

Zur Bedeutungsvermittlung von Filmmusik

Über den Einfluß von Musik auf die Wahrnehmung und Beurteilung von Filmszenen hat H.-Ch. Schmidt eine Untersuchung vorgelegt, die zu dem frappierenden Ergebnis gelangt, daß »verschiedene musikalische Charaktere ... keinen nennenswerten Einfluß auf die filmische Wahrnehmung gehabt (haben).«¹ Fraglich ist, ob Untersuchungen anhand kurzer, als dokumentarisch zu bezeichnender Filmszenen Auskunft über den Einfluß der Musik auf filmische Wahrnehmung überhaupt zu geben vermögen, da Dokumentarszenen eher auf distanzierte Anschauung zielen, während Spielfilme Identifikation suggerieren. Spielfilme grenzen sich aufgrund der Dominanz ihrer narrativen Struktur ab von Dokumentar-, Experimentalfilmen oder anderen kinematographischen Texten und zielen auf einen Mitvollzug von Handlung und Erzählung. Im Spielfilm, der eine Handlung zwar zeigt, aber ständig zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit wechseln kann, durchdringen Drama und Epos einander. Die Handlungsebene, die gleichzeitig auch Rede ist oder sein kann, wird dargeboten durch die eigentlich filmische Ebene der Sinnproduktion, die Bildgestaltung und die Montage der Bilder zu Bildfolgen, zu bedeutungstragenden Sinneinheiten. Die Elemente der musikalischen Schicht eines Spielfilms sind einerseits determiniert sowohl durch die Montage als auch die narrative Struktur und andererseits funktional intendiert. Filmmusik ist subsumierbar unter eine solche, »deren Produktion bzw. Rezeption sich versteht und zu verstehen ist wesentlich in intendierter Abhängigkeit von einem konkreten Zweck, in Erfüllung einer Verrichtung (lat. *functio*)«.² Sie spielt die Rolle eines Vermittlers außermusikalischer Inhalte mit musikalischen Mitteln. Aus der Geschichte und Ästhetik des Films

(und der Filmmusik) sind – unterhalb der übergeordneten *functio* Vermittlung – einzelne Funktionen der Filmmusik in bezug auf die Montage, auf einzelne Bildinhalte und auf die gesamte Dramaturgie eines Films als Folge montierter Sinneinheiten abgeleitet worden. Als das Kriterium, durch das Filmmusik illustriert, paraphrasiert, polarisiert, kontrapunktiert, affirmiert, affiziert, strukturiert etc. – um nur eine geringe Auswahl von aus unterschiedlichsten filmischen Kontexten deduzierten Funktionen zu nennen³, ist vordringlich der musikalische Ausdruck anzusehen. Da es gilt, in kürzester Zeit und mit größtmöglicher expressiver Eindeutigkeit musikalischen Sinn zu vermitteln, haben Filmkomponisten die Entfaltung differenzierter innermusikalischer Strukturen beinahe auszuschließen und sich auf die Prägnanz kurzer musikalischer Floskeln zu verlassen. Die Folgen dieser Selbstbeschränkung aufgrund der Ungleichheit der Ebenen eines kinematographischen Textes werden gern und aus Unverständnis als Trivialität und Plakativität kritisiert. Aber Filmmusik zielt nicht auf Kontemplation und Anschauung musikalischer Strukturen, sondern auf den »psychischen Einbezug« des Zuschauers: »was sie bewirkt, macht ihren Sinn aus.«⁴ Gleichwohl schließt die Erkenntnis der Intentionalität von Filmmusik Untersuchungen mit stilistischen, historischen etc. Fragestellungen nicht aus.⁵ Solchen Arbeiten stehen einerseits Vermutungen über die Wirkung von Musik bei Spielfilmrezeptionen⁶ und andererseits Rezeptionsanalysen gegenüber, die sich leider nur auf kurze Dokumentarszenen beziehen.⁷ Daß Filmmusik den Zuschauer »recht unspezifisch erzeuge«⁸, diese Erregung aber eine Bedeutungsaufladung der Bildebene zeitige, bei extrem ausgeprägten »Erlebnisqualitäten des Heiter-Angenehmen oder des Grausam-Unangenehmen«⁹ sich dieser musikalische Ausdruck auch auf die Bildebene übertrage, ist mit schriftlichen Testverfahren schwer prüfbar. Eher schon kann die Hypothese – deren Verifikation eine Beantwortung der Frage nach polarisierenden Möglichkeiten von Filmmusik einschlosse – überprüft werden, daß bestimmte Ausdrucksqualitäten bestimmter Musik die Wahrnehmung und Beurteilung kurzer Filmszenen beeinflusse, eine Behauptung, die modifiziert den Untersuchungen aus Gießen und von H.-Ch. Schmidt zugrunde liegt.

Fragestellung

In den folgenden Überlegungen und partiellen Überprüfungen einer Vermutung über Filmmusikrezeption mit Hilfe eines Fragebogens geht es mir darum zu erfahren, inwieweit die an den Strukturen und auch Äußerungen von Komponisten festzumachende Intentionalität einer Filmkomposition bei »normaler« Filmrezeption überhaupt zum Tragen kommt. Zu fragen ist also auch danach, wie stark die Ausdrucksqualitäten einer kurzen Musiksequenz durch die Bildebene absorbiert werden bzw. wie stark Musik das Netz der optischen und akustischen Reize zu durchdringen vermag. Nicht der Einfluß der Musik auf die Wahrnehmung und Einschätzung eines Films soll überprüft werden, sondern lediglich die möglicherweise paradox anmutende Umkehrung: der Einfluß der Bildebene auf die Rezeption des intentionalen Sinns der musikalischen Schicht. Im Rahmen einer Untersuchung von Filmmusik mit dramaturgischen Prämissen¹⁰ interessierte es mich, inwieweit die textlich faßbaren Strukturen und die nachweisbaren Intentionen eines Filmkomponisten überhaupt wahrgenommen werden.

Während des Vorspanns eines (jeden) Films werden auf der Bildebene die Namen der an der Herstellung des Films beteiligten auf Schrifttafeln projiziert – oft vor einem »neutralen« Hintergrund; die Semantik der Bildebene ist nicht komplex, ja eigentlich neutral, zumindest überwiegen die optischen Informationen nicht. Die akustische Schicht eines Vorspanns besteht – wenn überhaupt vorhanden – ausschließlich aus Musik. Der Vorspannmusik eines Spielfilms – vergleichbar einer Opernouvertüre bei geschlossenem Vorhang – kommt allgemein die Funktion einer musikalischen Einleitung, einer Einführung zu. Oft auch exponiert der Komponist »unter« dem Vorspann das musikalische Material, mit dem er die folgende filmische Handlung und Erzählung musikalisch zu vermitteln gedenkt. Meine Hypothese, die durch einen Test eher generiert als verifiziert werden kann, lautet daher: Die Musik während des Vorspanns eines Spielfilms führt durch ihren Ausdruck aufgrund ihrer Parameter in das Sujet der sich anschließend entfaltenden Handlung/Erzählung ein.

Sie kann dies leisten, weil sie – einem Axiom der Gestalttheorie zufolge – während eines Vorspanns Figurqualität auf einem Bildgrund erhält.¹¹

Das Filmbeispiel

Gewählt wurde der Vorspann eines Films von Alfred Hitchcock, da in diesem Fall Erkenntnisse über die Intentionen des Regisseurs und des Komponisten vorliegen und der den musikalischen Charakteren anhaftende Ausdruck nicht ausschließlich auf die Strukturen der Komposition zurückgeführt werden muß. Es handelt sich um den Film »Spellbound« aus dem Jahre 1945, der von der Liebe einer Nervenärztin (Ingrid Bergmann) zu einem an Amnesie leidenden Patienten (Gregory Peck) erzählt. Zwei Handlungsstränge durchziehen kontinuierlich diesen Film: Liebe und geistiges Gestörtsein. Ein Filmposter kündigte den Film auch an mit dem Slogan: »Will he kiss me or kill me?« Die Musik zu diesem Film schrieb Miklós Rózsa.¹² Hitchcock konfrontierte Rózsa während der Dreharbeiten mit zwei präzisen Forderungen an den soundtrack. Er wollte 1. »a big sweeping love theme for Ingrid Bergmann and Gregory Peck« und 2. »a new sound« for the paranoia which formed the subject of the picture.«¹³ Den neuen Klang konkretisierte Hitchcock als »specific tone-colour, immediately identifiable simply through its unfamiliarity.«¹⁴ Rózsa kommt dieser Forderung nach, indem er einen soundtrack komponiert, in dem zwei von sechs Motiven in jeder Beziehung und gerade ausdrucksmäßig kontrastieren. Der Paranoia ordnet er Stilidiome der Neuen und elektronischen Musik zu wie Chromatik, Atonalität, ungenaue Tonhöhenfixierung, extreme Verhallung, diffuse Form etc. – kurz: Parameter, die in Hollywood als häßlich empfunden werden mußten. Das umso mehr, als er für diese Komposition erstmals ein damals neuartiges Instrument, das Theremin, verwendete. Die Liebe in diesem Film repräsentiert ein streng tonales Motiv vornehmlich in den hohen Streichern des Symphonieorchesters, das Intervall Sexte umspielend, in jeder Beziehung harmonisch,

schön und problemlos. Während der Filmhandlung bzw. -erzählung arbeitet Róza mit diesen kontrastierenden Motiven derart, daß sie den Zuschauer darüber informieren, welcher der Bereiche Liebe oder Irresein augenblicklich im Zusammensein von Ingrid Bergmann und Gregory Peck vorherrscht. Diese »Antithetik« zweier psychischer Bereiche, die in der Musik ebenfalls ausgetragen wird, wird bereits in der Musik zum Vorspann antizipiert oder proponiert. Gewählt wurde »Spellbound« auch deshalb, weil der Ausdruck zweier Motive so deutlich kontrastiert, daß davon ausgegangen werden konnte, daß er trotz sich verändernder Rezeptionsgewohnheiten wahrnehmbar ist.



Den bildhaften Hintergrund der vier Einstellungen des Vorspanns (Groß, Halbtal, Total, Halbtal, 11, 72, 10 und 31 sec.) bilden ein Gebäude und ein Laubbaum, der seine Blätter im Herbstwind verliert. Darauf werden die obligatorischen Schriftzüge geblendet. In der musikalischen Schicht werden die kontrastierenden Motive exponiert. Nach vier Einleitungstakten (einer Fanfare) und einer kurzen Überleitung erklingt das Amnesiemotiv (Motiv 1) des There-mins; mit einem Kunstgriff der Verknüpfung (der Anfangston des Amnesiemotivs wird zum neuen Anfangston des Liebesmotivs umgedeutet, diesmal tonal eingebunden) wird das Liebesmotiv angehängt und sequenziert. Schon in der Vorspannmusik dominiert der emotionale Bereich Liebe, wie es auch in der verwickelten Filmstory geschehen wird. Man kann sagen, daß diese kurze Vorspannsequenz auf eine bestimmte Wirkung hin angelegt ist, sie drückt Entsetzen und Wohlbefinden aus und intendiert eine ebensolche Empfindung.

Der Fragebogen

Der Fragebogen war so angelegt, daß er ausschließlich die Wahrnehmung der Musik als Erinnerungsleistung testen sollte. Fünf Fragen beziehen sich auf Instrumentation, Struktur und Ausdruck der Musik in Form von geschlossenen Fragen mit zwei Antwortmöglichkeiten. Eine offene Frage bat um die Beschreibung des musikalischen Ausdrucks dieser Musik. Des weiteren wurde neben Alter, Geschlecht und Beruf auch die Rezeptionsgewohnheit und die Aufmerksamkeit auf die Musik erfragt. Wegen der zwei Teile der Musik und der zwei Ausdruckscharaktere wurde bei der Erfragung des musikalischen Ausdrucks kein semantisches Differential verwendet, sondern um freie Äußerungen gebeten.

Der Versuchsablauf

Das Filmbeispiel wurde 69 Studierenden des Lehramtsstudiengangs und der Diplompädagogik an der Technischen Universität Braunschweig über eine Videoanlage vorgespielt. Anschließend wurden sie gebeten, den Fragebogen auszufüllen. Vor dem Versuch wurden selbstverständlich keine Hinweise auf die Musik gegeben, um kein besonderes Ohrenmerk auf die musikalische Schicht zu lenken.

Ergebnisse

Von den 69 Probanden waren 16 (23,2%) männlich und 53 (76,8%) weiblich. Bezüglich der Variablen Alter und Beruf wies die Stichprobe eine zu geringe Streuung auf, um den Einfluß dieser Variablen auf die Wahrnehmung bestimmen zu können.

Keine Vp gab an, mehr als zwei Filme pro Woche zu sehen (Frage 8: Wieviel Spielfilme pro Woche sehen Sie sich im Kino oder Fernsehen an?), kaum eine, weniger als einen Film anzuschauen. Von daher

ist auch die Bestimmung des Einflusses dieser Variablen nicht möglich. Bezüglich der Variablen »Instrumentation«, »Ausdruck« und »Struktur« zeigten sich folgende Ergebnisse:

Instrumentation	gleichbleibend	wechselnd
(War die Instrumentation wechselnd oder gleichbleibend?)	44 (63,8%)	25 (36,2%)
Ausdruck	19 (27,5%)	50 (72,5%)
(War der Ausdruck der Musik wechselnd oder gleichbleibend?)		
Struktur	einteilig	mehrteilig
(Wie war die Musik strukturiert bzw. gegliedert?)	19 (28,4%)	48 (71,6%)

Tab. 1

Die vom Theremin zum Symphonieorchester wechselnde Instrumentation wurde eigentlich nicht registriert. 87% der Vpn gaben an, ausschließlich das Symphonieorchester gehört zu haben, eine Wahrnehmung, die durch filmmusikalische Standards geprägt zu sein scheint: Filmmusik ist Orchestermusik. Lediglich 2 Probanden glaubten, einen elektronischen Klangerzeuger gehört zu haben. Hitchcocks Wunsch, eine Klangfarbe zu bekommen, die allein durch ihre Ungewöhnlichkeit sofort identifizierbar sei, geht nicht in Erfüllung. Dieser ersten Wahrnehmung entsprechend gaben 63,8% der Vpn auch an, die Instrumentation habe nicht gewechselt. Zwar wurde die wechselnde Instrumentation weitgehend nicht erkannt, dagegen aber der mit dem Wechsel der Instrumentation einhergehende Wechsel des musikalischen Ausdrucks und die Tatsache, daß die Musiksequenz nicht einteilig, sondern zumindest deutlich in zwei Teile gegliedert war. (Fast durchgehend wurde eine als mehrteilig erkannte Struktur als 2-teilige bezeichnet).

Frappierend ist das Ergebnis hinsichtlich des Grades der Aufmerksamkeit auf die Musik. Immerhin 44,9% gaben an, bewußt auf die Musik geachtet zu haben (Variable »Aufmerksamkeit«: Haben Sie bewußt auf die Musik geachtet?). Der Film war 29% der Probanden bekannt (Variable »Bekanntheit«).

Zum Zusammenhang zwischen den Variablen »Instrumentation«, »Struktur«, »Ausdruck«, »Aufmerksamkeit« und »Bekanntheit« (Chi-Quadrat) folgende Tabelle:

	Instrum.	Struktur	Ausdruck	Aufmerk.	Bekannt
Instrum.	1.0000				
Struktur	0.2115	1.0000			
Ausdruck	0.1272	0.5151***	1.0000		
Aufmerk.	0.0466	0.2336*	0.2307*	1.0000	
Bekannt	-0.1493	0.0486	0.1793	0.1936	1.0000

Tab. 2 Signifikanzniveau: *** = 0.001; * = 0.05

Aus dieser Tabelle wird ersichtlich, daß zwischen den Variablen »Struktur« und »Ausdruck«, »Aufmerksamkeit« und »Ausdruck« sowie »Aufmerksamkeit« und »Struktur« ein hochsignifikanter bzw. signifikanter Zusammenhang besteht. Festzustellen ist jedoch, daß lediglich der Zusammenhang zwischen »Ausdruck« und »Struktur« einen hohen Anteil gemeinsamer erklärter Varianz aufweist.

Entgegen der Erwartung, daß die von Rószá gewählte Instrumentation dazu beitrage, kontrastierende Affekte wahrzunehmen, ergaben sich keine Signifikanzen zwischen den Variablen »Instrumentation« und »Ausdruck« bzw. »Instrumentation« und »Struktur«.

Ziel des weiteren Vorgehens war es, einerseits eine Strukturierung der einzelnen Wahrnehmungsbegriffe (Frage 5: Wie würden Sie den Ausdruck der Musik bzw. der einzelnen Teile der Musik beschreiben?) und andererseits eine Abhängigkeit der aus den Antworten zu schließenden Wahrnehmungsstrukturen von den oben bisher erörterten Variablen zu überprüfen.

Bei der Beantwortung dieser offenen Frage nach dem musikalischen Ausdruck wurden in 179 Nennungen 75 Adjektive verwendet.

Semantisch ähnliche oder gleiche Begriffe wurden von uns klassifiziert und einem bestimmten Begriff untergeordnet. Die Häufigkeit der Nennungen dieser Ausdrucksbegriffe über alle Probanden ist in folgender Tabelle aufgeführt:

	abs.	%			
unheimlich	10	14,5	rührselig	20	29,0
bombastisch	11	15,9	fröhlich	6	8,7
furchtsam	7	10,1	aufdringlich	4	5,8
aufregend	22	31,8	befreiend	3	4,3
dramatisch	37	53,6	sehnsüchtig	14	20,6
ruhig	13	18,8			

Tab. 3

Um zu überprüfen, ob und inwieweit diese »Wahrnehmungsstrukturen« von den bisher erörterten Variablen abhängen, wurden Clusteranalysen über die Wahrnehmungsbegriffe in Teilstichproben gerechnet. Die Splittung der Gesamtstichprobe in jeweils zwei Teilstichproben erfolgte anhand der Variablen »Struktur«, »Ausdruck«, »Instrumentation«, »Aufmerksamkeit« und »Bekanntheit«.

Die Ergebnisse der Clusteranalysen sind in den Abbildungen 1–5 aufgeführt.

In bezug auf die Variable »Struktur« und »Ausdruck« ist ein Einfluß auf Wahrnehmungsstrukturen im Sinne einer Hypothesenverifikation festzustellen. Eine Ausdrucksqualität »Dramatik« als eher diffuse Figurqualität wird sowohl von den Hörern einteiliger Strukturen etc., wie auch von den Hörern mehrteiliger Strukturen etc., wahrgenommen, wobei sich »Dramatik« bei den differenzierten Hörern als ein Kristallisationspunkt darstellt. Bei den Hörern nichtuntergliederter Strukturen tritt neben der »Dramatik« nur jeweils eine weitere Dimension hinzu (sehnsüchtig, ruhig, rührselig), die man als »Liebesdimension« bezeichnen kann im Sinn der Intentionen Rózsas. Sie birgt keine Gegensatzbeziehung in sich. Die Dimensionen »Dramatik« und »Liebe« – beide unipolar – können

Abb. 1 Wahrnehmungsstrukturen in Abhängigkeit von der Variablen »Struktur«

Substichprobe: Struktur einteilig (N = 19) Substichprobe: Struktur mehrteilig (N = 48)

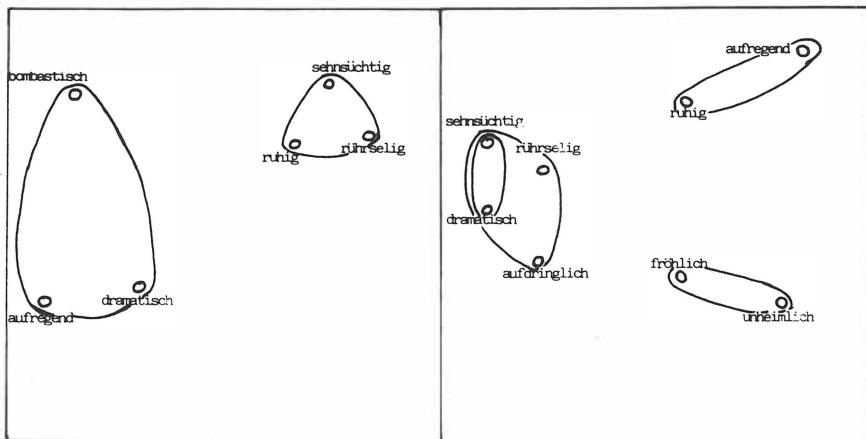
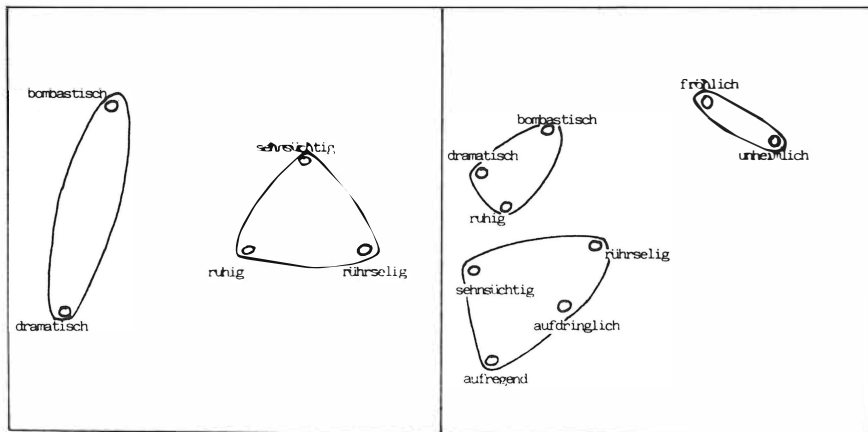


Abb. 2 Wahrnehmungsstrukturen in Abhängigkeit von der Variablen »Ausdruck«

Substichprobe: Ausdruck gleichbleibend (N = 19) Substichprobe: Ausdruck wechselnd (N = 50)



jedoch auch als ein Gegensatz angesehen werden. Die Hörer einer zweiteiligen Struktur wie auch eines wechselnden Ausdrucks hören neben der als diffus bezeichneten Dimension »Dramatik« mehrere bipolare Dimensionen wie fröhlich-unheimlich, ruhig-aufregend,

Abb. 3 Wahrnehmungsstrukturen in Abhängigkeit von der Variablen »Instrumentation«

Substichprobe: Instrumentation gleichbleibend (N = 44)

Substichprobe: Instrumentation wechselnd (N = 25)

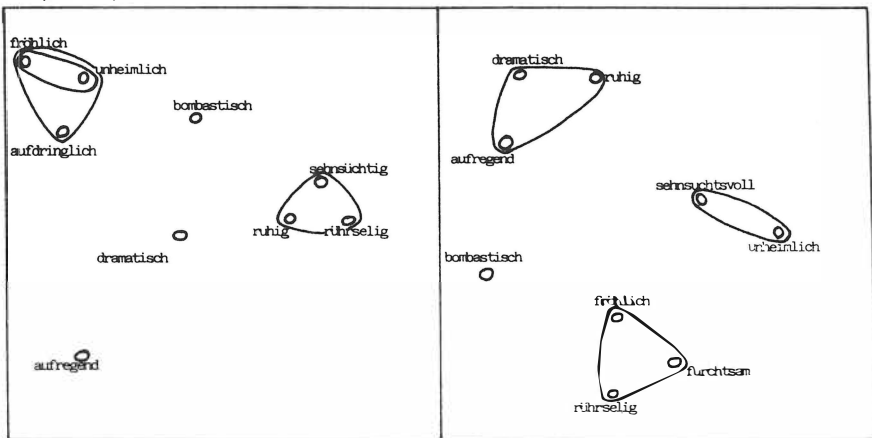
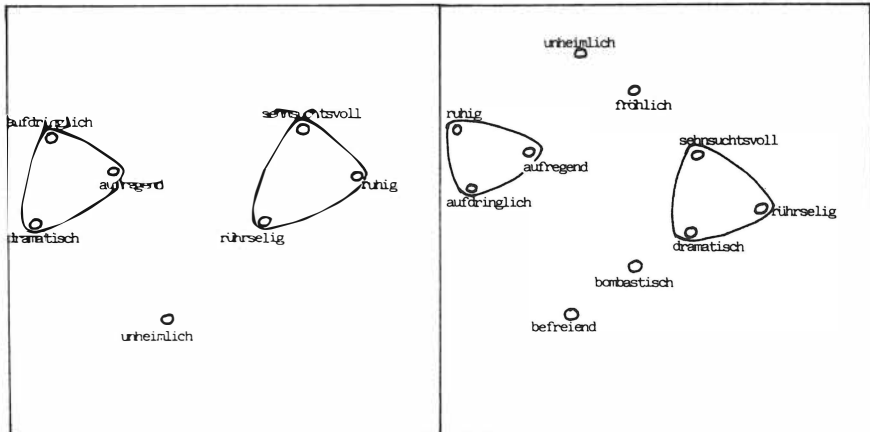


Abb. 4 Wahrnehmungsstrukturen in Abhängigkeit von der Variablen »Aufmerksamkeit«

Substichprobe: Aufmerksamkeit nein (N = 38)

Substichprobe: Aufmerksamkeit ja (N = 31)



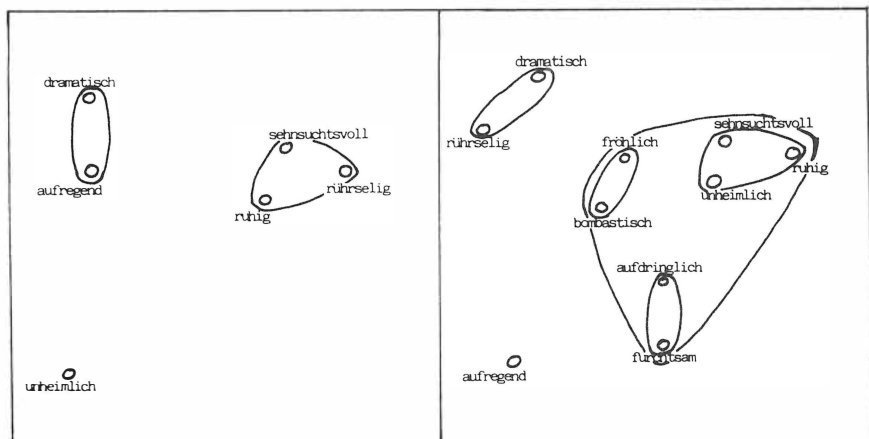
dramatisch-bombastisch-ruhig, so daß auf ein Erkennen der beiden Motive und ihrer Ausdrucksqualitäten geschlossen werden kann.

Zum Teil deckt sich der Einfluß der Variablen »Instrumentation« mit dem der Variablen »Ausdruck« und »Struktur«, jedoch ist die

Abb. 5 Wahrnehmungsstrukturen in Abhängigkeit von der Variablen »Bekanntheit«

Substichprobe: bekannt ja (N = 20)

Substichprobe: bekannt nein (N = 49)



Bipolarität einer Dimension bei jenen Hörern, die einen Wechsel der Instrumentation erkannt haben, nicht so ausgeprägt, wie es in den Abbildungen 1 und 2 zum Ausdruck kommt. Daß die Variable »Instrumentation« nicht so stark die Wahrnehmungsstrukturen beeinflusst wie die Variablen »Ausdruck« und »Struktur«, deckt sich mit dem Ergebnis, daß »Instrumentation« mit diesen beiden anderen Variablen nicht hoch korreliert (s. Tab. 2).

Wenn man davon ausgeht, daß die Antworten »Struktur mehrteilig«, »Ausdruck wechselnd« und »Instrumentation wechselnd« einem Erkennen der Intentionen des Komponisten gleichkommt, wird ein weiteres Mal deutlich, daß die Variablen »Ausdruck« und »Struktur« nachdrücklicher als die Variable »Instrumentation« die Wahrnehmung im Sinn der Intention des Komponisten beeinflusst: Personen, die in diesem Sinn »erkennen«, nehmen die Heterogenität der beiden Motive wahr; überlagert wird diese Wahrnehmung allerdings durch die von uns als diffus bezeichnete Wahrnehmungskategorie »Dramatik«. Die Wahrnehmungsstruktur der Hörer, die nicht differenzieren, weist keine bipolaren Dimensionen auf, allerdings »Dramatik« und »Liebe«.

Die Ergebnisse der Clusteranalysen über die Variablen »Aufmerksamkeit« und »Bekanntheit« werden in folgenden beiden Abbildungen ersichtlich.

Ähnlich den Clusteranalysen über die Variablen »Ausdruck« und »Struktur« werden differenzierte bipolare Wahrnehmungsstrukturen bei den Probanden deutlich, die den Film *nicht* kennen und jenen, die bewußt auf die Musik geachtet haben. Die Wahrnehmung der Zuschauer, die den Film nicht kannten, weist allerdings eine nicht so stark ausgeprägte Bipolarität der Wahrnehmungsdimensionen auf.

Diskussion

Die Tatsache, daß zunächst die von uns als diffus bezeichnete Wahrnehmungskategorie »Dramatik« in bezug auf alle Variablen vorherrscht und vor allem bei den »einteiligen«, weniger differenzierenden Hörern ergänzt wurde durch eine Dimension »Liebe«, dagegen »nur« in Abhängigkeit von den Variablen »Ausdruck« (wechselnd), »Struktur« (mehrteilig) und »Aufmerksamkeit« eine starke, hingegen in Abhängigkeit von den Variablen »Instrumentation« und »Unbekanntheit« weniger stark ausgeprägte bipolare Wahrnehmungskategorien im Sinn der Intention des Komponisten auftreten, ist wohl auch folgendermaßen zu erklären. Der eingangs zitierten Vermutung einer »unspezifischen« Erregung des Zuschauers durch Filmmusik kommt eine größere Bedeutung zu, als angenommen wurde. Allerdings ist der Kontrast von Rósa auch nicht so plakativ komponiert, daß ohne Bezüge zu semantisch eindeutigen Bildinhalten eine Klassifikation »heiter-angenehm« – »grausam-unangenehm« anzuwenden wäre. Die Klangfarbe des Theremins wird von den Streichern auch zu stark assimiliert.

Es verwundert nicht, daß das differenzierende Erkennen der kontrastierenden Motive und ihrer Bedeutungen, also eine modifizierte Hypothesenbestätigung, vor allem bei denjenigen Probanden erfolgte, die bewußt auf die Musik geachtet hatten, obwohl ein spezifisches Ohrenmerk auf die akustische Schicht von den Versuchslei-

tern nicht suggeriert wurde. Hingegen dürfte es frappieren, daß gerade die Unbekanntheit des Films kein nivellierendes, also wenig differenzierendes Hören bedingte. Daß die Unbekanntheit eines Films eine differenziertere Wahrnehmung der Musik, Bekanntheit dagegen ein »Überhören« bedingt, ist auch auf den spezifischen »Reiz« jedes Neuen zurückzuführen. Die Ergebnisse ermöglichen zwar Ahnungen über die Rezeption von Filmmusik bzw. die Durchlässigkeit einer spezifischen Bildstruktur; Auskunft über das Erleben, die Empfindung des Zuschauers in Korrespondenz mit der Rezeption der weiteren Bedeutungsebenen eines Spielfilms vermögen sie nicht zu geben. Die Wirkung einer Filmmusik über ein schriftliches Testverfahren zu erforschen, das Erinnerungsleistungen mißt, erscheint auch wenig filmadäquat. Die Erforschung des Erlebens von Filmmusik sollte über physiologische Messungen erfolgen, die den Grad der Aktivierung des Zuschauers durch Filmmusik in bezug auf die Rezeption der Filmhandlung bzw. -erzählung zu erkennen vermögen.

Summary

Film music is always intended to be functional and, amongst other things, it should be used to introduce and underline the plot, particularly at the beginning of the film. In an experiment 69 students were asked to monitor their response to the film music during a normal screening, in order to test whether this intention had been realized successfully. The particular piece used was the opening music to Hitchcock's "Spellbound", for which Miklós Rózsa composed two motifs, contrasted in every respect in accordance with the plot.

It was found that the ability to perceive the intention was dependent on the way in which the listener appreciated and understood the music. Those who perceived it unconsciously as background music experienced a rather vague response and only identified a single, diffuse quality, described as "drama". In contrast, those who perceived

the changing musical motifs as figures on a visual background and moreover recognized the variation in the structure and expression of the opening music experienced graded bipolar response structures in line with the composer's intention. Even by those, who were not familiar with the film, graded structures were found.

Anmerkungen

- 1 Schmidt, H.-Ch.: Barbara und Thomas. Über den Einfluß von musikalischen Backgrounds auf die Filmwahrnehmung bei Jugendlichen, Grünwald 1985, S. 9
- 2 Eggebrecht, H.H.: Funktionale Musik, in: AfMw 30.1973.1., S. 4
- 3 Siehe Lissa, Z.: Ästhetik der Filmmusik, Berlin 1965 und Pauli, H.: Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss, in: Schmidt, H.-Ch. (Hrsg.): Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen, Mainz 1976, S. 91–119
- 4 de la Motte-Haber, H.: Wirkungen der Filmmusik auf die Zuschauer, in: Musica 34.1980.1., S. 12–17, hier S. 17. Aufgrund des Zwangs des Mediums zu expressiver Eindeutigkeit ergibt sich häufig ein stilistischer Eklektizismus. Vorwiegend im Hollywood der 40er und 50er Jahre sind Genre- und Stilzitate der Symphonik des 19. Jahrhunderts festzustellen. Dies sicher auch wegen ihrer erlernten »unmittelbaren Ausdruckswirkungen«, die »auf einem symbolischen Verständnis beruhen«. (de la Motte-Haber, H.: Handbuch der Musikpsychologie, Laaber 1985, S. 35)
- 5 Siehe Rügner, U.: Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934, Phil. Diss. (msch) Marburg 1983 und Stern, D.: Musik und Film: Aneignung der Wirklichkeit. Filmkomposition zu Beginn der Tonfilmzeit, Phil. Diss. (msch) Berlin 1981
- 6 Siehe Tiehl, W.: Filmmusik in Geschichte und Gegenwart, Berlin 1981, bes. S. 36 ff, Schmidt H.-Ch.: Ohne durch die ordnende Instanz des Intellekts zu gehen. Reflexe auf die vermutete Wirkung von Musik im Spielfilm, in: Musikpädagogische Forschung Bd. 3, Laaber 1982, S. 164–179 und de la Motte-Haber, H.: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung, München und Wien 1980, S. 189 ff
- 7 Siehe Anm. 1 sowie ders.: Musik als Einflußgröße bei der filmischen Wahrnehmung, in: ders.: a.a.O. (Anm. 3) S. 126–169 und Jost, E. et. al.: Zum Wirkungszusammenhang von Film und Musik, in: Forschung in der Musikerziehung, Mainz 1979. In diesem Zusammenhang wäre auch Strauch, H.: Der Einfluß von Musik auf die filmische Wahrnehmung am Beispiel von L. Bunuels »Un Chien Andalou«, in: »Musikpädagogische Forschung Bd. 1, Laaber 1980, S. 112–126 zu nennen.
- 8 de la Motte-Haber, H.: a.a.O. (Anm. 4) S. 16
- 9 Dies.: a.a.O. (Anm. 6) S. 214
- 10 Kloppenburg, J.: Die dramaturgische Funktion der Musik in Filmen Alfred Hitchcocks, München 1986
- 11 Siehe hierzu auch Schmidt, H.-Ch.: Filmmusik, Kassel 1982, S. 81 ff und S. 107
- 12 Geb. 1907 in Budapest, studierte bei Grabner in Leipzig
- 13 Rózsza, M.: Double life, New York 1982, S. 126

14 Palmer, R.: Rósa, London 1975, S. 33

15 Die Berechnungen wurden durchgeführt mit Programmen des Statistikprogrammsystems BMDP'83 (Bollinger, G. et. al.: BMDP. Statistikprogramme für die Bio-, Human- und Sozialwissenschaften, Stuttgart 1983) am Rechenzentrum der Technischen Universität Braunschweig.

Bei den Clusteranalysen wurde als Distanzmaß der φ -Koeffizient und als Gruppierungsverfahren die Centroid-Methode verwendet.

Ich danke Herrn Dipl.-Päd. Dipl.-Psych. Manfred Leiske, der für die EDV-Arbeit und Klärung statistischer Fragen verantwortlich zeichnet.