

### 3.1.2

#### **Tonlänge/Rhythmus/Taktart/Metrum**

Rhythmus verhält sich ähnlich zum Parameter Tonlänge wie die Melodie zur Tonhöhe, d. h. ein bestimmter Rhythmus ist eine bestimmte strukturierte Tonlängenreihenfolge, die einen bestimmten Sinn ergibt. Für die Filmmusikfunktionen sind isolierte Parameter (einzelne Tonlängen) ebenso relevant wie die geordnete, sinnvolle höhere Einheit (der Rhythmus). Meistens beherrscht das Leinwandgeschehen die Tonhöhe/Melodie (Siehe oben!), aber in einigen Fällen kann der Rhythmus in den Vordergrund rücken. Bewegungen im Bild können am besten mit einem passenden Rhythmus, oder durch eine bestimmte Taktart – wie z. B. Dreivierteltakt, Sechachtel etc. – oder durch ein prägendes Ostinato unterstrichen werden. Für Bewegungsszenen wie Tanzszenen, rasante Jagden, Reiten, Marsch von Truppen, Treppensteigen etc. sind Taktart / Metrum und Rhythmus die musikalischen Hauptmerkmale.<sup>4</sup> (Siehe auch die Rahmenstruktur von „Emma“, Kapitel 6.1.1, Drehen der Weltkugel im Dreivierteltakt.)

Wie wichtig das Metrum und dessen Veränderung für den Film werden kann, zeigt ein Accelerando des Isengard-Themas („LOTR“, 1.). Der Wechsel der Taktart eines Motivs kann ebenso zur Bedeutungsveränderung führen (ein Motiv im Viervierteltakt wirkt plötzlich ganz anders, wenn es im Dreivierteltakt gespielt wird, wie z. B. das Gefährten-Thema in „LOTR“: das Thema erscheint normalerweise immer im Vierertakt, bis auf 2 Ausnahmen – 30. Szene, The Bridge of Khazad-dum, nach dem Sieg über den Bergtroll rennen die Gefährten im Triumph in Richtung Brücke und Freiheit, 1:56:50-1:57:44 und beim Erreichen der Brücke 2:01:31-2:01:53; oder der Main Title in „Emma“ – Siehe ausführliche Analyse im Kapitel 5!) wie Tempoveränderungen, oder einzelne unterschiedliche Rhythmuswerte. (Eine einzige Triole in einem bekannten, geradtaktig strukturierten Thema kann eine Figur gleichsam durch die Luft schweben lassen, wenn alle anderen Werte Achtel sind und anstelle der Triole früher immer zwei Achteln erklangen; „LOTR“, 2. Teil der Trilogie, Lothlorienthema, Marsch der Elben in die Festung Helms Klamm, in der letzten Zeile lässt eine Triole, die eine Achtel - das im Thema normalerweise an dieser Stelle steht - hier ersetzt, den Hauptmann der Elben über die letzte Stufe der Stiege schweben.) Selten verwendete Taktarten, v. a. ungerade wie z.B. Fünfsachtel, Siebenachtel usw. fallen sofort auf, besonders wenn sie durch zahlreiche Schlaginstrumente verstärkt werden, deren Einfluss sich der Hörer nicht entziehen kann (wie der Fünfsachteltakt des Isengard-Themas in „LOTR“, oft auch nur

als Ostinato ohne Melodie.<sup>5</sup> Das Ent-Täuschungsthema in „Emma“ hat in den meisten Fällen auch eine prägnante Ostinatobassbegleitung, die das letzte Mal als Ent-Täuschungsthema 8 in der 47. Sequenz, in den 25-26. Szenen ohne Melodie, d. h. nur als Rhythmus zurückkehrt. Das Ostinato erzielt hier einen humorvollen, ironischen Effekt.). Die selten verwendeten ungeraden Taktarten können wunderbar Figuren oder Kulturen (Milieu, Schicht, Volk, etc. – im obigen Beispiel das Volk der Isengard Orks und Uruk-hais) charakterisieren, daneben das Publikum durch die tiefen Frequenzen der tragenden Schlaginstrumenten manipulieren (*affektive/persuasive Funktion*).

### 3.1.3

#### **Klangfarbe/Spielart/Instrumentierung**

Die Klangfarbe eines Instrumentes ist neben der Melodie jene musikalische Qualität, die von einem Durchschnittskinobesucher am leichtesten und ehesten bemerkt wird. Sie bringt zusätzlich einige feste Assoziationen aus Bühnen- und Programmmusik mit in den Kinosaal (wie Jagd- oder Waldhörner, Trompetenschall, Posaunenfanfare, schottischer Dudelsack oder russische Balalaika, usw.), die vom Kinopublikum ohne größere Probleme erkannt werden und als solche vom Komponisten bewusst für den Film eingesetzt wurden. Dieser kann auch statt mit musikalischen Klischees mit einigen originellen Einfällen, z. B. durch den bewussten Bruch mit der musikalischen Tradition, höchst wirkungsvolle Effekte erzielen.<sup>6</sup>

Neben der Wahl des Instruments sollen auch dessen Spielart, wie Pizzicato bei den Streichern, oder diverse Anschlagtechniken auf dem Klavier nicht vergessen werden, da diese sich hervorragend als Ausdrucksmittel für die unterschiedlichsten semantischen Funktionen eignen (wie z. B. Pizzicatotöne der tiefen Streichern und Cembalo als Continuo in den ersten Paar Takten des Auenland-Themas in „LOTR“, detaillierte Analyse der 2. Variante des Themas mit Szenenzusammenhang auf Seite 49-51; oder Staccatotöne von Fagott und Oboen als komischer Effekt stellvertretend für Merry und Pippin, Auenland-Thema 8, S. 52 oder über Klangfarben allgemein in der Musik von „LOTR“,<sup>7</sup> ebenfalls Staccatotöne von Fagott und Klarinette mit ebenfalls humorvollen Effekt in „Emma“, Täuschungsthema 2, 9. Sequenz, 5. Szene). Fagott und Oboen - aber auch die übrigen Holzbläser - werden mit Vorliebe für humorvolle Szenen benutzt. Ihre charakteristische nasale Klangfarbe, beim Fagott und bei der Klarinette zusätzlich die signifikanten Unterschiede in den Registern verleihen dem Leinwandgeschehen witzige Atmosphäre oder kommentieren es aus einer humoristisch-ironischen Perspektive (viele Szenen mit den Täuschungs- und Ent-Täuschungsthemen in „Emma“. Siehe dazu im Kapitel 7 „Kommentar“ und „Erzählhaltung“; Wechsel vom „Quasi-Klavierkonzert“ auf „Quasi-Klarinettenkonzert“ und von Es-Dur nach g-Moll in „Pride and Prejudice“, Teil 1, Szene 1, Main Title 1, 1.20:-3:38, als nach der Heldin Lizzy ihre jüngeren, verzogenen Schwestern vorgestellt werden durch ihren Streit, ihre laute Stimme – und das Duett von Klarinetten. Sie sind noch nicht auf der Leinwand zu sehen, aber ihre akustische Kennzeichnung hat sie schon charakterisiert – die visuelle Schicht kommt erst nach!).

Die parodistische Wirkung dieser meistens solistisch, aber auch als Duo eingesetzten nasalen Holzbläser lässt sich ausgezeichnet v. a. in Zeichentrickfilmen beobachten. Ihr Gebrauch basiert einerseits auf der Tradition der Instrumentierung der symphonischen Programmmusik des 19. Jahrhunderts, andererseits auf der Aufnahme- und Wiedergabegeschichte – die Klangfarbe der Holzbläser wurde zur Zeit der frühen Tonfilme am wenigsten verzerrt!<sup>8</sup>

### 3.1.4

#### **Tonstärke/Dynamik**

Die Tonstärke beeinflusst unter allen musikalischen Parametern den Gesamtfilm bzw. die Gesamtheit der akustischen Schicht am stärksten. Wird einem Dialog auch Musik unterlegt, so muss sich die Musik selbstverständlich dem Gespräch unterordnen. Dies hat teilweise Konsequenzen für die Verwendung von Tonhöhen und Klangfarben, die die Sprechstimme der Figuren keinesfalls zudecken dürfen, aber in erster Linie betrifft es die Tonstärke der Musik. Generell tritt sie in Dialogen zurück, um wieder in den Vordergrund zu rücken, wenn die Sprache schweigt. Oft werden Landschaftsaufnahmen oder die Öffnung ins Totale mit einem Crescendo begleitet, das manchmal mit einer Erweiterung des Orchesters einhergeht (Auenland-Thema 2,<sup>9</sup>; Täuschungsthema 2 in „Emma“; oder das plötzliche Fortissimo beim Szenenwechsel zwischen der 14. und 15. Szene, wo sich der Mittelteil dem Themenanfang vom Ent-Täuschungsthema 5 im Fortissimo anfügt und dadurch den Bildwechsel vom Zimmerinneren ins freie Gelände – Emma fährt in einem offenen Einspänner am Flussufer – sowie den Schnitt verstärkt.). Auch der herannahende dramatische Höhepunkt wird meistens mit einem Crescendo unterstützt: Liebeserklärung und 1. Kuss von Mr. Knightley und Emma im Fortissimo im Mail Title 27, Sequenz 49, Szene 26 in „Emma“. In „Pride and Prejudice“, Teil 4, Szene 5, 37:33-39:40, besucht die Heldin Lizzy mit ihrem Onkel und ihrer Tante den Herrnsitz von Mr. Darcy. Ihre Kutschenfahrt wird mit dem sog. Liebesmotiv begleitet, anfänglich zart und im Piano, da die Kutsche gerade erst dem Wald ins offene Gelände hinausfährt, dann aber allmählich durch ein Crescendo sich bis zum Forte steigend, als sie langsam zum Schlosstor und durch das Tor zum nahen Park unmittelbar des Schlosses ankommen und nach einer scharfen Kurve endlich das Gebäude erblicken – beim Anblick öffnet die Kamera auf die Totale, das volle Orchester spielt im Fortissimo, und Lizzy ist überwältigt von der Schönheit des Schlosses. Die auf den mit Crescendo markierten und verstärkten Höhepunkt folgende Entspannung wird oft mit einem Diminuendo abgerundet. Die dynamische Palette bietet aber wesentlich mehr, als nur Spannungscrescendo und Entspannungsdiminuendo. Plötzliche Akzente (Sforzati) können furchterregende Überraschungen (2 eingeschobene Akkorde mit Marcato in „LOTR“, Szene im Wald in Auenland, Wechsel zwischen 8. und 9. Szene, 0:36:54-0:36:56, die beiden Akkorde Unterbrechen das Gefährten-Thema 1-2 und verleihen dem Bild bedrohliche Stimmung), oder humorvolle (Quer durch den Gemüsegarten,

„LOTR“, Auenland-Thema 8, 0:41:54-0:42:44) etc. Effekte verursachen oder aber, wenn sie mit dem Bildschnitt zusammenfallen, den Schnitt betonen und dadurch der Gliederung dienen (Siehe *kleinen Rhythmus, syntaktische Funktionen!*). Ein ständiger Wechsel zwischen Gefährten-Thema und Isengard-Thema ist fast für eine ganze Szene charakteristisch, 35. Szene, The Great River, 2:19:55-2:21:31, der musikalische Themenwechsel begleitet und verstärkt die ständige Kamerabewegung zwischen den Gefährten in ihren Booten auf dem Fluss und den im Wald versteckt marschierenden Uruk-hais, die aber nicht immer in Gestalt oder in voller Größe gezeigt werden. Hier gibt nur die Musik Auskunft darüber, wer auf dem Fluss fährt und wer auf dem Ufer im dichten Wald rennt; diese parallelen (Truppen-)Bewegungen münden in den Kampf auf Amon Hen, und der gleiche Wechsel zwischen den gleichen Themen wurde auch dem Kampf unterlegt, 37. Szene, The Breaking of the Fellowship, 2:28:46-2:31:34. Ein ähnlicher paralleler Schnitt mit Wechsel zwischen Liebesmotiv und Cellomotiv untermalt und steigert die Spannung in der Fortsetzung einer bereits schon erwähnten Szene in „Pride and Prejudice“, (Teil 4, Szene 5), als der abwesende Hausherr, Mr. Darcy, unerwartet im Schlosspark auftaucht und die Besucher unangenehm überrascht. Seine Reise aus London nach Derbyshire, Pemberly, auf seinen Landsitz wird mit dem Besuch des Schlosses und dem Spaziergang von Lizzy durch den Park parallel geschnitten, der Parallelschnitt wird mit dem Wechsel der musikalischen Themen unterstützt - und der Rezipient kann es kaum erwarten, dass die beiden endlich im Park aufeinander treffen. Die Begegnung verschlägt beiden die Stimme und mündet in den Main Title, 12, einen langsamen Walzer in D-Dur mit Orchester und Horn.

## 3.2

### **Ebene 2: Motiv- bis Satzteilgröße**

Auch diese Kategorisierungsebene ist inhomogen bezüglich der Eigenständigkeit ihrer Elemente. Sie beinhaltet Gestalten, wie *Themen, Leitmotive, Erinnerungsmotive* usw., die ihrer Größe nach ausschließlich hierher eingeteilt werden können, und Kategorien, die sowohl dieser Ebene, aber auch der nächst höheren angehören, wie Tonart und Harmonik, oder Besetzung. Gestalten sondern sich auch dadurch ab, dass sie eine fixe Form aufweisen, die zu ihrer Identifikation dient. Diese festgelegte Form ist ihr primäres Wesensmerkmal (sonst wären sie keine Gestalten), deren semantische Relevanz von Typ zu Typ – einfaches Thema, Erinnerungsmotiv oder Leitmotiv – unterschiedlich ist. Ihre Form-Inhalt-Verbindung prädestiniert sie dazu, als wichtigste Bauelemente in der Filmmusik zu fungieren.

Zur Analyse der Elemente dieser Strukturebene werden folgende Gruppen gewählt:

- Besetzung
- Tonart und Harmonik
- Gestalten

### 3.2.1

#### Besetzung

Die Zusammenstellung und Anzahl der verwendeten Instrumenten und Sänger, d. h. die genaue Art und Größe des – rein instrumentalen, vokalen oder gemischten – Ensembles wirkt direkt in der Szene, kann sogar zu einem wichtigen sichtbaren, oder auch unsichtbaren Bestandteil der Szene werden (*On*-Musik, Musik in ihrer natürlichen Rolle, reflexive Funktion). Sie kann aber auch als *Off*-Musik das Publikum ansprechen, in dem die vom Komponisten bewusst gewählten und eingesetzten fixen, allgemein bekannten Formationen im Kinosaal bestimmte Assoziationen hervorrufen, weil das zeitlich-historische, kulturelle und musikalische Umfeld, in das die spezielle Besetzung eingebettet ist, durch das Erklingen der Musik beim entsprechend disponierten Hörer sofort lebendig wird. Sie wird, so wie auch die Klangfarbe der einzelnen Instrumente, deren logische Fortsetzung und Kombination sie auf einer höheren Ebene ist, vom Durchschnittskinobesucher sehr leicht und schnell erkannt, insbesondere die häufigsten und populärsten Arten (wie z. B. Big Band, dörfliches Blasorchester, Jazz-Combo, symphonisches Orchester etc). Dadurch eignet sie sich hervorragend dazu, dramaturgische Details, wie Zeit und Ort des Geschehens, Milieu, Schicht und Kultur, aber auch Figuren (Siehe *Dramatische Funktionen!*) zu charakterisieren. Je treffender das Musikbeispiel und dessen Besetzung, desto genauer können sie auf eine bestimmte historische Zeit hinweisen (wie z. B. das Fortepiano in „Emma“ und in „Pride and Prejudice“ auf die spätklassisch-frühromantische Epoche). Schlager und populäre Songs sind präzise Indikatoren, da sie ganz genau mit einem Jahrzehnt, in letzter Zeit auch mit dem genauen Erscheinungsjahr verbunden sind – und auch vom Rezipienten blitzschnell erkannt werden. Das muss nicht unbedingt Klischeehaftigkeit bedeuten, es kommt auf die genaue Wahl durch den Komponisten (Regisseur, oder Produzenten) an. Vermutliche Faustregel: Je bekannter das Zitat, desto sicherer die Wirkung. Je bekannter eine Besetzung, desto wahrscheinlicher ist es, dass sie das Publikum zu Assoziationen anregt, bzw. dass diese gedanklichen und/oder affektiven Verbindungen in die von den Filmschaffenden erwünschte Richtung gehen. Europäisches Kino tendiert eher in Richtung kammermusikalischer Besetzung, Hollywood-Kino eher zum Klangteppich mit Großorchester.<sup>10</sup>

Howard Shore arbeitet im „LOTR“ mit einem Riesenorchester, ergänzt mit Frauen-, Männer- und Kinderchor, sowie zahlreichen Solisten. (Unterkapitel 2.2., S. 30-45)

Carl Davis in „Pride and Prejudice“ verwendet ein klassisch-frühromantisches Orchester, das in unterschiedlichen Situationen mannigfaltig besetzt wird, d. h. sehr oft in verschiedenen kammermusikalischen Formationen, wie Klaviertrio, Klavierkonzert mit Streichern, Klarinette und Horn. Hier wird stets das Fortepiano gespielt, das zeitgenössische Tasteninstrument. (Gelegentlich ertönen auch ein Cembalo oder ein Klavichord, um den gesellschaftlich und finanziell niedrigeren Stand der Haushalte zu signalisieren, in denen sie stehen und bespielt werden - dann sind diese stets auch auf der Leinwand zu sehen.) Niemals tritt ein Chor auf, aber oft singen weibliche Figuren, in eigener Begleitung.

Die schlankste Besetzung wählt Rachel Portman für „Emma“; sie besteht im Wesentlichen aus einem Streichorchester mit gelegentlicher Bläserergänzung – nur Klarinette, Fagott, Querflöte, und 2 Mal Trompete - sowie einer Harfe und einem Cembalo. Auch hier werden verschiedene kleinere oder größere Kombinationen der Szenensituation angepasst, sehr oft werden sogar solistische Auftritte oder Duette von Holzbläsern (Klarinette, Fagott, Querflöte, Fagott-Klarinette) eingesetzt. Auch hier musizieren zwei junge adelige Damen sowie ein junger Gentleman. Intimität, häusliche Atmosphäre, der historischen Zeit (Frühromantik) entsprechende Musizierkunst, werden durch kammermusikalisch-solistische Besetzung vergegenwärtigt.

Der Komponist trifft bewusst diese Wahl, um deren historisch-kulturelle Konnotationen für die Filmmusik und für den Film zu verwenden, oder aber er bricht bewusst mit der Tradition und mischt noch nie da gewesene Klangfarbenkombinationen, um neue, überraschende Effekte zu erzielen. Er hat auch die Möglichkeit, mit dem sog. Historischen zu spielen, je nach künstlerischer Konzeption. Kompositorisch gesehen ist es heute schon möglich – und wird auch praktiziert –, zwischen Historischem und Historisierendem zu unterscheiden und diese Differenz für den Film zu nutzen. Wenn dieser „Quasi“- Charakter leicht erkennbar ist (z. B. ist Lady Catharines Theme in „Pride and Prejudice“ eine „Quasi“-Barock - Französische Ouvertüre“, die den alten, schwerfälligen, konservativen Charakter dieser Figur ironisiert), kann sie – neben der Charakterisierung der Figur - ausgezeichnet auch noch epische Funktionen erfüllen, wie Kommentar (in der Szene, punktuelle Wirkung) oder Erzählhaltung (im ganzen Film, sukzessive Wirkung).<sup>11</sup>

Die Veränderung der Besetzung kann sukzessive den ganzen Film beeinflussen, sofern sie ein wandelbares Element in dramaturgisch eingeführten *Leitmotiven* ist, wie v. a. das Gefährten-Thema in „LOTR“ (die Veränderung der Besetzung des Themas im Laufe

des Films dient zur Versinnbildlichung des Prozesses der Gruppenbildung der Gefährten: allmähliches Wachsen mit immer größer werdendem Ensemble, gemeinsamer Kampf und Sieg, dann allmähliche Auflösung der Gruppe durch Auflösung des Themas und dessen Besetzung – Unterkapitel 3.2, The Theme of the Fellowship, S. 58-67).<sup>12</sup>

### 3.2.2

#### **Tonart/Harmonik**

Unter den bis jetzt behandelten musikalischen Elementen wird das harmonische vermutlich am wenigsten, oder gar nicht (bewusst) gehört, ausgenommen Absoluthörern und sehr gut trainierten Relativhörern. Die Harmonik wird wohl eher gespürt, soz. affektiv wahrgenommen. Das aber ist der primäre Wirkung- und Einsatzbereich der Filmmusik! Im Klartext: Obwohl harmonische Abfolgen für die meisten Kinogänger schwer zu entziffern sind, üben sie auf das Publikum eine starke Wirkung aus (in Verbindung mit melodisch- rhythmischen Mitteln und v. a. mit Dynamik). Spannung und Abspannung lassen sich mit vielen musikalischen Mitteln ausdrücken und werden in den meisten Fällen durch die Kombination von mehreren erreicht. Die Vorbereitung und Ausführung von Höhepunkten (identisch mit dramaturgischen Kulminationspunkten) geschieht in erster Linie mit harmonischen Mitteln.

Dies sind alles Prozesse; Harmonik und Tonart entfalten sich in der Zeit, können nur sukzessive interpretiert werden, u. zw. bezogen auf einen konkreten formalen Rahmen. Harmonik und Tonart sind zwei Begriffe, die in enger, symbiotischer Verbindung als konkrete Ausprägungen der Dur-Moll-Tonalität, die für die späte abendländische Musik als Folie dient, den Orchestersatz bestimmen. Dabei fungiert das Dur-Moll-Tonartensystem als Bezugssystem für die harmonischen Abläufe. Diese entwickeln sich in einem konkreten metrischen Rahmen und unterliegen zusätzlich gewissen rhythmischen, und/oder melodiösen Gesetzen. Polyphone Musik (Siehe dazu auch die kontrapunktischen Gesetze im Kapitel I.!) versteht sich primär als lineare Musik mit zusätzlichen vertikalen Konsequenzen, lebt in der Eigenständigkeit der einzelnen Stimmen, die melodiös ausgerichtet sind. Homophone Musik wird in erster Linie als harmonische Musik empfunden, wo der Vertikalität gegenüber dem Horizontalen mehr Gewicht verliehen wird. In der Filmmusik überwiegt die eher homophone Musik, polyphone Strukturen werden seltener und mit spezieller Zielsetzung eingesetzt. Weil sie quasi vom „Normalfall“ abweichen, können sie besondere Bedeutung erhalten. (Siehe z. B. die sog. „Fuge“ in „LOTR“, die als einzige Stelle im Film in Imitationstechnik komponiert wurde. Sie signalisiert die Brüchigkeit und den allmählichen Zerfall des Bundes zwischen den Gefährten, 2:39:22-2:40:11, 39. Szene, The Road Goes On...)

Abweichungen von Hörgewohnheiten sind in diesem semantischen Bereich die wenigen Stellen, die auch dem Durchschnittshörer auffallen, dadurch begünstigen sie punktuelle Wirkungen in der Szene. Solche besonderen Akkorde oder Akkordkombinationen können historisch frühere oder spätere Phänomene sein, also musik- und kompositionsgeschichtlich gesehen Anachronismen, ungewohnte oder weniger bekannte Klänge und Klangfolgen, die vom durchschnittlichen Kinogänger gar nicht benannt werden können. Sie sollen ja auch nicht, sie sollen gespürt werden. Der weiter oben im Unterkapitel Besetzung erörterte „*Als ob*“-*Effekt* gilt auch hier, insbesondere wo die Harmonik von der Besetzung getragen wird. Trifft ein Komponist die Wahl, eine „musikalische Scheinwelt“ zu schaffen, die auch der Rezipient als solche merkt, so hat diese „falsche Musik“ Konsequenzen auf mehreren Ebenen und in mehreren Bereichen, wie Melodik und Rhythmik, Besetzung und Harmonik. Eine sehr bekannte Melodie mit ein Paar falschen Tönen wird wahrscheinlich von allen erkannt, und sehr wahrscheinlich auch die Absicht dahinter (am häufigsten komisch-parodistischer Effekt, auf jeden Fall Kommentar und/oder ironische Erzählhaltung).<sup>13</sup>

Wenn diese komponierte „Falschheit“ im harmonischen Bereich erscheint, wirkt sie eher verdeckt, da gewiss nur die Wenigsten sie erfassen und benennen können. Dennoch kann sie die beabsichtigte epische Funktion zur Geltung bringen, da sie auf jeden Fall „gefühl“ wird als etwas Unpassendes, Eigenartiges, Seltsames, Komisches.

Die Veränderung des harmonischen Gerüsts in fixen Gestalten trägt zu ihrer Wandelbarkeit bei; sie wird im nächsten Unterkapitel näher erörtert. Das ist auch der einzige Einsatzbereich, in dem Tonarten als Ausdrucks- und sinntragende Elemente an sich fungieren können. Das äußerst komplizierte Leitmotivsystem in „LOTR“ hat auch ein differenziert ausgeklügeltes Tonartensystem, in dem die einzelnen Tonarten und Tonsysteme/Tonsprachen wichtige bedeutungstragende musikalische Mittel sind.<sup>14</sup> Das thematisch-harmonische Gerüst der Filmmusik in „Emma“ ist die tragende Säule der wichtigsten Funktionen, und ist somit das Forschungsobjekt der dramaturgisch-funktionalen Analyse im 6. Kapitel.

### 3.2.3

#### *Gestalten*

Hier ist eine klare theoretische Abgrenzung ihrer Arten, bezogen auf ihre filmmusikalische Relevanz erforderlich. Selbstverständlich gibt es auch andere *Gestalten* in der Musiktheorie, als nur Leitmotive, Reminiszenzen und ihresgleichen, welche die Filmmusik aus der Affekten- und Gestaltenlehre „geerbt“ hat und gelegentlich auch benutzt wie Jagdsignale, Fanfaren (z. B. das Horn von Gondor, Boromirs Jagdhorn, mit dem er seine Gefährten zur Hilfe ruft, als er in Notfall gerät, 37. Szene, *The Breaking of the Fellowship*, 2:31:34-2:31:38; oder das Netherfieldthema in „PAP“, das eigentlich aus einem Jagdhornmotiv, als Signal für Reichtum und höhere Geburt aufgebaut wird), Seufzermotiv etc.. Ihr Gebrauchswert ist offensichtlich, ihre Wirkung direkt und punktuell. Kompositionstechnisch sind diese Gestalten im Allgemeinen Einzelfälle, sofern sie nicht wiederholt werden (wie das Horn von Gondor in *LOTR*). Kehren sie wieder, so werden sie zu konstitutiven Bausteinen der Filmmusik (wie das Netherfieldthema in „PAP“, das ein *Leitmotiv* ist). Sie verfügen über einen Doppelcharakter: sie dienen der Szene (punktuelle Wirkung: die jeweilige aktuelle Erscheinung) und dem Gesamtfilm (sukzessive Wirkung: als Wiederholung und ev. zusätzliche Variante).

Aufgrund der Art und der Stärke der Verbindung zwischen der semantisch-dramaturgischen Funktion dieser Gestalten und ihrer festgelegten Form bzw. deren Wandelbarkeit lassen sich vier semantisch-funktionale Typen in einem polythematischen System voneinander unterscheiden:

- das Hauptthema = *main theme* (oft identisch mit der *Titelmusik* = *Main Title*)
- Themen/Motive
- *Erinnerungsmotive/Reminiszenzen*
- *Leitmotive*

Kriterien zur Einteilung, genaue Unterscheidung und Charakterisierung der einzelnen Motivarten wurden bereits im Kapitel 1 (1.2.4: *Thematisches Material*, bzw. 1.2.4.2: *Leitmotivtechnik versus Erinnerungsmotive*) behandelt, hier geht es um ihre funktionale Relevanz, ihre Verwendbarkeit und den Einbau in das Analysesystem. Im Kapitel 2.2.1

sind sie Bestandteil des von mir entworfenen Typologiesystems, auf der dritten Stufe (Zoom 2). Dort wurden auch die drei Romanverfilmungen in ihrer Gesamtheit als verschiedene Arten von Filmmusiksystemen, in denen auch die Motive und Themen integriert sind, eingeordnet und kurz vorgestellt (Kapitel 2.2.2). Am Ende des 4. Kapitels, als Abschluss der Beschreibung des Funktionssystems wurden drei Tabellen (Tabellen 8.a, 8.b und 8.c) mit jeweils 4 Themen aus allen 3 Filmbeispielen zusammengestellt. Sie sollen die Zusammenhänge zwischen verschiedenen musikalischen Gestalten und den Funktionen, die sie im Film verkörpern (können) exemplarisch aufzeigen. Eine ähnliche, aber viel detailliertere Tabelle befindet sich im Anhang (Tabelle 11, 16 Seiten) bzw. deren Kurzfassung im Korpus des 7. Kapitels (Tabelle 11), die alle Themen der Filmmusik von „Emma“ mit den relevanten Filmmusikfunktionen verbindet. Die Werte der Proportionen (Themen – Funktionen) wurden statistisch berechnet und auch mit einem Diagramm abgebildet (Diagramm 14). In dieses Thema-Funktion-Schema wurde auch das Typologiesystem einbezogen und dessen Resultat im Diagramm 15 präsentiert, das die funktional-typologische Analyse der Filmmusik von „Emma“ abschließt.