

FILMBILD UND FILMMUSIK – WIE (RE)KONSTRUIERT DER ZUSCHAUER MITTELS DIESER BEIDEN DARSTELLUNGSFORMEN SEINE IDENTITÄT?

AMALIA SDROULIA–PETRA SCHÜRMAN

Filmmusik als Emotionsauslöser

Phantasie illustriert Realitäten. In dem französischen Film „Die fabelhafte Welt der Amélie“ werden die Tagträume der Protagonistin Amélie mittels sinnlicher Bildkompositionen und stimmungsuntermalender Filmmusik wiedergegeben. Dabei verknüpft der Regisseur Jean-Pierre Jeunet Wirklichkeit und Erdachtes miteinander. Die feinfühlig erzählte Geschichte, die vielen kleinen Substories (liebvolle Augenblicke), kleine Surrealitäten, wie die Nachtschlampe am Bett (ein Schweinchen mit Lampenschirm, welches sich selbst ausschaltet), ein Gartenzwerg, der um den Globus reist und Postkarten verschickt, die vielen Farben, die zum Eintauchen einladen, die besonders künstlerisch eingesetzte Kameraführung und die ausgeprägten Großaufnahmen erzeugen Atmosphäre. Dabei spielt die Filmmusik eine ausdrucksvolle Rolle. Auch die Geräusche der Umwelt sind meist sehr deutlich zu hören und die Stimme des Geschichtenerzählers aus dem Off wirkt auf den Zuschauer lebendig. So wie Jean-Pierre Jeunet die Malerei der Filmfigur Raymond, die verstoßen Amélie mit Pinsel samt Farbe als Gemälde aufnimmt, als musisches Seherlebnis in Szene setzt, so inszeniert er den Film, indem er den Zuschauer jedes farbenfrohe Filmbild und jede Filmmusikkomposition ebenfalls sinnlich wahrnehmen lässt.

Verspielte Akkordeonmusik – der Zuschauer wird mit diesem stimmungsuntermalenden Klischee in den Filmschauplatz Frankreich, genauer gesagt Paris, eingeführt. Klanglaute sprechen direkt unsere Emotionen an, signalisieren uns sofort, ob die Welt Amélies angenehm oder unangenehm ist und ob uns Amélie sympathisch oder unsympathisch erscheint. Musik vermittelt symbolisch Qualitäten und Sinn. Musikklänge erwecken dabei unsere Begeisterung, lassen uns lebendig erscheinen und uns vor Rührung dahinschmelzen. Klänge wecken Sehnsüchte und entfalten innere Bilder. Wir hören und weinen vor Freude oder Tränen der Trauer kullern uns die Wange herunter. Wie und ob uns etwas berührt, sagen Art und Intensität von Rhythmus, Klangfarbe, Melodie, Tonhöhe, Lautstärke und Instrumentationen aus. Unser Ohr fungiert beim Zuschauen keineswegs passiv, sondern eröffnet tiefgründige emotionale Wahrnehmungszugänge und ermöglicht somit ein lebendiges Miterleben. Das limbische System ruft bei auditiven Reizen gespeicherte Hörinformationen ab und legt somit Emotionen frei, so Claudia Bullerjahn (2001, 221). Musik erinnert uns Zuschauer immer daran, wo wir gerade sind und deutet auf der affektiven Ebene das Geschehen als eine Handlung, die aus einer Dynamik ergibt, die jeweils von den Akteuren ausgehandelt wird. Musik begleitet die Geschichte vor Ort und vermittelt genau, durch Tempo, Rhythmik, Melodie und Harmonie, wie sich die Akteure bei der Handlung benehmen. Hier stellt sich die Frage, ob Filmmusik bei Ihrer Aufgabe autonom bleibt, ob sie alleine in der Handlung steht oder sie sich mit dem Filmbild verbindet. Es geht in diesem Artikel tatsächlich darum, Implizites explizit zu machen.

Seherlebnis und Identifikation

Filmusik kann durchgängig den Filminhalt und das Filmbild unterstützen. Ein Film lässt sich allerdings nicht allein mit Musik erzählen. Musik offenbart im Verhältnis zum Filmbild und Filminhalt ihre Eigenständigkeit, Filmbild und Filmmusik unterbreiten synchron ihre eigene Darstellungsform. Schauerhafte Ängste, strahlende Freude, rasende Wut, sexuelle Gelüste, befriedigende Identifikation; dies erlebt der Zuschauer beim Betrachten der bewegten Bilder. Dieses Erleben, welches durch das Seherlebnis der Bilder zu Stande kommt, lässt sich durch einige auffallende Passagen des Filmes reflektieren. Auch Erlebnisse, die im Alltag verdrängt und nicht wahrgenommen werden, finden im Film einen Erfahrungsraum.

Die Filmfigur Amélie ist verträumt; sie hat Gefühle, Gefühle, die in der Realität nicht erwidert werden. Vom Elternhaus vernachlässigt, schafft sie sich ihre eigene lebendige Welt voller Strategien: Auf ihre Suche nach Liebe befindet sie sich stets auf einer Einbahnstraße: Sie geht auf ihre Mitmenschen als Rache-, Glücks- und Liebesengel ein. Mit 23 Jahren verliebt sich die Kellnerin Amélie in Nino, der sich ebenfalls in eine spielerische Welt voller Rätsel und Alltagsdetails begibt. Die Liebe ist der Grund, warum sie alles mit verzauberten Augen sieht. Ein Geheimnis umgibt sie und ihre Umwelt, in der sie mysteriös und rätselhaft wirkt: Sie trägt meist rote oder grüne Kleidung während das Filmbild sie in warme gelb-grünliche Farben umhüllt. Der Sprecher aus dem Off befindet sich zu Beginn des Films in einem Erzählrausch, die Kamera in einer Flut des Aufnehmens; Amélies Leben wird mittels einer Rückblende vorgestellt. So wird der Zuschauer/die Zuschauerin in ein Mitfühlen geleitet. Dieses Mitfühlen wird mit dem persönlichen Erleben des Zuschauers gleichgesetzt.

Filmbilder seien immer etwas Selbsterlebtes, Selbstwahrnehmendes und (Re)Konstituiertes. Beim Filminhalt und Filmbild ginge es um die Erfahrung des Zuschauers und nicht um die Story selbst. Die Bildkomposition interessiert sich für die Korrektheit und Genauigkeit der Handlung, will augenschaulich genau vorführen und Authentizität herstellen. Sie zeigt das Geschehen aus einer bestimmten Perspektive, sie beabsichtigt nämlich, einen scheinbaren Dialog zwischen den Protagonisten und den Zuschauern einzurichten. Was diese Unterhaltung bewirken soll, ist wohl eine Dramatisierung der Ereignisse für den Zuschauer, der alles miterlebt und anschließend entweder sich mit den Protagonisten identifiziert oder sich von ihnen abgrenzt. Der Zuschauer durchlebt beim Rezipieren Episoden einer Identitätssuche bzw. –findung. Er spielt mit den Protagonisten verwandt eine Rolle, die durch eine bestimmte Darstellung mit Hilfe von Fassaden und Filmbildern sein ‚Ich‘ versucht, zu überzeugen. Die Rolle, die er spielt ist er selbst. Er muss eine bestimmte Person sein, weil die Gesellschaft das von ihm erwartet oder er ein eigenes Bedürfnis hat, diese Rolle zu spielen, da seiner Existenz ein Wunsch nach freier Handlung zugrunde liegt und dieser nur erfüllt werden kann, wenn er seine Rolle überzeugend spielt. Beim Zuschauen wird das Rollenspiel von den Protagonisten, Amélie und Nino, konzipiert, da es vorkommt, dass der Darsteller mehreren Idealen gerecht werden muss, um überzeugend zu wirken.

In seinem Werk „Wir alle spielen Theater“ geht Goffman (2008) davon aus, dass es in der Identitätssuche nicht darum geht, eine eigene Individualität zu entwickeln, sondern einen individuellen Lebensweg mit Hilfe einer Auswahl von vorgegebenen Rollen zu spazieren. Diese erlernen wir im Zuge unserer Sozialisierung und spielen sie so gut, dass unsere Gesellschaft funktioniert. Nichts anderes passiert auch dem Zuschauer im Film, Amélie. Er bejaht vorgeschriebene Rollen von den Hauptdarstellern und wandelt sie in individuelle

Darstellung um. Somit wird der Zuschauer von dem Akteur so geleitet, dass er verschiedene Identifikationen erreichen kann (zum Beispiel, er fängt wie Amélie und Nino an, verhüllt und spielerisch zu handeln) und verwandelt sein Leben während der Filmdarstellung in Unterhaltung, wobei zu beachten ist, dass er selbst sein eigenes Publikum sein kann. Auch hier ist ausschlaggebend, wie wichtig es ist, seine Rolle gut zu kennen und überzeugend zu spielen. Daraus ergibt sich, dass ein Raum für Improvisation und Individualismus besteht, was Keupp als Konfliktpotenzial der unterschiedlichen Identifikationen versteht.

Der Sozialpsychologe Keupp (2002) stimmt in dem Punkt, dass der Mensch verschiedene Identifikationen erreichen kann, mit Goffman überein, führt diesen aber weiter, in dem er jedoch die mannigfachen Identifikationen immer wieder durch Konfrontation mit den eigenen inneren Widersprüchen von Neuem definieren lässt. Weiterhin vertritt er die Auffassung, dass eine Identität nicht nur von einem äußeren Rahmen vorgegeben wird, sondern, dass der Mensch auch selbstbestimmt entscheiden kann, wer er sein will. Folglich besteht die Aufgabe des Zuschauers, seine Identität aus einem ständigen Ausgleich des Fremd- und Selbstbildes zu finden. Um sich selbst zu definieren muss er sich von den Anderen abgrenzen. Folglich besteht die Identität nicht aus dem, was man ist, sondern aus dem, was man nicht ist. Die Schlüsselfrage lautet: „Wer bin ich zum Verhältnis zu Anderen, folgendermaßen zu Amélie und Nino?“ Für die Beantwortung dieser Frage sind die eigenen Fähigkeiten, Erfahrungen und Wissensbestände essentiell. Deswegen geht ein Identitätsbildungsprozess nie nur in eine zeitliche Richtung, sondern beinhaltet die Vergangenheit, die Gegenwart und auch die Zukunft eines Individuums. Die eigene Identität entsteht nach Keupp dann aus der Verknüpfung und unterschiedlicher Gewichtung dieser Komponenten. Der Zuschauer durchlebt beim Rezipieren einen retrospektiv-reflexiven und einen prospektiv-reflexiven Prozess. Zum einen geht er von seinen Seberfahrungen aus und bildet einen eher reaktiven, verarbeitenden und bewertenden Teil seiner Identität, zum anderen stellt er jeweilige Selbstentwürfe in den Mittelpunkt und bildet einen eher aktiven und zukunftsorientierten Teil seines Selbst. Von daher befindet sich der Rezipient dabei in einem konfliktorientierten Spannungsstand zwischen dem, was er beim Sehen erlebt hat und dem, was er noch zu erleben vorhat. In diesem Sinne kann man von Identitätsarbeit des Zuschauers, wie Keupp diese definiert, sprechen, weil sie sich als permanente Verknüpfungsarbeit des Individuums (hier des Zuschauers) versteht, die ihm hilft, sich im Strom der eigenen Erfahrungen durch die Anderen selbst zu begreifen. Der Film ‚Amélie‘ (re)konstruiert eine Scheinwelt, die der Zuschauer räumlich getrennt beobachtet und sich mit dessen Bildern identifiziert oder davon abgrenzt. Durch die Perfektion des filmischen Helden/der filmischen Heldin empfindet sich der Rezipient:

‚schön(er)‘,
‚reich(er)‘,
‚mächtig(er)‘,
‚begehrtestwert(er)‘,
‚egoistisch(er)‘,
‚reizvoll(er)‘,
‚liebestwert(er)‘,
‚(un)sympatistisch(er)‘,
‚böartig(er)‘,
‚sinnlich(er)‘,
‚tiefsinnlich(er)‘,
‚oberflächlich(er)‘ etc.

So entsteht eine Form des Begehrens, die die Identität des Zuschauers durch das Zusammenspiel der Außenwelt (der Protagonisten) mit ihm selbst und seinen eigenen Vorstellungen prägt. Erfahrungen, Wertungen, eigene Denkvorgänge der Hauptdarsteller und gesellschaftliche Erwartungshaltung spielen eine wichtige Rolle zum Entstehen der Selbst- und Fremdwahrnehmung. All dies schafft ein Konstrukt des Erlebens von Zuschaueridentität.

Filmusik und Filmbild – Ein untrennbares und dynamisches Ensemble

Wie schon in diesem bündigen Beitrag ausgedrückt wurde, offenbaren Musik- und Bildkomposition ihre Autonomie für den Filminhalt und wirken emotionsbefreiend und identitätskonstruierend für den Zuschauer. Beide Darstellungsformen bekunden getrennte Kunstfunktionen, die allerdings zusammengehörige Aufgaben vollenden. Sie bleiben in der Filmhandlung nicht neutral sondern nehmen eine Stellung und liefern Elemente über alltägliche Konfliktbearbeitung für den Zuschauer. Kontinuität und Kohärenz sind auch wichtige Faktoren für die Plausibilität der Erzählung (Filminhalt) und die Bewertung des Zuhörens und Zuschauens. Es ist zum Beispiel von Bedeutung, wie der Erzähler (Hauptdarsteller) die Ereignisse bildhaft und musikalisch begleitet. Das Bild und die Musik zeigen neben dem Erzählen (Filminhalt bzw. Filmgeschichte) grandiose Kraft vor. Was machen Bilder und Musik dabei? Die Musik wählt Bilder aus und fragt, welche Szenen musiziert werden müssen, welche Szenen die Zuschauer überhaupt nicht interessieren und welche ohne musikalische Begleitung präsentiert werden können? Nach dieser Beurteilung fängt die Musik Bilder ein. Auf dem ersten Blick mag die Musik als Unterstützung der Zuschauer zum besseren Verständnis der Handlung interpretiert werden, doch bei genauerem Hinhören und Hinsehen fällt auf, dass die Musik eine eigene Geschichte mit den Bildern strickt. Sie erzählt eine Eigenständigkeit, die jedoch von Bildern motiviert und geformt wird. Sie setzt mit anderen Worten eigene Akzente und ordnet das Geschehen auf eigene Weise, indem sie musisch durch Bilder dramatisiert und sensibilisiert. Bilder sind metaphorisch gesehen die sprachlichen Mittel, mit denen Musik anschaulich Ideen, Intuitionen, Gefühle der Protagonisten ausdrückt und Gedanken und Emotionen der Zuschauer beeinflusst und lenkt, da sie alleine nur dem Hinhören dient. Musik ist hingegen im übertragenen Sinne auch ein sprachliches Mittel, das das Bild verwendet, um seiner Form und Farbe einen lauten Charakter zu verleihen.

Durch diese abwechslungsreiche Beziehung kann der Filmrezipient eine kommunikative Bezugnahme hervorbringen, die als dynamische Narration zu verstehen ist, weil das *erzählende Ich* durch das *erzählte Ich* sowohl bildhaft als auch musikalisch reaktiviert werden, sich verändern und darauf hinweisen, wie es zum *jetztigen Ich* geworden ist. Hierbei kann man von einer sozialen Dimension, die die Narration gerührt und leitet, sprechen. So ist eine bildhafte und musikalische Erzählung immer auf den Zuhörer und Zuschauer bezogen und dient unter anderem zur Selbstdarstellung. Lucius-Hoehne und Deppermann nennen eine solche Selbstdarstellung Positionierung (vgl. 2004, 202ff.). Beispielsweise kann der Filmrezipient eine lokale Identität herstellen, die im *erzählten Hier* und *Jetzt* musikalisch und bildhaft (re)konstruiert wird.

Ausblick

Bei einer reflektierenden Diskussion film-, medien- und kinowissenschaftlicher Fragen kann man behaupten, dass das Schauen eines Filmes neben dem Hören von großem Ansehen ist. Die Zusammengehörigkeit des Bildes und der Musik ist für die heutige Filmwissen-

schaft relevant, weil sie sich nicht mehr ausschließlich mit dem Zerstückeln der Bilder samt Inhalt befasst, wie sie sich seit Jahren der nüchternen Wissenschaft bediente, indem sie den Film zerlegte, um so seine Machart zu analysieren und dessen Inhalt zu interpretieren, und hinter die Kulissen der einzelnen Szenen schaute und versuchte, ihn geschichtlich einzuordnen. Die heutige Filmwissenschaft lässt den Film ganz, erfasst die vielfältigen Ebenen von Bild, Inhalt und Ton im Gesamten und kommt somit zur sinnlichen Wahrnehmung. Ein neuer medienwissenschaftlicher Gegenstand müsste sich dem puren Leben, dessen Eintauchen in die Filmwelt ein persönliches Erleben ausmacht, bedienen. Für die Filmwissenschaftlerin Heide Schlüpmann (2004) ist dieser neue Betrachtungsraum der Raum der Kinowissenschaft. Das Kino, welches sich von einem kleinen Raum des Programmkinos zu einem riesigen Raum des Multiplexkinos entwickelt hat, behält dennoch seine Faszination der Geschlossenheit. Der geschlossene Kinoraum eröffnet auf der Leinwand jedem einzelnen Kinogänger individuell einen Erfahrungsraum, wodurch der Film in seiner Reproduziertheit eine medienwissenschaftliche Betrachtung findet. Die Filmwissenschaft ist nach Heide Schlüpmann zu urteilen ausgestorben. Sie machte es sich bislang mit den Instrumenten ‚Filmgeschichteschreiben‘ und ‚Filmanalysieren‘ zu leicht. Die Filmwissenschaft geht aus Schlüpmanns Sicht am Eigentlichen vorbei. So müsse nach Auffassung von Heide Schlüpmann der Medienwissenschaftler aus der Filmwissenschaft eine Kinowissenschaft machen, um so dem eigentlichen Ursprung des Films eine Zugänglichkeit zu gewähren.

In diesem Beitrag war das Verhältnis zwischen Bild- und Musikkomposition und der sozialen identitätsstiftenden Positionierungsaktivitäten der Zuschauer in dem jeweiligen kulturellen Kontext des Films ‚Amélie‘ zu untersuchen. Da das Verhältnis zwischen Bild- und Musikkomposition flüchtig gefiltert wurde, haben wir es nur aus eigener Perspektive als Zuschauerinnen geprüft, jedoch nicht mittels teilnehmender Beobachtung in der privaten Sphäre des eigenen Wohnzimmers oder des Kinosaals den Zuschauer zu illustrieren versucht. Aus dem Grund wurde in unserer Analyse- und Interpretationsarbeit theoretisches Wissen und Kontextwissen durch persönliches Erleben intergriert jedoch keine teilnehmende Beobachtung, keine Interviews durchgeführt und keine Protokolle ausgefüllt, die die Funktionen und Strukturen des Bildes und der Musik sowie ihren Einfluss auf den Filmrezipienten aussagekräftig darstellen könnten. Dies erweist eine Unvollständigkeit für diese Arbeit, weil ohne ethnographisches Forschen keine identitätsbezogene, soziale Positionierungsprozesse, die durch die alltagspraktisch relevante und allgegenwärtige Kommunikationsform der dynamischen Narrationsarbeit der Zuschauer unter Berücksichtigung soziokultureller und räumlich-situativer Kontexte abgezeichnet und herauskristallisiert werden können. Anerkennt man, dass Filmdarstellung in den jeweiligen raum-situativen und kulturellen Kontexten erfüllt wird, kann eine empirische Erforschung nicht an der Interpretationsarbeit von Kontextwissen und spekulatives Wissen aus der Sicht des Forschers stehenbleiben, sondern muss darauf abzielen, an den Methoden der Erzeugung selbst teilnehmender Beobachtung teilzuhaben. Aus dem Grund ist unsere Überlegung eine kinowissenschaftliche bzw. medienwissenschaftliche Arbeit bewusst einer Interdisziplinarität unterzuordnen und mittels teilnehmender Beobachtung, narrativer Interviews und Protokolldurchführung zu erweitern. In dieser Hinsicht kann man Kino- und Medienwissenschaft mit methodischen Verfahren der Ethnographischen Gesprächsforschung, der Pragmatischen Diskursanalyse, der Kulturwissenschaft, der Soziologie und Sozialpsychologie kombinieren, um offene Fragen über die Rekonstruktion der Rezipientenidentität durch Musik und Bild beantworten zu können. Da Identitätskonstrukte als subjektbezogener Bestandteil von erlebten sozialen sprachlichen (verbalen oder nonverbalen) kontextuellen Wirklichkeitsmodellen erfasst werden kann, ist die Konzeption, Bild- und Musikkomposition als sprachliches Mittel für

die Identitätsbildung des Zuschauers zu erforschen, berechtigt. Dabei wären folgende Fragen schwerwiegend:

- a) Wie lässt sich Bild- und Musikkomposition als ethnographisches Feld bestimmen?
- b) Welche Rollen spielen soziokulturelle Faktoren, räumlich-situative Kontexte (privates Zimmer oder Kinosaal) von Filmrezipienten bei ihren kommunikativen Handlungsprozessen durch Filmmusik und Filmbild?
- c) Wie lässt sich die Erhebung filmischer Gespräche und Narrationen (Schauspieler, Regisseur) mit der Erhebung von alltäglichen Gesprächen (Rezipienten) in Beziehung setzen?

Eine Methodenkombination aus kino- und medienwissenschaftlicher, ethnographisch-gesprächsanalytischer, pragmatisch-diskursanalytischer, kulturwissenschaftlicher, soziologischer und sozialpsychologischer Sicht ist nicht einfach, weil viele Perspektiven bei den Handlungsverläufen, die sich jedoch permanent wandeln, gleichzeitig bedenklich und nachkonstruiert werden müssen. Filmdarstellungen lassen sich als nicht handgreifliche mediale Kommunikationsräume beschreiben, weil die Grenzen zwischen Selbst- und Fremduordnung während der Filmdarstellung des Rezipienten ambivalent sind. Auf Grund dieser Sache ist es schwierig, die wirklichen Handlungspraktiken zwischen Filmrezipienten in ihrer medialen Kommunikation und den Akteuren durchzuschauen. Stattdessen ist der Forscher eher mit den Auswirkungen der interaktiven oder narrativen Handlungsprozesse der Bild- und Musikkomposition konfrontiert, über die er mittels ethnographischer Vorgehensweisen schließen muss. Gemäß der bisherigen Diskussion kann bei Filmdarstellungen von einem Identitätskonstrukt im eigentlichen Sinne dann die Rede sein, wenn es sich Sprechhandlungen beschreiben lassen, die recht eindeutig mit der Entfaltung und Reflexion des Individuums geäußert werden. Die Strategien beim Identitätskonstrukt betreffen überwiegend die wiederholten reflektierenden Züge einer kommunikativ bildhaften und musikalischen Innen/Außen Identität des Publikums während der Filmaufführung, weil es in ihrem Selbstkonzept sich ständig zwischen ‚Inneren‘ Wünschen bzw. Selbstreferenz und ‚Äußeren‘ Inszenierungspraktiken von Akteuren bzw. Differenz zu seiner Umwelt dreht. Die methodische Vielfalt in der Erforschung kinowissenschaftlicher Handlungspraktiken durch Bild- und Musikkomposition als interaktive und narrative Musikelemente könnte identitätsstiftende Diskurse des Zuschauers vergegenwärtigen und bereinigen.

Literatur**BULLERJAHN 2001**

BULLERJAHN, Claudia (Hrsg.): *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*. Augsburg, Wißner, 2001.

GOFFMANN 2008

GOFFMANN, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. 6. Aufl. München; Zürich, Piper, 2008.

KEUPP 2002

KEUPP, Heiner et al.: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.

LUCIUS-HOENE-DEPERMANN 2004

LUCIUS-HOENE, Gabrielle-DEPERMANN, Arnulf : *Rekonstruktion narrativer Identität*. Ein Arbeitsbuch zur Analyse narrativer Interviews. 2. Aufl. Wiesbaden, VS Verlag, 2004.

SCHLÜPMANN 2004

SCHLÜPMANN, Heide: *Filmwissenschaft als Kinowissenschaft*. In: *Nach dem Film*. Nr. 5. (www.nachdemfilm.de/content/filmwissenschaft-als-kinowissenschaft) 2004.

