigung* grundiert wird, erweist sich die tendenzielle *Verengung* oder *Weitung* des filmischen Bilds über die Kadrage als basale phänomenologische Dimension einer dynamischen filmischen Räumlichkeit.

Auf diese Weise wird, wie die Fallstudie zu *DRIVE* verdeutlicht, die zeitliche Entfaltung der spezifischen rhythmischen und kinetischen Energien des audiovisuellen Bilds mit körperlichen Erfahrungen zunehmender oder abnehmender Enge, Nähe, Weite oder Distanz verschränkt. Dem Zuschauer vermittelt sich jene verschränkte Raumzeit-Dynamik als kontinuierliche Verbindung spezifischer energetischer Zustände mit einem körperlich-affektiven Raumempfinden. So werden kinetische Gestalten buchstäblich zur treibenden Kraft von Erfahrungen der zunehmenden Distanz, zunehmenden Nähe, usw. Und doch bleibt auch die Dynamik des Bildraums nur eine zusätzliche Dimension der dynamischen ‚Form‘ der körperlichen Affizierung. Nimmt man die bis hierhin zusammengetragenen Überlegungen zur affektiven Zeitlichkeit audiovisueller Rhythmisierung und jene zur filmischen Raumzeit zusammen, so lässt sich die Empfindung einer energetisch grundierten Modulation phänomenaler Raumerfahrung beschreiben: eine ansteigende Spannung geht einher mit einer zunehmenden Erfahrung von Enge, die verkörperte Empfindung einer kinetischen Kraft wird zum *Movens* eines ‚Brechens‘ dieser Enge durch eine plötzliche Weitung, usw. Welche affektive Qualität diese Dynamiken einer energetisch modulierten Raumzeit in der Zuschauererfahrung mit Blick auf das subjektive Gefühlserleben annehmen, bleibt jedoch auch aus dieser Perspektive unbestimmt.

Audiovisuelle Raumzeit und tonale Gestalten

Die Ausgestaltung jener energetisch grundierten Erfahrungen filmsicher Raumzeit im Hinblick auf eine sinnliche Qualität affektiven Erlebens, so lässt sich in den Fallstudien beobachten, erfolgt erst über die *Tonalität* einzelner – *kinetischer* wie *temporaler* (s. o.) – Wahrnehmungsgestalten des audiovisuellen Bilds. Auf dieser Ebene lässt sich eine Parallele zur Kinetik audiovisueller Bewegungen beobachten: Auch hier geht die Musik in einer audiovisuellen Wahrnehmungsgestalt auf – und erweist sich doch als maßgeblich für die verkörperte Empfindung jener audiovisuellen Gestalt.

Betrachtet man die verschiedenen Fallstudien dieses Buchs⁴¹, zeigt sich, dass sich affektive Qualitäten der Musik – Disharmonie oder Harmonie, expressive Figurationen der Schwere oder der Leichtigkeit – in der audiovisuellen Komposition mit der dynamischen ‚Form‘ raumzeitlicher Affekte, den temporalen Gestalten, zu *tonalen Gestalten* verbinden. So verschmelzen etwa eine musikalische Figuration der Schwere und die raumzeitliche Figuration einer Verengung des Bildraums zu einer tonalen Gestalt ‚bedrohlicher Enge‘; eine musikalische Figuration der Leichtigkeit geht gemeinsam mit einer Verengung des Bildraumes als tonale Gestalt ‚harmonischer Nähe‘ auf usw. Damit ergibt sich zugleich eine Antwort auf die Frage, mit der das vorliegende Buch – und diese abschließenden Überlegungen – ihren Anfang genommen haben: Die genuine Gefühlsdimension der Filmmusik, über ihre rhythmische und kinetische ‚Verwebung‘ in audiovisuelle Bewegungsrhythmen hinaus, scheint darin zu bestehen, die raumzeitliche Dynamik audiovisueller Gestalten mit einer affektiven ‚Färbung‘ zu versehen; kurz: während kinetische Gestalten die raumzeitliche ‚Form‘ dynamischer Affizierung vorgeben, ist es die – wesentlich durch die Filmmusik geprägte – Tonalität audiovisueller Gestalten, welche die affektive Qualität, zu der sich Passagen jener raumzeitlichen Dynamik fügen, prägen. Mehr als das: Betrachtet man die affektive Dimension jener tonalen Gestalten im Filmverlauf, so erweisen sie sich als zentral im Hinblick auf die spezifische Verbundenheit einzelner Momente in der Zeitlichkeit des Films.

Aus dieser Perspektive weist das theoretische Konzept tonaler Gestalten den Weg, den bis hierhin entwickelten linearzeitlichen Ansatz zur subjektiven Zeiterfahrung des Zuschauers – als Erfahrung der körperlichen Dimension unterschiedlicher Tempi – in Richtung einer Theorie audiovisuell ausgestalteter Zeitlichkeit auszufalten. So betrachtet werden die einzelnen tonalen Gestalten als *Gegenwärtigkeiten* erfahren; der kontinuierliche Strom fließend ineinander übergehender tonaler Gestalten hingegen fügt sich – ähnlich wie von Ehrenfels dies für die musikalische Melodie dargelegt hat – zu einer fortlaufenden Empfindungsbewegung, in der sich ‚nachhallende‘ Empfindungsqualitäten vergangener ‚tonaler‘ Erfahrungen mit der konkreten Erwartung zukünftiger verbinden. Momente der kinetischen Unruhe sind in ihrer Qualität wesentlich von der andauernden affektiven Präsenz eines Momentes der Ruhe geprägt; audiovisuelle Figurationen bedrückender Schwere werden in Momente einer audiovisuell erfahrenen Leich-

⁴¹ Explizit herausgearbeitet wird diese Dimension in der finalen Fallstudie zu DRIVE. Liest man die dieser vorangehenden Fallstudien vor diesem Hintergrund, zeigt sich jedoch auch dort in den analytischen Beschreibungen durchgehend jene Tonalität audiovisueller Bewegungsfigurationen.

tigkeit moduliert – und sind innerhalb der Gegenwärtigkeit letzterer somit als buchstäbliche ‚Erleichterung‘ präsent; die gerichteten, dynamischen Modulationen, welche solche Momente vom einen in den anderen transformieren, werden als Zug in eine antizipierbare Zukunft erfahren, usw. Kurz: Die audiovisuelle Komposition webt, mit Husserl gesprochen,⁴² stetig Phänomene der *Retention* und *Protention* in den Fluss gegenwärtigen *Urbewusstseins* ein. Die Tonalitäten, die – wie Eisenstein es formuliert – emotionalen „Obertöne“⁴³ filmischer Bilder, werden als eine affektive Dynamik des steten Aufgreifens, Modulierens, Verblassens, Aufscheinens, Wiederkehrens, etc. von Gefühlsmomenten erfahren.

Nimmt man die verschiedenen in diesem Buch entwickelten theoretischen Perspektiven auf die dynamische Affizierung des Zuschauers zusammen, so lässt sich diese als *subjektive, verkörperte Erfahrung eines energetisch grundierten Mit-einanders von Tempowechseln und Dynamiken räumlicher Ausdehnung fassen, welches sich zu tonalen Gestalten fügt, die einander in ihrer affektiven Qualität kontinuierlich ablösen, ankündigen, aufgreifen oder modulieren.*

6.2 Ausblick – Forschungsperspektiven audiovisueller Rhythmisierung

Bezieht man die hier entfalteten Gedanken zur affektiven Dimension audiovisueller Rhythmen und Bewegungen auf das komplexe Gefühlserleben des Zuschauers,⁴⁴ zeigt sich, was ein analytischer Zugang zur dynamischen Affizierung des Zuschauers herauszuarbeiten vermag – und was nicht. Die hier entwickelte Perspektive auf audiovisuelle Rhythmisierung, als eine ästhetische Strategie der Affizierung des Zuschauers, eröffnet einen systematischen Zugang zur dynamischen Entfaltung einer körperlich-affektiven Dimension des Zuschauergefühls. Damit ist jedoch zugleich die epistemologische Grenze jener filmanalytisch orientierten Systematik benannt. Das Gefühl selbst verschränkt die hier herausgearbeitete affektive Dimension audiovisueller Bilder unentwegt mit Empfindungsqualitäten der symbolischen und narrativen Wahrnehmungsdimensionen filmischer Bilder. Will man sich den mit einzelnen audiovisuellen Kompositionen verbundenen

⁴² Vgl. Husserl: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, S. 395–398.

⁴³ Vgl. Eisenstein: *Die vierte Dimension im Film*, S. 125–130.

⁴⁴ Zu den theoretischen Grundlagen der spezifischen Verbindung von medienästhetischer Affizierung und Gefühlserleben im Kino innerhalb dieses Buchs siehe Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*; Kappelhoff/Bakels: *Das Zuschauergefühl*. Zur philosophischen Annäherung an die Phänomenologie des Gefühlserlebens siehe Goldie: *Emotionen und Gefühle*, S. 393–394; s. auch Abschnitt 3.1 dieses Buchs.

Gefühlen weiter annähern, so setzt dies einen ebenso systematischen Zugang zur dynamischen Entfaltung von Bedeutung in filmischen Bildern voraus, wie sie in Überlegungen zur dynamischen Metaphorik des filmischen Bilds⁴⁵ oder der Rede vom filmischen Denken⁴⁶ zum Ausdruck kommt. Umgekehrt ist es allerdings, auch das legen die filmanalytischen Fallstudien nahe, die hier herausgearbeitete körperlich-affektive Dimension filmischer Bilder, welche dem Zuschauergefühl seine phänomenale raumzeitliche ‚Form‘ verleiht. Insofern verstehen sich die hier entwickelten Einsichten als Teilperspektive einer umfassenden Erforschung komplexer Zuschauergefühle. In eben diesem Sinne, als systematische Perspektive auf spezifische ästhetische Figurationen audiovisueller Bewegungsrhythmen, ist das vorliegende Buch auch als ein Beitrag zu verstehen, bestehende – historisch, kulturtheoretisch, ästhetisch oder auteur-orientierte – Ansätze zu einer Theorie audiovisueller Rhythmen, wie sie beispielsweise Michael Wedel entwickelt hat,⁴⁷ über ein filmanalytisch orientiertes theoretisches Modell der Phänomenologie audiovisueller Rhythmen zu flankieren.

Der hier eröffnete Zugang zur rhythmischen Dimension audiovisueller Bilder birgt, indem er die Wahrnehmungsdynamik spezifischer audiovisueller Kompositionen in den Blick rückt, zugleich eine alternative Perspektive auf die Generik filmischer Bilder. Anstatt filmische Genres in ihrer ‚textuellen‘ Verfasstheit zu betrachten, d. h. darauf abzielen, narrative Muster oder ikonografische Stereotype zu identifizieren,⁴⁸ würde eine solche Perspektive vielmehr die *Generik audiovisueller Kompositionsprinzipien* fokussieren. Damit würde sich auch der Gegenstand generischer Studien verändern: Nicht der Film als Ganzes würde

45 Vgl. Kappelhoff/Müller: *Embodied Meaning Construction*; Christina Schmitt/Sarah Greifenstein/Hermann Kappelhoff: *Expressive Movement and Metaphoric Meaning Making in Audiovisual Media*, in: Cornelia Müller u. a. (Hg.): *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction. Handbooks of Linguistics and Communication Science*, Berlin/New York 2014, S. 2092–2112; Thomas Scherer/Sarah Greifenstein/Hermann Kappelhoff: *Expressive Movement in Audio-Visuals. Modulating Affective Experience*, in: ebd., S. 2081–2092.

46 Vgl. Hermann Kappelhoff: „Ein Denken, das unmittelbar Gefühl, und ein Fühlen, das...“. *Utopie Film. R.W. Fassbinder und die Frage nach einer „Politik der Form“*, in: Drehli Robnik/Thomas Hübel/Siegfried Mattl (Hg.): *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien/Berlin 2010, S. 161–176.

47 Vgl. Michael Wedel: *Backbeat and Overlap. Time, Place, and Character Subjectivity in Run Lola Run*, in: Warren Buckland (Hg.): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Malden 2009, S. 129–150; Ders.: *Film als Rhythmus der Gemeinschaft. Zu einer Denkfigur bei Rancière*, in: Robnik/Hübel/Mattl: *Das Streit-Bild*, S. 145–160; Ders.: *Rhythmus, Resonanz, Rekursivität*.

48 Für eine Übersicht über entsprechende Ansätze zur Theorie filmsicher Genres siehe: Rick Altman: *Film/Genre*, London 1999.

einem Genre zugezählt, sondern vielmehr einzelne Szenen und Sequenzen im Hinblick auf einander ähnliche⁴⁹ Prinzipien der Gestaltung filmischer Raumzeit betrachtet. Eine solche Perspektive könnte sich u. a. als fruchtbar mit Blick auf die Diskussion zu „hybriden“⁵⁰ Genres im zeitgenössischen Hollywood-Kino erweisen.

Schließlich zeigt sich die hier entwickelte systematische Perspektive auf die dynamische Affizierung des Filmzuschauers auch über das Feld der Film- und Medienwissenschaften hinaus als anschlussfähig; so haben filmische Bilder im Laufe der letzten 20 Jahre im Feld der empirischen Emotionsforschung zunehmend an Bedeutung gewonnen. Eine Entwicklung, die in den vielzähligen psychologischen Studien zum Ausdruck kommt, deren primäres Ziel es ist, Gruppen von Film-Clips mit vorhersehbarer emotionaler Wirkung – so genannte ‚Stimulus Sets‘ – zusammenzustellen;⁵¹ entsprechend nutzt mittlerweile eine ganze Reihe von experimentellen Studien, mit der Intention, allgemeine Aussagen über – neurologische, physiologische oder phänomenale – ‚Charakteristika‘ bestimmter Emotionen zu generieren, Film-Clips, um die avisierten Emotionen auszulösen.⁵²

Die im Verlauf dieses Buchs entfaltenen Überlegungen verhalten sich zu einer solchen Forschungsagenda einerseits kritisch: Die hier in den Blick genommene dynamische Affizierung des Zuschauers durch audiovisuelle Rhythmen und Bewegungen legt nahe, die Gefühle des Zuschauers explizit als ästhetische

49 Hier wird von ‚ähnlichen‘ Gestaltungsprinzipien gesprochen, um zu vermeiden, etwaige wiederkehrende ‚Muster‘ audiovisueller Komposition bereits apriorisch als inszenatorische Stereotype zu denken; der Begriff des ‚Ähnlichen‘ verweist in diesem Zusammenhang auf Wittgensteins berühmte Formulierung von den „Familienähnlichkeiten“ als Perspektive auf etwas, das nicht identisch und doch einander klar zugehörig ist (vgl. Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1983, S. 57).

50 Siehe dazu: Ira Jaffe: *Hollywood Hybrids. Mixing Genres in Contemporary Films*, Lanham 2007; Janet Staiger: *Hybrid or Inbred. The Purity Hypothesis and Holywood Genre Theorie*, in: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader III*, Austin 2003, S. 185–202.

51 Vgl. James J. Gross/Robert W. Levenson: *Emotion Elicitation Using Films*, in: *Cognition & Emotion*, 9, 1 (1995), S. 87–108; Johannes Hewig u. a.: *Brief Report. A Revised Film Set for the Induction of Basic Emotions*, in: *Cognition & Emotion* 19, 7 (2005), S. 1095–1109; Jonathan Rottenberg / Rebecca D. Ray/James J. Gross: *Emotion Elicitation Using Films*. In: James A. Coan/John J. B. Allen (Hg.): *Handbook of Emotion Elicitation and Assessment*, New York 2007, S. 9–28; Alexandre Schaefer/Frédéric Nils/Xavier Sanchez/Pierre Philippot: *Assessing the Effectiveness of a Large Database of Emotion-Eliciting Films. A New Tool for Emotion Researchers*, in: *Cognition & Emotion*, 24, 7 (2010), S. 1153–1172.

52 Vgl. Frans A. Boiten: *The Effects of Emotional Behaviour on Components of the Respiratory Cycle*, in: *Biological Psychology*, 49, 1 (1998), S. 29–51; Philippe R. Goldin u. a.: *The Neural Bases of Amusement and Sadness. A Comparison of Block Contrast and Subject-Specific Emotion Intensity Regression Approaches*, in: *Neuroimage*, 27, 1 (2005), S. 26–36.

Gefühle zu betrachten, die über ästhetische Strategien der Affizierung buchstäblich ‚künstlich‘⁵³ geweckt werden. Vor diesem Hintergrund erscheinen filmische Bilder weniger geeignet, einer experimentellen Erforschung kognitionspsychologisch modellierter Basisemotionen⁵⁴ zu dienen. Nicht nur, dass die entsprechenden Studien sich einer Unterscheidung von Alltags- und Filmwahrnehmung gegenüber indifferent verhalten; sie vernachlässigen zugleich die Zeitlichkeit filmischer Bilder – und beschränken somit das Verhältnis von Film und Zuschauer auf das einer simplen Reiz-Reaktions-Kette.

Andererseits liegt genau hier jedoch das epistemologische Potential einer Verbindung der in diesem Buch entwickelten theoretischen Positionen zur audiovisuellen Rhythmisierung mit experimentellen Forschungsmethoden: Indem die rhythmisch-kinetische Dynamik spezifischer audiovisueller Sequenzen filmanalytisch herausgearbeitet wird, lässt sich die zeitliche Entfaltung audiovisueller Kompositionen systematisch ins Verhältnis zur Physiologie der Filmwahrnehmung setzen. Eine solche Forschung könnte an eine ganze Reihe von Studien zur Intersubjektivität,⁵⁵ zur episodischen Segmentierung⁵⁶ oder zur physiologischen Dynamik⁵⁷ der Filmwahrnehmung anschließen. Auf diese Weise ließen sich nicht nur die zentralen Einsichten dieses Buchs experimentell prüfen – vielmehr könnten audiovisuelle Bilder auf diesem Wege dazu beitragen, das geistes- und

53 Siehe dazu: Kappelhoff: *Matrix der Gefühle*, S. 11–12.

54 Siehe dazu Abschnitt 3.1 dieses Buchs.

55 Vgl. Uri Hasson u. a.: *Neurocinematics. The Neuroscience of Film*, in: *Projections*, 2, 1 (2008), S. 1–26; Lauri Nummenmaa u. a.: *Emotions Promote Social Interaction by Synchronizing Brain Activity Across Individuals*, in: *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 109, 24 (2012), S. 9599–9604.

56 Vgl. Joseph P. Magliano/Jason Miller/Rolf A. Zwaan: *Indexing Space and Time in Film Understanding*, in: *Applied Cognitive Psychology*, 15, 5 (2001), S. 533–545; Uri Hasson u. a.: *Enhanced Intersubject Correlations During Movie Viewing Correlate With Successful Episodic Encoding*, in: *Neuron*, 57, 3 (2008), S. 452–462; James E. Cutting/Kaitlin L. Brunick/Ayse Candan: *Perceiving Event Dynamics and Parsing Hollywood Films*, in: *Journal of Experimental Psychology. Human Perception and Performance*, 38, 6 (2012), S. 1476–1490.

57 Vgl. Walter Hubert/Renate de Jong-Meyer: *Autonomic, Neuroendocrine, and Subjective Responses to Emotion-Inducing Film Stimuli*, in: *International Journal of Psychophysiology*, 11, 2 (1991), S. 131–140; Israel C. Christie/Bruce H. Friedman: *Autonomic Specificity of Discrete Emotion and Dimensions of Affective Space. A Multivariate Approach*, in: *International Journal of Psychophysiology* 51, 2 (2004), S. 143–153; Patrick Gomez/Philippe Zimmermann/Sissel Guttormsen-Schär/Brigitta Danuser: *Respiratory Responses Associated with Affective Processing of Film Stimuli*, in: *Biological Psychology*, 68, 3 (2005), S. 223–235; Sylvia D. Kreibitz/Frak H. Wilhelm/Walton T. Roth/James J. Gross: *Cardiovascular, Electrodermal, and Respiratory Response Patterns to Fear- and Sadness-Inducing Films*, in: *Psychophysiology*, 44, 5 (2007), S. 787–806.

kulturwissenschaftliche Wissen zur affektiven Erfahrung in das Feld der experimentellen Psychologie einzubringen.

Noch bevor jedoch eine empirische Erforschung konkreter Zuschauererföhlle am Horizont der hier entwickelten Forschungsperspektive aufscheint, verweist diese zunächst einmal primär auf die Potentiale einer Empirie des audiovisuellen Bilds selbst: der empirischen Rekonstruktion audiovisueller Kompositionsprinzipien über umfassende filmanalytische Untersuchungen zu den Prinzipien audiovisueller Rhythmisierung. Dazu bedürfte es allerdings deutlich ‚breiter‘ angelegter, weniger exemplarischer filmanalytischer Studien, als sie im Rahmen der theoretischen Grundlagenarbeit dieses Buchs möglich sind; nicht zuletzt, weil die umfassende Rekonstruktion audiovisueller Rhythmen im Zusammenspiel von Deskription und Notation, wie sie die Fallstudien dieses Buchs anstreben, mit überaus aufwändiger, detailgenauer mikroanalytischer Vorarbeit verbunden ist. Hier könnte eine Verbindung der entwickelten analytischen Perspektive mit den in den letzten Jahren im Feld der Informatik entwickelten Methoden der (semi-) automatisierten, softwaregestützten Analyse bewegter Bilder⁵⁸ eine methodologische Lücke schließen.

Zusammengenommen verweisen die oben skizzierten Grenzen und Anschlüsse des in diesem Buch entfaltenen Modells audiovisueller Rhythmisierung auf das grundlegende Potential einer systematischen, affekttheoretisch perspektivierten Filmanalyse: Die mit einem empirischen filmanalytischen Zugang zur raumzeitlichen Dynamik audiovisueller Affizierung eröffnete Perspektive zeichnet sich primär nicht dadurch aus, neue Antworten auf zentrale Forschungsfragen zu generieren. Die eigentliche Chance eines solchen Zugangs zeigt sich in der Möglichkeit, diese Fragen anders zu stellen.

⁵⁸ Siehe dazu: Christian Hentschel/Ina Blümel/Harald Sack: *Automatic Annotation of Scientific Video Material based on Visual Concept Detection*, in: Stefanie Lindstaedt/Michael Granitzer (Hg.): *Proceedings of the 13th International Conference on Knowledge Management and Knowledge Technologies (i-Know '13)*, New York 2013, S. 16:1–16:8; Weiming Hu u. a.: *A Survey on Visual Content-Based Video Indexing and Retrieval*, in: *IEEE Transactions on Systems, Man, and Cybernetics. Part C (Applications and Reviews)*, 2011, 41 (6), S. 797–819.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W./Hanns Eisler: *Komposition für den Film*, hg. v. Johannes C. Gall, Frankfurt a. M. 2006.
- Alanen, Lilli: *Descartes's Concept of Mind*. Cambridge, MA u. a. 2003.
- Altman, Rick: *Film/Genre*, London 1999.
- Altman, Rick: *Sound Theory, Sound Practice*, New York u. a. 1992.
- Amrhein, Franz: *Musik und Bewegung*, in: Theo Hartogh/Hans Hermann Wickel (Hg.): *Handbuch Musik in der Sozialen Arbeit*, Weinheim 2004, S. 231–244.
- Angerer, Marie-Luise: *Vom Begehren nach dem Affekt*, Zürich/Berlin 2007.
- Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst*, Frankfurt a. M. 2002.
- Bakels, Jan-Hendrik: *Der Klang der Erinnerung. Filmmusik und Zeitlichkeit affektiver Erfahrung im Vietnamkriegsfilm*, in: Hermann Kappelhoff/David Gaertner/Cilli Pogodda (Hg.): *Mobilisierung der Sinne. Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie*, Berlin 2013, S. 266–306.
- Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924], Frankfurt a. M. 2001.
- Barsalou, Lawrence W.: *Grounded Cognition*, in: *Annual Revue of Psychology*, 59 (2008), S. 617–645.
- Bartsch, Anne/Jens Eder/Kathrin Fahlenbrach: *Einleitung. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medien*, in: Dies. (Hg.): *Audiovisuelle Emotionen. Emotionsdarstellung und Emotionsvermittlung durch audiovisuelle Medienangebote*, Köln 2007, S. 8–38.
- Bellour, Raymond: *Daniel Stern und die Einstellung*, in: Robin Curtis/Marc Glöde/Gertrud Koch (Hg.): *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München 2010, S. 35–49.
- Bellour, Raymond: *Das Entfalten der Emotionen*, in: Matthias Brütsch u. a. (Hg.): *Kinogefühle. Emotionalität und Film*, Marburg 2005, S. 51–101.
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1995.
- Böhme, Gernot: *Synästhesie im Rahmen einer phänomenologischen Theorie der Wahrnehmung*, in: Hans Adler (Hg.): *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*, Würzburg 2002, S. 45–56.
- Boiten, Frans A.: *The Effects of Emotional Behaviour on Components of the Respiratory Cycle*, in: *Biological Psychology*, 49, 1 (1998), S. 29–51.
- Bordwell, David: *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, MA 1989.
- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, Madison, WI 1985.
- Buhler, James: *Star Wars, Music, and Myth*, in: Ders./Caryl Flinn/David Neumeyer (Hg.): *Music and Cinema*, Hannover/London 2000, S. 33–57.
- Bühler, Karl: *Ausdruckstheorie. Das System an der Geschichte neu aufgezeigt*, Jena 1933.
- Bullerjahn, Claudia: *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg 2001.
- Burt, George: *The Art of Film Music. Special emphasis on Hugo Friedhofer, Alex North, David Raksin, Leonard Rosenman*, Boston 1994.
- Campan, Crétien van: *The Hidden Sense. Synesthesia in Art and Science*, Cambridge, MA u. a. 2008.
- Cassirer, Ernst: *Sprache und Mythos. Ein Beitrag zum Problem der Götternamen*, Berlin 1925.
- Chion, Michel: *Audio-Vision. Sound on Screen*, New York 1994.

- Chion, Michel: *Film, a Sound Art*, New York 2009.
- Christie, Israel C./Bruce H. Friedman: *Autonomic Specificity of Discrete Emotion and Dimensions of Affective Space. A Multivariate Approach*, in: *International Journal of Psychophysiology* 51, 2 (2004), S. 143–153.
- Cohen, Annabel J.: *Film Music. Perspectives from Cognitive Psychology*, in: James Buhler/Caryl Flinn/David Neumeyer (Hg.): *Music and Cinema*, Hannover/London 2000, S. 360–378.
- Curtis, Robin/Christiane Voss: *Fielding und die movie-ride-Ästhetik. Vom Realismus zur Kinesis*, in: *montage/av*, Jg. 17, Nr. 2 (2008), S. 11–16.
- Curtis, Robin: *Erweiterte Empathie. Bewegung, Spiegelneuronen und Einfühlung*, in: Thomas Schick/Tobias Erbrecht (Hg.): *Emotion – Empathie – Figur. Spielformen der Filmwahrnehmung*, Berlin 2008, S. 49–60.
- Curtis, Robin: *Synästhesie und Immersion. Räumliche Effekte der Bewegung*, in: Ders./Marc Glöde/Gertrud Koch (Hg.): *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München u. a. 2010.
- Cutting, James E./Jordan E. DeLong/Kaitlin L. Brunick: *Visual Activity in Hollywood Film: 1935 to 2005 and Beyond*, in: *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, Jg. 5, Nr. 2 (2011), S. 115–125.
- Cutting, James E./Kaitlin L. Brunick/Ayse Candan: *Perceiving Event Dynamics and Parsing Hollywood Films*, in: *Journal of Experimental Psychology. Human Perception and Performance*, 38, 6 (2012), S. 1476–1490.
- Damasio, Antonio R.: *Der Spinoza-Effekt. Wie Gefühle unser Leben bestimmen*, München 2003.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a. M. 1989.
- Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a. M. 1991.
- Duchowski, Andrew T.: *Eye Tracking Methodology. Theory and Practice*, London 2007.
- Eder, Jens: *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Marburg 2008.
- Ehrenfels, Christian von: *Die Gestalttheorie der Wahrnehmung*, in: Lambert Wiesing (Hg.): *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, 3. Aufl., Frankfurt am Main 2004, S. 189–194.
- Eisenstein, Sergej M.: *Das dynamische Quadrat. Schriften zum Film*, übers. u. hg. v. Oksana Bulgakova, Leipzig 1988.
- Eisenstein, Sergej M.: *Die Vertikalmontage (1940–1941)*, in: Ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz, Frankfurt a. M. 2006, S. 238–300.
- Eisenstein, Sergej M.: *Die vierte Dimension im Film (1929)*, in: Ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz, Frankfurt a. M. 2006, S. 112–130.
- Eisenstein, Sergej M.: *Dramaturgie der Film-Form (1929)*, in: Ders.: *Jenseits der Einstellung* hg. v. Helmut H. Diederichs, Frankfurt a. M. 2006, S. 88–111.
- Eisenstein, Sergej M.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, hg. v. Felix Lenz, Frankfurt a. M. 2006.
- Eitan, Zohar/Roni Y. Granot: *How Music Moves. Musical Parameters and Listeners Images of Motion*, in: *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Jg. 23, Nr. 3 (2006), S. 221–248.
- Elsaesser, Thomas/Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, 3. ergänzte Aufl., Hamburg 2011.
- Elsaesser, Thomas: *Hollywood heute. Geschichte, Gender und Nation im postklassischen Kino*, Berlin 2009.
- Feldman Barrett, Lisa/Paula M. Niedenthal/Piotr Winkielman (Hg.): *Emotion and Consciousness*, New York u. a. 2005.
- Feuerbach, Ludwig: *Das Wesen des Christenthums*, Leipzig 1841.

- Fiedler, Konrad: *Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit* [1881], in: Ders.: *Schriften zur Kunst I*, hg. v. Gottfried Boehm, München 1991, S. 82–110.
- Fiedler, Konrad: Über den Ursprung der Künstlerischen Tätigkeit [1887], in: Ders.: *Schriften zur Kunst I*, hg. v. Gottfried Boehm, München 1991, S. 112–220.
- Flückiger, Barbara: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, 3. Aufl., Marburg 2007.
- Frijda, Nico H.: *Emotions, Cognitive Structure, and Action Tendency*, in: *Cognition and Emotion*, 1 (1987), S. 115–144.
- Frijda, Nico H.: *The Emotions*, Cambridge u. a. 1986.
- Frijda, Nico H.: *The Laws of Emotion* [1988], in: Jennifer M. Jenkins/Keith Oatley/Nancy L. Stein (Hg.): *Human Emotions. A Reader*, Malden, MA 1998, S. 270–287.
- Galeyev, Bulat M.: *The Fire of Prometheus. Music-Kinetic Art Experiments in the USSR*, in: *Leonardo*, Jg. 21, Nr. 4 (1988), S. 383–396.
- Gallese, Vittorio/Alvin Goldman: *Mirror Neurons and the Simulation Theory of Mind-Reading*, in: *Trends in Cognitive Sciences*, Jg. 2, Nr. 12 (1998), S. 493–501.
- Gallese, Vittorio: *Mirror Neurons, Embodied Simulation, and the Neural Basis of Social Identification*, in: *Psychoanalytic Dialogues*, 19, 5 (2009), S. 519–536.
- Goldie, Peter: *Emotionen und Gefühle*, in: Sabine A. Döring (Hg.): *Philosophie der Gefühle*, Frankfurt a. M. 2009, S. 369–397.
- Goldin, Philippe R. u. a.: *The Neural Bases of Amusement and Sadness. A Comparison of Block Contrast and Subject-Specific Emotion Intensity Regression Approaches*, in: *Neuroimage*, 27, 1 (2005), S. 26–36.
- Gomez, Patrick/Philippe Zimmermann/Sissel Guttormsen-Schär/Brigitta Danuser: *Respiratory Responses Associated with Affective Processing of Film Stimuli*, in: *Biological Psychology*, 68, 3 (2005), S. 223–235.
- Greifenstein, Sarah/Hauke Lehmann: *Manipulation der Sinne im Modus des Suspense*, in: *CINEMA-Jahrbuch Nr. 58. Manipulation*, 2013, S. 102–112.
- Grodal, Torben Kragh: *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*, New York u. a. 2009.
- Grodal, Torben Kragh: *Moving Pictures. A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*, Oxford 1997.
- Gross, James J./Robert W. Levenson: *Emotion Elicitation Using Films*, in: *Cognition & Emotion*, 9, 1 (1995), S. 87–108.
- Hannan, Micheal Francis/Melissa Carey: *Ambient Soundscapes in Blade Runner*, in: Philip Hayward (Hg.): *Off the Planet. Music, Sound and Science Fiction Cinema*, London u. a. 2004, S. 149–164.
- Haselböck, Lukas: *Zur Aktualität der Musiktheorie Ernst Kurths*, in: Christian Utz (Hg.): *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008*, Saarbrücken 2010, S. 161–172.
- Hasson, Uri u. a.: *Enhanced Intersubject Correlations During Movie Viewing Correlate With Successful Episodic Encoding*, in: *Neuron*, 57, 3 (2008), S. 452–462.
- Hasson, Uri u. a.: *Neurocinematics. The Neuroscience of Film*, in: *Projections*, 2, 1 (2008), S. 1–26.
- Hentschel, Christian/Ina Blümel/Harald Sack: *Automatic Annotation of Scientific Video Material based on Visual Concept Detection*, in: Stefanie Lindstaedt/Michael Granitzer (Hg.): *Proceedings of the 13th International Conference on Knowledge Management and Knowledge Technologies (i-Know '13)*, New York 2013, S. 16:1–16:8.
- Hentschel, Frank: *Töne der Angst. Die Musik im Horrorfilm*, Berlin 2011.

- Hewig, Johannes u. a.: *Brief Report. A Revised Film Set For The Induction of Basic Emotions*, in: *Cognition & Emotion* 19, 7 (2005), S. 1095–1109.
- Hökelmann, Anita/Peter Blaser/Wolfgang Ellenberger: *Musik durch Bewegung und Bewegung durch Musik*, in: *Zeitschrift für Musik-, Tanz- und Kunsttherapie*, Jg. 11, Nr. 3 (2000), S. 141–145.
- Hu, Weiming u. a.: *A Survey on Visual Content-Based Video Indexing and Retrieval*, in: *IEEE Transactions on Systems, Man, and Cybernetics. Part C (Applications and Reviews)*, 2011, 41 (6), S. 797–819.
- Hubert, Walter/Renate de Jong-Meyer: *Autonomic, Neuroendocrine, and Subjective Responses to Emotion-Inducing Film Stimuli*, in: *International Journal of Psychophysiology*, 11, 2 (1991), S. 131–140.
- Husserl, Edmund: *Texte zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins (1893–1917)*, hg. v. Rudolf Bernet, Hamburg 1985.
- Husserl, Edmund: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hg. v. Martin Heidegger, (= Sonderdruck aus: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. IX, hg. v. Edmund Husserl), Freiburg i. Br. 1928.
- Jaffe, Ira: *Hollywood Hybrids. Mixing Genres in Contemporary Films*, Lanham 2007.
- Jarzina, Asja: *Gestische Musik und musikalische Gesten. Dieter Schnebels Visible Music*. Berlin 2005.
- Kaae, Jesper: *Theoretical Approaches to Composing Dynamic Music for Video Games*, in: Karen Collins (Hg.): *From Pac-Man to Pop Music: Interactive Audio in Games and New Media*, Hampshire 2008, S. 75–91.
- Kalinak, Kathryn: *Anmerkungen zum klassischen Hollywood-Filmscore*, in: Regina Schlagintweit/Gottfried Schlemmer (Hg.): *Film und Musik*, Wien 2001, S. 31–38.
- Kalinak, Kathryn: *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*, Madison, WI 1992.
- Kalinak, Kathryn: *The Language of Music. A Brief Analysis of Vertigo*, in: Kay Dickinson (Hg.): *Movie Music. The Film Reader*, London u. a. 2003, S. 15–23.
- Kappelhoff, Hermann/Jan-Hendrik Bakels: *Das Zuschauergefühl. Möglichkeiten qualitativer Medienanalyse*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, 5, 2 (2011), S. 78–96.
- Kappelhoff, Hermann/Matthias Grotkopp: *Film Genre and Modality. The Incestuous Nature of Genre Exemplified by the War Film*, in: Sébastien Lefait/Philippe Ortolli (Hg.): *In Praise of Cinematic Bastardy*, Newcastle u. T. 2012, S. 29–39.
- Kappelhoff, Hermann/Cornelia Müller: *Embodied Meaning Construction. Multimodal Metaphor and Expressive Movement in Speech, Gesture, and Feature Film*, in: *Metaphor and the Social World*, 1, 2 (2011), S. 121–153.
- Kappelhoff, Hermann: „Ein Denken, das unmittelbar Gefühl, und ein Fühlen, das...“. *Utopie Film. R.W. Fassbinder und die Frage nach einer „Politik der Form“*, in: Drehli Robnik/Thomas Hübel/Siegfried Matzl (Hg.): *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien/Berlin 2010, S. 161–176.
- Kappelhoff, Hermann: *Dauer der Empfindung. Von einer spezifischen Bewegungsdimension im Kino*, in: Margrit Bischof/Claudia Feest/Claudia Rosiny (Hg.): *e_motion*, (= Jahrbuch der Gesellschaft für Tanzforschung, Bd. 16), Münster 2006, S. 205–219.
- Kappelhoff, Hermann: *Der Bildraum des Kinos. Modulationen einer ästhetischen Erfahrungsform*, in: Gertrud Koch (Hg.): *Umwidmungen. Architektonische und kinematographische Räume*, Berlin 2005, S. 138–149.

- Kappelhoff, Hermann: *Die Anschaulichkeit des Sozialen und die Utopie Film. Eisensteins Theorie des Bewegungsbilds*, in: Gottfried Boehm/Birgit Mersmann/Christian Spies (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München u. a. 2008, S. 301–324.
- Kappelhoff, Hermann: *Die vierte Dimension. „Eine neue Musik schlägt leise in uns ihre Augen auf“*, in: Klaus Krüger/Matthias Weiß (Hg.): *Tanzende Bilder. Interaktionen von Musik und Film*, Paderborn 2008, S. 21–34.
- Kappelhoff, Hermann: *Empfindungsbilder. Subjektivierte Zeit im melodramatischen Film*, in: Theresia Birkenhauer/Annette Storr (Hg.): *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste. Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur*, Berlin 1998, S. 93–119.
- Kappelhoff, Hermann: *Matrix der Gefühle. Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004.
- Kertz-Welzel, Alexandra: *Die Transzendenz der Gefühle. Beziehungen zwischen Musik und Gefühl bei Wackenroder, Tieck und die Musikästhetik der Romantik*, St. Ingbert 2001.
- Keysers, Christian u. a.: *Audiovisual mirror neurons and action recognition*, in: *Experimental brain research*, 153, 4 (2003), S. 628–636.
- Kim, Youngmoo E. u. a.: *Music Emotion Recognition. A State of the Art Review. Proceedings of the 2010 International Society for Music Information Retrieval Conference*, Utrecht 2010, S. 255–266.
- Knoche, Meike: *Einflussgrößen und Wirkungen von Filmmusik auf die emotionale Filmwahrnehmung des Rezipienten*, in: Dies./Verena Zietz: *Emotionen und Sound. Emotionale Strukturen in der Filmmusik und im Musikvideo*, Halle 2005, S. 3–25.
- Koebner, Thomas: *Musik zum Abschied. Zur Komposition von Melodramen*, in: Günter Giesenfeld/Ders. (Hg.): *Film und Musik*, (= Augen-Blick. Marburger und Mainzer Hefte zur Medienwissenschaft, H. 35) Marburg 2004, S. 46–68.
- Kreibig, Sylvia D./Frak H. Wilhelm/Walton T. Roth/James J. Gross: *Cardiovascular, Electrodermal, and Respiratory Response Patterns to Fear- and Sadness-Inducing Films*, in: *Psychophysiology*, 44, 5 (2007), S. 787–806.
- Kreuzer, Anselm C.: *Filmmusik in Theorie und Praxis*, Konstanz 2009.
- Kurth, Ernst: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, 3. Aufl., Bern 1948.
- Kurth, Ernst: *Musikpsychologie*, Bern 1947.
- Kurtz, Rudolf: *Expressionismus und Film*, Berlin 1926.
- La Motte-Haber, Helga de/Hans Emons: *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München 1980.
- La Motte-Haber, Helga de: *Bild und Ton. Das Spiel der Sinnesorgane oder der Film im Kopf*, in: Klaus Krüger/Matthias Weiß (Hg.): *Tanzende Bilder. Interaktionen von Musik und Film*, Paderborn 2008, S. 69–76.
- Lack, Russell: *Twenty Four Frames Under. A Buried History of Film Music*, London 1997.
- Laine, Tarja: *Feeling Cinema. Emotional Dynamics in Film Studies*, New York/London 2011.
- Laine, Tarja: *Shame and Desire. Emotion, Intersubjectivity, Cinema*, Brüssel u. a. 2007.
- Langer, Susanne K.: *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, New York 1953.
- Liechti, Martin: *Erfahrung am eigenen Leibe. Taktil-kinästhetische Sinneserfahrung als Prozess des Weltbegreifens*, Heidelberg 2000.
- Lissa, Zofia: *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin 1965.
- Löffler, Petra: *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik*, Bielefeld 2004.

- London, Justin: *Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score*, in: James Buhler/Caryl Flinn/David Neumeyer (Hg.): *Music and Cinema*, Hannover/London 2000, S. 85–96.
- Lundqvist, Lars-Olov/Fredrik Carlsson/Per Hilmersson/Patrik N. Juslin: *Emotional Responses to Music. Experience, Expression, and Physiology*, in: *Psychology of Music*, 37, 1 (2009), S. 61–90.
- Magliano, Joseph P./Jason Miller/Rolf A. Zwaan: *Indexing Space and Time in Film Understanding*, in: *Applied Cognitive Psychology*, 15, 5 (2001), S. 533–545.
- Massumi, Brian: *Ontomacht. Kunst, Affekt und das Ereignis des Politischen*, Berlin 2010.
- Massumi, Brian: *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham, NC u. a. 2002.
- Merten, Jessica: *Semantische Beschriftung im Film durch „autonome“ Musik. Eine funktionale Analyse ausgewählter Themen*, Osnabrück 2001.
- Molnar-Szakacs, Istvan/Katie Overy: *Music and Mirror Neurons. From Motion to 'E'motion*, in: *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, Jg. 1, Nr. 3 (2006), S. 235–241.
- Moormann, Peter (Hg.): *Music and Game. Perspectives on a Popular Alliance*, Wiesbaden 2013.
- Münsterberg, Hugo: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie (1916) und andere Schriften zum Kino*, hg. v. Jörg Schweinitz, Wien 1996.
- Nummenmaa, Lauri u. a.: *Emotions Promote Social Interaction by Synchronizing Brain Activity Across Individuals*, in: *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 109, 24 (2012), S. 9599–9604.
- O'Regan, J. Kevin/Alva Noë: *A Sensorimotor Account of Vision and Visual Consciousness*, in: *Behavioral and Brain Sciences*, 24, 5 (2001), S. 939–972.
- Paulin, Scott D.: *Richard Wagner and the Fantasy of Cinematic Unity. The Idea of the Gesamtkunstwerk in the History and Theory of Film Music*, in: James Buhler/Caryl Flinn/David Neumeyer (Hg.): *Music and Cinema*, Hannover/London 2000, S. 58–84.
- Piedade, João Inocêncio dos Reis: *Der bewegte Leib. Kinästhesen bei Husserl im Spannungsfeld von Intention und Erfüllung*, Wien 2002.
- Plantinga, Carl R./Greg M. Smith (Hg.): *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*, Baltimore, MD u. a. 1999.
- Plantinga, Carl R.: *Moving Viewers. American Film and the Spectator's Experience*, Berkeley, CA. 2009.
- Plantinga, Carl: *Die Szene der Empathie und das menschliche Gesicht im Film*, in: *montage/av*, Jg.13, Nr. 2, 2004, S. 6–27.
- Plessner, Helmuth: *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewußtsein des anderen Ichs (1925)*, in: Ders.: *Gesammelte Schriften VII*, hg. v. Günter Dux, Frankfurt a. M. 1982, S. 67–130.
- Pomerance, Murray: *Finding Release: „Storm Clouds“ and The Man Who Knew Too Much*, in: James Buhler/Caryl Flinn/David Neumeyer (Hg.): *Music and Cinema*, Hannover/London 2000, S. 207–246.
- Prendergast, Roy M.: *Film Music. A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*, 2. Aufl., New York 1992.
- Przybylski, Lukasz/Adam Mickiewicz: *Kinästhesen in den Wahrnehmungsprozessen und die sensomotorische Erfahrung des Subjekts*, in: Dieter Lohmar/Dirk Fonfara (Hg.): *Interdisziplinäre Perspektiven der Phänomenologie. Neue Felder der Kooperation. Cognitive Science, Neurowissenschaften, Psychologie, Soziologie, Politikwissenschaft und Religionswissenschaft*, Dordrecht 2006, S. 262–278.
- Ratcliffe, Matthew: *Feelings of Being. Phenomenology, Psychiatry and the Sense of Reality*. Oxford u. a. 2008.

- Ratcliffe, Matthew: *The Phenomenology of Existential Feeling*. In: Joerg Fingerhut/Sabine Marienberg (Hg.): *Feelings of Being Alive*. Berlin/Boston 2012, S. 23–54.
- Robnik, Drehli: *Kino, Krieg, Gedächtnis. Nachträglichkeit, Affekt und Geschichtspolitik im deutschen und amerikanischen Gegenwartskino zum Zweiten Weltkrieg*, Dissertation, Amsterdam/Wien 2007.
- Rodowick, David N.: *Gilles Deleuze's Time Machine*, Durham u. a. 1997.
- Rottenberg, Jonathan/Rebecca D. Ray/James J. Gross: *Emotion Elicitation Using Films*. In: James A. Coan/John J. B. Allen (Hg.): *Handbook of Emotion Elicitation and Assessment*, New York 2007, S. 9–28.
- Schaefer, Alexandre/Frédéric Nils/Xavier Sanchez/Pierre Philippot: *Assessing the Effectiveness of a Large Database of Emotion-Eliciting Films. A New Tool for Emotion Researchers*, in: *Cognition & Emotion*, 24, 7 (2010), S. 1153–1172.
- Scherer, Klaus R./Angela Schorr/Tom Johnstone (Hg.): *Appraisal Processes in Emotion. Theory, Methods, Research*. Oxford u. a. 2001.
- Scherer, Klaus R.: *The Dynamic Architecture of Emotion. Evidence for the Component Process Model*, in: *Cognition and Emotion*, Jg. 23, Nr. 7, 2009, S. 1307–1351.
- Scherer, Thomas/Sarah Greifenstein/Hermann Kappelhoff: *Expressive Movement in Audio-Visuals. Modulating Affective Experience*, in: Cornelia Müller u. a. (Hg.): *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction. Handbooks of Linguistics and Communication Science*, Berlin/New York 2014, S. 2092–2112.
- Schick, Thomas/Tobias Ebbrecht (Hg.): *Emotion – Empathie – Figur. Spielformen der Filmwahrnehmung*, Berlin 2008.
- Schmidbauer, Michael/Paul Löhr: *See Me, Feel Me, Touch Me! Das Publikum von MTV Europe und VIVA*, in: Klaus Neumann-Braun (Hg.): *Viva MTV! Popmusik im Fernsehen*. Frankfurt a. M. 1999, S. 325–350.
- Schmidt, Axel: *Sound and Vision Go MTV. Die Geschichte des Musiksenders bis heute*, in: Klaus Neumann-Braun (Hg.): *Viva MTV! Popmusik im Fernsehen*. Frankfurt a. M. 1999, S. 93–131.
- Schmitt, Christina/Sarah Greifenstein/Hermann Kappelhoff: *Expressive Movement and Metaphoric Meaning Making in Audiovisual Media*, in: Cornelia Müller u. a. (Hg.): *Body – Language – Communication. An International Handbook on Multimodality in Human Interaction. Handbooks of Linguistics and Communication Science*, Berlin/New York 2014, S. 2092–2112.
- Schneck, Daniel J./Dorita S. Berger: *The Music Effect. Music Physiology and Clinical Applications*, London 2006.
- Schulkind, Matthew D./Laura Kate Hennis/David C. Rubin: *Music, Emotion, and Autobiographical Memory: They're Playing Your Song*, in: *Memory & Cognition*, 27, 6 (1999), S. 948–955.
- Shanahan, Daniel: *Language, Feeling, and the Brain. The Evocative Vector*, New Brunswick, NJ 2007.
- Shaviro, Steven: *The Cinematic Body*, Minneapolis, MN u. a. 1993.
- Sheets-Johnstone, Maxine: *The Primacy of Movement*, Amsterdam u. a. 2011.
- Sierek, Karl: *Spannung und Körperbild*, in: *montage/av*, Jg. 3, Nr. 1, 1994, S. 115–121.
- Simmel, Georg: *Asthetik des Porträts* [1905], in: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. I, hg. v. Rüdiger Kramme, Frankfurt a. M. 1995, S. 321–332.
- Simmel, Georg: *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts* [1901], in: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. I, hg. v. Rüdiger Kramme, Frankfurt a. M. 1995, S. 36–42.

- Skiles, Martin: *Music Scoring for TV and Motion Pictures*, Blue Ridge Summit, PA 1976.
- Smith, Greg M.: *Film Structure and the Emotion System*, Cambridge u. a. 2003.
- Smith, Murray: *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford u. a. 1995.
- Sobchack, Vivian C.: *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*, Berkeley, CA/Los Angeles, CA/London 2004.
- Sobchack, Vivian C.: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Princeton, NJ 1992.
- Sonnenschein, David: *Sound Design. The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema*, Studio City, CA 2001.
- Staiger, Janet: *Hybrid or Inbred. The Purity Hypothesis and Hollywood Genre Theorie*, in: Barry Keith Grant (Hg.): *Film Genre Reader III*, Austin 2003, S. 185–202.
- Stern, Daniel: *Ausdrucksformen der Vitalität. Die Erforschung dynamischen Erlebens in Psychotherapie, Entwicklungspsychologie und den Künsten*, Frankfurt a. M. 2011.
- Stern, Daniel: *Der Gegenwartsmoment. Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag*, Frankfurt a. M. 2007.
- Stern, Daniel: *Die Einheit der Sinne*, in: Robin Curtis/Marc Glöde/Gertrud Koch (Hg.): *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München 2010, S. 27–34.
- Stern, Daniel: *Die Lebenserfahrung des Säuglings*, 8. Aufl., Stuttgart 2003.
- Tan, Ed S.: *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine*, Mahwah, NJ 1996.
- Thompson, Kristin: *Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden*, in: *montage/av*, Jg. 4, Nr. 1, 1995, S. 23–62.
- Voss, Christiane: *Filmerfahrung und Illusionsbildung. Der Zuschauer als Leihkörper des Kinos*, in: Dies./Gertrud Koch (Hg.): *...kraft der Illusion*, München 2006, S. 71–86.
- Wedel, Michael: *Backbeat and Overlap. Time, Place, and Character Subjectivity in Run Lola Run*, in: Warren Buckland (Hg.): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*, Malden 2009, S. 129–150.
- Wedel, Michael: *Film als Rhythmus der Gemeinschaft. Zu einer Denkfigur bei Rancière*, in: Drehli Robnik/Thomas Hübel/Siegfried Mattl (Hg.): *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*, Wien/Berlin 2010, S. 145–160.
- Wedel, Michael: *Rhythmus, Resonanz, Rekursivität. Tom Tykwers atmosphärisches Regime*, in: Philipp Brunner/Jörg Schweinitz/Margrit Tröhler (Hg.): *Filmische Atmosphären*, Marburg 2012, S. 177–189.
- Werner, Hans-Ulrich/Ralf Lankau (Hg.): *Media Soundscapes. Band 1: Klanguage. Landschaften aus Klang und Methoden des Hörens*, Siegen 2006.
- Williams, Linda: *Film Bodies. Gender, Genre, and Excess*, in: Barry K. Grant (Hg.): *Film Genre Reader II*, Austin 1995, S. 140–158.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*, 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1983.
- Wulff, Hans J.: *Empathie als Dimension des Filmverstehens. Ein Thesenpapier*, in: *montage/av*, Jg. 12, Nr. 1 (2003), S. 136–161.
- Wulff, Hans J.: *Raum und Handlung. Zur Analyse textueller Funktionen des Raums am Beispiel von Griffiths A WOMAN SCORNE*, in: *montage/av*, Jg. 1, Nr. 1 (1992), S. 91–112.
- Wundt, Wilhelm: *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, (10 Bände), Leipzig 1900–1920.

Internetquellenverzeichnis

- Bradshaw, Peter: *Drive – Review*, URL: <http://www.theguardian.com/film/2011/sep/22/drive-ryan-gosling-film-review> (zuletzt abgerufen am 12.06.2016).
- Buß, Christian: *ZDF-Film zu Japan: Missratener Katastrophen-Mix*, URL: <http://www.spiegel.de/kultur/tv/zdf-film-zu-japan-missratener-katastrophen-mix-a-750775.html> (abgerufen am 12.06.2016).
- Dubiel, Gina: *Videospiel-Boom. Das Leitmedium der Zukunft*, URL: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/schule/videospiel-boom-das-leitmedium-der-zukunft/4543586.html> (zuletzt abgerufen am 12.06.2016).
- eMAEX-System FU Berlin, URL: <http://www.empirische-medienaesthetik.fu-berlin.de/emaex-system/index.html> (zuletzt abgerufen am 14.06.2016).
- Fuest, Benedikt: *Diese Videospiele lassen Hollywood alt aussehen*, URL: <http://www.welt.de/spiele/videospiele/article112222371/Diese-Videospiele-lassen-Hollywood-alt-aussehen.html> (zuletzt abgerufen am 12.06.2016).
- Hardie, Giles: *Review Sucker Punch*, URL: <http://www.smh.com.au/entertainment/movies/sucker-punch-20110406-1d4al.html> (zuletzt abgerufen am 10.06.2016).
- Scheider, Ian Andrew: *HEY JUDE, The Beatles, Mean Speed/Average Expected Tempo=74.2 BPM. Analysis by Measurement of Tempo Maps and Commonly Perceived Emotion Statements by the #8 on All-Time on Rolling Stone Magazines 500 list*, URL: <http://meanspeedpost.com/2009/08/10/the-8-song-of-all-time-on-rolling-stone-magazines-500-list-hey-jude-the-beatles-meanspeed742-bpm-mean-emotiongrace/> (zuletzt abgerufen am 15.06.2016).
- Scott, A. O.: *Movie Review Drive. Fasten Your Seat Belts, the Chevy Is Taking Off*, URL: http://www.nytimes.com/2011/09/16/movies/drive-with-ryan-gosling-review.html?_r=0 (zuletzt abgerufen am 12.06.2016).
- Scott, A. O.: *Movie Review Sucker Punch (2011). Well, Here They Are, Wherever This May Be*, URL: http://movies.nytimes.com/2011/03/25/movies/sucker-punch-from-zack-snyder-review.html?_r=0 (zuletzt abgerufen am 10.06.2016).

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1, Musikalische Grundstruktur: THE ROYAL TENENBAUMS, <i>Prolog</i> (Song: <i>Hey Jude</i>)	75
Abb. 2, Stills: THE ROYAL TENENBAUMS, <i>Prolog</i> , ABE 1	77
Abb. 3, Stills: THE ROYAL TENENBAUMS, <i>Prolog</i> , ABE 2	79
Abb. 4, Stills: THE ROYAL TENENBAUMS, <i>Prolog</i> , ABE 3	80
Abb. 5, Stills: THE ROYAL TENENBAUMS, <i>Prolog</i> , ABE 4	81
Abb. 6, Stills: THE ROYAL TENENBAUMS, <i>Prolog</i> , ABE 5	83
Abb. 7, Mikro-Diagramm: THE ROYAL TENENBAUMS, <i>Prolog</i>	88
Abb. 8, Stills: SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, <i>Chaos Theatre II</i> , ABE 1	105
Abb. 9, Stills: SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, <i>Chaos Theatre II</i> , ABE 2	106
Abb. 10, Stills: SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, <i>Chaos Theatre II</i> , ABE 3	108
Abb. 11, Stills: SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, <i>Chaos Theatre II</i> , ABE 4	110
Abb. 12, Stills: SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, <i>Chaos Theatre II</i> , ABE 5	111
Abb. 13, Mikro-Diagramm: SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, <i>Chaos Theatre II</i>	118
Abb. 14 a: Eisensteins Partitur (Teil I)	122
Abb. 14 b: Eisensteins Partitur (Teil II)	122
Abb. 15, Stills: SUCKER PUNCH, <i>Army of Me</i> , ABE 1	136
Abb. 16, Stills: SUCKER PUNCH, <i>Army of Me</i> , ABE 2	138
Abb. 17, Stills: SUCKER PUNCH, <i>Army of Me</i> , ABE 3	139
Abb. 18, Stills: SUCKER PUNCH, <i>Army of Me</i> , ABE 4	141
Abb. 19, Stills: SUCKER PUNCH, <i>Army of Me</i> , ABE 5	143
Abb. 20, Stills: SUCKER PUNCH, <i>Army of Me</i> , ABE 6	144
Abb. 21, Stills: SUCKER PUNCH, <i>Army of Me</i> , ABE 7	146
Abb. 22 a, Mikro-Diagramm: SUCKER PUNCH, <i>Army of Me</i> , ABE 1–4	153
Abb. 22 b, Mikro-Diagramm: SUCKER PUNCH, <i>Army of Me</i> , ABE 5–7	153
Abb. 23: DRIVE, <i>Elevator</i> , ABE 1	182
Abb. 24: DRIVE, <i>Elevator</i> , ABE 2	184
Abb. 25: DRIVE, <i>Elevator</i> , ABE 3	185
Abb. 26: DRIVE, <i>Elevator</i> , ABE 4	187
Abb. 27, Mikro-Diagramm: DRIVE, <i>Elevator</i>	195
Abb. 28, Raumzeit-Diagramm: DRIVE, <i>Elevator</i>	197

Filmverzeichnis

300 (USA 2006, R: Zack Snyder)
ALEXANDER NEWSKI (UDSSR 1938, R: Sergei M. Eisenstein, Dmitri Vasilyev)
CASUALTIES OF WAR (USA 1989, R: Brian De Palma)
DAWN OF THE DEAD (USA, CA, JP, FR 2004, R: Zack Snyder)
DRIVE (USA 2011, R: Nicolas Winding Refn)
INCEPTION (USA 2010, R: Christopher Nolan)
MIAMI VICE (USA 1984–1990, TV-Serie)
SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD (USA 2010, R: Edgar Wright)
SHUTTER ISLAND (USA 2010, R: Martin Scorsese)
STAR WARS: EPISODE IV – A NEW HOPE (USA 1977, R: George Lucas)
STAR WARS: EPISODE V – THE EMPIRE STRIKES BACK (USA 1980, R: Irvin Kershner)
STAR WARS: EPISODE VI – RETURN OF THE JEDI (USA 1983, R: Richard Marquand)
SUCKER PUNCH (USA 2011, R: Zack Snyder)
THE DARK KNIGHT RISES (USA 2012, R: Christopher Nolan)
THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (USA 1956, R: Alfred Hitchcock)
THE ROYAL TENENBAUMS (USA 2001, R: Wes Anderson)
WATCHMEN (USA 2009, R: Zack Snyder)

Anhang

Einstellungs-Protokoll, ROYAL TENENBAUMS, *Prolog*

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)*	Kamera (Bewegt/ Statisch)	Länge (in Sek.)
ABE 1 (00:00:25:07 – 00:02:05:21)	1	0:00:29:07	S	4
	2	0:00:34:18	S	5
	3	0:00:49:13	B	15
	4	0:00:52:04	S	3
	5	0:00:57:07	S	5
	6	0:00:59:04	S	2
	7	0:01:00:14	S	1
	8	0:01:02:02	S	2
	9	0:01:05:23	S	4
	10	0:01:08:03	S	3
	11	0:01:14:04	S	6
	12	0:01:17:13	S	3
	13	0:01:26:20	S	9
	14	0:01:27:15	S	1
	15	0:01:30:25	S	3
	16	0:01:33:18	S	3
	17	0:01:51:00	B	18
	18	0:01:53:03	S	2
	19	0:01:58:03	S	5
	20	0:02:02:15	S	4
	21	0:02:05:21	S	3

* Alle Szenen-Timecodes im Anhang starten bei 0:00:00:00; für exakte Timecodes im Filmverlauf s. jeweilige Szenenanalyse im Haupttext.

Einstellungs-Protokoll, ROYAL TENENBAUMS, *Prolog* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)*	Kamera (Bewegt/ Statisch)	Länge (in Sek.)
ABE 2 (00:02:05:21 – 00:03:13:17)	1	0:02:12:31	S	7
	2	0:02:14:25	S	2
	3	0:02:22:06	B	7
	4	0:02:24:11	S	2
	5	0:02:26:15	S	2
	6	0:02:28:20	S	2
	7	0:02:35:29	B	7
	8	0:02:44:16	S	9
	9	0:02:49:02	B	5
	10	0:02:51:02	S	2
	11	0:02:54:28	B	4
	12	0:02:58:15	S	4
	13	0:03:00:04	S	2
	14	0:03:02:08	S	2
	15	0:03:05:10	S	3
	16	0:03:06:07	S	1
	17	0:03:07:02	S	1
	18	0:03:07:18	S	0,5
	19	0:03:10:00	S	2
	20	0:03:13:17	S	3
ABE 3 (00:03:13:17 – 00:04:09:21)	1	0:03:16:01	S	3
	2	0:03:22:16	B	6
	3	0:03:25:09	S	3
	4	0:03:30:02	B	5
	5	0:03:32:07	S	2
	6	0:03:34:14	S	2
	7	0:03:36:19	S	2
	8	0:03:42:29	B	6

Einstellungs-Protokoll, ROYAL TENENBAUMS, Prolog (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)*	Kamera (Bewegt/ Statisch)	Länge (in Sek.)
	9	0:03:48:11	S	3
	10	0:03:51:16	S	6
	11	0:03:55:04	S	4
	12	0:03:59:07	S	4
	13	0:04:07:16	B	8
	14	0:04:09:21	S	2
ABE 4 (00:04:09:21 – 00:05:13:00)	1	0:04:12:00	S	2
	2	0:04:16:25	B	5
	3	0:04:19:00	S	2
	4	0:04:21:05	S	2
	5	0:04:23:09	S	2
	6	0:04:27:19	B	4
	7	0:04:32:14	B	5
	8	0:04:41:01	B	9
	9	0:04:45:11	S	4
	10	0:04:50:25	S	5
	11	0:04:53:28	S	3
	12	0:05:00:15	B	7
	13	0:05:05:09	B	5
	14	0:05:08:04	S	3
	15	0:05:11:16	S	3
	16	0:05:13:00	S	2
ABE 5 (00:04:09:21 – 00:05:13:00)	1	0:05:21:20	S	8
	2	0:05:27:17	S	6
	3	0:05:31:24	S	4
	4	0:05:33:05	S	1
	5	0:05:43:10	S	10
	6	0:05:48:03	B	5

Einstellungs-Protokoll, ROYAL TENENBAUMS, Prolog (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)*	Kamera (Bewegt/ Statisch)	Länge (in Sek.)
	7	0:05:50:23	S	3
	8	0:05:52:02	S	1
	9	0:05:56:13	S	4
	10	0:06:04:29	B	3
	11	0:06:08:17	S	4
	12	0:06:11:12	S	3
	13	0:06:16:02	S	5
	14	0:06:18:23	S	3
	15	0:06:33:19	B	15

Einstellungs-Protokoll, SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, *Chaos Theatre II*

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
ABE 1	1	0:00:01:17	S	2
	2	0:00:03:14	B	1
	3	0:00:04:09	B	1
	4	0:00:05:08	S	1
	5	0:00:06:06	S	1
	6	0:00:08:15	B	2
	7	0:00:08:24	S	0,5
	8	0:00:10:06	S	1
	9	0:00:11:12	S	1
	10	0:00:13:14	S	2
	11	0:00:14:18	S	1
	12	0:00:15:24	S	1
	13	0:00:17:07	S	2
	14	0:00:18:12	S	1
	15	0:00:19:13	S	1
	16	0:00:20:13	S	1
	17	0:00:21:12	S	1
	18	0:00:22:15	S	1
	19	0:00:23:21	S	1
	20	0:00:25:11	S	2
	21	0:00:26:15	S	1
	22	0:00:27:11	S	1
	23	0:00:28:12	S	1
	24	0:00:33:05	S	5
	25	0:00:34:18	S	1
	26	0:00:35:17	S	1
	27	0:00:36:19	S	1

Einstellungs-Protokoll, SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, *Chaos Theatre II* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
	28	0:00:37:14	S	1
	29	0:00:41:19	B	4
	30	0:00:42:02	S	0,5
	31	0:00:42:12	S	0,5
	32	0:00:43:15	S	1
	33	0:00:46:08	B	3
	34	0:00:48:03	S	2
	35	0:00:52:00	S	4
	36	0:00:54:12	S	2
	37	0:00:54:21	S	0,5
	38	0:00:55:10	S	2
	39	0:00:57:02	S	2
	40	0:00:58:02	S	1
	41	0:00:59:02	S	1
	42	0:01:04:10	S	5
ABE 2	1	0:00:00:14	B	0,5
	2	0:00:01:10	S	1
	3	0:00:02:06	B	1
	4	0:00:02:22	S	0,5
	5	0:00:03:06	S	0,5
	6	0:00:03:13	S	0,5
	7	0:00:03:20	S	0,5
	8	0:00:04:03	S	0,5
	9	0:00:04:11	S	0,5
	10	0:00:04:17	S	0,5
	11	0:00:05:02	S	0,5
	12	0:00:05:17	S	0,5

Einstellungs-Protokoll, SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, *Chaos Theatre II* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
	13	0:00:05:23	S	0,8
	14	0:00:06:07	S	0,5
	15	0:00:06:19	S	0,5
	16	0:00:07:00	S	0,8
	17	0:00:07:17	S	0,5
	18	0:00:08:12	S	1
	19	0:00:09:02	S	0,5
	20	0:00:09:12	B	0,5
	21	0:00:09:20	S	0,5
	22	0:00:10:03	B	0,5
	23	0:00:10:17	B	0,5
	24	0:00:11:08	B	1
	25	0:00:11:17	B	0,5
	26	0:00:12:00	B	0,5
	27	0:00:12:16	S	0,5
	28	0:00:13:08	S	0,5
	29	0:00:13:17	S	0,5
	30	0:00:14:02	S	0,5
	31	0:00:15:02	S	1
	32	0:00:16:13	S	1
	33	0:00:18:09	B	2
	34	0:00:20:12	S	2
	35	0:00:21:20	S	1,5
	36	0:00:24:22	S	2
	37	0:00:27:03	S	2
	38	0:00:29:15	B	2,5
	39	0:00:30:01	B	0,5

Einstellungs-Protokoll, SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, *Chaos Theatre II* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
	40	0:00:30:10	B	0,5
	41	0:00:31:18	B	1
	42	0:00:32:14	S	1
	43	0:00:33:06	S	0,5
	44	0:00:34:08	S	1
	45	0:00:34:29	S	0,5
	46	0:00:36:04	S	1,5
	47	0:00:36:16	S	0,5
	48	0:00:37:02	S	0,5
	49	0:00:37:17	S	0,5
	50	0:00:38:02	S	0,5
	51	0:00:38:09	S	0,5
	52	0:00:38:15	S	0,5
	53	0:00:39:05	S	0,5
	54	0:00:40:08	S	1
	55	0:00:42:00	S	1,5
	56	0:00:45:18	S	3,5
	57	0:00:47:05	S	1,5
	58	0:00:52:11	S	5
	59	0:00:54:09	S	2
	60	0:00:55:13	S	1
	61	0:00:56:24	S	1,5
	62	0:01:00:08	S	3,5
	63	0:01:01:19	S	1,5
	64	0:01:03:10	S	2
		(0:01:04:23)		
ABE 3	1	0:00:04:12	B	4

Einstellungs-Protokoll, SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, *Chaos Theatre II* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
	2	0:00:05:08	S	1
	3	0:00:08:03	S	3
	4	0:00:10:02	S	2
	5	0:00:10:23	S	1
	6	0:00:12:04	S	1,5
	7	0:00:12:14	S	0,5
	8	0:00:12:21	S	0,5
	9	0:00:13:10	S	0,5
	10	0:00:15:03	S	2,5
	11	0:00:15:19	S	0,5
	12	0:00:17:11	S	2
	13	0:00:18:18	S	1
	14	0:00:21:01	S	2,5
	15	0:00:22:02	S	1
	16	0:00:22:06	S	0,8
	17	0:00:22:24	S	1
	18	0:00:23:18	S	1
	19	0:00:24:10	S	1
	20	0:00:25:00	S	0,5
	21	0:00:25:18	S	0,5
	22	0:00:26:06	S	0,5
	23	0:00:26:18	S	0,5
	24	0:00:28:16	S	2
	25	0:00: 29:00	S	0,5
	26	0:00:29:13	S	0,5
	27	0:00:30:09	S	1
	28	0:00:31:12	S	1

Einstellungs-Protokoll, SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, *Chaos Theatre II* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
	29	0:00:31:22	S	0,5
	30	0:00:32:02	S	0,5
	31	0:00:33:06	S	1
	32	0:00:33:16	S	0,5
	33	0:00:34:05	S	0,5
	34	0:00:35:00	S	1
	35	0:00:35:11	S	0,5
	36	0:00:36:09	S	1
	37	0:00:36:22	S	0,5
	38	0:00:37:10	S	0,5
	39	0:00:37:22	S	0,5
	40	0:00:38:05	S	0,5
	41	0:00:38:13	S	0,5
	42	0:00:39:16	B	1
	43	0:00:40:22	S	1
	44	0:00:43:04	S	2,5
	45	0:00:47:27	S	4
	46	0:00:49:11	S	1,5
	47	0:00:50:19	S	1,5
	48	0:00:51:02	S	0,5
	49	0:00:51:11	S	0,5
	50	0:00:51:18	S	0,5
	51	0:00:52:04	S	0,5
	52	0:00:52:16	S	0,5
	53	0:00:54:02	S	1,5
	54	0:00:54:12	S	0,5
	55	0:00:55:02	S	0,5

Einstellungs-Protokoll, SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, *Chaos Theatre II* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
	56	0:00:57:10	B	2,5
	57	0:00:59:18	B	2
	58	0:01:00:21	S	1
	59	0:01:01:09	S	0,5
	60	0:01:01:22	S	0,5
	61	0:01:02:23	B	1
	62	0:01:03:03	S	0,5
	63	0:01:03:08	S	0,5
	64	0:01:03:13	S	0,5
	65	0:01:03:24	S	0,5
	66	0:01:09:10	S	0,5
	67	0:01:05:02	S	0,5
	68	0:01:05:16	S	0,5
	69	0:01:06:09	B	1
	70	0:01:07:04	S	1
	71	0:01:07:21	S	0,5
	72	0:01:08:18	S	1
	73	0:01:09:09	S	0,5
	74	0:01:10:19	S	1,5
	75	0:01:11:12	S	1
	76	0:01:13:00	S	1,5
	77	0:01:14:06	S	1
	78	0:01:15:03	S	1
	79	0:01:15:20	S	0,5
	80	0:01:16:06	S	0,5
	81	0:01:16:16	S	0,5
	82	0:01:17:11	S	1

Einstellungs-Protokoll, SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, *Chaos Theatre II* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
	83	0:01:17:20	S	0,5
	84	0:01:18:04	S	0,5
	85	0:01:18:24	B	1
	86	0:01:19:08	S	0,5
	87	0:01:19:22	S	0,5
	88	0:01:20:08	S	0,5
	89	0:01:20:16	S	0,5
	90	0:01:21:12	B	1
	91	0:01:24:08	S	3
	92	0:01:31:11	B	7
	93	0:01:35:16	S	4
	94	0:01:37:09	B	2
	95	0:01:38:18	S	1,5
	96	0:01:39:20	S	1
	97	0:01:40:08	S	0,5
	98	0:01:41:03	S	1
	99	0:01:41:10	S	0,5
	100	0:01:41:20	S	0,5
	101	0:01:42:07	B	0,5
	102	0:01:42:12	S	0,5
	103	0:01:42:22	S	0,5
	104	0:01:43:06	S	0,5
	105	0:01:43:17	S	0,5
	106	0:01:44:19	S	1
	107	0:01:45:14	B	1
	108	0:01:46:03	S	0,5
	109	0:01:47:06	B	1

Einstellungs-Protokoll, SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, *Chaos Theatre II* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
	110	0:01:47:15	S	0,5
	111	0:01:48:01	S	0,5
	112	0:01:48:16	S	0,5
	113	0:01:49:03	S	0,5
	114	0:01:50:00	S	1
	115	0:01:52:00	B	2
	116	0:01:55:18	S	4
	117	0:01:56:13	S	1
	118	0:01:57:07	S	0,5
	119	0:01:58:01	S	1
	120	0:01:59:15	S	1,5
	121	0:02:00:05	S	0,5
	122	0:02:00:20	S	0,5
	123	0:02:01:15	S	1
	124	0:02:02:07	B	0,5
	125	0:02:02:15	B	0,5
	126	0:02:03:00	B	0,5
	127	0:02:04:00	S	1
	128	0:02:04:03	S	<0,5
	129	0:02:04:06	S	<0,5
	130	0:02:04:10	S	<0,5
	131	0:02:04:12	S	<0,5
	132	0:02:04:15	S	<0,5
	133	0:02:04:18	S	<0,5
	134	0:02:04:21	S	<0,5
	135	0:02:04:24	S	<0,5
	136	0:02:05:02	S	<0,5

Einstellungs-Protokoll, SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, *Chaos Theatre II* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
	137	0:02:05:12	S	<0,5
	138	0:02:05:15	S	<0,5
	139	0:02:05:18	S	<0,5
	140	0:02:05:21	S	<0,5
	141	0:02:05:24	S	<0,5
	142	0:02:06:02	S	<0,5
	143	0:02:06:05	S	<0,5
	144	0:02:06:06	S	<0,5
	145	0:02:06:07	S	<0,5
	146	0:02:06:09	S	<0,5
	147	0:02:06:11	S	<0,5
	148	0:02:06:13	S	<0,5
	149	0:02:06:15	S	<0,5
	150	0:02:06:17	S	<0,5
	151	0:02:06:19	S	<0,5
	152	0:02:06:21	S	<0,5
	153	0:02:06:23	S	<0,5
	154	0:02:07:00	S	<0,5
	155	0:02:07:01	S	<0,5
	156	0:02:07:02	S	<0,5
	157	0:02:07:03	S	<0,5
	158	0:02:07:04	S	<0,5
	159	0:02:07:05	S	<0,5
	160	0:02:07:07	S	<0,5
	161	0:02:07:08	S	<0,5
	162	0:02:07:10	S	<0,5
	163	0:02:08:12	S	1

Einstellungs-Protokoll, SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, *Chaos Theatre II* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
	164	0:02:09:15	B	1
	165	0:02:09:20	S	0,5
	166	0:02:10:07	B	0,5
	167	0:02:10:14	S	0,5
	168	0:02:11:08	S	1
	169	0:02:14:13	B	3
	170	0:02:14:23	S	0,5
	171	0:02:15:12	S	0,5
	172	0:02:16:03	S	0,5
	173	0:02:16:16	S	0,5
	174	0:02:16:19	B	0,5
	175	0:02:17:06	B	0,5
	176	0:02:17:21	S	0,5
	177	0:02:18:07	S	0,5
	178	0:02:18:14	S	0,5
	179	0:02:19:01	S	0,5
	180	0:02:19:09	S	0,5
	181	0:02:19:15	S	0,5
	182	0:02:21:24	S	2,5
		(0:02:24:00)		
ABE 4	1	0:00:01:10	S	1,5
	2	0:00:06:06	S	5
	3	0:00:14:18	S	8,5
	4	0:00:18:14	S	4
	5	0:00:19:17	S	1
	6	0:00:32:18	S	13
	7	0:00:34:20	S	2

Einstellungs-Protokoll, SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, *Chaos Theatre II* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
	8	0:00:36:02	S	1,5
	9	0:00:37:01	S	1
	10	0:00:38:05	S	1
	11	0:00:39:03	S	1
	12	0:00:41:00	S	2
	13	0:00:42:11	S	1,5
	14	0:00:44:20	S	2,5
	15	0:00:46:03	S	2
	16	0:00:46:17	S	0,5
	17	0:00:47:04	S	0,5
	18	0:00:47:20	S	0,5
	19	0:00:48:01	S	0,5
	20	0:00:48:17	B	0,5
	21	0:00:49:02	B	0,5
	22	0:00:53:04	S	4
	23	0:00:55:04	S	2
	24	0:00:58:00	B	3
	25	0:01:01:02	S	3
	26	0:01:05:19	S	5
	27	0:01:09:15	S	4
	28	0:01:11:16	S	2
	29	0:01:12:24	S	1,5
ABE 5	1	0:00:09:24	S	10
	2	0:00:16:20	S	7
	3	0:00:18:04	S	1,5
	4	0:00:21:00	S	3
	5	0:00:22:23	S	2

Einstellungs-Protokoll, SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, *Chaos Theatre II* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
	6	0:00:24:11	S	2
	7	0:00:27:05	S	3
	8	0:00:28:21	S	1,5
	9	0:00:30:03	S	1,5
	10	0:00:30:04	S	1
	11	0:00:32:12	S	2,5
	12	0:00:34:14	S	2
	13	0:00:36:01	S	1,5
	14	0:00:38:14	S	2,5
	15	0:00:40:00	S	1,5
	16	0:00:42:16	S	3
	17	0:00:44:05	S	1,5
	18	0:00:46:04	S	2
	19	0:00:48:03	S	2
	20	0:00:50:09	S	2
	21	0:00:54:21	S	4,5
	22	0:00:56:23	S	2
	23	0:01:00:24	S	4
	24	0:01:02:23	S	2
	25	0:01:04:17	S	2

Einstellungs-Protokoll, SUCKER PUNCH, *Army of Me*

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
ABE 1	1	0:00:03:27	S	4
	2	0:00:08:07	S	4
	3	0:00:10:21	S	3
	4	0:00:18:24	S	4
	5	0:00:21:23	S	3
	6	0:00:23:18	S	2
	7	0:00:25:13	S	2
	8	0:00:29:12	S	4
	9	0:00:33:11	S	4
	10	0:00:34:24	S	1,5
	11	0:00:39:04	B	4
	12	0:00:47:02	B	8
	13	0:00:50:04	S	3
	14	0:00:53:03	S	3
	15	0:00:58:02	S	5
	16	0:01:01:18	S	3
	17	0:01:06:10	S	5
	18	0:01:09:03	S	3
	19	0:01:11:14	S	2,5
	20	0:01:13:21	S	2
	21	0:01:16:16	S	3
	22	0:01:20:25	B	4,5
	23	0:01:23:03	B	2
	24	0:01:28:03	B	5
	25	0:01:30:08	S	2
	26	0:01:34:29	B	4,5
	27	0:01:37:25	B	3
	28	0:02:09:26	B	32

Einstellungs-Protokoll, SUCKER PUNCH, *Army of Me* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
	29	0:02:12:14	S	2,5
	30	0:02:14:17	S	2
ABE 2	1	0:00:00:19	S	1
	2	0:00:04:26	B	4
	3	0:00:08:02	S	3
	4	0:00:11:21	B	3,5
	5	0:00:16:03	B	5
	6	0:00:19:22	S	3,5
	7	0:00:23:09	B	3,5
	8	0:00:23:26	S	2,5
	9	0:00:25:21	S	2
	10	0:00:26:07	S	0,5
	11	0:00:27:27	B	1,5
	12	0:00:28:13	S	0,5
	13	0:01:05:24	B	37,5
	14	0:01:13:06	S	7
	15	0:01:18:08	S	5
	16	0:01:22:23	B	4,5
	17	0:01:28:00	S	5
ABE 3	1	0:00:06:11	S	6,5
	2	0:00:12:08	S	6
	3	0:00:15:24	S	3,5
	4	0:00:19:13	B	3,5
	5	0:00:23:01	B	3,5
	6	0:00:29:11	B	6,5
	7	0:00:32:17	B	3
	8	0:00:35:25	S	3,5

Einstellungs-Protokoll, SUCKER PUNCH, *Army of Me* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
	9	0:00:39:10	S	3,5
	10	0:00:41:15	S	2
	11	0:00:43:10	S	2
	12	0:00:51:20	S	8,5
	13	0:00:55:13	S	4
	14	0:01:00:19	S	5
	15	0:01:05:15	B	5
	16	0:01:08:09	B	3
	17	0:01:13:18	B	5
	18	0:01:19:00	B	5,5
	19	0:01:21:21	B	3
	20	0:01:23:13	S	1,5
	21	0:01:24:20	S	1
	22	0:01:25:25	S	1
	23	0:01:31:20	B	6
	24	0:01:39:16	B	8
	25	0:01:46:12	S	7
	26	0:01:54:15	S	8
	27	0:01:59:10	S	5
	28	0:02:02:29	S	3,5
	29	0:02:07:10	S	4,5
	30	0:02:21:17	S	14
ABE 4	1	0:00:04:14	S	4,5
	2	0:00:09:26	S	4,5
	3	0:00:13:14	B	3,5
	4	0:00:16:14	B	3
	5	0:00:21:03	B	4,5

Einstellungs-Protokoll, SUCKER PUNCH, *Army of Me* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
	6	0:00:22:28	S	2
	7	0:00:25:03	S	2
	8	0:00:26:13	S	1,5
	9	0:00:28:19	S	2
	10	0:00:31:17	B	3
	11	0:00:33:27	B	2,5
	12	0:00:36:09	S	2,5
	13	0:00:39:02	S	3
	14	0:00:41:02	S	2
	15	0:00:43:04	S	2
	16	0:00:44:16	S	1,5
	17	0:00:46:04	S	1,5
	18	0:00:46:23	B	0,5
	19	0:00:48:04	S	1,5
	20	0:00:48:25	S	0,5
	21	0:00:50:27	B	2
	22	0:00:53:24	S	3
	23	0:00:56:18	S	3
ABE 5	1	0:00:05:13	B	5,5
	2	0:00:08:21	B	3,5
	3	0:00:11:29	B	3
	4	0:00:14:08	B	2,5
	5	0:00:19:28	B	6
	6	0:00:20:18	B	0,5
	7	0:00:23:22	B	3
	8	0:00:25:01	B	1,5
	9	0:00:25:19	B	0,5

Einstellungs-Protokoll, SUCKER PUNCH, *Army of Me* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
	10	0:00:29:27	B	4
	11	0:00:33:13	B	3,5
	12	0:00:35:24	B	2,5
	13	0:00:38:18	B	3
	14	0:00:40:12	B	2
	15	0:00:41:13	B	1
	16	0:00:42:04	B	0,5
	17	0:00:47:10	B	5
	18	0:00:48:07	B	1
	19	0:00:50:09	S	2
	20	0:00:52:23	B	2,5
	21	0:00:56:13	B	3,5
	22	0:01:02:00	B	5,5
	23	0:01:04:22	B	3
	24	0:01:06:25	B	2
	25	0:01:08:00	B	1
	26	0:01:09:09	B	1
	27	0:01:10:03	B	1
	28	0:01:21:15	B	11,5
ABE 6	1	0:00:12:08	B	12
	2	0:00:15:26	B	3,5
	3	0:00:17:12	B	1,5
	4	0:00:19:11	B	2
	5	0:00:20:03	B	0,5
	6	0:00:20:19	B	0,5
	7	0:00:22:17	B	2
	8	0:00:24:16	B	2

Einstellungs-Protokoll, SUCKER PUNCH, *Army of Me* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
	9	0:00:26:02	B	1,5
	10	0:00:27:28	B	2
	11	0:00:31:14	B	3,5
	12	0:00:32:22	B	1
	13	0:00:34:13	B	1,5
	14	0:00:35:12	B	1
	15	0:00:37:24	B	1,5
	16	0:00:38:25	B	1
	17	0:00:40:22	B	2
	18	0:00:44:27	B	4
	19	0:00:45:25	B	1
	20	0:00:46:28	B	1
	21	0:00:51:23	B	5
	22	0:00:55:20	B	4
	23	0:00:58:25	B	3
	24	0:01:01:08	B	2,5
	25	0:01:03:22	B	2,5
	26	0:01:10:06	B	6,5
	27	0:01:11:09	B	1
		(0:01:13:15)	(B)	
ABE 7	1	0:00:21:19	B	22
	2	0:00:24:16	B	3
	3	0:00:26:29	B	2,5
	4	0:00:31:12	S	4,5
	5	0:00:39:17	B	8
	6	0:00:44:29	S	5,5
	7	0:00:48:14	S	3,5

Einstellungs-Protokoll, SUCKER PUNCH, *Army of Me* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/Statisch)	Länge (in Sek.)
	8	0:00:49:28	S	1,5
	9	0:00:51:03	B	1,5
	10	0:00:58:10	B	7,5
	11	0:00:59:10	S	1
	12	0:01:00:18	S	1
	13	0:01:01:04	S	0,5
	14	0:01:01:10	S	0,5
	15	0:01:01:17	S	0,5
	16	0:01:01:27	S	0,5
	17	0:01:04:25	S	3
	18	0:01:20:06	S	16
	19	0:01:27:06	S	7
	20	0:01:31:21	B	4,3
	21	0:01:33:26	B	2
	22	0:01:36:15	B	3

Einstellungs-Protokoll, DRIVE, *The Elevator*

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/ Statisch)	Einstellungs- größe	Länge (in Sek.)
ABE 1	1	0:12:22	B	HN	13
	2	0:24:12	S	T	12
	3	0:29:10	S	HT	5
	4	0:32:04	S	N	2,5
	5	0:40:07	S	N	8
	6	0:45:19	B	N	5,5
	7	0:50:12	S	N	5
ABE 2	1	0:18:04	B	HN	18
	2	0:36:23	S	HN	19
	3	0:51:02	S	HN	14
	4	1:01:03	S	HN	10
	5	1:12:13	B	HT	11,5
	6	1:32:20	S	HN	20
	7	1:36:16	S	HN	4
	8	1:40:24	S	HN	4
	9	1:53:09	S	HN	12
ABE 3	1	0:05:02	S	N	5
	2	0:03:20	S	N	5
	3	0:17:09	B	N	7,5
	4	0:21:11	S	N	4
	5	0:32:14	B	HT@N	11
	6	1:38:02	B	N	15,5
ABE 4	1	0:02:15	S	HN	2,5
	2	0:03:21	B	N	1,5
	3	0:05:10	B	N	1,5
	4	0:06:15	B	N	1
	5	0:08:23	B	N	2

Einstellungs-Protokoll, DRIVE, *The Elevator* (fortgesetzt)

ABE	Einstellung	Bis (Timecode, h:mm:ss:ff)	Kamera (Bewegt/ Statisch)	Einstellungs- größe	Länge (in Sek.)
	6	0:10:14	S	N	1,5
	7	0:11:19	S	N	1
	8	0:14:05	S	N	2,5
	9	0:17:02	B	N	3
	10	0:21:13	S	N	4
	11	0:22:00	S	N	0,5
	12	0:23:18	B	N	2
	13	0:25:04	S	N	1,5
	14	0:27:16	B	N	2,5
	15	0:39:05	S	HN	11,5
	16	0:44:22	S	HT	5,5
	17	0:51:02	S	HN	6
	18	0:55:24	S	HT	5
	19	1:03:00	S	N	7

Index

- 300 133
- Accelerando 29
- Adorno, Theodor W. 15–18, 38, 58, 125–127, 130–131, 157, 214
- Akusmatische, Das 177–178
- ALEXANDER NEWSKI 121, 131
- Altman, Rick 175–177
- Anderson, Wes 1, 73
- Aronofsky, Darren 1
- Ausdrucksbewegung 54–61, 71, 163, 217
- Balázs, Béla 56
- Beatles, The 72, 74–76, 97
- Bellour, Raymond 162
- Bildraum 202–203, 222
- Björk 135, 137, 147–148, 151
- Buhler, James 15–18
- Bühler, Karl 55
- Bullerjahn, Claudia 13, 16, 172–173
- Burt, George 34
- Chion, Michel 34–37, 40, 51, 90–91, 96, 100, 132, 169, 172–173, 177–178, 215, 218
- Crescendo 24, 29, 31, 104, 106, 137, 140–141, 144, 146, 184, 188, 191–192, 194, 198
- Damasio, Antonio 62, 66
- DARK KNIGHT RISES, THE 1
- DAWN OF THE DEAD 133
- Decrescendo 29
- DRIVE 179–199, 203–204, 222–223
- Ehrenfels, Christian von 128, 160, 213–214
- Eisenstein, Sergej 3, 31–33, 37, 121, 123–125, 127–128, 130–131, 201–202, 206, 225
- Eisler, Hanns 15–18, 38, 58, 125–127, 130–131, 157, 214
- eMAEX 69–72
- Eurythmics 134
- Flückiger, Barbara 28, 32, 97
- Frijda, Nico 47–48
- Fiedler, Konrad 55
- Glissando 29, 109
- Goldie, Peter 64, 66–67
- Grodal, Torben 49, 53
- Hentschel, Frank 21
- Horror 21, 23, 133
- Husserl, Edmund 205, 216, 225
- INCEPTION 1
- Kappelhoff, Hermann 54–55, 60, 163, 202, 217, 222
- Kalinak, Kathrin 12–13, 18, 20, 27, 29, 38, 170–171, 173, 177
- Knoche, Meike 97–98
- Komödie 73, 87, 103
- Korngold, Wolfgang 20
- Kreuzer, Anselm C. 33, 173
- Kurth, Ernst 127–131, 191, 214–215
- La Motte-Haber, Helga de 24, 29, 99, 121, 123–125, 127, 130–131, 214
- Lack, Russel 22, 30, 173–174
- Langer, Susanne K. 100–101, 158–159, 166, 169, 173–174, 201, 211
- Leitmotiv 14–19
- Lissa, Zofia 96–98, 171
- London, Justin 18
- Luhrmann, Baz 1
- McCartney, Paul 74
- Melodrama 20, 73, 179–180
- Mood Cue Approach 52–54, 58, 92
- Mood-Technik 12–14, 38, 40
- Münsterberg, Hugo 56–57
- Neue Musik 21
- Ostinato 24, 29, 109, 111, 116, 139, 145, 148, 150
- O'Malley, Bryan Lee 102
- Plantinga, Carl 49, 53
- Plessner, Helmuth 55–58, 160, 213
- Protention 205, 225

- Retention 205, 225
 ROYAL TENENBAUMS, THE 67–88, 89, 97, 118,
 120, 204, 210, 212
- SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD 102–120, 148,
 152, 155, 173, 211
 Sforzando 29, 109
 SHUTTER ISLAND 1
 Smith, Greg M. 52, 54, 58, 65–66
 Snyder, Zac 133
 Sobchack, Vivian 59, 164–165, 178, 219
 Soundscapes 175
 Spiegelneuronentheorie 132, 215
 Stakkato 29, 77, 104, 115, 120, 142–143, 145,
 150–151, 155, 187, 196, 199
 STAR WARS 15
 Steiner, Max 20
 Stern, Daniel 161–162, 164–166
 Stimulus-Response-Ansatz 27
 SUCKER PUNCH 133–156, 165, 215
- Suspense 22–23, 26, 39, 111, 190
 Swell 104, 106, 114, 191–192
 Synchronese 35–37, 51, 91, 96, 100, 102, 215
- Tan, Ed S. 47–50, 52–53
 Tarantino, Quentin 1
 Temp Track 22, 39
 Theory of Mind 49
 Tremolo 23–24, 106–108, 111, 140–142, 144,
 181–183, 188, 190, 194
- Urbewusstsein 205, 225
- Vitalitätsaffekte 162–163
- Wagner, Richard 14, 16
 WATCHMEN 133
 Wedel, Michael 226
 Winding Refn, Nicolas 1
 Wundt, Wilhelm 55

Farbabbildungen

Ausdrucksbewegung, Filmmusik und Zuschauergefühl



Abb. 2: Stills: The Royal Tenenbaums, Prolog, ABE 1

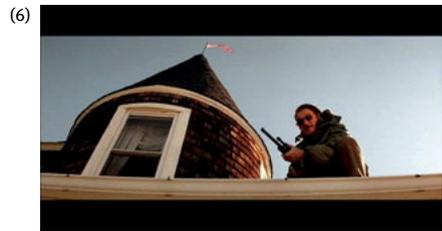


Abb. 3: Stills: The Royal Tenenbaums, Prolog, ABE 2



Abb. 4: Stills: The Royal Tenenbaums, Prolog, ABE 3



Abb. 5: Stills: The Royal Tenenbaums, Prolog, ABE 4



Abb. 6: Stills: The Royal Tenenbaums, Prolog, ABE 5

Audiovisuelle Affekte



Abb. 8: Stills: Scott Pilgrim Vs. The World, Chaos Theatre II, ABE 1



Abb. 9: Stills: Scott Pilgrim Vs. The World, Chaos Theatre II, ABE 2



Abb. 10: Stills: Scott Pilgrim Vs. The World, Chaos Theatre II, ABE 3



Abb. 11: Stills: Scott Pilgrim Vs. The World, Chaos Theatre II, ABE 4

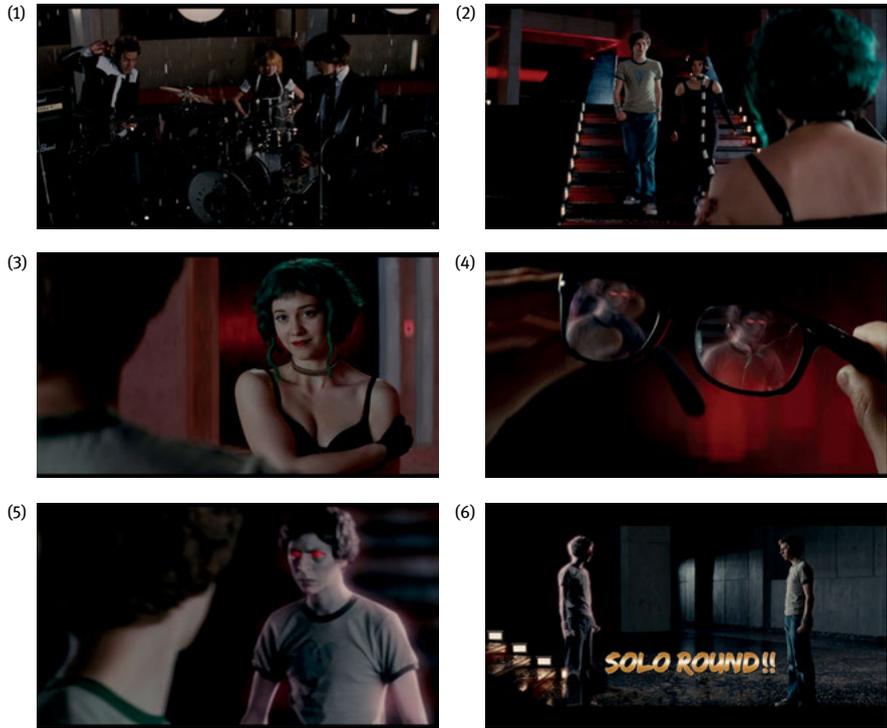


Abb. 12: Stills: Scott Pilgrim Vs. The World, Chaos Theatre II, ABE 5#



Abb. 15: Stills: Sucker Punch, Army of Me, ABE 1

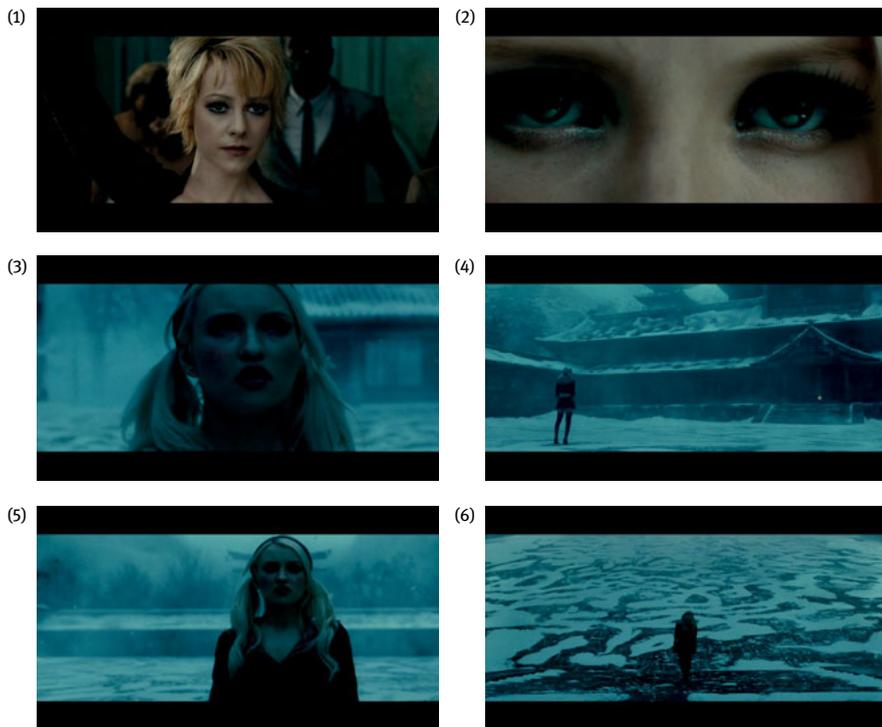


Abb. 16: Stills: Sucker Punch, Army of Me, ABE 2

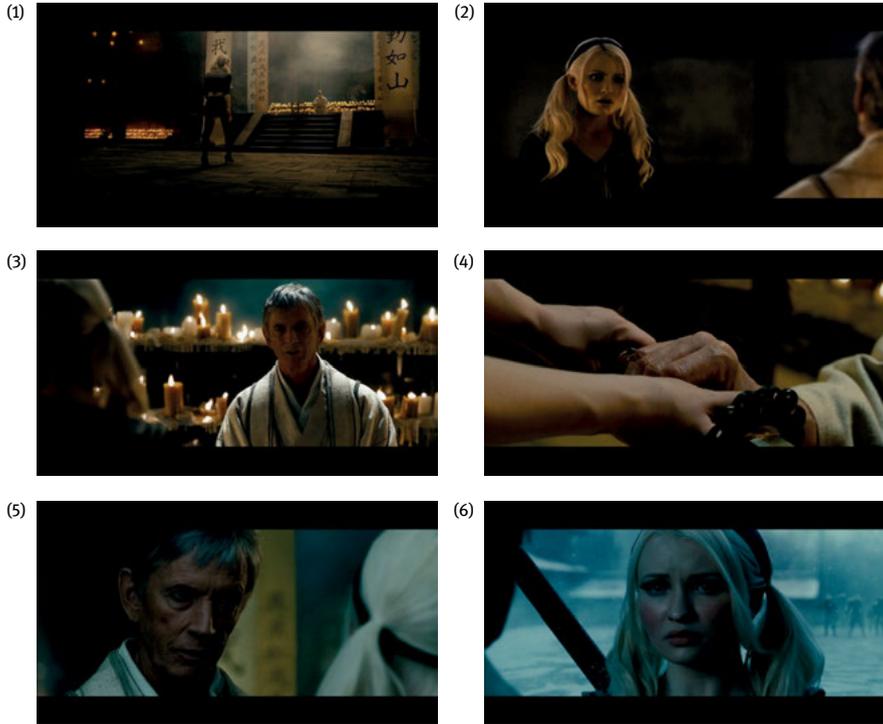


Abb. 17: Stills: Sucker Punch, Army of Me, ABE 3

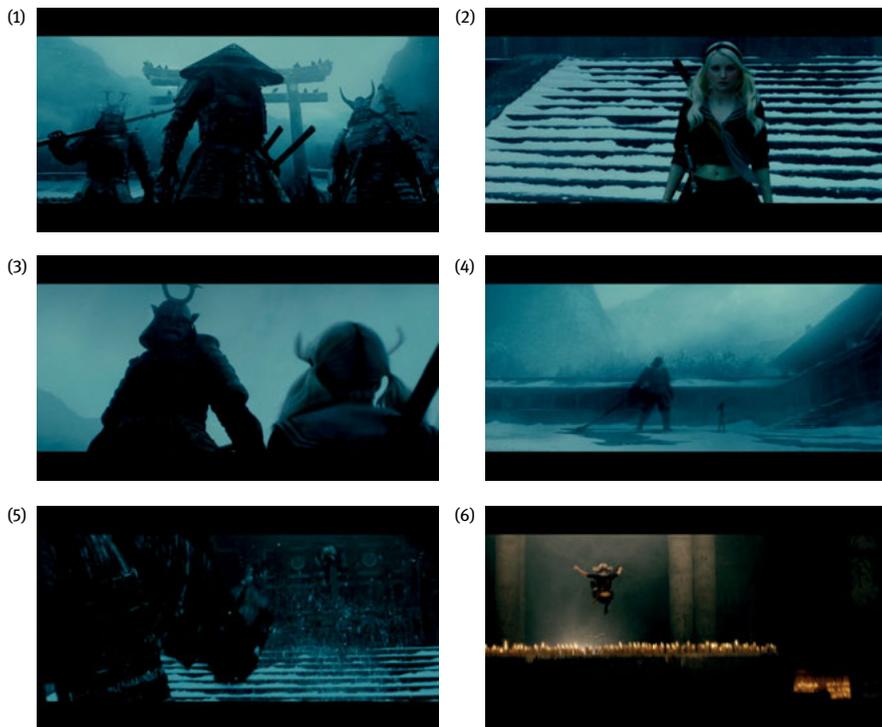


Abb. 18: Stills: Sucker Punch, Army of Me, ABE 4

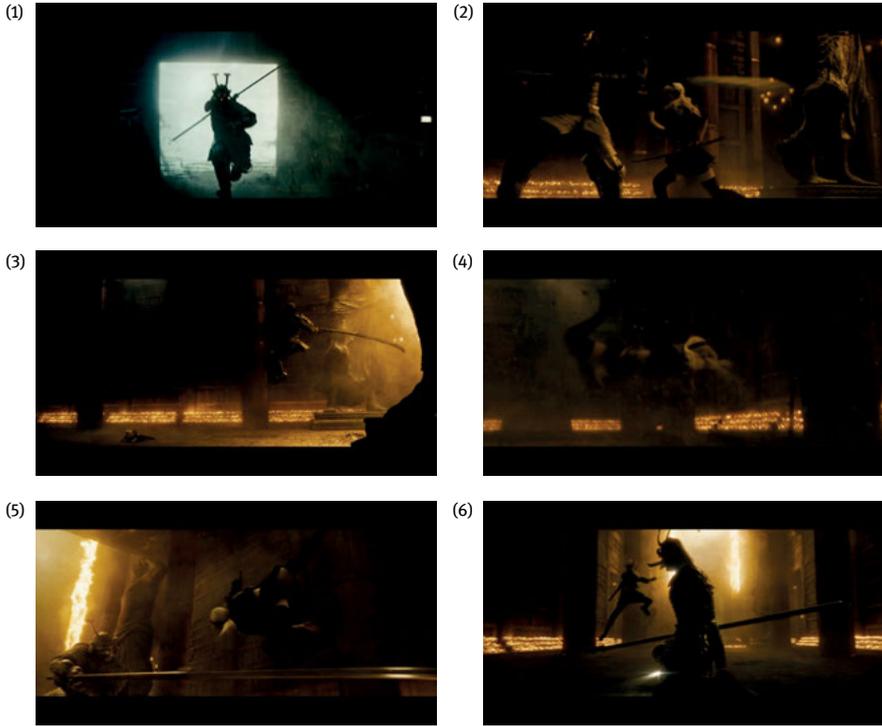


Abb. 19: Stills: Sucker Punch, Army of Me, ABE 5

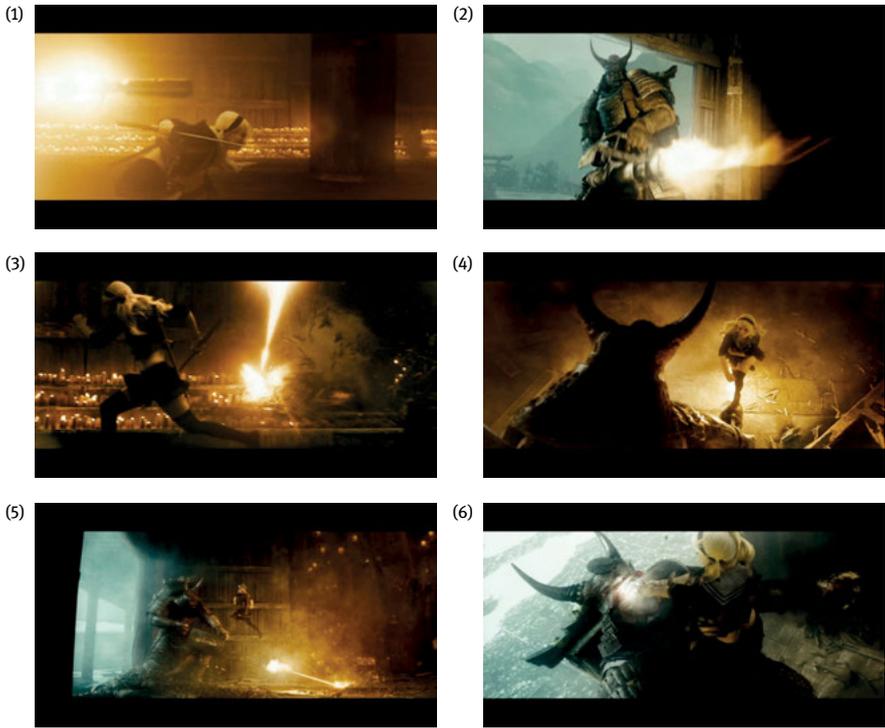


Abb. 20: Stills: Sucker Punch, Army of Me, ABE 6

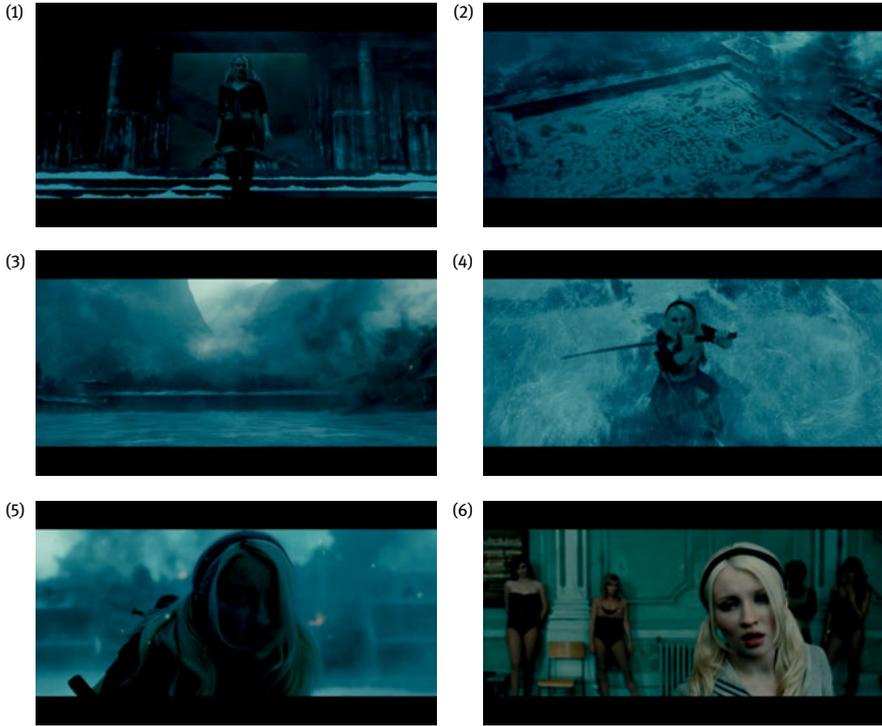


Abb. 21: Stills: Sucker Punch, Army of Me, ABE 7

Audiovisuelle Rhythmisierung, Raumzeit und dynamische Affizierung



Abb. 23: Stills: Drive, Elevator, ABE 1



Abb. 24: Stills: Drive, Elevator, ABE 2

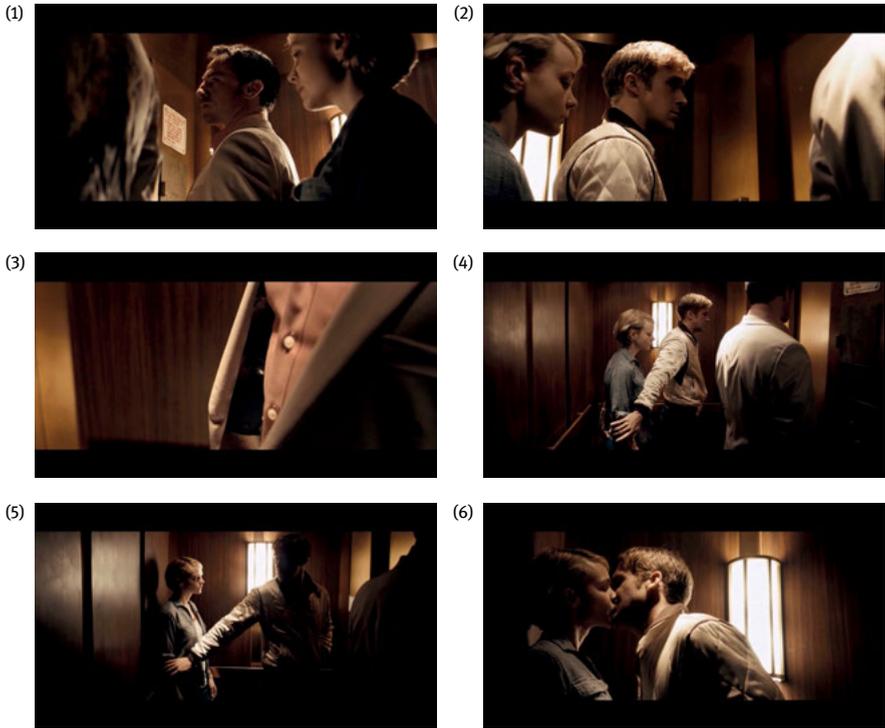


Abb. 25: Stills: Drive, Elevator, ABE 3



Abb. 26: Stills: Drive, Elevator, ABE 4

