



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Ästhetik der Komik in der Filmmusik“

Verfasserin

Nora Stephanie Bacher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. habil Ramón Reichert

Danksagung

Ich danke Herrn Univ.-Prof. Mag. Dr. habil Ramón Reichert für seine wissenschaftliche Unterstützung während des Schreibprozesses und seine stets schnellen Rückmeldungen.

Herzlichen Dank an meine Familie und Freunde, die mir während des Verfassens dieser Arbeit in Form von Korrekturlesen, Ratschlägen oder neuer Motivation stets zur Seite standen.

Besonderen Dank möchte ich meinen Eltern aussprechen, die mich in jeglicher Hinsicht unterstützen und mir auf meinem Lebensweg immer Rückhalt geben.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 26. Februar 2014

Nora Bacher

Anmerkung

In der folgenden Diplomarbeit sind sämtliche personenbezogene Bezeichnungen geschlechtsneutral zu verstehen.

Inhaltsverzeichnis

I. Die Ästhetik der Komik	9
1. Themeneinführung	9
2. Satire, Slapstick und Parodie – Eine Einleitung	12
3. Satire in „Monty Python and the Holy Grail“	14
3.1. Der Humor Monty Pythons	14
3.2. Satire	15
3.3. Schwarzer Humor	18
3.4. Groteske	20
3.5. Animationen	24
3.6. Kameraführung und Montage	26
4. Slapstick in „Austin Powers - Das Schärfste, was Ihre Majestät zu bieten hat“	31
4.1. Merkmale des Slapstick	31
4.2. „Austin Powers“ – Der Frauenheld im Dienste seiner Majestät	34
4.3. Die Welt der Mods	36
4.3.1. Die Mode	36
4.3.2. Die Musik	38
4.4. Kameraführung und Montage	40
5. Parodie und Travestie in „(T)Raumschiff Surprise – Periode 1“	44
5.1. Parodie	44
5.1.1. Begriffserklärung und parodistische Merkmale	44
5.1.2. Genre-Parodien	45
5.2. Travestie	49
5.2.1. Begriffserklärung und Hinweise auf Travestie	49
5.2.2. Die Hauptcharaktere und ihre Beziehung zueinander	51

5.3. Kameraführung und Montage	53
II. Filmmusikalische Analyse	57
1. Einleitung – Analysemodell nach Georg Maas	57
2. „Monty Python and the Holy Grail“	61
2.1. Filmdaten	61
2.2. Plot	61
2.3. Entstehung, Stil und Konzept der Filmmusik	62
2.4. Musikalische Analyse	64
2.5. Zusammenfassung	70
3. „Austin Powers – Das Schärfste, was Ihre Majestät zu bieten hat“	72
3.1. Filmdaten	72
3.2. Plot	72
3.3. Entstehung, Stil und Konzept der Filmmusik	73
3.4. Musikalische Analyse	75
3.5. Zusammenfassung	81
4. „(T)Raumschiff Surprise – Periode 1“	83
4.1. Filmdaten	83
4.2. Plot	83
4.3. Entstehung, Stil und Konzept der Filmmusik	84
4.4. Musikalische Analyse	86
4.5. Zusammenfassung	94
III. Conclusio	96
IV. Anhang	98
1. Quellenverzeichnis	98
2. Abbildungsverzeichnis	105
3. Abstract	107
4. Lebenslauf	108

I. Die Ästhetik der Komik

1. Themeneinführung

Die vorliegende Abschlussarbeit beschäftigt sich mit dem Thema „Filmmusik als Ausdrucksmittel der Komik“. Die Filmkomödie ist eines der ältesten und populärsten Filmgenres überhaupt, das inzwischen zahlreiche Untergenres aufweist (z.B. Slapstick, Screwball Comedy, Social Comedy sowie Genreparodien). Filmkomödien sind dadurch gekennzeichnet, dass sie inhaltlich zur Erheiterung des Rezipienten beitragen. Grundmaterial für filmische Komik liefern neben dem Wortwitz, neben Verkleidungen und dem gezielten Einsatz von Musik außerdem noch Filmtechnik und -konventionen (z.B. Zeitlupe und Zeitraffer, Verwandlungen und Verdoppelungen, Heraustreten aus der Filmrealität). Komik setzt einen Denkkakt voraus und die provokative Unangemessenheit ist häufig Auslöser für den komischen Konflikt. Die genaue Platzierung eines Witzes ist bedeutsam, weshalb Musik als analoges Kommunikationssystem allein oftmals nicht ausreicht um Komik zu erzeugen. Die filmmusikalische Komik ist eine spezifische Art von Komik, die sich von der rein musikalischen unterscheidet, da sie nur im Zusammenspiel mit dem Visuellen affektiv ist.

Die Ästhetik des Komischen kann vor allem komische Charakteristiken von Menschen, Gegenständen, Bewegungen und Situationen parodieren und auf den Bereich des Humors übertragen. Für die Entstehung der Komik ist dabei wesentlich, dass diese Charakteristiken auf eine bestimmte Einstellung des wahrnehmenden Subjekts stoßen. Das Empfinden des Komischen ist somit relativ.¹

Im Hinblick auf diese Thematik sollen am Schluss der Arbeit folgende Forschungsfragen beantwortet werden:

- Auf welche Art erzeugt Filmmusik Komik?
- Welche dramaturgischen und filmanalytischen Elemente lösen Komik im Film aus?
- Inwiefern trägt die Filmmusik zu dieser Komik bei?

¹ Vgl. Lexikon der Filmmusik, 2012, S. 166 f.

Die Arbeit ist in zwei große Themenkomplexe aufgeteilt. Der erste wird von einer näheren Einführung in das Thema „Komik und Filmmusik“ eingeleitet und dient dazu, die Begriffe Satire, Slapstick und Parodie genauer zu definieren. Diese Definitionen dienen dann als Basis für die weiterführende Analyse, welche anhand der drei Filme „Monty Python and the Holy Grail“, „Austin Powers – Das Schärfste, was Ihre Majestät zu bieten hat“ und „(T)Raumschiff Surprise“ durchgeführt wird.

In der filmimmanenten Analyse zu „Monty Python and the Holy Grail“ wird zunächst das Thema der Satire erläutert und anschließend werden Begriffe wie schwarzer Humor und Groteske untersucht, welche normative Themen in diesem Film darstellen. Die absurde Komik, die in diesem außergewöhnlichen Film eine Rolle spielt, wird im Hinblick auf historische Begebenheiten, verkehrte Rollen und übertriebene Darstellungen analysiert.

Nach der genaueren Betrachtung der als Metalepse dienenden Animationen bringt das abschließende Kapitel der Kameraführung und Montage Erkenntnisse darüber, inwiefern die filmische Montage nach dem Modell von David W. Griffith zur Komik beiträgt.

Der zweite zu analysierende Film, „Austin Powers – Das Schärfste, was Ihre Majestät zu bieten hat“ setzt filmische Schwerpunkte in den Genres Slapstick und Parodie. Der Film lässt inhaltlich wie auch musikalisch die 1960er Jahre noch einmal aufleben und erzeugt gemeinsam mit der Parodie dieser Ära eine Hommage an diese Periode der Popkultur. Charakterlich wie auch stilistisch weist die Figur des Austin Powers Merkmale der 1960er Jahre auf, die in den einzelnen Unterkapiteln der vorliegenden Arbeit näher erläutert werden. Diverse Arten der Kameraeinstellungen rufen Komik hervor und werden im filmanalytischen Kapitel auf Merkmale des Slapstick hin eingehend analysiert und dort lokalisiert.

Gleichzeitig dient das Thema der Parodie als Übergang zum dritten und gleichzeitig letzten Film sowie Themenbereich. „(T)Raumschiff Surprise“ zeigt sich als Parodie von Science-Fiction Filmen, vor allem von jenen der „Star Wars“-Reihe. In der vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen, die überspitzte Darstellung der Figuren im Hinblick auf das Thema der Travestie zu analysieren. Weiters setzt sich das Kapitel mit der zwischenmenschlichen Beziehung der Hauptcharaktere

auseinander und der Frage, inwiefern Kameraeinstellungen und Montagen narrative Funktionen übernehmen.

Der zweite große Themenkomplex beschäftigt sich mit der filmmusikalischen Analyse, in der die untersuchten Filme im Hinblick auf ihren musikalischen Einsatz und die damit verbundene Komik eingehend betrachtet werden. Als Grundlage dient hierbei das Analysemodell des Drehbuchautors und Regisseurs Georg Maas. Nach den einleitenden und filmtechnischen Daten werden die Filme auf die Komik in der Filmmusik hin untersucht und gleichzeitig filmanalytisch lokalisiert.

Resümierend beinhaltet das Conclusio Erkenntnisse der Arbeit und die Beantwortung der Forschungsfragen.

2. Satire, Slapstick und Parodie – Eine Einleitung

Die Satire ist eine mediale Darstellungsform, die dazu dient, mit Mitteln des Komischen negativ empfundene gesellschaftliche Zustände sowie individuelle Handlungen und Vorstellungen ironisch zu übertreiben. Das Ziel der Satire ist dabei, deren Unzulänglichkeit beziehungsweise Verwerflichkeit zu verdeutlichen. Die Satire beseitigt das Gesellschaftsschädliche, indem sie es der Lächerlichkeit preisgibt. Dadurch eignet sie sich sehr gut zur Bloßstellung und Entlarvung. Diese Verzerrung soll auf tatsächliche Missstände hinweisen woraufhin die Satire auch stark mit der Enthüllung und Aufklärung verbunden wird.² Laut Behrmann ist eine allgemeingültige Definition von „Satire“ unmöglich:

„Der Begriff Satire ist von irritierender Vieldeutigkeit. Er bezeichnet eine historische Gattung, aber auch ein Ethos, einen Ton, eine Absicht, sowie die in vielerlei Hinsicht höchst verschiedenen Werke, die davon geprägt sind.“³

Im Unterschied zur Satire stellt die Parodie die Komik in den Vordergrund. Etwas Komisches ist nur dann als Satire zu bezeichnen, wenn Aggressivität und ein Veränderungswunsch bzw. kritische Elemente visualisiert werden. Des Weiteren beschäftigt sich die Satire mit aktuellen Geschehnissen und Sachverhalten. Begrifflich gesehen bedeutet Parodie eine spielerische Nachahmung von etwas Bestehendem. Anschauungen, Sitten und Gebräuche, Vorgänge und Personen werden scheinbar wahrheitsgetreu, aber doch verzerrend mit beabsichtigter Komik beschrieben bzw. vorgeführt. Dabei muss das Original dem Rezipienten bekannt sein, denn ohne dieses Wissen kann eine Parodie nur selten Komik erzeugen.

Trotz häufiger Gleichsetzung der Begriffe Satire und Parodie gibt es einige Abgrenzungen und Differenzen:

Fundamental für die Parodie ist das zu parodierende Original. Primär soll die Parodie eine komische Imitation sein. Somit steht hier weniger das kritisierende als das

² Vgl. Knop, 2007, S. 79 ff.

³ Behrmann, 2002, S. 8.

Komik generierende Motiv im Vordergrund. Um diese beiden Begriffe einander anzugleichen, kann Parodie als die milde Form der Satire verstanden werden.⁴

Slapstick, auch Situationskomik genannt, bezeichnet eine spezielle Form der Komödie, in der vor allem körperbezogene Aktionen eine Rolle spielen. Eine solche Form der Komik kommt meist ohne Worte aus. Der Begriff „Slapstick“ leitet sich von der „Pritsche des Narren“ ab und meint ursprünglich eine Art Schlagstock, bestehend aus zwei aufeinanderliegenden Latten. Diese wurden in der Commedia dell'Arte häufig verwendet, um großen Lärm zu erzeugen, den Darsteller aber nicht ernsthaft zu verletzen.⁵ Dieses Merkmal des körperlichen Schmerzes ohne Konsequenz ist ein wichtiger Aspekt im Slapstick und kann auch als Schadenfreude bzw. körperbezogene Aktion bezeichnet werden. Weitere Merkmale des Slapsticks sind Tempo, Übertreibung und Häufung der Gags sowie das Präsentieren einer satirischen Illustration einer grotesken, absurden Welt.⁶

Zunächst soll der Begriff der Satire im Bezug auf den Inhalt des Films „Monty Python and the Holy Grail“ näher erläutert werden.

⁴ Vgl. Knop, 2007, S. 79 ff.

⁵ Vgl. Surhone/Timpledon/Marseken, 2010, S. 1.

⁶ Vgl. http://www.kreimeier-online.de/Mediengeschichte_22.htm, 18.2.2013, 13:32.

3. Satire in „Monty Python and the Holy Grail“

3.1. Der Humor Monty Pythons

„Monty Python and the Holy Grail“ ist eine satirische Filmkomödie aus dem Jahr 1975. Der Film der britischen Komikertruppe Monty Python, bestehend aus Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones und Michael Palin, setzt sich aus grotesken Situationen und Dialogen zusammen, die voller parodistischer und satirischer Vorkommnisse sind.

Die Truppe spielte schon in ihrer Fernsehserie „Monty Python's Flying Circus“, die im Dezember 1974 von BBC in vier Staffeln ausgestrahlt wurde, mit der Erwartungshaltung der Zuschauer.⁷ Ein Beispiel dafür ist in Folge 3 zu sehen, in der ein Richter den Angeklagten fragt ob dieser noch etwas zu sagen hat, ehe das Urteil verkündet wird. Der Angesprochene hält daraufhin eine enthusiastische Rede, die mit dem Appell „Freiheit! Freiheit! Freiheit!“ endet. In der Erwartung des handle sich um ein schwerwiegendes Verbrechen löst der Richter die Situation auf, indem er lakonisch anmerkt, dass es doch nur um ein Parkvergehen geht.⁸ „Monty Python and the Holy Grail“ ist, neben den bereits angesprochenen unerwarteten Wendungen, voll von satirischen Elementen und schwarzem Humor. Typische Merkmale der Produktionen von Monty Python sind das vollkommen unvermittelte Abbrechen von Sketchen ohne Pointe, der Einblick in die Produktion während des Films oder das plötzliche Abbrechen einer Szene, hervorgerufen durch die Darsteller.

Der Humor Monty Pythons ist auf visueller sowie sprachlicher Ebene auf kontinuierlichen Illusionsbrüchen aufgebaut und wirkt dadurch extrem absurd. Außerdem wird das Publikum meist mit den verschiedensten Formen der Geschmacklosigkeit konfrontiert, wie das Abtrennen von Gliedmaßen und der Anblick von Blut, Eingeweiden und Tierkadavern.

⁷ Vgl. Erdmann, 2003, S. 296.

⁸ Vgl. Pittler, 1997, S. 42.

3.2. Satire

Zur Einleitung der nachfolgenden Analyse des Films ist es an dieser Stelle wichtig, den Unterschied zwischen Satire, Ironie, dem Grotesken und schwarzem Humor zu analysieren. All diese Formen sind wesentliche Elemente in „Monty Python and the Holy Grail“.

In der Theorie präsentiert die Satire das in der Wirklichkeit situierte Angriffsobjekt als Symptom, Vertreter oder Teil eines übergeordneten Ganzen in Relation zur Gesellschaft oder zu Wertsystemen.⁹ Laut Schiller macht dies „der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale [...] zu seinem Gegenstande macht. Dies kann er aber sowohl seriös und mit Effekt, als auch amüsent mit Heiterkeit ausführen.“¹⁰ Für G. Grimm leitet sich der Reiz der Satire „aus der Spannung realer Bezüge und ästhetischer Mittel her, die die „Autonomie des Kunstwerks mit konkreter realitätsbezogener Zielrichtung vermittelt“. ¹¹ Satire zieht also die Schwäche des Menschen beziehungsweise die gesellschaftlichen Missstände ins Lächerliche. „Wo Satire angenommen wird, gilt die zeitgenössische Gesellschaft als ihr Gegenstand.“¹²

Satire und schwarzer Humor haben die Verfremdung und die Verschiebung der Perspektive gemein. Beide gehen dennoch von verschiedenen Voraussetzungen aus: Die Satire richtet sich in indirekter Weise gegen ein außerhalb der Fiktion stehendes Objekt. Sie bindet sich meist an Aktualität, und damit sie auch vollends verstanden werden kann, müssen von Seiten des Rezipienten zumeist die historischen Bezüge hergestellt werden. Die Satire versucht mittels ihres Gegenstandes auf Normwidrigkeiten aufmerksam zu machen und so die Beseitigung von Schwächen beziehungsweise Fehlern zu fordern. Dabei steht auch immer die Vorstellung einer idealen Welt im Vordergrund, die von der kritisierten weit entfernt ist. Anhand einer Satire wird sich also auch ihr positives Gegenbild zum Geschilderten entwickeln lassen.¹³ „Monty Python and the Holy Grail“ spielt in der Zeit des Mittelalters. Dennoch wurden Gegenstände, wie beispielsweise ein Radio,

⁹ Vgl. Schwind, 1988, S. 56.

¹⁰ Müller/Wess, 1973, S. 74.

¹¹ Schwind, 1988, S. 33.

¹² Karrer, 1977, S. 46.

¹³ Vgl. Hellenthal, 1989, S. 59 f.

gezeigt, welche zu dieser Zeit noch gar nicht existierten, mit ihrer Erscheinung im Film aber zur Absurdität von diesem beitragen. Als Referenzzeitraum kann die Entstehungszeit des Films, also die erste Hälfte der 1970er Jahre, verstanden werden. Die Gruppe bezieht sich nämlich inhaltlich auf bestimmte gesellschaftspolitische Entwicklungen ihrer Zeit, wie beispielsweise in der Szene, als Dennis Artus fragt wer Dennis' Herr sei und Artus daraufhin eine Art Kurzfassung des „Kommunistischen Manifests“ von sich gibt.

Die Szene, in der ein Mann mit einem mit toten Menschen beladenen Karren geht, ist ein Beispiel für eine satirische Darstellung der Pest. Er fordert die Leute auf, die Toten zu ihm bringen, er würde sie einsammeln, woraufhin ein junger Mann auf ihn zukommt, der über seine Schulter einen alten Mann trägt, welcher sich als ein Mitglied seiner Familie herausstellt. Dieser ist zwar noch nicht tot, der Mann würde ihn aber gerne loswerden, woraufhin der andere Mann, der die Toten einsammelt, ihn erschlägt und auf den Haufen wirft. Diese Szene stellt eine Satire auf die gesellschaftliche Dienstleistungsbetriebe dar oder kann auch als sozialkritischer Kommentar zur Veränderung von Familienstrukturen verstanden werden, einer Entwicklung, die zu einer Zunahme der Anonymität in der Gesellschaft beiträgt.¹⁴

Eine weitere satirische Darstellung ist in der Szene zu finden, in der König Arthur einigen Bauern von seiner königlichen Position berichtet. Die Bauern korrigieren ihn und berichtigen auch seine Äußerungen über den Ablauf von Wahlen. Die Komik entsteht hier durch die politische Kompetenz der Bauern und durch ihre Weigerung, sich König Arthurs Autorität zu fügen.

Der Figur von Sir Robin zeichnet sich eher durch Feigheit aus, ist also eine satirische Darstellung eines Ritters, da Ritter als furchtlos und mutig gelten. Während alle anderen im Film gezeigten Ritter zumindest namentlich dem Mittelalter entnommen sind, ist Sir Robin eine Erfindung der Pythons, für die es keine Vorlage gibt. Die Figur ist eine Anspielung auf die Legende um Robin Hood, allerdings zeichnete sich dieser im Gegensatz zu Sir Robin durch Mut und Tatkraft aus. Sir Robin hingegen ist eher ängstlich, wie sein Beiname „the not quite so brave as Sir Lancelot“ verrät. Seine

¹⁴ Huse, 2011, S. 85 f.

Minstrels lassen dabei keine Gelegenheit aus, alle seine peinlichen Niederlagen zu besingen, die in der filmischen Analyse näher erläutert werden.

Auffallend ist außerdem, dass beinahe alle Frauenrollen in dem Film von Männern gespielt werden. Frauen haben lediglich Nebenrollen, verkörpern z.B. eine Hexe, eine Braut und die Frau des Historikers. Einzigallein im Schloss Antrax, welches von 160 Frauen bewohnt wird, spielt die Frau eine tragende Rolle. Dadurch spiegeln Monty Python die zwiespältige Position des Christentums gegenüber der Frau wieder. Einerseits brachte Eva die Erbsünde und andererseits schenkte Maria Gottes Sohn das Leben. Gleichzeitig ist die Frauenproblematik aber auch eine Anspielung auf das Theater in der Frühzeit, in der sämtliche Rollen, auch die der Maria, von Mönchen übernommen wurden.

Monty Python veröffentlichten den Film im Jahr 1975, inmitten der aufkommenden Frauenrechtsbewegung. Nach dem „Sex Discrimination Act“ in demselben Jahr nahm die Gleichberechtigung der Frauen zu und auch in der Politik gewannen sie immer mehr an Einfluss. Monty Python thematisierten diese kulturellen und politischen Veränderungen in dem Film thematisiert, indem sie die Rolle der Frau in der Gesellschaft wie folgt satirisch reflektieren.¹⁵

Das Überschreiten von Geschlechtergrenzen und das Spiel mit ambivalenten Geschlechtszuordnungen wird im Englischen mit dem Begriff „gender-bending“ bezeichnet. In diesem kulturellen Phänomen schlüpft eine eindeutig männliche beziehungsweise heterosexuelle Figur aus einer beispielsweise finanziellen Notsituation heraus in die Rolle des jeweils anderen Geschlechts.¹⁶

In einer Szene spricht König Artus Dennis als „old woman“ an, wobei sich an dessen Seite tatsächlich eine alte Frau befindet, die von einem Mann gespielt wird. Ebenso spielt die Figur von Prince Herbert mit vertauschten Rollen und verhält sich wie eine Prinzessin, wohingegen seine Braut mehr männliche Attribute aufweist als er.

¹⁵ Vgl. Hardcastle/Reisch, 2006, S. 84 f.

¹⁶ Vgl. Kilian, 2004, S. 8.



Abbildung 1: Mann in Frauenkleidern

Die in dem Film vorkommenden Frauen werden meist einer bösen Tat überführt oder verdächtigt, stellen eine Todesgefahr dar oder wirken durch ihr Erscheinungsbild wenig feminin. All jene Frauen, die für den Handlungsverlauf ungefährlich sind, werden von Männern verkörpert. Das Spiel mit dem Tod ist in diesem Film inhaltlich besonders stark vertreten, wie im folgenden Kapitel thematisiert wird.

3.3. Schwarzer Humor

Im Gegensatz zur Satire ist schwarzer Humor nicht vom Zeitgeschehen abhängig und stellt auch nicht den Anspruch, eine ideale Welt kreieren zu wollen. Er dreht das um, was Satire als positiv ansieht, ohne dabei eine Idealvorstellung aufzeigen zu wollen. Das Negativ des schwarzen Humors ist nicht dazu da, positive Abzüge herzustellen, sondern wird als autonomes Bild gesehen.¹⁷ Beim schwarzen Humor handelt es sich um die sarkastische Betonung des Absurden, was den Zuschauer zum Lachen bringt. Diese Form des Humors rebelliert gegen den Tod und das Scheitern und kann als psychologischer Abwehrmechanismus definiert werden, der sich auf alles bezieht, was Angst erzeugt. Durch hervorgerufene Komik kann er in einer tragischen Situation eine Balance finden.¹⁸

Der Begriff „schwarzer Humor“ ist eine Metapher, welche entgegengesetzte Seelenzustände verbindet: „Schwarz“ wird mit Trauer, Leid und Tod assoziiert, „Humor“ dagegen mit Heiterkeit und Behaglichkeit. Der schwarze Humor in Monty

¹⁷ Vgl. Hellenthal, 1989, S. 60.

¹⁸ Vgl. Frittum, 2009, S. 38.

Pythons Filmen tritt meist punktuell auf und erfüllt diverse Funktionen. In jedem Fall ist ein tiefgreifender Widerspruch zwischen dem Gegenstand und seiner Darstellung kennzeichnend. Diese Art von Humor liegt besonders dann vor, wenn rhetorische Mittel bewirken, dass etwas Schreckliches oder Ekelerregendes in einem komischen Licht erscheint. Die Folge dieser komischen Darstellung ist meist eine zwiespältige Reaktion des Rezipienten, da die vom Autor intendierte komische Sichtweise im Widerstreit mit konventionellen oder natürlichen Reaktionen wie Furcht, Abscheu, Entsetzen oder Mitleid liegt.¹⁹ Laut Autze zeigt sich schwarzer Humor „im provokant angstfreien Umgang mit Tabubereichen, zu denen der Humorist bewußt ein Missverständnis aufbaut.“²⁰

Eine Szene, welche schwarzen Humor in „Monty Python and the Holy Grail“ thematisiert, ist die, in der König Artus mit dem Schwarzen Ritter kämpft, weil dieser ihn nicht an sich vorbeilässt. Beim Schwertkampf der beiden schlägt König Artus dem Schwarzen Ritter zuerst einen Arm ab, was dieser nur als „einen Kratzer“ abtut und bemerkt, dass er schon Schlimmeres erlebt habe. Als der Schwarze Ritter nach einer langen Diskussion darauf besteht, weiterzukämpfen, schlägt ihm König Artus auch alle anderen Gliedmaßen ab. Nur noch Rumpf, fordert der Ritter König Artus laut schreiend auf, er solle doch weiterkämpfen, weil er ihn immer noch besiegen werde. Der Kampf wird abwechselnd in einer Totalen sowie Halbtotale gezeigt. Die Kameraführung besteht aus vielen Schwenks und der Einsatz der Handkamera gibt dem Kampf eine dokumentarische Note. Die Relation von Bild und Ton wirkt hier syntop-synchron, da er in Herkunft und Zeit mit der abgebildeten Schallquelle ident ist.²¹ Wenn König Artus dem Schwarzen Ritter die Gliedmaßen abschlägt, wird das dazu passende Geräusch gleichzeitig auch verbildlicht.

Der komische Effekt dieser Szene ist, dass der Schwarze Ritter trotz seiner massiven Verletzungen sehr hartnäckig ist, auf eine Fortsetzung des Kampfes besteht und sich am Ende auf ein Unentschieden einigen will. Obwohl sehr viel Blut fließt und abgehackte Gliedmaßen auf dem Waldboden liegen, ist die Szene durch die Hartnäckigkeit und die scheinbare Schmerzlosigkeit des Schwarzen Ritters komisch.

¹⁹ Vgl. Ewers, 1992, S.155 f.

²⁰ Autze/Müller, 2000, S. 67.

²¹ Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff, 2002, S. 129.

Weniger brutal, aber trotzdem eine Szene mit schwarzem Humor ist die, in der Sir Bedevere erklärt, dass es verschiedene Methoden gibt, eine Hexe zu erkennen. Darin wird ohne Skrupel über die Hexenverbrennung diskutiert, wobei die Männer auf die Lösung kommen, dass Hexen und Enten gleich seien. Laut der Theorie der Männer besteht eine Hexe aus Holz, da sie und das Material brennen kann. Holz schwimmt jedoch, wie eine Ente, auf dem Wasser und da die aus Holz bestehende Hexe dies auch tun müsste, kann diese nur gleichzeitig auch eine Ente sein.

Auch die Trickfilmfigur Schwarze Bestie von Aaa, welche Bruder Maynard frisst, besitzt Attribute schwarzen Humors. Bevor sie noch weiteren Schaden anrichten kann, wird die Szene abrupt beendet, denn der Trickfilmzeichner stirbt plötzlich an einem Herzinfarkt. Genauso unerwartet wird auch der Historiker plötzlich von einem Ritter getötet.

Schwarzer Humor ist auch in der Szene präsent, als die Ritter zur „Brücke des Todes“ kommen, an der sie dem Brückenwächter drei Fragen richtig beantworten müssen. Wenn sie dies nicht schaffen, werden sie von einer unsichtbaren Kraft hochgehoben und in die Schlucht geworfen. Nachdem dieses Schicksal Sir Robin und Sir Galahad ereilt, trifft es am Ende den Brückenwärter selbst, als ihm Artus eine Gegenfrage stellt, die er nicht beantworten kann.

Auch die Hochzeitsgesellschaft, welche von Sir Lancelot größtenteils getötet wird, ist ein Beispiel für schwarzen Humor in dem Film. Komisch wirkt die Szene deswegen, weil die Tötungen völlig übertrieben und unnötig erscheinen und daher als grotesk zu bezeichnen sind.

3.4. Groteske

Während schwarzer Humor dem Rezipienten eine Richtung vorgibt, wird dieser bei der Groteske der Orientierungslosigkeit überlassen. Die Welt der Groteske ist unerklärlich und nicht auf die außerfiktionale Realität übertragbar, während der schwarze Humor sich an der Wirklichkeit orientiert, die erfahrbar ist. So erzielt der schwarze Humor seine Wirkung aus dem Verhältnis von theoretischer

Durchführbarkeit des Geschilderten und dessen gleichzeitiger Undurchführbarkeit in Bezug auf die (gesellschaftliche) Praxis.²²

Der Begriff des Grotesken wird oft in Zusammenhang mit dem Absurden gebracht. Diese beiden Termini werden häufig verwendet, um ungewöhnliche oder auch lächerliche Erscheinungen zu beschreiben, die als Ausdruck von Überraschung, Unbehagen und, wie im Fall von „Monty Python and the Holy Grail“, von Komik gesehen werden können.²³ Der Umgang mit den widersprüchlichen Aspekten der Wirkung von grotesken Phänomenen wirft unterschiedliche Definitionen auf. Fuß beschreibt den Begriff der Groteske wie folgt:

„Das Groteske ist sowohl lächerlich als auch unheimlich. Parallel dazu ist es sowohl satirisch als auch absurd, sowohl phantastisch als auch realistisch und sowohl überhistorische anthropologische Konstante als auch abhängig von der aktuellen Kulturordnung.“²⁴

Laut Scholl ist das Groteske „die Verfremdung und Verwandlung einer bekannten Ordnung durch Störung, Umordnung oder sogar Chaotisierung dieser Ordnung, so daß das Bekannte zum Unbekannten wird und aus der Distanz heraus neu betrachtet werden kann.“²⁵

„Monty Python and the Holy Grail“ findet auf einer grotesken und sehr außergewöhnlichen Erzählebene statt, die laut der Gruppe auf der Artusepik basiert, welcher den Sagenkreis von König Artus thematisiert. Die Geschichte beginnt im Jahre 932 nach Chr., als König Artus mit seinem Knappen durch sein Reich reitet, um kluge und tapfere Ritter für seine Tafelrunde zu finden. Doch dies gelingt ihm nur schwer, denn er wird von einem Soldaten, von Bauern und von Rittern abgewiesen beziehungsweise überhaupt nicht als König anerkannt. Erst als Artus ein Dorf erreicht, in dem gerade eine Hexe angeprangert wird, kann er durch korrekte Antworten auf die Fragen des Dorfherrn Bedevere die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Das Angebot von Artus an Bedevere, sich ihm anzuschließen, nimmt dieser an und der König versammelt nun auch Sir Lancelot, Sir Galahad und Sir Robin um sich.

²² Vgl. Hellenthal, 1989, S. 65.

²³ Vgl. Schlüter, 2007, S. 16.

²⁴ Fuß, 2001, S. 108.

²⁵ Scholl, 2004, S. 585.

Die Solo-Szenen des Films beginnen mit der Schlüsselszene, in der Gott den Rittern erscheint und ihnen befiehlt, sich auf die Suche nach dem Heiligen Gral zu machen. Da niemand weiß, wo dieser sich genau befindet, beschließt König Artus, dass jeder Ritter allein auf die Suche nach dem Heiligen Gral gehen soll. Anschließend folgen Szenen, die auch für sich allein stehen können: Sir Robin begegnet einem dreiköpfigen Ritter, Sir Galahad schlägt es auf das ausschließlich von Frauen bewohnte Castle Anthrax, König Artus und Bedevere treffen auf einen Hellseher, der sie zur Brücke des Todes geleitet, und auf Ritter, die sie nur passieren lassen wollen, wenn sie ihnen ein Gebüsch mitbringen, das sie bei Roger, dem Buschmann erhalten. Als sie das Gebüsch bei den Rittern abliefern, treffen sie auch wieder auf Robin, und auf der Suche nach der Brücke des Todes finden die Ritter auch Lancelot und Galahad.

Ab diesem Zeitpunkt agieren die Ritter wieder gemeinsam und besiegen mit Hilfe der heiligen Handgranate den weißen Killerhasen, der die Höhle bewacht, in der sich der heilige Gral befinden soll. Im Inneren der Höhle finden sie jedoch nur eine Inschrift, die sie auf das Schloss von Arrgh verweist. Auf die Suche nach dem Schloss kommen die Ritter zur Brücke des Todes, an der jeder von ihnen drei Fragen beantworten muss. Sir Robin und Sir Galahad scheitern und Sir Lancelot, der die Brücke erfolgreich überquert, wird auf der anderen Seite verhaftet. Auf der Suche nach Sir Lancelot werden König Artus und Bedevere von einem Gesang geleitet, der sie zum Schloss von Arrgh führen soll, jedoch müssen sie feststellen, dass dieses im Besitz von Franzosen ist. Als sie die Burg stürmen wollen, tauchen plötzlich Polizisten auf und verhaften den König. Der Film endet mit einem Schwarzbild, welches von Musik untermalt ist.²⁶

Diese Erzählstruktur, die auf den ersten Blick absurd und grotesk erscheint, besitzt aber durchaus einen roten Faden. Der Film ist auf der Methode des „entrelacement“²⁷ aufgebaut, bei der ein Erzählstrang zugunsten eines anderen verlassen wird, um später wieder auf den ersten zurückzukommen. Die in dem Film erzählten Episoden sind wahllos kombinierbar und nur wenige Szenen bauen logisch aufeinander auf.

²⁶ Vgl. Huse, 2011, S. 74 ff.

²⁷ Huse, 2011, S. 84.

In dieser Szene wendet sich Dingo direkt an die Zuschauer und fragt, ob die eben gezeigte Szene geschnitten werden sollte, worauf er vom dreiköpfigen Ritter, von Mitgliedern der Kommune, dem Hellseher, dem Zauberer Tim, dem Artusheer und auch von Gott eine Antwort bekommt.²⁸

Auch der Anfang und das Ende des Filmes sind grotesk und verwirrend für den Zuschauer. In der DVD-Version setzt erst eine andere Handlung ein, bevor der eigentliche Film beginnt, nämlich die des Schwarzweißfilms „Dentist on the Job“. Dabei wird der Zuschauer völlig im Ungewissen darüber gelassen, welchen Film er nun wirklich zu sehen bekommt. „Dentist on the Job“ wird schließlich abrupt durch einen Filmriss beendet und der ebenfalls sehr groteske Vorspann zu „Holy Grail“ beginnt.

Der Zuschauer wird beim Vorspann direkt mit der Absurdität des Films konfrontiert, denn mit den Einblendungen der Darsteller erscheinen auch norwegische Untertitel, die sich nach und nach zu englischen Sätzen mit norwegischen Schriftzeichen entwickeln und erklären, dass die Mitarbeiter, die für diese falsch eingeblendeten Titel verantwortlich waren, gekündigt wurden.

Auch das Ende des Filmes ist sehr grotesk: Ein Sturmangriff auf die Burg, in der sich der heilige Gral befinden soll, endet damit, dass die Polizei mit Autos auftaucht und die Ritter der Tafelrunde festnimmt.

Ebenfalls als grotesk, mit einem Hang zur Farce, kann das imaginäre Pferdegetrappel bezeichnet werden.

Die Farce wurde vom 14. bis 16. Jahrhundert als „ein selbstständiges possenhaftes Stück zur Verspottung menschlicher Schwächen und Torheiten“²⁹ definiert. Seit dem 19. Jahrhundert ist sie oft gleichbedeutend mit einer Posse oder einem Schwank.³⁰ Beispielsweise ist am Anfang des Films das Geräusch von Pferdehufen zu hören. Gleich darauf kann man sehen, dass es sich dabei gar nicht um Pferde handelt, sondern um das Geräusch, das Artus Gehilfe macht, indem er zwei Kokosnüsse aneinanderschlägt. Die beiden bewegen sich dabei genauso, wie ein Pferd trabt.

²⁸ Vgl. ebd., 2011, S. 83 ff.

²⁹ Müller/Wess, 1999, S. 148.

³⁰ Vgl. Ebd., 1999, S. 148.

Später im Film steigen die Ritter sogar von ihren imaginären Pferden ab, wenn diese nervös werden. Diese Notlösung entstand dadurch, dass sich beim Dreh des Films die Produzenten keine echten Pferde leisten konnten.

Als Groteske kann auch die Szene gesehen werden, in der König Artus und seine Ritter vorhaben, sich in einem Holzhasen zu verstecken, um in das Schloss zu gelangen. Dies ist eine Parodie auf das Trojanische Pferd, in dessen Bauch sich Soldaten versteckten und den Trojanischen Krieg damit gewannen, dass sie nachts die Stadtmauern von Troja öffneten und das Heer der Griechen hineinschleusten. Zu einer Parodie wurde diese Begebenheit indem der König und seine Männer vergaßen, sich im Hasen zu verstecken.

3.5. Animationen

Ein besonders auffälliges und typisches Merkmal für die Filme von Monty Python sind die Trickfilmanimationen zwischen den Szenen, für deren Entstehungen Terry Gilliam zuständig war. In „Monty Python and the Holy Grail“ gibt es sieben Animationen: die Verkündigungsszene, The Quest for the Holy Grail, The Tail of Sir Robin, The Tale of Sir Galahad, The Tale of Sir Lancelot, Season-Animation und The Legendary Black Beast of Arrgh.



Abbildung 2: Animation

Die Animationen wirken auf den ersten Blick so, als wären sie nur deswegen eingebaut worden, um entweder das typische Monty-Python-Flair aufkommen zu lassen oder um die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu wecken.

Bei näherer Betrachtung scheinen die Animationen auch einen konkreten Zweck zu erfüllen: Die Quest- und Tale-Animationen dienen als Einleitung zu den darauffolgenden Abenteuern, während die Verkündungsszene, die Season- und die Black-Beast-Animation stärker in den filmischen Kontext eingebunden sind. Letztere ist am auffälligsten, da sie besonders stark in die intradiegetische Welt des Films eingebunden ist. Während König Artus und seine Ritter über den Sinn der Inschrift in der Höhle von Caerbannog nachdenken, erscheint ein enorm großes, vieräugiges Monster, welches trotz seines Namens nicht schwarz sondern grün ist. Es jagt die Ritter durch die Höhle und würde sie fressen, hätte der Zeichner nicht mitten in der Szene eine tödliche Herzattacke. So endet sie Szene sehr plötzlich, indem sich das Monster einfach in Luft auflöst.



Abbildung 3: Black Beast

Der Zeichner spielt in dem gesamten Film eine große Rolle. Es fällt auf, dass die Animationen in der ersten Filmhälfte farbig sind, in der zweiten allerdings nur mehr schwarz-weiß, denn da ist der Zeichner nicht mehr am Leben.³¹

Besonders relevant ist hierbei vor allem die für die meisten Animationsfilme charakteristische Vermischung zweier Welten, die eigentlich voneinander getrennt sind: die Welt des Schöpfers und die Welt seiner Geschöpfe. Diese Vermischung der

³¹ Huse, 2011, S. 135 ff.

intradiegetischen mit der extradiegetischen Ebene kann als Metalepse bezeichnet werden, die bestimmte Funktionen hat. Besonders relevant sind die komische, die ludische, die medien- oder autoreflexive sowie die Betonung des Autors, die Verdeutlichung des Fantastischen und die Illusionsförderung.

Die Animationen in „Monty Python and the Holy Grail“ scheinen auf Metalepsen zurückzugreifen, weil bei ihnen die Komik und/oder die Präsenz eines Autors in den Vordergrund gestellt wird und dies die entsprechende Metalepse unterstützt.

In der Animation „The Tale of Sir Lancelot“ ist ein extradiegetischer Eingriff in die Diegese des Films zu sehen, indem die Hand des Zeichners im Bild erscheint und die Zuschauer die Entstehung seiner Zeichnung mitverfolgen können. Der Animator und seine Hand wirken also direkt auf Formen und Bewegungen des Films ein und verändern diese im Rahmen der technischen und produktionsökonomischen Voraussetzungen. Das breite Ausdruckspotential des Animationsfilms findet in der gestaltenden Hand ihre filmisch-autoreflexive Umsetzung.³² Das häufige Vorkommen von Animationen, welche zwischen Szenen geschnitten werden, zeigt von einer außergewöhnlichen Form der Montage, worauf im nächsten Kapitel näher eingegangen wird.

3.6. Kameraführung und Montage

„Monty Python and the Holy Grail“ kann durch seine zahlreichen gleichberechtigten und ununterbrochenen Sequenzen, die schließlich zu einem Ganzen zusammengefügt werden, als Episodenfilm bezeichnet werden. In einem Episodenfilm kann jeder einzelne Teil unabhängig von den anderen Teilen bestehen. Durch ihre Unabhängigkeit wirken die einzelnen Episoden wie Kurzfilme, die in ihrer Gesamtheit der Länge eines Spielfilms entsprechen. Jede Episode hat ein zeitlich und räumlich abgeschlossenes narratives Segment und keine von ihnen weist ein dramaturgisches oder gestalterisches Element auf, das sie auf eine bestimmte Art

³² Feyersinger, 2007, S. 113 ff.

und Weise gravierend von den anderen Episoden unterscheidet. Diese Gleichberechtigung ist unter anderen ein Merkmal eines Episodenfilms.³³

Diese Erzählstruktur bedarf einer Montage, welche den Film erst dem Genre des Episodenfilms zuordnet. Der amerikanische Regisseur, Schauspieler und Filmproduzent David W. Griffith entwickelte das Modell der „amerikanischen Schule der Montage“, welches durch eine „organische Montage“ charakterisiert wird. Organisch bedeutet hier eine „Einheit in der Vielfalt“ sowie eine „Gesamtheit unterschiedlicher Teile“. In Griffiths Filmen, ebenso wie in „Monty Python and the Holy Grail“ ergänzen sich Einstellungen verschiedener Größe zur Einheit einer Szene und Handlungsstränge verschmelzen wiederum zur Einheit der Handlung. Die organische Montage weist folgende Kennzeichen auf:

1) Wechsel der Einstellungsgröße (Alternation wechselnder Größen)

Dieser Terminus definiert die Auflösung der Szene in einzelne Einstellungen und ihre Verarbeitung in Form einer Sequenz von Einstellungen unterschiedlicher Größe. Der Wechsel der Einstellungsgröße bedeutet die Möglichkeit einer Reduktion der Szene auf das Wesentliche, wodurch Spannung erzeugt wird. BEIL

Als die Ritter am Ende des Films die Burg stürmen wollen, werden sie zunächst in einer Totalen gezeigt, damit dem Zuschauer die Dimension der Gruppe bewusst wird. Anschließend folgen mehrere Schnitte und es sind Bilder, auf denen Dinge oder Menschen in Groß- oder Detailaufnahmen zu sehen sind, bevor am Ende dieser Sequenz erneut die gesamte Gruppe im Bild ist.³⁴ Die Distanz zum abgebildeten Objekt löst beim Rezipienten emotionale Einflüsse zu diesem aus, gibt ihm einen Überblick über die Raumsituation und beeinflusst seine Aufmerksamkeit. Durch Aufnahmen mit größerer Entfernung ist es dem Zuschauer möglich die räumliche Situation zu erfassen und ein Verständnis für formale Zusammenhänge zu entwickeln. Die Detailaufnahmen binden den Zuschauer enger an das Objekt und führt ihm das Geschehen direkt vor Augen.³⁵

³³ Vgl. Brugger, 2010, S. 13 f.

³⁴ Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012, S. 119 f.

³⁵ Vgl. Jaksch, 2011, S. 64.

Zweck dieser Einstellungen ist es, die akribische Vorbereitung und die Wichtigkeit dieses Kampfes bildlich hervorzuheben. Der Zuschauer stellt sich so auf eine Schlacht ein, wird jedoch durch die Groteske des Filmes enttäuscht, da dieser Kampf schon vor seinem Beginn durch das Auftauchen der Polizei jäh gestoppt wird.³⁶

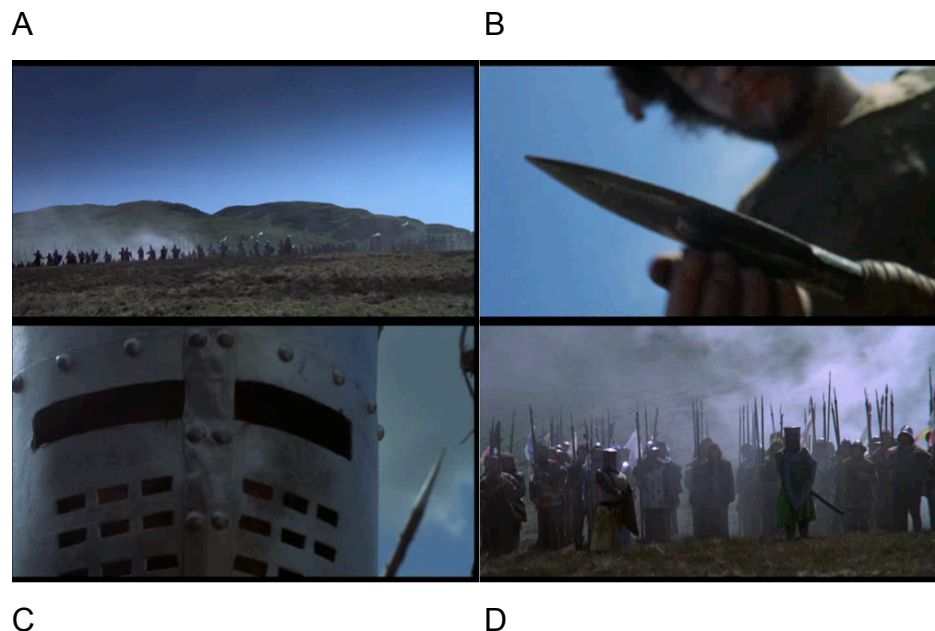


Abbildung 4: Szenenanalyse: Kampf

2) Parallelmontage (Alternation gesonderter Teile)

Dieser Ausdruck beschreibt die Auflösung der Handlung in mehrere Stränge, die mehr oder weniger aufeinander bezogen sind und zwischen denen die Bilderfolge des Films beliebig wechseln kann.³⁷ Sie ist nach der narrativen Montage das am häufigsten angewandte Schnittprinzip und besteht darin, dass im sogenannten A-B-Verfahren verschiedene Ereignisse abwechselnd stattfinden und auch so gezeigt werden. Es wird dabei zwischen den gleichzeitig ablaufenden Handlungssträngen hin und her geschnitten. In „Monty Python and the Holy Grail“ passiert dies mit den verschiedenen Episoden, die zur gleichen Zeit stattfinden und am Ende wieder eine Einheit bilden. Während des Films werden die Episoden abwechselnd gezeigt, um dem Zuschauer zu veranschaulichen, dass die Handlung, die er im Moment sieht, parallel zu einer anderen Handlung abläuft.³⁸

³⁶ Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012, S. 119 f.

³⁷ Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012, S. 119 f.

³⁸ Vgl. Müller, 2003, S. 241.

3) konvergierende Montage (Konvergenz)

Die verschiedenen Handlungsstränge, in die die Filmhandlung zerlegt ist, werden nach und nach aufeinander zugeführt. Nachdem die Ritter also einzeln ihre Aufgaben gelöst haben, treffen sie sich wieder an der Brücke des Todes. Alle Episoden davor sind gleich wichtig, da jeder einzelne Ritter einen Teil dazu beigetragen hat, den Gral zu finden. Nur dadurch ist es möglich, am Ende zu einer gemeinsamen Lösung zu kommen, die darin besteht, den Weg zum Schloss Arrgh zu finden.

4) Akzelerationsmontage (Akzeleration)

Je mehr die verschiedenen Handlungsstränge aufeinander zugeführt werden, desto schneller erfolgt der Wechsel, also die Alternation zwischen ihnen. Im Fall von „Monty Python and the Holy Grail“ wird die Spannung, die diese Montageform erzeugen sollte, weggelassen. Das Zusammentreffen der Ritter passiert plötzlich und ohne weitere Erklärung.

Das Zusammenwirken dieser vier Prinzipien bedingt nicht nur den inneren Spannungsbogen der Filmhandlung mit seiner Finalstruktur, sondern ist zugleich ein entscheidendes Mittel der Spannung im Sinne der emotionalen Einbeziehung des Zuschauers in das Filmgeschehen.³⁹

Die wohl markanteste Art der Kameraführung in dem Film ist die, in der explizit auf den Zuschauer verwiesen wird. Dies geschieht durch die Figur des Historikers, welcher immer wieder aus der Diegese des Films heraustritt und sich frontal in die Kamera blickend an den Zuschauer wendet. Da der Historiker keine diegetische Figur ist, kann man die Einstellungen nicht als subjektive Kamera auflösen, daher spricht man von einem sogenannten „nobody's shot“, einer neutralen unfokalisierten Einstellung. Dabei handelt es sich um das Überbrücken einer entscheidenden Grenze, nämlich die der Metalepse. Der Angesprochene fungiert als extradiegetischer Adressat und bekommt über die Art und Weise, wie die Figur durch die Kamera blickt und spricht, bestimmte indirekte Eigenschaften zugeordnet. Der Grad des Bruchs mit der diegetischen Realitätslogik entsteht beim Sprechen in die Kamera von Figuren mit derselben Personalisierung wie der extradiegetische Adressat. Spricht also der Historiker bewusst in die Kamera, bekommt das

³⁹ Vgl. Beil, 2012, S. 120 ff.

Gegenüber, also der Zuschauer, automatisch die Fähigkeit des Zuhörens, Reagierens und eventuell sogar des Nachfragens zugeschrieben. Die Personalisierung des Adressaten und die Metalepse werden verstärkt.⁴⁰

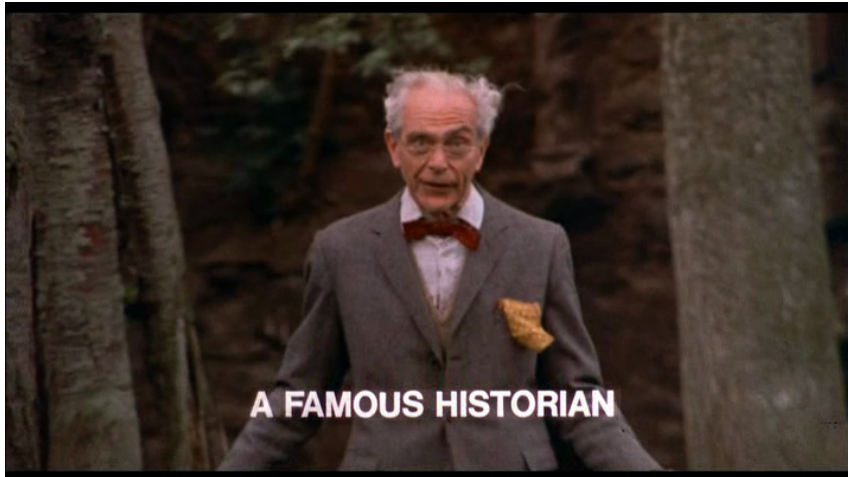


Abbildung 5: Historiker

⁴⁰ Vgl. Kuhn, 2011, S. 112 f.

4. Slapstick in „Austin Powers – Das Schärffste, was Ihre Majestät zu bieten hat“

4.1. Merkmale des Slapsticks

„Austin Powers“ ist eine Hommage an das Kino der 1960er Jahre und funktioniert dabei gleichermaßen als eine Slapstick-Komödie und clevere Parodie auf eine einzigartige Periode der Popkultur. Der Slapstick wurde in der Zeit zwischen den frühen 1930er und den späten 1950er, der „Goldenen Ära“ neu definiert. James Agee schreibt in seinem Essay „Comedy’s Greatest Era“ folgendes:

„When a modern [i.e. sound] comedian gets hit on the head, the most he is apt to do is look sleepy. When a silent comedian got hit on the head he seldom let it go so flatly. The least he might do was to [...] look vague, smile like an angel, roll up his eyes [...] and there signified nirvana by kicking his heels twice, like a swimming frog.“⁴¹

Im Laufe der Zeit wurden beim Slapstick wieder theatralische Formen entdeckt, die im Theater schon ausgestorben waren, wie beispielsweise die Farce und die Commedia dell’ Arte, der Vorläufer des Slapstickfilms. Die Gestik des Darstellers gewinnt eine solche Bedeutung, dass die Filme eng an bestimmte Schauspieler gebunden sind. Alles Sprachliche wird in Gesten umgewandelt und Dialoge werden durch körperliche Aktion ersetzt. Dabei sind die Gesichter oft wie Masken und die gehetzte Handlung steht im Kontrast zur starren Miene des Darstellers.

Dem Schauspieler steht eine Umwelt gegenüber, die selbst ein wesentlicher Träger des komischen Inhalts ist. Dabei bestimmen die Tücke des Objekts und das zufällige Ereignis die Handlung, und das Spiel mit der Gefahr ebenso wie die Katastrophe und ihre Abwendung stellen Leitmotive des Slapsticks dar. Die zufälligen Ereignisse und gefährvollen Situationen sind es, welche die Figur zu Aktionen zwingen und so die Handlung vorantreiben. Diese Zufälle initiieren jedoch nicht nur die Katastrophen, sondern stellen auch in letzter Minute stets die Rettung bereit.⁴²

⁴¹ Paulus/King, 2010, S. 3.

⁴² Vgl. Roterberg, 2008, S. 20.

Ein weiteres Merkmal der Slapstick-Komödien ist der körperliche Schmerz ohne Konsequenz, was sich auch als Schadenfreude bzw. körperbezogene Aktion bezeichnen lässt. In dem Film gibt es eine ganze Reihe solcher Szenen, die sich als eine Art Running Gag durch den Film ziehen und an anderer Stelle noch einmal in anderer Form zu sehen sind. Ein Beispiel dafür ist die Anfangsszene in der Disco, in der Austin Powers einen von Dr. Evils Killern entlarvt, indem er beweist, dass sie eigentlich ein Mann ist und sich als Frau verkleidet hat. Er schlägt ihm/ihr ins Gesicht und reißt ihm/ihr die Perücke mit den Worten „Das ist ein Mann!“ vom Kopf. Das Gleiche macht er gegen Ende des Filmes mit der Mutter von Mr. Exposition, nur dass es diesmal wirklich seine Mutter ist.

Ein weiteres Beispiel für komische körperliche Aktionen ist die extrem dramatisch angelegte Szene, in der Austin und seine Kollegin Vanessa in einer sehr langsam fahrenden Walze auf einen Sicherheitsmann zufahren, der ungefähr 20 Meter entfernt steht und winkt, sie sollen doch stehen bleiben, er könne sonst nicht fliehen. Die Szene wird sehr langgezogen und schließlich wird der Sicherheitsmann doch überfahren.

Die Walze trägt auch zu einem weiteren Slapstick-Effekt bei, nämlich dem, dass sich ein hilfloser Mensch nicht mit technischen Dingen auskennt. Austin Powers versucht in einer sehr langen Einstellung vergeblich, mit der Walze in einem schmalen Gang zu wenden. Am Ende steckt er dann schließlich quer im Gang, gibt aber den Wendeversuch nicht auf. Durch Übertreibung, also die künstlich hinausgezögerte Länge der Szene, wird dieselbe erst komisch. Ein weiteres Beispiel ist, als Dr. Evil die Videoübertragung mit den Vereinten Nationen beenden will und versehentlich auf den falschen Knopf drückt. Daraufhin erscheint kurz die Serie „Beavis & Butthead“, bevor Dr. Evil schließlich doch die Konferenz korrekt beendet.

Komisch sind außerdem Austins Versuche, die technischen Neuerungen der zurückliegenden 30 Jahre zu verstehen und auszuprobieren. So legt er eine CD in einen Plattenspieler ein und wundert sich über das kratzende Geräusch der CD unter der Nadel des Plattenspielers.

Auch die drastische Verhöhnung der Ordnungsmacht in Gestalt von Polizisten oder Sicherheitsmännern ist ein wichtiger Bestandteil einer Slapstick-Komödie. Der Begriff

„Slapstick“ meint ursprünglich „Schlagstock“ und hatte seinen Namen von den Gummiknütteln der Polizisten, die den Figuren damit oftmals auf den Kopf schlugen, ohne sie dadurch jedoch ernsthaft zu verletzen.⁴³

Austin Powers hypnotisiert einen Sicherheitsmann, um Zugang zu der Firma Verticon zu bekommen. Mit den Worten „Alles ist vollkommen korrekt und in bester Ordnung“ bekommt er schließlich Zutritt. Austin kann es aber nicht lassen und überzeugt den Mann, ihm ein Orangensorbet zu bestellen, was dieser ihm dann auch am Ende des Filmes – immer noch in Hypnose – bringt.

In dem Film finden sich auch futuristische Situationen, die ebenfalls unter die Kategorie des Slapstick fallen: Austin Powers und Dr. Evil werden 30 Jahre eingefroren, wobei Austin sich in dem VIP-Raum zusammen mit dem Rapper Vanilla Ice, dem Motorradstuntman Evil Knievel und dem Schauspieler Gary Coleman, die sich ebenfalls einfrieren ließen, befindet. Außerdem besitzt Dr. Evil eine Art Raumschiff in Form eines Maskottchens für eine Fast-Food-Kette, mit dem er durch den Weltraum fliegt. Zusätzlich befindet sich an seinem Schreibtisch ein Pult mit Knöpfen, die er drückt, um unfähige Mitarbeiter in das Feuer hinter sich zu schleudern.

Die wohl gängigste Art von Slapstick, nämlich die rein körperliche, findet sich ebenfalls sehr oft in dem Film. Der Slapstick ist eine ästhetische Bewegung, die eingesetzt wird, um den Körper temporär verschiedenen Formen disziplinierender Zugriffe zu entziehen. Er wird also für einen Augenblick aus dem ihn bestimmenden Normengefüge herausgelöst, wodurch diese Normen nicht aufgehoben, sondern überhaupt erst sichtbar gemacht werden. Amüsant sind die Szenen, in denen Vanessa mit einer Reihe von Gegenständen die Genitalien von Austin Powers verdeckt. Dafür hält er seinerseits in einer anderen Szene Tassen und Ähnliches vor ihren Oberkörper, um ihre entblößten Brüste zu verdecken. Auch ein Klassiker des Slapsticks kommt in „Austin Powers“ vor: Austin gibt vor, etwas in der Hotellobby vergessen zu haben, und geht hinter der Couch eine imaginäre Treppe hinunter. Das Gleiche wiederholt er mit einer Rolltreppe, einem Kanu und einem Fahrstuhl. Wie in kaum einer anderen filmischen Inszenierung des Körpers bezieht sich der Slapstick auf das performative Potenzial des gesamten Körpers und destabilisiert

⁴³ Vgl. Prokop, 1995, S. 46.

Körperbilder in der Darstellung von entrückten Bewegungen. Dabei spielt der Slapstick mit falschen Naturalisierungen des Körpers, sodass dieser modellhaft aufgeführt wird.⁴⁴ Die Figur des Austin Powers ist, um komisch zu wirken, sehr stark an körperliche Merkmale und das äußere Erscheinungsbild gebunden.

4.2. Austin Powers – Der Frauenheld im Dienste seiner Majestät

Die Hauptfigur Austin Powers, gespielt von seinem Erfinder Mike Myers, ist ebenfalls zu einer Kultfigur im Slapstick geworden, da er alle Klischees der 1960er Jahre bedient. Er ist ein emsiger Verfechter der sexuellen Revolution und verkörpert die freigeistige Ära der 1960er Jahre, als er nach 30 Jahren aus dem kryogenischen, also schockgefrosteten, Tiefschlaf geholt wird, um gegen seinen Erzfeind Dr. Evil, ebenfalls dargestellt von Mike Myers, anzutreten. Die Idee zu dem Film kam Myers beim Autofahren, als er bei der Suche nach einem guten Radiosender auf den Dusty-Springfield-Song „The Look of Love“ stieß und er plötzlich den gesamten Film bereits vor Augen hatte.

„Austin Powers“ ist stark inspiriert von den Agentenfilmen der 1960er Jahre und deren Figuren wie James Bond und Derek Flint. Stil und Lebensgefühl der Londoner Mod-Ära werden in der Ausstattung übertrieben dargestellt, um Austins Welt einen eigenen Touch zu geben.⁴⁵



Abbildung 6: Austin Powers im Club

⁴⁴ Vgl. Ach/Pollmann, 2006, S. 337 f.

⁴⁵ Vgl. Austin Powers, 1997b, Produktionsnotizen.

Von allen Formen des Slapsticks, die der Film in sich trägt, ist wohl die Übertreibung als Form des satirischen Spiegelbildes einer grotesken und absurden Welt am meisten zu spüren. Die Figur Austin Powers wird im Film als „der Gentleman schlechthin, unwiderstehlich für Frauen, tödlich für seine Feinde, eine Legende seiner Zeit“⁴⁶ beschrieben. Er ist auch der Hauptgrund, warum dieser Film als eine James-Bond-Parodie kategorisiert wird. Stets trägt Austin Powers eine Kette mit einem Anhänger aus dem Symbol für „männlich“ um den Hals, zieht die Frauen in Scharen an, von denen sich keine seinem Charme entziehen kann. Das Komische daran ist, dass er ganz und gar nicht dem gängigen Klischee eines Frauenhelden entspricht. Er wird als typischer Engländer beschrieben, der eine dicke Bille trägt, übermäßig viele Brusthaare hat und Zähne, die weder gepflegt noch gerade sind. Die Fortbewegungsmittel, welche er nützt, zeugen ebenso von seiner Selbstüberzeugung: Sein Auto ist mit der englischen Flagge bemalt und mit einer Nummerntafel ausgestattet, auf der „Swinger“ geschrieben steht. Dazu besitzt er noch einen Privatjet, der mit grellbunten Farben bemalt ist und auf dessen Heckflügel die Initialen AP umrandet von dem männlichen Symbol gedruckt sind. Das Komische an der Figur ist nicht nur ihre Selbstüberzeugtheit, sondern auch die Tatsache, dass alle Menschen Austin Powers vollkommen ernst nehmen. Außerdem gilt er als einer der besten Agenten.

Die Unwiderstehlichkeit von Austin Powers wird extrem betont und wirkt dadurch sehr komisch. Im Privatjet, der auch innen sehr bunt ausgestattet ist, befindet sich ein rundes Bett, welches mit Tigerwäsche bezogen ist und sich drehen kann. Um Vanessa zu beeindrucken, wirft sich Austin auf dieses Bett und posiert sehr übertrieben vor ihr. Vanessa stellt daraufhin klar, dass sie mit Austin nie ein sexuelles Verhältnis eingehen würde, dreht sich aber in die andere Richtung, weil sie insgeheim doch schmunzeln muss. Am Ende des Filmes werden die beiden doch ein Paar.⁴⁷

Die Anziehung und der Charme des Films liegen vor allem in der grundlegenden Veränderung von geschlechtsspezifischen Normen. Austin Powers' einstige dominante Art von maskulinem Narzissmus wird in dem Film auf jede erdenkliche

⁴⁶ Austin Powers, 1997, 0:08:34 – 0:08:41.

⁴⁷ Vgl. http://www.kreimeier-online.de/Mediengeschichte_22.htm, 14.9.2012, 17.05 h.

Weise lächerlich gemacht. Nicht länger ist er der Frauenheld der 1960er Jahre, sondern eher jemand, über den sich die Menschen in den 1990er Jahren lustig machen. Durch den großen Zeitsprung nimmt Austin Powers die Nostalgie der 1960er Jahre wieder auf und glorifiziert diese Dekade, als jene, in der England gerade den Zweiten Weltkrieg gewonnen hatte.⁴⁸

4.3. Die Welt der Mods

4.3.1. Die Mode

Die Welt von Austin Powers ist sehr stark angelehnt an die der Modernists, kurz „Mods“, Anhänger einer in Großbritannien entstandenen Subkultur der 1960er Jahre. Die Anfänge dieser Bewegung können um 1959 datiert werden. Die Mehrheit der Mods stammte aus East London und betonte von Anfang an besonders die Eleganz ihrer Outfits. Die Jugendlichen bevorzugten moderne Kleidung, bewegten sich als Dandys durch die Straßen und trafen sich abends in Clubs und Bars.⁴⁹

Neben Anzügen war auch legere Freizeitkleidung bei ihnen sehr beliebt. Die so genannte „casual wear“ bestand hauptsächlich aus Strickjacken, eng anliegenden Pullovern mit V-Ausschnitt oder Rollkragen kombiniert mit leger geschnittenen Hosen, sogenannten Slacks.⁵⁰

Während des gesamten Films wird diese Subkultur durch die Kostüme, Sets, Dialoge und die Musik wiederbelebt. Schon während der Titelsequenz bekommt der Zuschauer einen ersten Einblick in die Welt des Mod-Styles: Austin Powers trägt schwarze „Chelsea Boots“, die in den frühen 1960er Jahren sehr beliebt waren, und einen blauen Streifenanzug. Als Quincy Jones' Instrumentalstück „Soul Bossa Nova“ erklingt, tanzt Austin Powers dazu in der Stadt zusammen mit einer sehr großen Gruppe von Tänzern, deren grelle Kleidung passend zum Erscheinungsbild von Austin Powers sind. Das Titellied scheinen also nicht nur die Zuschauer zu hören, sondern auch die Darsteller im Film, sie gehört also zur intradiegetischen Welt. Über der Nahaufnahme von Austin Powers' lächelndem Gesicht wird anschließend

⁴⁸ Vgl. Halberstram, 2005, S. 445 ff.

⁴⁹ Vgl. Baacke, 1987, S. 72 f.

⁵⁰ Vgl. Jenß, 2007, S. 61.

zusammen mit Blumen der in den Farben des Regenbogens gehaltene Schriftzug des Filmtitels eingeblendet: „Austin Powers: International Man of Mystery“. In dem letzten Bild dieser Sequenz flüchtet Austin Powers vor einer kreischenden Menschenmenge und entkommt schließlich in einem Sportauto, welches mit der britischen Fahne bemalt ist.

Die auffallend bunte Kleidung der Darsteller, insbesondere Austin Powers' Anzüge, weist Ähnlichkeiten mit den Outfits der Mods auf: Gestreifte T-Shirts, Seidenshirts, bunte Halstücher, Lederjacken mit Knöpfen oder breite Gürtel sind einige Beispiele der damaligen Mode. Die Frauenmode ist ähnlich bunt gehalten. Als Austin Powers während eines Tanzes Fotos macht, kann man auf dem Kleid einer Frau ein großes, weißes „X“ und ein „O“ erkennen. Dieses Detail ist angelehnt an die Pop-Art-Designs der 1960er Jahre, dessen Motive und Ästhetik die Werbung, das Design und die Souvenirindustrie in hohem Maße beeinflussten.⁵¹

Das inflationärste Beispiel hierfür ist das Target-Motiv, mit dem Jasper Johns in den 1950er Jahren den Wandel vom abstrakten Expressionismus zur Pop-Art einläutete. Mitte der 1960er Jahre wurde das Zielscheiben-Motiv vor allem in der Farbvariation der britischen Nationalflagge zu einer Art Markenzeichen der Pop-Art-Mode sowie der Mod-Kultur.⁵² Ebenso wurde der Union Jack auch oft in Sammlerobjekten verwendet wie Tassen oder Taschen, was die wiederholte Verwendung der Flagge in dem Film erklärt. Pop-Art wird auch in vielen anderen Szenen eingesetzt wie Andy Warhols Auftritt im Electric Pussycat Swinger's Club, die lippenförmige Couch in Austin Powers' Junggesellenwohnung und ein Selbstporträt im Warhol-Stil, das über seinem Bett hängt.

Nicht nur modisch ist „Austin Powers“ an den Stil der Mods angelehnt, auch in den Tanzszenen des Films ist diese Stilrichtung wiederzuerkennen. In den 1960er Jahren haben verschiedene Publikationen wie der „Mod's Monthly“ neue Tanzschritte samt deren Anleitung beschrieben. 1964 kam sogar ein Buch mit dem Titel „Dances for Mods and Rockers“ auf den Markt. Die Choreografie der Tanzszenen ist stark an die Tanzbewegungen der Mods angelehnt, insbesondere in der bereits erwähnten

⁵¹ Vgl. Packer, 2009, S. 54 ff.

⁵² Vgl. Jenß, 2007, S. 120.

letzten Szene des Vorspanns, als Austin Powers von Fans gejagt wird. Diese Szene weist sehr starke Ähnlichkeiten mit der aus dem Beatles-Film „A Hard Day's Night“ auf, wo die Band von kreischenden Fans verfolgt wird. Nicht nur in Bezug auf die Frisuren und Outfits der Beatles ist dies eine Referenz an den Mod-Stil, sondern auch wegen der meist jungen Mädchen in Miniröcken.

Ebenso angelehnt an den Mod-Stil ist Austin Powers' Wortwahl. Er verwendet Ausdrücke der britischen Umgangssprache, wie „fab“ oder „gear“.⁵³ Die Mod-Szene entwickelte ihre eigene Sprache, in denen diese Wörter sehr beliebt waren. So wie „mod“ kurz für „modern“ stand, ersetzten andere einsilbige Begriffe längere Adjektive. „Fab“ stand beispielsweise für eine Kurzform von „fabulous“. Ein anderes Synonym für „fab“ war „gear“, eine englische Bezeichnung für das äußere Erscheinungsbild einer Person.⁵⁴



Abbildung 7: Tanzszene

Nicht nur in der Modewelt, sondern auch in der Musikszene der 1960er Jahre waren die Mods stark vertreten, wie im folgenden Kapitel erläutert wird.

4.3.2. Die Musik

Mitte der 1960er Jahre waren die Mods auch in der Beat- und Rockmusik Vorreiter des scheinbar unersättlichen Konsums und nach Liverpool wurde London zum Mittelpunkt der Beatmusik. Die Zeit des „Swinging London“, ein Überbegriff für die neu aufkommende kulturelle und gesellschaftliche Strömung, begann. Filme, Mode

⁵³ Vgl. Packer, 2009, S. 56 ff.

⁵⁴ Vgl. Bleikorn, 2002, S. 60 ff.

und Magazine dieser Zeit knüpften an die Energie der Popmusik an und hoben sie in eine wichtige Position in der Jugendkultur dieser Zeit, in der sie erst richtig ausgereift wurde. Die Musikszene bestand vorwiegend aus Gitarrenbands und Singer-Songwritern. Viele der international bekannten Musiker kamen aus England und inspirierten dann später auch den Soundtrack zu „Austin Powers“.

In der Zeit um 1965 stammten neun von zehn Titel der US-Single-Charts von britischen Sängern, was auch der Grund für den häufigen Einsatz dieser Lieder in dem Film ist. Auch Instrumentalmusik, Jazz und R&B fanden ihren Platz in den sechziger Jahren. Besonders beliebt bei den Mods waren The Beatles, Gerry and the Peacemakers, Freddie and the Dreamers und The Rolling Stones.

1964 waren auch Frauen in den sonst so männerdominierten Charts erfolgreich. Dazu gehörten Künstlerinnen wie Brenda Lee, Shirley Bassey, The Supremes und Dusty Springfield. Letztere ist in dem Film mit dem Lied „The Look of Love“ aus dem Jahre 1967 zu hören, welcher die Romantik der Szene, in der Vanessa und Austin Powers ein romantisches Abendessen auf einem Londoner Doppeldeckerbus haben, untermalt. Aus dem Jahre 1965 stammt das Lied „What the World Needs Now“, in dem Film vorgetragen von dem Sänger und Songwriter Burt Bacharach. Zu dieser Zeit schrieben die meisten Sänger ihre Lieder selbst. In ihnen spielte vorwiegend die Romantik eine tragende Rolle. Beispielsweise handelten alle Lieder der Beatles aus den Jahren 1963 und 1964 von Liebe. Die Selbstdarstellung durch Musik, die der Jugend half, sich auszudrücken, kam erst später in dem Jahrzehnt auf. Die Hörer und Kritiker unterschieden zu dieser Zeit zwischen Popmusik, welche für die bloße Unterhaltung zuständig war, und Rockmusik, mit der sich die Künstler identifizieren konnten. Außerdem begannen die Kritiker mehr auf die gesamten Alben der Künstler einzugehen als auf deren Singles, da Musik einen immer wichtigeren Platz im Leben der Menschen einnahm.



Abbildung 8: „Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band“, LP Cover der Beatles, 1967

Dabei war keine Band erfolgreicher als die Beatles, deren kultureller Einfluss auf diese Zeit unnachahmlich ist. In der Anfangssequenz von „Austin Powers“ spielen sie eine Rolle und die Zuschauer können den Film dadurch sofort zeitlich verorten.⁵⁵ In dem Film sind, wie im folgenden Kapitel erläutert wird, Kameraeinstellungen von enormer Bedeutung, die aufgrund ihrer Länge und Blickwinkel zu den Eigenschaften des Slapsticks zählen.

4.4. Kameraführung und Montage

In „Austin Powers“ werden Split-Screen-Techniken genutzt, in denen unterschiedliche Handlungsstränge gleichzeitig auf den Bildschirm gebracht werden. Dabei wird die Aufmerksamkeit des Zuschauers in erster Linie über den Ton gelenkt, der jeweils nur für zwei der vier Screens zu hören ist, beispielsweise beim Dialog zwischen den beiden Männern, die ein Telefongespräch führen. Nach und nach werden die Bilder passend zu den erwähnten Themen eingeblendet und erzeugen damit eine sogenannte Desktop-Ästhetik der Gleichzeitigkeit.⁵⁶ Die mehrfachen Fokalisierungen konstituieren sich und fügen sich wiederum zu einer komplexen Gesamtfokalisierung zusammen. Bei den simultan gezeigten Sequenzen in den unterschiedlichen Bildabschnitten handelt es sich in dieser Szene um verschiedene

⁵⁵ Vgl. Donnelly, 2005, S. 42 ff.

⁵⁶ Vgl. Beil, 2012, S. 330 f.

Episoden der gleichen Erzählung des Mannes. Es werden mehrere Handlungsstränge präsentiert, die an unterschiedlichen Orten stattfinden, aber in ihrer Gesamtheit aufeinander bezogen sind.⁵⁷



Abbildung 9: Split Screen

Das Thema des Slapsticks wird auch mit Hilfe der Kameraeinstellungen hervorgehoben und betont. Eine vermeintlich dramatische Szene spielt sich ab, als Austin und Vanessa eine Walze, die sich nicht stoppen lässt, genau auf einen Sicherheitsbeamten zulenken. Zuerst sind die beiden in Großaufnahme zu sehen und wegen Austins hektischer Handbewegungen und seiner Warnung, der Mann solle doch schnell zur Seite springen, glaubt der Zuschauer, die Walze rast gewissermaßen auf den Mann zu. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, als der Kollege des Sicherheitsbeamten in einer Rolle zur Seite springt und anschließend die Kamera auf das verzweifelte Gesicht von diesem zoomt.

Ein Zoom meint eine Veränderung der Brennweite des Objektivs, sodass Gegenstände oder Personen entweder nah herangeholt oder auf Abstand gebracht werden können. Die Entfernung zwischen der Kamera und dem gefilmten Objekt bleibt dabei gleich, nur die Proportionen des abgebildeten Raums verändern sich. Der Kamerablick wird bewegt, fokussiert aber dennoch die Wahrnehmung der Zuschauer auf die Figur.⁵⁸ Besonders in Horrorfilmen wird dieser Effekt eingesetzt, um dem Zuschauer die Angst und den Terror im Gesicht der Figur möglichst nahezubringen.

⁵⁷ Vgl. Kuhn, 2011, S. 165.

⁵⁸ Vgl. Mikos, 2008, S. 204 f.

In „Austin Powers“ wird diese Szene jedoch in einer Kameraeinstellung später aufgelöst, in der die Walze und der Beamte in einer Totalen in einem großen Abstand voneinander zu sehen sind. Erst dann sieht der Zuschauer, dass sich die Walze auch sehr langsam auf den Beamten zubewegt. Diese Einstellung verleiht der Szene sofort einen komischen Charakter, denn offensichtlich hat der Mann genug Zeit, um vor der Walze zu flüchten. Stattdessen bleibt er stehen und wird unter dramatischem Geschrei überrollt.

A



B

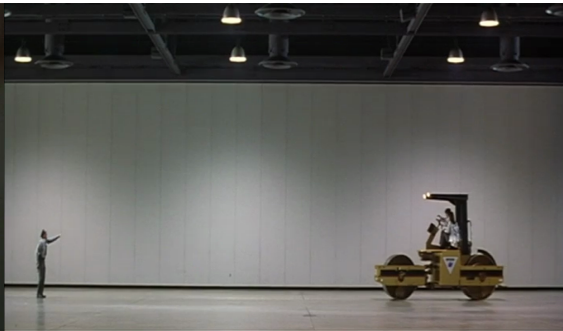


Abbildung 10: Walze

In der darauffolgenden Szene sieht der Zuschauer einen Teig, der von einer Frau ausgerollt wird. Diese filmische Metapher ist ein Verfahren der Montage und beruht auf einer Kombination von Bildern, die inhaltlich in keiner direkten Beziehung zueinander stehen, aber in Kombination miteinander eine neue Bedeutung erhalten. Durch die Montage wird das Bild des ausgerollten Teigs zum filmischen Tropus, also zu einer filmischen Metapher, die auf einem Vergleich basiert.⁵⁹

A



B



Abbildung 11: Filmische Metapher

⁵⁹ Vgl. Beil, 2012, S. 127.

Die Perspektive der Kamera und gleichzeitig auch die des Rezipienten spielt in „Austin Powers“ eine wesentliche Rolle, da genau diese auch einen großen Teil zur Komik des Films beiträgt. Die Szenen, in denen während eines Dialoges immer wieder die Geschlechtsteile von Austin oder Vanessa jeweils vom anderen mit Gegenständen verdeckt werden, agieren auf der extradiegetischen Ebene. Sie haben mit der Handlung des Films wenig zu tun und existieren lediglich für den dadurch entstehenden Slapstick.



Abbildung 12: Kameraposition verdeckt Körperteile

Dabei spielt die Kameraposition eine wichtige Rolle, indem sie dem Zuschauer eine für die Situation entscheidende Information vorenthält. Die Kamera befindet sich genau gegenüber den Figuren und gerade dieser horizontale Standort und Blickwinkel sind ein Muss, damit die Komik der Szene überhaupt funktioniert. Die Kamera kann das Hinter- bzw. Voreinander der Körper im Raum für verschiedene Zwecke nutzen, so auch für das Vorenthalten von Informationen durch das Verbergen eines Objekts durch ein anderes. Der Kamerastandort begründet also nicht nur die Vergabe, sondern auch das Vorenthalten von Informationen, da jede Entscheidung für eine bestimmte Ansicht der Dinge gleichzeitig eine Entscheidung gegen andere mögliche Ansichten ist. Dadurch artikulieren sich Präferenzen der filmischen Vermittlungsinstanz bei der Informationsvergabe und damit Techniken der Steuerung der Rezipientenperspektive. Der Effekt dieser Einstellung beruht auf einer diskrepanten Informiertheit und so erzeugt die Einstellung durch den Informationsrückstand des Zuschauers Komik.⁶⁰

⁶⁰ Vgl. Lohmeier, 1996, S. 91 f.

5. Parodie und Travestie in „(T)Raumschiff Surprise – Periode 1“

5.1. Parodie

5.1.1. Begriffserklärung und parodistische Merkmale

Die Parodie ist eine Begleiterscheinung der Satire und wird laut Müller als „eine auf Komik und Kritik ausgerichtete Nachdichtung, die die Form der Vorlage beibehalte, deren Inhalt jedoch verändere, so daß zwischen Form und Inhalt eine Diskrepanz entstehe“ definiert.⁶¹ Becker stellt fest, „dass die Parodie auf ein Werk oder Zeichen eine Verwendung dergestalt ist, die die Vorlage noch erkennen lässt, sich darüber hinaus jedoch kritisch, satirisch verfremdend, mit ihr [...] auseinandersetzt und sich auf diese Weise vom Original abgrenzt.“⁶²

Obwohl die Parodie, ebenso wie die Satire, das Ziel hat, einen Lacheffekt hervorzurufen, gibt es doch einen entscheidenden Faktor, der die beiden Formen voneinander unterscheidet: Die Parodie braucht das zu parodierende Material als Teil ihrer eigenen Struktur. Die Satire ist nicht eingeschränkt auf eine Imitation, Verfälschung oder ein Zitat und steht somit für sich selbst.⁶³

Der Film „(T)Raumschiff Surprise“ stellt deshalb eine Parodie dar, weil er sich mit Themen aus verschiedenen Filmen auseinandersetzt und diese gleichzeitig auch braucht, um Komik zu erzeugen. Ohne das Wissen um die in ihm parodierten Filme würde dieser Film nicht komisch wirken, da nur durch die Imitation der Personen und des Science-Fiction-Themas eine komische Wirkung erzeugt werden kann.⁶⁴

Die Beziehung zwischen der Parodie und dem Parodierten ist durch die Verbindung von Imitation und Variation, Analogie und Differenz gekennzeichnet. Um eine Parodie als eine solche verstehen zu können, muss der Rezipient also den

⁶¹ Müller, 1994, S. 15.

⁶² Becker, 2004, S. 5.

⁶³ Vgl. Rose, 1993, S. 81 f.

⁶⁴ Vgl. Müller, 1994, S. 67 ff.

Unterschied zwischen Analogem und Differentem erkennen können. Sie ist also eine komische oder zumindest kritische Transformation ihrer Vorlage.⁶⁵

Auffallend ist, dass die parodierten Objekte zwei Merkmale aufweisen können: Auf der filmimmanenten Ebene zeichnen sich die parodierten Personen oder Themen dadurch aus, dass sie in formaler Hinsicht überstrukturiert sind, dazu entstehen auf der inhaltlichen Ebene Gemeinsamkeiten. Hinzu kommt, dass das Parodierte zumindest bei der Entstehung der Parodie sehr bekannt und etabliert ist. Es gilt: Je bekannter, desto besser. Aus diesem Grund wird der Parodist auch meist nur Stücke oder Filme parodieren, von denen er weiß, dass die Mehrheit der Zuschauer sie auch kennt.⁶⁶ Die Strukturen und die Moral eines anderen Genres werden bei der Parodie durch die Verbindung mit einem komischen Milieu oder mit einer komischen Gestalt parodiert. Komische Wirkungen ergeben sich, wenn Dinge gezeigt werden, die im parodierten Genre ausgespart bleiben oder wenn der Protagonist sich nicht so verhält, wie es dem Code dieses Genres entsprechen würde.⁶⁷

5.1.2. Genre-Parodien

„(T)Raumschiff Surprise“ verbindet eine große Anzahl verschiedenster Genres, um dadurch eine parodistische Mischung zu erhalten. Das wohl am deutlichsten parodierte Genre ist jenes der Science-Fiction-Filme. Schon der Titel des Films ist eine Persiflage auf „Raumschiff Enterprise“ (engl.: „Star Trek“), eine US-amerikanische Serie aus den 1960er Jahren.

Der Film beginnt mit dem Genre des Mystery-Films, einer besonderen Form der Science-Fiction-Filme, die sich mit Verschwörungstheorien, Aliens und geheimen Organisationen auseinandersetzt. Am Anfang des Films landet der Außerirdische H2O2, dessen Namen eine Anspielung auf R2D2 ist, den Roboter aus dem Film „Star Wars“, in seinem UFO in der Wüste von Nevada. Dieses Ereignis ermöglicht es der Menschheit, fünfzig Jahre später den Mars zu besiedeln, und im Jahre 2304 will Rogul, der Regulator der Marskolonie, die Menschheit auf der Erde auslöschen. Als dieser jedoch den gefangenen Astronauten Mr. Spuck sieht, ist er entsetzt über die

⁶⁵ Vgl. Böhn, 2001, S. 48 ff.

⁶⁶ Vgl. Müller, 1994, S. 67 ff.

⁶⁷ Vgl. Stille, 1990, S. 139.

Menschheit. Mr. Spucks übertrieben dargestellte Homosexualität nimmt genau diesem gefährlichen und spannenden Moment seine Ersthaftigkeit. Während die Surprise in einer Totalen zu sehen ist, ist das Voice-Over von Käpt'n Kork zu hören, der, wie im Vorspann zu „Raumschiff Enterprise“, aus dem Computerlogbuch vorliest und dabei von einem leichten Schnupfen der Besatzungsmitglieder berichtet. Dem Zuschauer wird hiermit also schon zu Anfang gezeigt, dass ihn kein Science-Fiction-Film in der bekannten Form erwartet, sondern eine Persiflage dieses Genres. Auf Raumschiffe und Schlachten wird genauso angespielt wie auf die futuristische Architektur und Technologie dieses Genres.⁶⁸ Thematisch geht der Film vor allem auf das Motiv der Zeitmaschine und den aus der Serie „Star Trek“ bekannten Beamer, über den Objekte und Menschen als elektromagnetische Welle transportiert werden können, ein.⁶⁹ In (T)Raumschiff Surprise wird er durch sein Nichtfunktionieren ins Lächerliche gezogen. Es gibt auch ständig Probleme mit der Kommunikation; wenn beispielsweise die Regierung versucht, einen Anruf zu tätigen, wird sie stets mit der „Anrufbeantworterin“ verbunden, die ihr mitteilt, doch ein Fax zu senden, eine weitere für Science-Fiction-Filme altmodische Technik. Auch der Einsatz von Laserschwertern, wie sie in „Star Trek“ verwendet werden, kommt in „(T)Raumschiff Surprise“ vor. Allerdings haben diese in Letzterem die Form eines Korkenziehers, einer Lupe und einer Peitsche. Die Namen der Crew sind nahezu zur Gänze an die der „Star-Trek“-Crew angelehnt: Beispielsweise ist Käpt'n Jürgen Thorsten Kork eine Abwandlung von Captain James Tiberius Kirk, Mr. Spuck kommt von Mr. Spock und Schrotty von Scotty. Besonders erwähnenswert ist, dass Mr. Spuck dieselben spitzen Ohren hat wie Mr. Spock. Weiters gleichen die Art der Shirts und die Frisuren denen der „Star-Trek“-Crew. Des Öfteren gibt Käpt'n Kork den Befehl, mit „Mopsgeschwindigkeit“ zu fliegen. Dieses Wort ist eine Anspielung auf den „Warp-Antrieb“ aus „Star Trek“, mit dem die Entfernung zu dem Zielort mit Überlichtgeschwindigkeit zurückgelegt werden kann.⁷⁰

Weiters ist „(T)Raumschiff Surprise“ voll mit Anspielungen auf die „Star-Wars“-Filme, wobei hier besonders Jens Maul zu erwähnen ist. Schon sein Name ähnelt dem von Darth Maul aus „Episode I: Die dunkle Bedrohung“. Außerdem erinnert er stark an Darth Vader, vor allem da seine Rüstung wie dessen Kopf aussieht. Auch auffallend

⁶⁸ Vgl. Rogotzki/Richter/Brandt, 2007, S. 95

⁶⁹ Vgl. Steffler, 2003, S. 27.

⁷⁰ Vgl. Rogotzki/Richter/Brandt, 2007, S. 95.

ähnlich ist das schwere Atmen. Bei Jens Maul wird dies allerdings als Asthma dargestellt, das er erfolgreich mit einem Asthma-Spray bekämpft. In einer Szene spricht der Regulator zu Jens Maul den berühmten Satz: „Ich bin dein Vater!“, welchen auch Darth Vader zu Luke Skywalker in „Episode V: Das Imperium schlägt zurück“ sagt.

Ein weiteres parodiertes Genre ist das von Action-Filmen, welches besonders durch den Taxifahrer Rock zur Geltung kommt. Er verkörpert in „(T)Raumschiff Surprise“ die Rolle des attraktiven Helden, der voller stereotyper Klischees dargestellt wird. Während besonders Mr. Spuck ihn anziehend findet, ist Rock aber für Königin Metapher bestimmt, eine weitere Anspielung darauf, dass die Helden des Films die tollsten Frauen bekommen. Rock wird auch stets als tapferer Kämpfer dargestellt, der beispielsweise gegen den rosaroten Ritter antritt, als die Crew durch einen Fehler der Zeitmaschine in der Ritterzeit des Mittelalters im Jahre 1304 landet.



Abbildung 13: Taxifahrt mit Rock

Weiters finden sich in dem Film Elemente des Western-Genres, als die Besatzung durch einen erneuten Fehlstart der Zeitmaschine in Nevada zur Zeit des Wilden Westens landet. Die Bösewichte der Stadt reisen wie in dem Film „High Noon“ mit dem Zug an und der Bürgermeister sucht einen neuen Sheriff.

Im Wilden Westen tauchen auch die bereits aus dem „Schuh des Manitu“ bekannten Gesichter Santa Maria und seine Begleiter Jim und John auf, die sogar direkt auf den „Schuh des Manitu“ verweisen, wenn Santa Maria sagt, dass es schon spät sei und sie an diesem Tag noch eine Stammeskneipe an die Apachen zu verkaufen hätten. In diesem Teil des Films wird auch das Genre des Fernsehshoppings parodiert,

wenn Santa Maria in seiner Sendung „Santa am Mittag“ sehr erfolgreich Rheumadecken verkauft.

Ein weiteres TV-Format, auf das in „(T)Raumschiff Surprise“ angespielt wird, ist die Quiz-Show für Kinder, „1,2 oder 3“. Sie wird von Schrotty parodiert, als er versucht Käpt'n Kork und Mr. Spuck, die auf dem richtigen Feld stehen sollten, zu beamen. Dabei benutzt er eine Abwandlung des bekannten Satzes aus der Kindershow: „Ob ihr wirklich richtig steht, seht ihr, wenn das Licht angeht!“ Seine Version lautet: „Ob du gebeamt wirst oder nicht, sagt dir gleich das Licht!“



Abbildung 14: Parodie der Sendung „1,2 oder 3“

Die Verhörszene von Mr. Spuck erinnert außerdem stark an den Film „Basic Instinct“, ist aber durchaus auch eine Hommage an FBI-Filme.

Ebenfalls sind Anspielungen auf die Terminator-Filmtrilogie zu finden, wobei hier das Motiv des Zeitreisens am meisten parodiert wird. Als Zeitmaschine dient in „(T)Raumschiff Surprise“ eine Couch. Bevor die Taxifahrt zur Erde startet, sagt Rock: „Insalata mista, baby!“, eine Parodie des berühmten Filmzitates „Hasta la vista, baby!“ aus dem Film „Terminator 2: Judgment Day“. Jens Maulls leuchtendes Auge am Ende des Films ist eine Anspielung auf das Maschinenaugen des Terminators.⁷¹

Durch die übertrieben Darstellungen der Charaktere weist „(T)Raumschiff Surprise“ Merkmale der Travestie auf, welche im anschließenden Kapitel analysiert werden.

⁷¹ Vgl. Degler, 2009, S. 306 ff.

5.2. Travestie

5.2.1. Begriffserklärung und Hinweise auf Travestie

Ein weiteres wichtiges Darstellungs- und Wirkungsmittel in „(T)Raumschiff Surprise“ ist die Travestie. Travestieren ist, wie auch das Parodieren, ein Verfahren, dem eine bewusste Zielsetzung zugrunde liegt. Die Effekte, die beim Rezipienten erzielt werden sollen, sind Lachen, Kritik, Verlachen und Satire. Meist wird bei der Zielsetzung mehr auf das Lachen als auf die Satire abgezielt. Dabei will der Autor den „Gegenstand“, nicht den „Stil“ des Originals lächerlich machen.⁷²

Grundsätzlich ist die Travestie mit der Parodie eng verwandt und oft gehen diese beiden Begriffe ineinander über, was ein Grund dafür ist, dass die Travestie oft als eine Untergattung der Parodie gesehen wird. Dabei wird aufgezeigt, dass die Travestie die (komische) Disharmonie mit der Parodie gemein hat, ihr aber das Merkmal der formstilistischen Imitation fehlt. Travestie ist also eine Möglichkeit parodistischer Gestaltung.⁷³

In „(T)Raumschiff Surprise“ wird die Travestie besonders in Bezug auf die Geschlechtsidentität in Verbindung gebracht. Diese ist in diesem Zusammenhang laut Aubeck „ausschließlich eine Imitationsform des darzustellenden Geschlechts [...], geschaffen innerhalb im hegemonialen heterosexuellen Geschlechterdiskurs entstandener Geschlechternormen.“⁷⁴

Die charakteristischen Positionen der Travestie in „(T)Raumschiff Surprise“ sind ab dem Zeitpunkt des ersten Auftretens der gesamten Crew klar signalisiert. Als Antwort auf die Frage, warum ausgerechnet die „Surprise-Crew“ in der Lage sein soll, die Welt zu retten, singen die drei Raumfahrer: „Weil wir so schön sind, so schlau sind, so schlank und rank.“⁷⁵ Das Trio trägt die Uniformen der Sternenflotte, obwohl sie sich ganz und gar nicht wie die parodierten Vorbilder geben, sondern eher an Drag Queens erinnern. Diese kurze Anfangssequenz gibt dem Zuschauer sofort den

⁷² Vgl. Karrer, 1977, S. 46.

⁷³ Vgl. Stauder, 1993, S. 28 f.

⁷⁴ Aubeck, 2014, S. 610.

⁷⁵ (T)Raumschiff Surprise, 2004, 00:05:00.

satirischen Impuls und bereitet ihn auf das Genre des Films vor. Die versteckte Homosexualität von Mr. Spuck, Kapitän Kork und Schrotty ist die Quelle der komischen Effekte. Dies kann nach den Strategien der intertextuellen Inkongruenz zwischen den Charakteren mit einer erkennbaren männlichen bzw. weiblichen Haltung beschrieben werden. Es gibt allerdings nicht nur äußere, sondern auch innere Beziehungen der Inkongruenz. Als die Gruppe beispielsweise im Mittelalter ankommt, gibt es „echte, männliche“ Krieger, die nicht nur eine Parodie auf die damaligen Landsknechte sind, sondern auch als starker Kontrast zu den anderen Kämpfern funktionieren, die im Schlafanzug und mit eher weiblicher Haltung kämpfen.⁷⁶

Um den femininen Touch der Crew zu betonen, nennen sich die Raumfahrer gegenseitig auch manchmal „Ladies“ oder „Mädels“. Ebenfalls benutzt der Taxifahrer Rock diesen Terminus, um die Crew anzusprechen. Als Letzterer mit Mr. Spuck in einem Gefängnis die Nacht verbringt, gibt ihm Mr. Spuck Ratschläge, wie das weibliche Geschlecht am besten zu erobern sei.

Mit dem Tipp, Rock solle doch die alles entscheidende Frage stellen, ob die Frau mit ihm shoppen gehen wolle, begibt sich Mr. Spuck auf die gedankliche Ebene einer Frau. Wie recht er damit hat, zeigt sich am Ende des Films, als Rock Königin Metapher diese Frage stellt und sie sich mit einer zustimmenden Antwort in seine Arme wirft.

Durch die Travestie werden Situationen, welche als natürlich empfunden werden, übertrieben dargestellt. Erst wenn diese überzogene Darbietung erkannt wird, gilt das Dargestellte als Travestie und funktioniert auch als solche. Dazu muss ein kleines Stückchen Wahrheit in der Übertreibung vorhanden sein, denn das hat zur Folge, dass das Publikum das eigene bzw. das andere Geschlecht wiedererkennt. Die Frage, ob eine Frau mit einem Mann shoppen gehen will, wird im Film erstens wie ein Heiratsantrag behandelt und zweitens entspricht sie dem Klischee, Frauen seien ausschließlich mit Einkaufen glücklich zu machen.⁷⁷

⁷⁶ Vgl. Degler, 2009, S. 303.

⁷⁷ Vgl. Villa, 2011, S. 179 f.

5.2.2. Die Hauptcharaktere und ihre Beziehung zueinander

Die typische Rolle des Captains in Science-Fiction-Filmen ist die des klassischen männlichen Helden, der mit großer Autorität und Legitimation zur Machtausübung ausgestattet ist. Durch seine Entscheidungsmacht über das gesamte Raumschiff und dessen Crew besitzt sein Charakter in dem Plot einen sehr hohen Stellenwert. Er wird als Idealfigur dargestellt, der Autorität, Kompetenz, Verantwortung und Entscheidungsmacht zugeschrieben werden, und hat außerdem die Aufgabe, die am Anfang eines Films oder einer Serie gestörte Ordnung wiederherzustellen. Dabei hat er oftmals nicht nur sein eigenes Schicksal in der Hand, sondern auch das von anderen oder sogar das des gesamten Universums. Damit wird gleichzeitig seine Männlichkeit unter Beweis gestellt.⁷⁸ In „(T)Raumschiff Surprise“ werden diese stereotypen Merkmale parodistisch dargestellt. Käpt’n Kork geht zwar selbst davon aus, dass er all diese Eigenschaften besitzt und seine Crew vollkommen im Griff hat, diese widersetzt sich jedoch nur zu oft seinen Befehlen oder willigt erst nach langem Widerstand ein, sie auch zu befolgen. Dies geschieht auch oftmals nur, wenn Käpt’n Kork ausdrücklich betont, dass er der Anführer sei. Durch seine affektierte und übertriebene Mimik und Gestik nehmen ihm die Zuschauer und auch seine Crew nur schwer ab, wirklich der alleinige Anführer zu sein. Laut Christian Tramitz ist der Käpt’n „homophil, aber streng. Er muss halt immer gut ausschauen.“⁷⁹

Die Homosexualität der Crew, die nie wirklich angesprochen wird, fand schon in der Fortsetzung der „Star-Trek“-Serie „The Next Generation“, die von 1987 bis 1994 ausgestrahlt wurde, ihren Ursprung und wird in „(T)Raumschiff Surprise“ in übertriebener Art und Weise thematisch wiederaufgegriffen. Anhänger der „Star-Trek“-Serie haben das Verhältnis von Käpt’n Kirk und Mr. Spock zum Anlass genommen, Slash-Fanfictions, also erfundene Geschichten, die eine Liebesbeziehung der beiden zum Thema haben, zu schreiben und im Internet zu veröffentlichen. Diese explizit homoerotischen Slash-Stories stehen scheinbar nicht im Dienste einer Kritik am Umgang von Homosexualität in „Star Trek“ und eröffnen auch wenig Diskussion in der Fan-Community. Slash-Autoren nehmen die Geschichten zum Anlass, um insbesondere Fragen nach dem Verhältnis zwischen

⁷⁸ Vgl. Sennewald, 2007, S. 53 f.

⁷⁹ (T)Raumschiff Surprise, 2004b, 00:05:01.

den Geschlechtern zu stellen und damit neue Modelle heterosexueller Intimität anzudenken und spielerisch umzusetzen.

Dieses Phänomen der bewusst dargestellten Homosexualität der beiden Hauptcharaktere spiegelt sich in dem Verhältnis von Käpt'n Kork und Mr. Spuck wider. Sieht man im Original Kirk und Spock als komplementäre Charaktere, schreibt man Spock eher allgemein männliche Eigenschaften wie Gefühlskälte, Logik oder Selbstbeherrschung zu, während Kirk weibliche Attribute wie Emotionalität, Leidenschaftlichkeit oder Impulsivität verkörpert. Trotzdem ist es Spock, mit dem sich die Frau des 20. Jahrhunderts identifizieren kann, denn sein Status als Außerirdischer an Bord des Raumschiffs Enterprise repräsentiert das Dilemma der in einer männlichen Gesellschaft anders- und fremdartigen Frau.⁸⁰ Michael Bully Herbig beschreibt Mr. Spuck folgendermaßen: „In erster Linie ist der Spucky erstmal eine Vulkanette. Vorname Brigitte, Nachname Spuck. Mr. Spuck. Spitzname Spucky. Gelernter Einzelhandelskaufmann. In dem Beruf nicht weitergekommen. Jetzt Weltraumoffizier.“⁸¹

Diese Beziehung des Captains zu einem Mitglied seiner Crew wird in „(T)Raumschiff Surprise“ überspitzt dargestellt, indem Käpt'n Kork und Mr. Spuck eine Art Hassliebe pflegen. Sie stehen im ständigen Zwist miteinander, der aber eher den Anschein eines neckischen Spiels hat. Die Eifersucht von Kork auf Rock, der relativ viel Zeit mit Spuck verbringt, zieht sich durch den gesamten Film. Als die drei gefangen gehalten werden, kann Kork Spuck und Rock aus der Nebenzelle hören, wenn auch nur ihre Schatten erkennen. Aufmerksam belauscht er deren Gespräch und spricht Spuck auch am nächsten Tag darauf an, indem er sarkastisch fragt, wie er denn geschlafen habe.

Die Szene, in der das Verhältnis der beiden sehr emotional widergespiegelt wird, ist jene, in der Spuck in Nevada zurückbleiben muss, da er zu schwer für die Zeitmaschine ist. Spucks ansonsten spitze Ohren sind aus Trauer nach unten gebogen, als er sich schluchzend mit den Worten „Ich bin immer bei dir, mein Käpt'n“ verabschiedet.

⁸⁰ Vgl. Rogotzki, 2007, S. 318 ff.

⁸¹ (T)Raumschiff Surprise, 2004b, 00:04:32.



Abbildung 15: Traurigkeit bei Mr. Spuck

Als es Spuck jedoch schafft, wieder ins Jahr 2304 zurückzukehren, wird er von Kork, der rührend erwähnt, dass Spuck also 300 Jahre auf ihn gewartet habe, freudig willkommen heißen. Diese Szene zeigt erneut das ausgeprägte emotionale Verhalten der Charaktere zueinander. Ebenfalls tragen die Kameraeinstellungen dazu bei, die Beziehung zwischen den Hauptfiguren bildlich darzustellen.

5.3. Kameraführung und Montage

In der Anfangssequenz wird das Raumschiff in einer Totalen, auch long-shot genannt, gezeigt und legt damit den Handlungsraum fest, in dem die Charaktere agieren. Diese Einstellung vermittelt dem Zuschauer Informationen über die Beschaffenheit des Handlungsortes und weckt damit auch die Erwartungen bezüglich des künftigen Geschehens, welches offensichtlich schon von Beginn an in Richtung „Star Trek“ gelenkt wird. Damit gewinnt der Zuschauer einen Überblick über die Dimension des Raumschiffes und wird gleichzeitig in den Handlungsraum eingeführt.⁸²

Als die Figuren im Wilden Westen landen, wird dieses Genre nicht nur durch die Dialoge, sondern auch durch die Kameraeinstellungen parodiert. Als Santa Maria, Jim und John auf den Käpt'n und Spuck zugehen, werden sie aus der Untersicht gezeigt. Dabei wird der Kamerastandpunkt nach unten verschoben und die Kamera wird um die Neigungsachse nach oben gedreht. Diese Sicht dient dazu, die

⁸² Vgl. Mikos, 2008, S. 195 f.

gezeigten Figuren und Dinge als bedeutend und mächtig erscheinen zu lassen, wie es bei dem Bösewicht Santa Maria und seinen Helfern der Fall sein soll.⁸³



Abbildung 16: Untersicht

„(T)Raumschiff Surprise“ beinhaltet ebenfalls narrative Funktionen der Montage, die es möglich machen, den filmischen Raum zu erweitern. Dies kann mit den Eyeline-Matches und Point-of-View-Schnitten möglich gemacht werden. Der Eyeline-Match zeigt dem Zuschauer, wann und was eine Figur bei ihrem Blick in die Szenerie sieht. Diese Position der Blickperspektive ist jedoch nur annähernd der fiktiven Person zugeordnet. Im Gegensatz dazu ist die Präsentation erzählerischer Inhalte aus einem Point-of-View-Schnitt, einer Sonderform des Eyeline-Matches, den Blicken des Protagonisten direkt zugeordnet.⁸⁴

Auf diese Weise wird der Zuschauer in die subjektive Sichtweise und in die mentalen Prozesse der schauenden Figur miteinbezogen. Als die Figuren den Roboter H2O2 erblicken, sieht der Zuschauer durch die Untersicht zunächst nur die Akteure und deren verwirrten Gesichtsausdruck. Erst in der nächsten Einstellung, in der H2O2 in einer Übersicht zu sehen ist, wird klar, worauf die Charaktere gestarrt haben. Die Montage bietet auch die Möglichkeit, mehrere Beziehungen zwischen einzelnen Einstellungen oder ganzen Szenen gleichzeitig herzustellen. So können mit einem Schnitt rhythmische, zeitliche, räumliche und grafische Beziehungen zwischen den verbundenen Einstellungen erzeugt werden. Besonders in „(T)Raumschiff Surprise“ spielt dies eine große Rolle, da durch die Zeitmaschine verschiedene Zeitebenen

⁸³ Vgl. Beil/Kühnel/Neuhaus, 2012, S. 87 f.

⁸⁴ Vgl. Gschwendtner, 2011, S. 51.

gleichzeitig beleuchtet werden. Durch die Parallelmontage und das Cross-Cutting ist es möglich, die Handlungen an räumlich voneinander getrennten Orten zu zeigen. Beim Cross-Cutting werden zwei Ereignisse parallel gezeigt, zwischen denen hin und her geschnitten wird.⁸⁵ Dadurch wird dem Bedürfnis nach Abwechslung und Wiederholung gleichermaßen entsprochen. Der Kontrast und die Symbolik steht im Vordergrund, Simultanität und Chronologie dagegen sind nicht zwingend mit der Handlung verbunden. Das Cross-Cutting ermöglicht Sprünge zwischen Raum und Zeit, so sind beispielsweise Szenen mit Jens Maul zwischen den Teil der Ritterspiele geschnitten, um dem Zuschauer zu zeigen, dass diese beiden Ereignisse genau zur gleichen Zeit stattfinden. Die Montage von Teilereignissen wird ermöglicht und damit nur die informativsten und spannendsten Momente dieser beiden Handlungsstränge filmisch aufbereitet.⁸⁶

Auffällig ist, dass die Beziehung zwischen den Hauptcharakteren durch die Kameraperspektiven bestärkt wird. Diese haben einen maßgeblichen Anteil an der Erscheinungsweise räumlicher Beziehungen zwischen den Figuren. Die Situation zweier Figuren, die einander gegenüberstehen, kann auf zwei Wegen geklärt werden: entweder durch eine rechtwinklig zur Handlungsachse stehende Kamera, welche die Figuren im Profil zeigt, oder durch eine Kamera, die über die Schulter des Dialogpartners blickend das Gesicht des anderen schräg von vorne zeigt und „over-the-shoulder-shot“ genannt wird. Im ersten Fall behandelt die Kamera die Figuren gleichwertig, wie im Großteil der Dialogszenen in „(T)Raumschiff Surprise“.⁸⁷ Bei der Gegenüberstellung, auch Face-to-Face genannt, befinden sich beide Gesprächspartner während der Konversation gleichzeitig im Bild. Wie in der Abbildung 17A zu sehen ist, stehen sich die Personen von Angesicht zu Angesicht gegenüber, wobei ihre Schulterlinien parallel zueinander verlaufen. Dabei werden sie im Profil, oder in leichten Abweichungen davon, gezeigt. Die Kamera betrachtet die sprechenden Personen von vorne, um Mimik und Gestik der Gesprächsteilnehmer deutlich zu machen.⁸⁸

⁸⁵ Vgl. Mikos, 2008, S. 227 f.

⁸⁶ Vgl. Beller, 1993, S. 23 ff.

⁸⁷ Vgl. Lohmeier, 1996, S. 86 ff.

⁸⁸ Vgl. Bienk, 2008, S. 86.

Indem beiden Figuren je eine Bildhälfte eingeräumt wird, ist eine Beziehung gleich starker Interaktionspartner zu erkennen, die erst durch Positionsveränderungen oder durch ein widersprechendes Verhalten der Figuren in Frage gestellt werden kann.

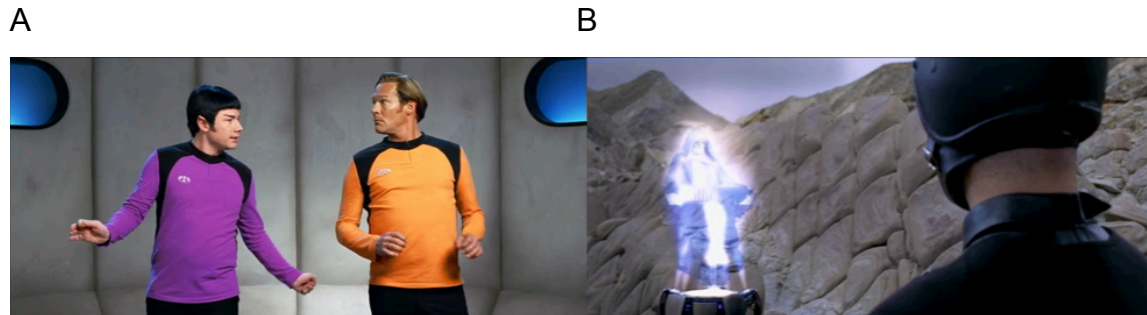


Abbildung 17: Kamera im Profil vs. „over-the-shoulder shot“

Beim „over-the-shoulder-shot“-Verfahren werden die sprechenden Personen abwechselnd gezeigt, wobei die Kamera hinter dem gegenüber stehenden Zuhörer steht und den Sprechenden über dessen Schulter zeigt. Bei dem Bildwechsel bleibt die jeweilige Optik und Bildgestaltung gleich, damit beide Einstellungen zueinander passen.⁸⁹ Der „over-the-shoulder-shot“ gewichtet die Kameraeinstellung unterschiedlich, indem er das Verhalten der von vorn gezeigten Figur stark betont und die andere nur von hinten und im Ausschnitt erfasst, sich aber gleichzeitig mit ihrer Wahrnehmungsperspektive solidarisiert. Ein perspektivisches Ungleichgewicht wird geschaffen und die Schuss-Gegenschuss-Montage solcher Kamerablicke weist der dargestellten Beziehung einen labilen Charakter zu. In „(T)Raumschiff Surprise“ werden solche Szenen meist gezeigt, wenn Jens Maul mit seinem Vorgesetzten, dem Regulator, spricht, um die Überlegenheit von Letzterem auch bildlich aufzuzeigen.

In „(T)Raumschiff Surprise“ überwiegen Bilder, die zwei Figuren seitlich nebeneinanderstehend, sitzend oder gehend zeigen. Dabei handelt es sich um laufende Interaktionssituationen, die ein Ausdruck des gleichberechtigten Miteinanders und einer Kooperation sind. Die Kamera bestätigt dieses Verhältnis, indem sie die Figuren frontal kadriert und damit die Perspektive als Mittel explizierter Figurencharakterisierung einsetzt.⁹⁰

⁸⁹ Vgl. Bienk, 2008, S. 87.

⁹⁰ Vgl. Lohmeier, 1996, S. 86 ff.

II. Filmmusikalische Analyse

1. Einleitung – Analysemodell nach Georg Maas

Die Komik erreicht Filmmusik, ebenso wie Filmgeräusche, vor allem durch folgende Faktoren:

1. Exzessive rhythmische Adaption von Klangstrukturen an visuelle Erscheinungen, vor allem bei karikierender Unterstreichung von Bewegungen.
2. Übertragung der metrischen Ordnung von Musik auf a-metrische Naturphänomene beziehungsweise humane oder animalische Bewegungen, wie zum Beispiel bei im Takt vom Baum fallenden Äpfeln.
3. Bewusst falsche Relation zum illustrativen Inhalt bei bewegungsmäßiger Übereinstimmung, wie beispielsweise bei Alltagsgegenständen, die unkonventionelle Klänge oder Geräusche hervorbringen.
4. Karikatur von realen Geräuschen, Tierlauten oder menschlichen Geräuschen wie etwa Schnarchen.
5. Unkonventionelle Klanglichkeit, wie z.B. große Sprünge auf einem Instrument mit tiefem Register und großem Volumen, wie eine Tuba, oder untypische Konstellationen von Klangfarben.⁹¹

Damit Filmmusik den Zuschauer emotional fesseln kann, bedarf es einer Reihe von Vorgängen, die zum Resultat der perfekt passenden Musik führen. Zu den unzähligen Arbeitsschritten einer Filmmusikproduktion gehört unter anderem die Spotting-Session. Die Spotting-Session findet nach Beendigung des Feinschnitts statt. Sie dient dazu, die definitive Menge an Filmmusik, ihre genauen Ein- und Ausstiegsstellen und ihre dramaturgische Funktion an den jeweiligen Stellen festzulegen. Ein versierter Filmkomponist hat Erfahrung mit dem emotionalen Timing und kann einschätzen, wie viel Musik für einen Film sinnvoll ist. Er sieht und hört die

⁹¹ Vgl. Lexikon der Filmmusik, 2012, S. 167.

Musik dabei im großen Zusammenhang der Tonebene und bringt sie dadurch in ein passendes Gesamtkonzept. Musik kann genau auf einem Schnitt, aber ebenso auch kurz vor ihm beginnen, sofort nach einem wichtigen Dialog einsetzen beziehungsweise noch einige Sekunden die verbale Wirkung abwarten. Laut Weidinger gibt es drei Grundfragen des Spotting:

a) Welche Rolle spielt die Musik auf der Tonebene?

Musik kann einerseits verwendet werden, um einen Dialog zu untermalen, andererseits dient sie der diskreten Begleitung von Geschichten. In letzteren Fällen ist sie im Hintergrund zu hören. Musik kann auch die Führung übernehmen und für sich selbst stehen, was die Szene noch mehr zur Wirkung kommen lässt. Dabei wird sie meist zusammen mit der Geräuschebene wahrgenommen. Source-Musik wird der Gebrauch von Musik genannt, die ihre Quelle im Bild hat, wie beispielsweise Musik, die aus dem Radio erklingt.⁹² In „Monty Python and the Holy Grail“ sind im Hintergrund Schwertklingen, Geschrei, Gewimmer oder Kirchenglocken zu hören, um so die Geräuschkulisse des Mittelalters realistisch darzustellen.

b) Warum braucht diese Stelle Musik?

Da es keine festen Regeln für den Umgang mit Filmmusik gibt, wird sie idealerweise nur eingesetzt, wenn es einen klaren dramaturgischen Grund dafür gibt. Dabei lässt sich der Komponist von Fragen leiten wie: Warum habe ich hier das Bedürfnis nach Musik? Fehlt hier etwas im Bild oder in der Geschichte, was ich musikalisch kompensieren möchte?

c) Was soll die Musik aussagen?

Die Musik zwingt den Regisseur dazu, seine Erwartungen so klar wie möglich zu artikulieren, und drängt den Komponisten, die Szene zu begreifen und die Grundidee des Musikstücks daraufhin auszuarbeiten. Die Essenz einer Szene ist oft tiefgründiger als es Begriffe wie „traurig“, „komisch“, „glücklich“ oder „dramatisch“ ausdrücken. Wesentliche Fragen für den Komponisten sind, ob er die Geschichte vorantreibt, ob er die Gedanken und Emotionen einer Figur angemessen ausdrückt, ob der Subtext der Szene durch die Musik verständlicher wird und mit welchem Musikstil und welchen Instrumenten die angestrebte Wirkung erzielt werden kann.

⁹² Vgl. Heimerdinger, 2007, S. 26.

Um Musik im Film richtig einzusetzen, müssen zahlreiche Entscheidungen getroffen werden, welche die Dramaturgie beeinflussen. Gleichzeitig wird damit auch bestimmt, wie der Zuschauer den Film erlebt. Die Basis dieser Entscheidungen liegt im Wissen und der Intuition des Komponisten und den Wünschen von Regie und Auftraggebern.⁹³

Georg Maas entwickelte ein Analysemodell, wofür Musik ein wichtiges Bauelement des Films ist und die Funktionen der Filmmusik auf unterschiedlichen Ebenen der filmischen Dramaturgie angesiedelt sind. Er fasst folgende Funktionen nach dem konstruktiven Anteil am Filmaufbau in einem strukturalistischen Modell zusammen, was als Leitfaden für die filmische Analyse dienen wird:

1. Tektonische Funktionen

Die Musik dient als Baustein zur externen Gestaltung des Films und kann innerhalb ganzer Abschnitte die Tonspur umfassend ausfüllen. Innerhalb der Konzeption des Filmablaufs kann die Musik ein autonomer Teil der Handlung sein oder den neben der eigentlichen Filmhandlung stehenden Vor- und Nachspann begleiten. Dabei muss kein ausdrücklicher Bezug der Musik zur Handlung gegeben sein. Ebenso können Musiknummern um ihrer selbst willen als Teil der Handlung in den Film eingebaut werden.

2. Syntaktische Funktionen

Hierbei kann die Musik für die filmische Erzählstruktur Szenenhöhepunkte akzentuieren, Szenen musikalisch verknüpfen oder bei Handlungsraffung bewusst ausgesparte Zeiträume überbrücken. Typisch für diese Funktion sind musikalische Umrahmungen von Trance-, Traum-, Halluzinationssequenzen oder Retrospektiven. Die Musik separiert hier die Ebenen filmischer Realität und Fiktion.

3. Semantische Funktionen

Diese Funktionen sind für die Filmmusik der wohl variierendste Bereich, denn hier nimmt sie Bezug auf das Kontingent des Films, dient also als Element der inhaltlichen Gestaltung. Möglich ist dies entweder durch eine begriffslose, stimmungsschaffende Musik (konnotativ) oder durch musikalische Kommentare,

⁹³ Vgl. Weidiger, 2006, S. 48 ff.

begrifflich fassbare Verweise (denotativ). Zur konnotativen Wahrnehmung der Musik gehört die stimmungsuntermalende Mood-Technik, die musikalischen Verdopplungen von Bewegungsvorgängen, genannt Mickeymousing, und die physiologische Stimulation. Denotativ wird die Musik, wenn sie auf Charaktere hinweist, musikalisch historische, geografische oder soziale Deskriptionen vermittelt und wenn sie Denkvorgänge und andere verborgene Handlungselemente akustisch symbolisiert.

Als dritte Untergruppe gelten die reflexiven Funktionen, bei denen die Musik als Element der Handlung semantisch fungiert, dabei aber nur auf sich selbst verweist und nicht auf etwas, was sich extern der Musik befindet.

4. Mediatisierende Funktionen

In der filmischen Analyse in Klammern gesetzt, bilden die mediatisierenden Funktionen den letzten Analyseteil. Als mediatisierend werden jene Funktionen bezeichnet, die assoziierend zwischen Film und Publikum wirken, wie die zielgruppenspezifische Musikauswahl und die Erwartungshaltung des Publikums bei der Rezension der Filmmusik.⁹⁴

⁹⁴ Vgl. Maas/Schudack, 1994, S. 35 ff.

2. „Monty Python and the Holy Grail“

2.1. Filmdaten

Originaltitel:	„Monty Python and the Holy Grail“
Originalsprache:	Englisch
Produktion:	Python (Monty) Pictures, Michael White Productions
Erscheinungsjahr:	1975
Genre:	Komödie/Satire
Länge:	86 Min
Regie:	Terry Gilliam, Terry Jones
Produzenten:	John Goldstone, Mark Forstater
Drehbuchautor:	Graham Chapman, John Cleese, Eric Idle, Terry Gilliam, Terry Jones, Michael Palin
Ton:	Philip Chubb
Originalmusik:	Neil Innes ⁹⁵

2.2. Plot

Der Film handelt von der Gralssuche König Arthurs, welcher auf seiner Reise Sir Galahad, Sir Lancelot, Sir Bedevere, Sir Robin und dem „Herrn, der in diesem Film nicht erscheint“ begegnet. Die Handlung ist in England im frühen Mittelalter angesiedelt. Gott erscheint Arthur und den anderen Rittern der Tafelrunde und befiehlt ihnen, sich auf die Suche nach dem heiligen Gral zu machen. Während ihrer Suche sterben die meisten Ritter durch das vor einer Höhle hockende Killer-Karnickel oder weil sie eine Frage vor der Überquerung der „Brücke des Todes“ nicht beantworten konnten. Dies ist eine Parodie auf das „Rad des Schicksals“, welches seinen Namen durch den mittelalterlichen Glauben, Gott könne jederzeit den Verlauf des Lebens ändern, bekam. Je nachdem ob die dort gestellten Fragen von den Menschen beantwortet werden können, ist im Film ist „das Rad“ gutmütig oder reißt die Ritter in die Schlucht. Der Film endet damit, dass König Arthur und Sir Bedevere von der Polizei verhaftet werden.

⁹⁵ http://www.imdb.com/title/tt0071853/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers, 06.08.2013, 12:16.

„Monty Python and the Holy Grail“ wurde in England und den USA ein großer Erfolg und Monty Python konnten damit erstmals ihren Ruf als Kultgruppe für eine kleine Menge Fans ablegen. An der Premierenfeier in New York nahmen unter anderem die Musiker Jimmy Page und Robert Plant der Band „Led Zeppelin“ teil, die den Film auch teilweise gesponsert haben, sowie der amerikanische Künstler Andy Warhol.⁹⁶

2.3. Entstehung, Stil und Konzept der Filmmusik

Die Filmmusik wurde von dem britischen Musiker und Komponisten Neil Innes geschrieben und für den Film arrangiert. Auf die Frage, wie es zu der Zusammenarbeit mit Monty Python gekommen sei, antwortet er Folgendes:

"[...] we started talking about doing records for Monty Python. And I said, 'Well, what sort of s have you written?' I think Eric said, 'Well, Michael's written this thing about Agrarian Reform in the Middle Ages.' So I said, 'Ah. Ah. Right.' And they said, 'What sort of music do you think that would have?' And I said, 'Reggae?' And that's how it began. The collaboration, as it were."⁹⁷

Für Neil Innes war es enttäuschend, dass die gesamte Crew für „Monty Python and the Holy Grail“ nur ein geringes Budget zur Verfügung hatte. Sie dachten, es wäre unterhaltsam und würde gleichzeitig die Einstellung von Musikern sparen, das Hufgeklapper von Pferden mit dem Aneinanderschlagen von Kokosnüssen zu imitieren. Innes unternahm den Versuch große Klänge mit nur zwei Trompeten zu erzeugen, was aber die Musik nicht pompös genug klingen ließ. Daraufhin verwarf er die meisten dieser Aufnahmen wieder und ließ ein Orchester von 140 Musikern bereits geschriebene Stücke spielen.

Neil Innes war sehr eng mit der Komikertruppe befreundet und bekam aufgrund dessen den Spitznamen „The Seventh Python“. Er selbst ist einige Male als Mönch, als Leibeigener, der von dem Holzhasen erschlagen wird, und als Anführer von Sir Robins Minnesänger in dem Film zu sehen.⁹⁸

⁹⁶ Vgl. Pittler, 1997, S. 152.

⁹⁷ <http://www.neilinnes.org/rutles.htm>, 20.07.2012, 11:22.

⁹⁸ Vgl. ebd., 20.07.2012, 11:34.

Zusätzlich zu den Titeln von Neil Innes kamen Musikstücke von der DeWolfe Music Library, einer britischen Musikproduktionsfirma, vor. Viele dieser Stücke wurden für professionelle Filmmacher lizenziert, sind jedoch nicht auf dem Soundtrack vorhanden. Terry Jones verbrachte geraume Zeit damit, die richtige Auswahl an Musikstücken zu treffen.

Im Original heißt der Soundtrack „The Album of the Soundtrack of the Trailer of the Film of Monty Python and the Holy Grail“. Ein Großteil davon besteht aus originalen Filmdialogen, zu denen außerdem neue Titel, wie zum Beispiel „Live Broadcast from London: Premiere of the Film“ oder „Tour of the Classic Silbury Hill Theatre“, hinzugefügt wurden.

Der Musikstil des Films lässt sich grundsätzlich als sehr mittelalterlich beschreiben. Um zu demonstrieren, dass es sich bei dem Film um eine Parodie der Artussage handelt, kommen Blasinstrumente, wie beispielsweise Trompeten, zum Einsatz, die für diese Epoche stehen. Erwähnenswert ist hier das Leitmotiv von König Arthur, welches immer dann gespielt wird, wenn er im Begriff ist, sich fortzubewegen oder ein örtliches Ziel zu erreichen. Auch Mönchsgesänge, Trommelwirbel und Harfenklänge verleihen dem Film eine mittelalterliche Atmosphäre.

Insbesondere die Mönchsgesänge färben die Szenen, in denen sie zu hören sind, oft düster und dunkel. Damit machen sich die Truppe über ihre eigene Szenerie lustig, wie in der Szene, als Arthur zum ersten Mal Camelot sieht und bemerkt, dass das Schloss bloß ein Modell sei. Die singenden Mönche wirken zunächst ominös und suspekt, jedoch wird diese Bedrückung in Komik und Absurdität umgewandelt, als sie sich in der darauffolgenden Szene während des Singens ein Holzschert vor den Kopf schlagen. Die Monotonie von katholischen Mönchsgesängen wird hier satirisch gebrochen.

Der Film verbindet viele Musikrichtungen und -stile. Reigen oder Countrymusik kommen, wenn auch oft nur sehr kurz, ebenfalls vor so wie auch religiöse Choräle. Die Musik wechselt sehr oft, da sie im Zuge des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens immer wieder dem Bild angepasst wird.

2.4. Musikalische Analyse

a) Tektonische Funktionen

Der Vorspann von „Monty Python and the Holy Grail“ (0:00:01) zählt zu den tektonischen Funktionen der Filmmusik. Der Zuschauer wird mit spannungsgeladenen Trommel- und Klavierklängen in eine düstere Stimmung versetzt. Kurze Geigenakkorde und Xylophonklänge unterbrechen sporadisch die tiefen Trommeln und deuten musikalisch auf ein Unheil hin. Eine Spannungshaltung baut sich beim Zuschauer auf und bereits am Beginn des Films wird deutlich, wie sehr mit der Erwartungshaltung des Zuschauers gespielt wird.

Bei der darauffolgenden Eingangsmusik (0:02:12) wird diese Tatsache besonders anschaulich, da eine Kontrapunktierung von Musik und Bild zur Erwartungshaltung des Rezipienten stattfindet. Nach dem Verebben der Titelmusik erklingt eine als sehr harmonisch und freundlich verstandene Musik, welche durch ihren plötzlichen Stilwechsel den Beginn des eigentlichen Films vortäuscht. Dieses Werk mit dem Titel „Countrywide“ von Anthony Mawer ruft eine gewisse Ratlosigkeit im Zuschauer hervor und schafft dabei gleichzeitig einen zusätzlichen Assoziationsraum. Hierbei werden einfache Motive oder Klänge, die noch ohne musikalische Entwicklung sind, verwendet, um eine Atmosphäre oder generelle Stimmung zu schaffen und den Zuschauer für die Absurdität einzunehmen und zu konditionieren. Seine Aufmerksamkeit wird durch die unvollendete Musik auf das Filmgeschehen gelenkt.⁹⁹

Nach und nach werden die Geigen erneut getragener (0:02:59) und verklingen endgültig, um kurz darauf den Zuschauer mit einer plötzlich ertönenden, sehr schnellen Countrymusik zu überraschen. Sie ist zusammen mit Synthesizerklängen vor einem Bild, welches ein rasches Wechselspiel von grellen Farben vollzieht, zu hören. Diese Kombination eines hektischen Farb- und Musikspiels mit dem gesamten Vorspann hat aufgrund des Spiels mit der Erwartungshaltung des Zuschauers eine mediatisierende Funktion, da mit der Erwartungshaltung des Zuschauers gespielt wird. Nichts deutet darauf hin, dass er einen Film zu sehen bekommt, welcher durchwegs mittelalterliche Bezüge aufweist. An dieser Stelle kann

⁹⁹ Vgl. Schneider, 1986, S. 139 f.

der Rezipient lediglich festmachen, dass es sich um eine Satire handelt, die von der Form eines herkömmlichen Films abweicht.

Ebenso absurd ist der filmische Abspann (01:25:45), welcher lediglich aus einem schwarzen Bildschirm, untermalt mit dem Stück „Desperation“ besteht. Einerseits ist das Weglassen des Abspanns beziehungsweise der Abspannmusik dem fehlenden Budget geschuldet, andererseits erinnert es den Zuschauer auch nach der Rezeption des Films noch einmal an dessen Absurdität und unerwartete Wendungen.

„Monty Python and the Holy Grail“ enthält eine Reihe von Musiknummern, welche als Teil der Handlung fungieren. Das musikalische Choralstück, „Pie Jesu Domine, dona eis requiem“, (0:15:54) was so viel bedeutet wie „Gütiger Jesus, Herr, gib ihnen Ruhe“, wird in katholischen Gottesdiensten gesungen. Im Film wird das Stück von Mönchen vorgetragen, welche sich zwischen den tranceartigen Wiederholungen immer wieder synchron ein Holzschneit an die Stirn schlagen. Dies nimmt dem Gesang den Ernst und die religiöse Stimmung und kann auch als eine satirische und sozialkritische Darstellung der katholischen Kirche rezipiert werden. Die Filmmusik variiert in diesem Fall ihre Zugehörigkeit zu den Realitätsebenen, denn der Chorgesang ist als Teil der Szene zu hören und gehört damit der Diegese des Films an, ist also intradiegetisch.¹⁰⁰



Abbildung 18: Mönchsgesang

¹⁰⁰ Vgl. Schramm, 2009, S. 169.

Ebenfalls intradiegetisch zu hören ist der „Camelot Song“, auch genannt „Kights of the Round Table“ (0:21:38), dessen Text von Graham Chapman und John Cleese zur Musik von Neil Innes verfasst wurde. Der 2/4-Takt und die mehrfach eingesetzten Posaunenklänge erinnern an ein fröhliches Volksmusikstück. Die Ritter von Camelot beschreiben darin ihre Hobbies und andere weniger ritterliche Aktivitäten wie den Besuch einer Oper. Dabei vollziehen sie Gesangs- und Stepptanzeinlagen, bei denen sie auf Tischen tanzen und ihre Helme als Trommeln einsetzen. Letzteres stellt, aufgrund des musikalischen Ursprungs in der bildlichen Quelle, einen Verweis auf Inzidenzmusik dar. Die musikalische Einlage weist häufige Wechsel von Kameraeinstellungen auf, um das gesamte Geschehen bildlich ausführlich demonstrieren zu können. Häufig wird zwischen Halbtotale und Detailaufnahmen gewechselt. Erstere rücken das Figurenensemble der Szene so ins Bild, dass die Darsteller die ganze Höhe des Bildes ausfüllen. Die Detailaufnahmen geben nur einzelne Teile und Gegenstände wieder wie die Füße der Ritter, die mit ihnen entweder Gegenstände aus dem Weg räumen oder in einer späteren Einstellung ein Huhn treten.¹⁰¹

A



B



Abbildung 19: „Camelot Song“

In dem Lied „Brave Sir Robin Ran Away“ (0:31:41), geschrieben von Neil Innes, besingen die Ritter die Tapferkeit von Sir Robin, die, wie der widersprüchliche Titel des Stückes bereits vorwegnimmt, in der filmischen Realität nicht existiert.

Eine ebenfalls intradiegetische Funktion übernimmt die Musik dann, wenn Prince Herbert singen möchte, jedoch von Geigenmusik unterbrochen wird (0:46:30). Durch den Befehl des Vaters, diese zu stoppen, wird der diegetische Raum durchbrochen,

¹⁰¹ Vgl. Beil, 2012, S. 79 f.

da es sowohl dem Zuschauer als auch den Figuren im Film bewusst gemacht wird, dass die Musik von einer außenstehenden Quelle kommt. Der Vater betont dies zusätzlich, indem er mit „Schneidet das raus!“ die Personen hinter der Kamera anspricht, welche wissentlich die Musik einspielen.

b) Syntaktische Funktionen

Einen dramatischen Akzent setzt die Filmmusik bei der Kampfszene von Arthur mit dem schwarzen Ritter (0:14:02). Zu Beginn wird der Kampf von spannender Musik, bestehend aus kurzen und prägnanten Geigenakkorden, welche von tiefen bis hin zu sehr hohen Akkorden reichen, begleitet. Da mit der ansteigenden Musik auch die Erwartungshaltung des Zuschauers wächst, wird auch die Spannung der Handlung musikalisch betont.

In dieser Sequenz dominieren Effekte mit der Handkamera das Bildgeschehen. Hauptmerkmale dafür sind die Beweglichkeit der Kamera beziehungsweise des Bildausschnitts. Schnelle und häufige manuelle Bewegungen auf jeglichen Achsen und Richtungen sowie ein Zittern oder Wackeln des Bildes, das vor allem dann auffällt, wenn die Bewegungen zwischendurch reduziert werden, sind weitere Merkmale von Handkameraaufnahmen. Diese sollen gleichzeitig sowohl einen pseudo-dokumentarischen, als auch einen Authentizitätseffekt erzielen.¹⁰² Als Arthur dem Ritter einen Arm abschlägt, ist das Ende des Spannungsbogens erreicht und die Musik wird abrupt beendet. Der weitere Kampfverlauf wird nicht mehr mit Musik untermalt und auch Handkameraeffekte kommen nicht mehr vor. Hier akzentuieren Musik und Kameraeinstellung den Szenenverlauf, um durch ein plötzliches Abklingen den dramaturgischen Höhepunkt zu proklamieren.

Eine Verklammerung von Szenenfolgen dient zur illustrativen sowie musikalischen Verbindung zweier Sequenzen. Bei der Gotteserscheinung (0:23:40) sind Chorstimmen zu hören und eine Comicsequenz mit Trompetenklängen wird eingeblendet. Von dem Gottesbild gehen Sonnenstrahlen aus, als die Trompete spielenden Engel in den Himmel aufsteigen, bis schließlich der Schriftzug „The Quest for the Holy Grail“ eingeblendet wird. Dieser kurze Einspielfilm stellt die Überleitung zum nächsten Kapitel des Films dar.

¹⁰² Vgl. Kuhn, 2011, S. 168.



Abbildung 20: Engel

Bei einem weiteren Zwischentitel ist „Pie Jesu Domine“ vor dem Hintergrund einer Comiczeichnung mit Mönchen zu sehen (0:34:14), die sich auf ein Sprungbrett zubewegen, um nacheinander ins Wasser zu springen. Der letzte Mönch in der Reihe springt in den gezeichneten Buchstaben „G“ für „Galahad“, dessen Schriftzug zusammen mit Trompetenklängen seine Geschichte ankündigt.

Eine weitere Verklammerung zeigt sich, als der Erzähler plötzlich und ohne Zusammenhang „eine klitzekleine Pause“ ankündigt (1:18:20). Das Wort „Intermission“ (Pause) wird vor einem Hintergrund eingeblendet, dessen Farben in regelmäßigen Abständen variieren. Die zu hörenden Keyboardklänge des Liedes „Desperation“ von Ivor Slaney erinnern an die Melodien von Telefonwarteschleifen und verleihen der Sequenz eine gewisse Absurdität. Nach wenigen Sekunden wird der Film fortgesetzt.

c) Semantische Funktionen

Auf der konnotativen Ebene gibt die Musik dem filmischen Geschehen einen inhaltlichen Bezug, indem Sir Galahads Aufenthalt im Schloss Dosenschreck immer wieder mit Harfen- und Geigenklängen untermalt wird (0:35:52). Hier besitzt die Musik eine dramaturgische Funktion, da sie eine Aufgabe für die aktuelle dramatische Handlung übernimmt. Sanfte Klänge bilden die harmonische Stimmung im Schloss ab, wobei die Musik gleichzeitig als Fundament für den dramaturgischen Aufbau dient. Diese Szene lässt die Filmmusik den Subtext der Handlung spielen, auch „Polarisieren“ genannt. Das bedeutet, einem Bild oder einer Szene, die keine

eindeutige Aussage hat, einen emotionalen Subtext zu geben, diese also mit Musik „einzufärben“. Die Musik bietet dem Zuschauer die Möglichkeit, sich leichter mit Sir Galahad zu identifizieren. Sie macht den Subtext seines geheimen Aufenthaltes im Schloss hörbar und damit auch fühlbar.¹⁰³

Einer sichtbaren Bewegung wird ein musikalisches Ausdrucksäquivalent zugewiesen, als das Bild und gleichzeitig auch die Musik zwischen dem Fest und dem herbeilaufenden Sir Lancelot wechselt (0:51:52). Auf dem Fest erklingt ein Reigen aus Gitarren-, Flöten-, Trommel- und Geigenmusik, wobei sich die Klänge den jeweils wechselnden Schnittbildern anpassen. Wenn Sir Lancelot auf das Schloss zuläuft, erklingen bei dieser musikalischen Bewegungsverdopplung (Mickeymousing) Trommelschläge als Spannungsmotiv, die Lancelots baldige Ankunft im Schloss ankündigen. Als hingegen die Wachen des Schlosses eingeblendet sind, ertönen die Klänge der Reigenmusik. In dieser konvergierenden Montage werden die beiden Handlungsstränge filmisch und musikalisch aufeinander zugeführt.

A



B



Abbildung 21: Konvergierende Montage

Zu den denotativen Funktionen zählt Arthurs Leitmotiv, überwiegend aus Trompeten- und Xylophonklängen bestehend. Dabei werden zu Beginn des Films Arthur und sein Gehilfe Concorde eingeführt (0:03:35). Dieses Stück, „Homeward Bound“ von Jack Trombey, dient im gesamten Film als Arthur-Thema und wiederholt sich an mehreren Stellen (0:08:33, 0:11:38, 0:24:25, 0:58:09). Die Dramaturgie des thematischen Leitmotivs stellt bestimmte Anforderungen an die Musik. Dabei lassen sich die Grundmotive uminterpretieren und bei erkennbarer Divergenz in der musikalischen

¹⁰³ Vgl. Bullerjahn, 2001, S. 66 ff.

Logik verbinden.¹⁰⁴ Arthurs Leitmotiv wird eingesetzt, wenn die Perspektive des Zuschauers auf Arthurs Position gelenkt werden soll, zum Beispiel als dieser sich mit Concorde zu Bauern begibt und auch in der Szene seines Kampfes mit dem schwarzen Ritter. Bei Letzterem wird das Motiv immer wieder mit der Einblendung des schwarzen Ritters durchbrochen. Der Einsatz von Arthurs Leitmotiv hat ebenfalls eine persuasive Funktion, wobei sich der Zuschauer auf eine Szene emotional einstellen können soll, indem er diese ihm bereits bekannte Melodie hört und gleichzeitig auch wiedererkennt. Sie dient der Vermittlung einer „Dimension der Tiefe“ vermitteln und der Förderung des Dialogs zwischen Zuschauer und „imaginärem Inneren“.¹⁰⁵

Mächtige Trompetenklänge, die Arthurs Heldenhaftigkeit unterstützen, sind dem Stück „The Promised Land“ von Stanley Black zuzuschreiben, als Artus das Schloss von Argh erreicht (1:19:33). Sie ähneln einer Fanfare und kündigen auf musikalische Weise eine Ankunft an, wie es auch im Mittelalter üblich war. Trompeten sowie mächtige Trommelklänge dienen im gesamten Film immer wieder als historische Deskription.

2.5. Zusammenfassung

Die mittelalterliche Musik, in „Monty Python and the Holy Grail“ vorwiegend aus Trommelschlägen und Trompetenklängen bestehend, wirkt erst in Kombination mit dem Bild komisch. Ritter, die ohne Pferd durch die Wälder „reiten“, mögen an sich schon Komik erzeugen; diese wird jedoch verstärkt, indem dazu ritterliche Töne zu hören sind. Durch die Musik wird die Ritterlichkeit ironisiert, da die Auftritte und die Sprache der Ritter nicht zu der seriösen und düsteren Musik passen. Die gezielte Verwendung bestimmter Klangfarben und Instrumente kann die Musik dazu bringen, konkrete Inhalte zu reflektieren und auf diese Art zum Beispiel die Zeit, das Milieu und den Schauplatz des Films zu illustrieren. Speziell die Verwendung spezifischer Instrumente zur Charakterisierung von Landschaften und Ländern sollte berücksichtigt werden.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Vgl. Rabenalt, 2005, S. 206.

¹⁰⁵ Vgl. Bullerjahn, 2001, S. 70 ff.

¹⁰⁶ Vgl. Spitzer, 2002, S. 421.

Auch in Tanz- und Gesangsszenen kommt es zur Ironisierung der Ritterschaft, da sich diese in der Realität nicht in kompletter Kampfausrüstung derart amüsierten. Der Film macht sich also über die eigentliche Heldenhaftigkeit der Ritter lustig und parodiert Helden wie Robin Hood auf satirische Art und Weise.

Um dem Film einen Zusammenhang zu geben, kommen Zwischentitel in Form von mit Musik untermalten Comics vor. Ihre Absurdität erhalten sie mit der Musik, welche oft im Country-Stil gespielt wird, also sehr untypisch für Mittelalterfilme ist. Insgesamt wird die Musik dazu verwendet, die ritterlichen Heldentaten der Protagonisten satirisch zu untermalen.

3. „Austin Powers – Das Schärfste, was Ihre Majestät zu bieten hat“

3.1. Filmdaten

Originaltitel:	„Austin Powers: International Man of Mystery“
Originalsprache:	Englisch
Produktion:	New Line Cinema
Erscheinungsjahr:	1997
Genre:	Slapstick-Komödie
Länge:	91 Min
Regie:	Jay Roach
Produzenten:	Suzanne Todd, Demi Moore, Mike Myers, Jennifer Todd
Drehbuchautor:	Mike Myers
Ton:	Javier Bennassar
Originalmusik:	George S. Clinton

3.2. Plot

Im Jahr 1967 versucht der britische Spion und Geheimagent Austin Powers seinen Erzfeind, Dr. Evil, in einem Nachtclub zu ermorden. Dr. Evil entkommt, indem er sich in einer Rakete einfrieren lässt. Austin Powers folgt seinem Beispiel und wartet nun in diesem Zustand auf seinen Feind.

20 Jahre später, im Jahr 1997, kehrt Dr. Evil mit neuen Plänen, die Weltherrschaft an sich zu reißen, zurück. Sein Handlanger, Nummer Zwei, hat Evils Reich in Virtucon, ein Multi-Milliarden-Dollar-Unternehmen, verwandelt. Trotzdem verlangt Dr. Evil weitere 100 Milliarden Dollar und plant den Diebstahl von Atomwaffen sowie die Welt als Geisel zu nehmen. Nachdem das britische Verteidigungsministerium von Dr. Evils Rückkehr erfahren hatte, hatten dessen Mitarbeiter auch Austin Powers wieder aufgetaut, welcher Dr. Evil mit Hilfe von Vanessa Kensington, ebenfalls einer Agentin, besiegen soll. Die Ermittlungen führen die Hauptcharaktere nach Las Vegas, wo sie Nummer Zwei und seiner Assistentin Miss Fagina, mit der Austin eine Nacht verbringt, begegnen. Powers unternimmt dabei einen Einbruch in ihre Hotelsuite, um Dr. Evils Pläne für „Projekt Vulkan“ zu finden. Diese Pläne beinhalten das Vorhaben einer Bohrung eines nuklearen Sprengkopfs, welcher für weltweite

Vulkanausbrüche verantwortlich sein soll. Dr. Evil produziert eine Reihe von femininen Robotern, genannt Fembots, welche Austin Powers verführen und zuletzt töten sollen. Doch dieser zerstört sie mit seinem Charme, entschuldigt sich anschließend bei Vanessa für die Affäre mit Miss Fagina und die beiden werden ein Paar.

Obwohl er das Geld erhalten hat, setzt Dr. Evil seinen Plan zur Zerstörung der Welt fort, bis er schließlich von Austin und seiner Truppe überwältigt wird. Dieser flieht jedoch racheschwörend erneut in seiner Raumkapsel.

3.3. Entstehung, Stil und Konzept der Filmmusik

Die Filmmusik wurde komponiert und arrangiert von George S. Clinton, seit 1980 Filmkomponist und insgesamt fünfmal mit dem BMI Film Music Award ausgezeichnet.

Die Musik zu „Austin Powers“ ist ausdrücklich von dem Stil der 1960er Jahre geprägt und erinnert an die Musik der James-Bond-Filme. Laut Clinton war dieser Musikstil der Ausgangspunkt für ihn, die Filmmusik zu „Austin Powers“ zu entwickeln.

Unzählige Entscheidungen wurden vom Komponisten und auch vom Regisseur in der Zeit, als diese in das Projekt involviert waren, getroffen. In diesem Fall herrschte schon vor Clintons Arbeitsbeginn über gewisse musikalische Arrangements Klarheit. In den Szenen, in denen sich Austin Powers an eine Person anschleicht, verwendete er ein Rhythmus-Ensemble und vier Hörner – ein Klang, der sich mit dem Pink-Panther-Thema vergleichen lässt. Dr. Evil charakterisieren hingegen riesige, blecherne Becken. In dem Orchester spielen die Piccoloflöte und die Bassflöte unisono. Es kommen außerdem auch eine große Streichersektion, fünf Posaunen, eine Tuba, vier Hörner und vier Trompeten zum Einsatz. Diese Instrumentenauswahl trägt laut Clinton sehr viel zur Ähnlichkeit mit der Musik von John Barry im James-Bond-Soundtrack bei.¹⁰⁷ Clinton meint, dass Musik ihren eigenen Charakter haben soll, gleichzeitig aber bis zu ihren Ursprüngen zurückzuverfolgen sei. Diese Überlegung war für den Einbau des Liedes „The Look of Love“ entscheidend. Clintons größte musikalische Herausforderung in „Austin Powers“ war die Titelsequenz. Zusammen mit Quincy Jones musste die Szene komplett

¹⁰⁷ Vgl. <http://www.soundtrack.net/content/article/?id=18>, 18.9.2012, 13:48.

umgeschrieben werden, um mit der Musik zu korrespondieren. Eine weitere Hürde war die Szene, als Dr. Evil per Videotelefonie von der Regierung Geld verlangt. Die Musik genau mit den Worten von Dr. Evil abzustimmen, kostete Clinton sehr viel Zeit. Um die richtigen musikalischen Entscheidungen zu treffen, überlegte er sich, welche Musik wohl die Charaktere für sich selbst aussuchen würden, um ihre Persönlichkeit widerzuspiegeln.¹⁰⁸

Abgesehen von der visuellen Komponente lässt sich die psychedelische Ära auch durch ihre außerordentlich originelle Musik definieren. John Houlihan, welcher für die Musikauswahl die Verantwortung trug, entschied sich dafür, die Lieder dieser Ära mit Material neuer, von dem klanglichen Stil der 1960er Jahren beeinflussten Gruppen, zu mischen, um dem Film eine ganz besondere musikalische Dynamik zu geben. Daraus entstanden abwechslungsreiche Klänge, die trotz der engen Zielsetzung sehr unterschiedlich und bunt gemischt sind. Lieder von Sergio Mendes und „Soul Bossa Nova“ von Quincy Jones kommen ebenso vor wie auch romantische Liebeslieder.

Als besonderes Highlight befindet sich das Debüt von Austin Powers' Band Ming Tea auf dem Soundtrack. Das Lied „BBC“, welches von Matthew Sweet produziert wurde, enthält Einflüsse der Rockbands The Velvet Underground und The Small Faces, sowie des Sängers Burt Bacharach.

Da „Austin Powers“ auch dem Genre „Parodie“ zugeordnet werden kann, spielt die musikalische Parodie ebenfalls eine wichtige Rolle. Sobald eine Melodie so sehr übersteigert wird, dass diese Übertreibung von den Zuschauern bewusst wahrgenommen wird, steht sie im Kontrast zur Realität und erzeugt Komik.¹⁰⁹ In diesem Film entsteht die Komik durch die Verbindung der Musik mit den Charakteren. So finden sich die sehr ausgelassen klingenden Melodien im Kontext der bunten und flippigen Welt von Austin Powers. Sein Gegenspieler Dr. Evil verkörpert hingegen das Böse und ihm werden deshalb tiefe Klänge sowie Trommeln zugeschrieben.

¹⁰⁸ Vgl. <http://www.soundtrack.net/content/article/?id=54>, 18.9.2012, 14:00.

¹⁰⁹ Vgl. <http://server4.medienkomm.uni-halle.de/filmsound/kap4-1.htm>, 18.9.2012, 21:33.

3.4. Musikalische Analyse

a) Tektonische Funktionen

Die Titelmusik (0:00:01), welche tektonische Funktionen beinhaltet sowie den Film selbst einleitet, deutet zunächst auf einen Kriminalfilm hin. Trompeten- und Posaunenklang, gemischt mit vereinzelt Geigenakkorden erzeugt eine düstere und gefährliche Stimmung. Ausgelöst durch diese mystische Art von Instrumentation wird der Rezipient in die Welt von Dr. Evil, dessen habgierige Charakterzüge sich in dem Klang der Musik widerspiegeln, eingeführt. Hierbei kommt gleichzeitig die Mood-Technik zum Tragen, welche die emotionale Wirkung dieser Szene verstärkt und einen deutlich expressiven Stimmungsgehalt zum Ausdruck bringt. Sie transportiert für diese Eingangsszene einen in sich stimmigen musikalischen Gehalt.¹¹⁰

Die darauffolgende eigentliche Eingangsmusik (0:01:30) überrascht den Zuschauer, welcher sich emotional aufgrund der Anfangssequenz auf einen Kriminalfilm eingestellt hatte, mit dem sehr fröhlichen und ausgelassenen „Soul Bossa Nova“ von Quincy Jones. Dieses Lied dient gleichzeitig als Leitmotiv für Austin Powers, da es durch seine positiven Klänge dessen bunte Welt widerspiegelt. Das Stück „Mas Que Nada“, von Sérgio Mendes & Brasil '66, ebenfalls ein Bossa-Nova, begleitet die Ankunft von Austin und Vanessa in Las Vegas (0:26:41) und erzeugt die ausgelassene Partystimmung, die sowohl das Flair von Südamerika als auch jenes von Las Vegas verkörpert. Der Bossa Nova ist eine musikalische Form, die in den fünfziger Jahren in Brasilien aus der Synthese von Samba und Cool Jazz entstand und sich bis zum Beginn der sechziger Jahre als internationale Modeerscheinung etablierte. Charakteristische Merkmale sind der typische Grundrhythmus, die von vielen Akkorden durchzogene harmonische Gestaltung, die spannungsreiche Melodik und die verschleppte, aus dem Cool Jazz übernommene Spielweise.¹¹¹

Kameraästhetisch bringt der Vorspann alle Facetten von Einstellungsgrößen und Effekten mit sich. Beginnend mit einem Schwenk von Austins Beinen zu seinem Kopf, wechseln die Größen fortlaufend zwischen einer Totalen, welche alle versammelten Personen um Austin Powers zeigt, und einer Nahaufnahme, die meist

¹¹⁰ Vgl. Kloppenburg, 2012, S. 129.

¹¹¹ Vgl. Schlicke, 2007, S. 390.

denselben im Bild erscheinen lässt. Die Totale gilt als Orientierungsfunktion und gibt einen Überblick über London, den Ort des Geschehens. Diese orientierenden Totalen werden bei längerer Sequenz immer wieder als Schnitte zwischen Nahaufnahmen eingefügt. Da dieser Film „on location“ gedreht wurde, was „in einer realen Stadtlandschaft“ bedeutet, übernimmt die Totale über die bloße Orientierung hinaus die Funktion, eine spezifische Atmosphäre und die Grundstimmung des Films zu vermitteln und dient damit als Stimmungsbild.¹¹²

Während der Nahaufnahmen geht das Bild immer dann in ein Standbild über, wenn ein Name beziehungsweise der Filmtitel eingeblendet wird. Zusätzlich geschieht dies, wenn Austin Powers Models fotografiert. Die dabei produzierten Fotos werden direkt in einem eingefrorenen Bild eingeblendet.



Abbildung 22: „Austin Powers“ – Vorspann

Der Abspann von „Austin Powers“ besteht aus vier voneinander unabhängigen Kurzscenes. Eingeleitet wird der Abspann von dem Lied „Austin Powers“ von Wondermints (1:25:28), welches als Überleitung zu dem eigentlichen Abspann dient und lediglich den Satz „Austin Powers, he’s the man for you“ beinhaltet. Sein kurzer und präziser Einsatz konvertiert diesen Ausruf zu einer Art Slogan und fasst Austin Powers’ Einsatz im gesamten Film zusammen.

Die zweite Szene des Abspanns zeigt ein Photoshooting von Austin und Vanessa, welches von dem Lied „These Days“ von The Luxury begleitet wird (1:25:48). Die Band spielt hauptsächlich Brit-Pop, weshalb dieses Mid-Tempo-Lied geografisch deskriptiv für den in Großbritannien spielenden Film steht.

Anschließend spielen Austin Powers und seine Band, die auch in den musikalischen Zwischentiteln zu sehen sind, den Rock-’n’-Roll-Song „BBC“ (1:27:48). Dieser hat die

¹¹² Vgl. Beil, 2012, S. 82 f.

Funktion, beim Zuschauer den Film sowie die sechziger Jahre noch einmal vor seinem inneren Auge ablaufen zu lassen. Textlich befindet sich das Lied auf einer betont sinnfreien Ebene, da im Refrain lediglich die britischen Fernsehsender BBC 1 bis BBC 7 aufgezählt werden, wobei sich Letzterer schließlich auf „BBC heaven“ reimt.

Der eigentliche Abspann, bei dem auch die Credits eingeblendet werden, wird von dem Lied „Female of the Species“ von Space untermalt (1:29:46), welches sich durch Synthesizer- und schnelle Xylophonklänge auszeichnet.

Unter der Filmmusik befinden sich auch musikalische Titel, die als Teil der Handlung fungieren, also um ihrer selbst willen in das Filmgeschehen eingebaut sind. Das Lied „Incense and Peppermints“ von Strawberry Alarm Clock spielt in dem Club, in dem Austin und Vanessa ermitteln sollen (0:04:12), und dient als neutraler Hintergrundfüller, um die ausgelassene Stimmung zu untermalen.

Eine musikalische Hommage an die sechziger Jahre ist der Einsatz des Liedes „These Boots are Made for Walking“ von Nancy Sinatra, das zu hören ist, als die Fembots, welche die Aufgabe haben Austin Powers zu vernichten, ins Bildgeschehen eingeführt werden (0:47:10).

b) Syntaktische Funktionen

Das Lied „Call Me“ von Mike Flowers Pops setzt einen dramatischen Akzent bezüglich der sich anbahnenden Liebesbeziehung von Austin und Vanessa (0:23:49). Als die beiden sich nähern, ist lediglich der ruhige und langsame Teil des Liedes zu hören, in dem Austin Vanessa bittet, sich zu ihm zu setzen. In diesem Fall des Underscoring wird diese Musik eingesetzt, um eine Atmosphäre herzustellen, die sich auf den Zuschauer übertragen soll. Sie kommentiert die aufkommende Romantik zwischen den beiden Protagonisten so lange, bis der Rezipient einen gefühlvollen Dialog der beiden erwartet. Als Vanessa jedoch zum Versuch einer Konversation ansetzt, springt Austin plötzlich auf und zerstört den intimen Moment, indem er sich spielerisch auf ein sich drehendes Bett wirft. Dabei erklingt der weitaus schnellere Teil des Liedes und die von Austin zerstörte Stimmung wird durch diesen abrupten Tempowechsel musikalisch betont und kommentiert.

Der Film beinhaltet insgesamt vier musikalische Klammern, welche die Szenenfolgen miteinander verbinden (0:15:35, 0:33:20, 0:46:50, 0:51:12). Dabei ist jedes Mal Austin Powers zu sehen, der mit einer im Hintergrund platzierten Band in bunter Kleidung eine kurze musikalische Einlage gibt.

c) Semantische Funktionen

Hauptsächlich wird im Film die Mood-Technik eingesetzt, um die Beziehung zwischen Austin und Vanessa musikalisch hervorzuheben und beider Emotionen abzubilden. Während der Stadtrundfahrt durch Las Vegas auf der oberen Etage eines Doppeldeckerbusses spielt Burt Bacharach, der einen Cameo-Auftritt in dem Film hat, am Klavier sein Stück „What the World Needs Now is Love“ (0:37:38). Vanessa und Austin trinken dazu Champagner und tanzen. Um den Künstler anzukündigen, durchbricht Austin für einen Moment die vierte Wand und blickt direkt in die Kamera. Der schnellere Teil der Musik wird kurz danach mit visuellen Eindrücken von Las Vegas umrahmt, wobei das Verfahren der Split Screen zum Einsatz kommt, das die Leinwand teilt. Auf der rechten Seite des Bildes sind Leuchtschilder zu sehen und auf der linken die beiden Protagonisten, die diese Schilder zu betrachten scheinen.



Abbildung 23: Split Screen

Eine instrumentale Version desselben Stückes begleitet Austin bei seinen Gedanken über die neunziger Jahre (0:56:01). Er versucht sich dabei an die Gegenwart anzupassen, indem er sich mit den Innovationen der zurückliegenden Jahre beschäftigt. Obwohl die Musik sehr nachdenklich wirkt, ist sie kontrapunktiert, da die Szene aufgrund von Austins Aussagen und Gesten komisch wirkt. Sie steht somit quer zur dramatisch-visuellen Ebene. Durch diese Übertreibung ist der Mechanismus

der musikalischen Karikatur gegeben und die überzeichneten Handlungen eines Effekts bewirken, dass ein gefilmter Vorgang zum Zerrbild des Normalen wird.¹¹³ Weil die Musik nicht zur filmischen Situation passt, entsteht ein Kontrast zwischen Form und Inhalt, also ein Kontrast zwischen Musik und Bild. Die Musik ruft bekannte außertextuelle Muster ab und setzt sie in einen neuen, verzerrten Bildzusammenhang.¹¹⁴

Austins Gesten und die dazu eingespielte Musik stehen ebenfalls konträr zueinander, was besonders in der Szene in Miss Faginas Villa hervorragt (0:42:32). Während sie sich versteckt umzieht, ist nur ihr Schatten zu sehen, was Austin Powers dazu veranlasst, übertriebene Gesten des Gefallens zu vollziehen. Die musikalische Umrahmung dieser Szene durch Dusty Springfields „The Look of Love“ dient dabei der Verstärkung Austins überspitzter Emotionen.

Als Austin Powers zu „I Touch Myself“ von Divinylys vor den Roboterfrauen strippt, wird dies zur slapstickartigen Vorführung (1:13:52). Dabei wird Austins Sex-Appeal nicht nur musikalisch auf ironische Art und Weise betont, sondern auch durch die Tatsache, dass die Fembots aufgrund seiner Präsenz explodieren. Mit dem Erscheinen von Vanessa wird die Musik schlagartig beendet und bringt Austin gleichzeitig in Erklärungsnot.

Eine vornehme Stimmung erzeugen die Klänge des Walzers „An der schönen blauen Donau“ von Johann Strauß, welcher im Hintergrund des Telefongesprächs zwischen Vanessa und ihrer Mutter zu hören ist (0:35:20). Das Stück schafft eine überzeugende Atmosphäre von Zeit und Ort, indem es das Klischee bedient, Engländer würden stets nur Tee zu sich nehmen. Diese Szene beinhaltet auf der denotativen Ebene eine soziale Deskription der britischen Kultur.

Ein Großteil der Musik in „Austin Powers“ besitzt denotative Funktionen, insbesondere durch das häufige Vorkommen von Leitmotiven. Sämtlichen Hauptcharakteren wird ein eigens komponiertes Thema zugeschrieben, welches ihre Attribute kollektiv demonstriert. Die Beziehung dieser Leitmotive zum musikalisch

¹¹³ Vgl. Schneider, 1986, S. 108.

¹¹⁴ Vgl. Sperl, 2006, S. 257.

Bezeichneten wird im Verlauf des Films gefestigt und die Motive können in dieser vom Zuschauer aufgenommenen Verbindung innerhalb der filmischen Narration dramaturgische Aufgaben wie Rückverweise oder Antizipationen übernehmen.¹¹⁵

Als Austin Powers' musikalisches Thema kann der bereits erwähnte heitere und ausgelassene „Soul Bossa Nova“ gesehen werden, wohingegen „Vanessa's Theme“, komponiert von George S. Clinton, ihre feminine Attraktivität reflektiert (0:12:13). Mit sehr ruhiger Klaviermusik beschreibt Clinton die Sinnlichkeit der Spionin und lässt sie dadurch auch musikalisch den Gegenpart zur Figur des Austin Powers übernehmen.

Dr. Evils Leitmotiv ist durchzogen von Streichinstrumenten, welche leise, aber bedrohliche Töne erklingen lassen (0:33:27). Zum szenischen Einsatz kommt es, als Dr. Evil von der Regierung Geld erpressen will, um die Zerstörung der Welt zu verhindern. Das Volumen der Musik nimmt jedes Mal auf konstante Art und Weise zu, nachdem Dr. Evil die jeweilige von ihm verlangte Geldsumme benennt, welche sich zuerst auf eine verhältnismäßig geringe Summe von einer Million Dollar beläuft, sich dann aber auf 100 Millionen Dollar steigert.

Als Leitmotiv von Dr. Evils Sohn Scott dient eine kurze instrumentale Sequenz des Liedes „Smells Like Teen Spirit“ von Nirvana (0:25:34, 1:03:16). Überdies trägt Scott ein T-Shirt, auf dem Kurt Cobain, der Sänger der Band, abgebildet ist. wodurch seine Jugendlichkeit und sein Lebensstil klischeehaft präsentiert werden.

„The Shag-Adelic Austin Powers Score Medley“ von George S. Clinton dient als situationsbezogenes Leitmotiv für Szenen, in denen Austin Powers einem Auftrag nachgeht. Das Stück ist eine musikalische Parodie eines Agententhillers und karikiert den mutigen Charakter des Helden. Das Saxophon übernimmt die Hauptmelodie, während ein Xylophon und eine Gitarre stets den Jazz-Rhythmus mit einzelnen Tönen untermalen, welche die Gefahr unterstreichen, in die sich Austin Powers begibt. Das Leitmotiv kommt bei Austins Betreten der Toilette im Spielkasino (0:31:04), bei seinem Einbruch in Miss Faginas Haus (0:42:00), bei der Überwältigung des Sicherheitspersonals (0:57:46), sowie bei Dr. Evils Flucht (1:20:16) zum Einsatz.

¹¹⁵ Vgl. Kloppenburg, 2012, S. 130.

Auch das musikalische Werk „Secret Agent Man“ von Johnny Rivers kommt im Zusammenhang mit Spionageaufträgen zum Einsatz, als Austin gemeinsam mit Vanessa und ihren Kollegen Dr. Evils Labor stürmt (1:16:26). Der Songtext handelt von dem gefährlichen Leben eines Geheimagenten und betont in dieser Szene Austin Powers' exzellente Fähigkeiten als Spion. Das Lied war Anfang des Jahres 1966, als Agentenfilme populär wurden, ein Top-10-Hit.¹¹⁶ Um der Szene zusätzliche Spannung zu verleihen, wird das Verfahren des Kameranichwens eingesetzt. Diese horizontalen Kameranichwens nehmen eine Bewegung im Bild auf und führen sie weiter bzw. ersetzen den Schnitt. Schnelle Schwenks wie in dieser Einstellung bedeuten Dramatisierung und signalisieren Überraschungen sowie plötzliche Handlungswendungen. Besonders abrupte Schwenks, sogenannte Reißschwenks, deuten Hektik in der Handlung an, bei der es um die Rettung der Welt geht. Zusätzlich verstärken Aufnahmen mit der Handkamera diesen Effekt, wodurch die chaotische Situation anhand wackeliger Bilder demonstriert wird.¹¹⁷

Eine weitere denotative Funktion der Musik ist gegeben, als bei der Hypnose des Sicherheitsmannes durch Austin Powers orientalische Musik zu hören ist (0:59:20). Sie betont Austins Aussage, diese spezielle Hypnosetechnik von einem Guru in Indien gelernt zu haben, und drückt dabei Unsichtbares durch Musik aus.

3.5. Zusammenfassung

„Austin Powers“ besteht zu einem großen Teil aus Musik, die bereits unabhängig vom Film existierte. Beim sogenannten Kompilieren werden synchron mit der jeweiligen Musik auch deren außermusikalische Konnotationen zitiert. Die in funktionale Musik überführte Kunstmusik wird im Film in jeder Strategie der Verbindung von Musik und Filmszene eingesetzt. Bei Szenen, in denen Romantik zwischen Austin und Vanessa aufkommen soll, werden hauptsächlich Liebeslieder aus den 1960er Jahren eingespielt, die in erster Linie den Zuschauer daran erinnern, in welcher Zeit die Filmhandlung angesetzt ist, und zweitens die aufkommende Liebe der beiden Protagonisten musikalisch untermalen.

¹¹⁶ Vgl. Burlingame, 2012, S. 62.

¹¹⁷ Vgl. Beil, 2012, S. 92 f.

Ebenfalls seit den 1960er Jahren ist Popmusik integraler Bestandteil filmmusikalischer Praxis. Diese Art von Musik handelt im Wesentlichen von Träumen, Realitätsflucht und steht für den Glauben an Klischees. Konträr dazu steht der Rock 'n' Roll, welcher ebenfalls zu dieser Zeit aufkam. Rock handelt von der Suche nach Beständigkeit und steht für den Glauben an Genies und Helden und deren Selbstexpressivität. Der Film birgt diese zwei Musikstile in sich und setzt sie gezielt an jenen Stellen ein, an denen dem Zuschauer klargemacht werden soll, welchen Charakter die jeweilige Figur hat. In den 1960er Jahren wurde der Popmusik-Begriff prinzipiell zur Differenzierung von Rockmusik eingeführt, da sich diese beiden Richtungen politisch, sozial und ästhetisch enorm voneinander unterschieden. Einflüsse der Popmusik sind lateinamerikanische Musik- und Tanzstile wie Rumba, Mambo und Cha-Cha-Cha ebenso wie diverse Stilrichtungen des Jazz. Der Soundtrack zu „Austin Powers“ orientiert sich weiters an dem musikalischen Stil der 1970er Jahre, in der sich die Popmusik vorwiegend auf Dancefloor-Stile wie Disco oder Funk konzentrierte. Die Musik in „Austin Powers“ ist demnach sehr facettenreich angelegt, obwohl sie in ihrer Totalität den 1960er-Jahre-Stil wiedergibt und damit größtenteils denotativ wirkt.¹¹⁸ Eine Mischung von klassischer Musik und Klassikern der Musikgeschichte geben dem Film eine einzigartige klangliche Note, die das Bunte und Ausgelassene sehr eindrucksvoll zelebriert.

¹¹⁸ Vgl. Kloppenburg, 2012, S. 247 ff.

4. „(T)Raumschiff Surprise – Periode 1“

4.1. Filmdaten

Originaltitel:	„(T)Raumschiff Surprise – Periode 1“
Originalsprache:	Deutsch
Produktion:	HerbX film
Erscheinungsjahr:	2004
Genre:	Science-Fiktion-Komödie
Länge:	83 Min
Regie:	Michael Bully Herbig
Produzenten:	Michael Bully Herbig, Bernd Eichinger
Drehbuchautor:	Michael Bully Herbig, Alfons Biedermann, Rick Kavanian
Ton:	Roland Winke
Originalmusik:	Ralf Wengenmayr, Stefan Raab

4.2. Plot

Im Jahr 2304, als der Mars längst von außerirdischer Intelligenz besiedelt ist, plant der Marsregulator die Unterwerfung der Erde. Königin Metapha und ihren Senatoren bleibt nicht viel Zeit, die Marsbesiedelung zu zerstören, und so sollte die Besetzung der (T)Raumschiff Surprise mit Käpt'n Kork, Mr. Spuck und Schrotty eine Reise in die Vergangenheit unternehmen, um die Landung eines Außerirdischen namens H2O2 in Nevada im Jahre 2004 zu verhindern.

Da das Beamen zur Erde nicht funktioniert, ruft die Crew ein Weltraumtaxi, welches von Rock gesteuert wird, um damit zur Erde zu gelangen. Dort angekommen begeben sie sich auf einem Zeitreisesofa in die Vergangenheit, doch da sich dieses ebenfalls als nicht funktionstüchtig erweist, landen sie im 14. Jahrhundert, wo sie von Herzog William dem Letzten gefangen genommen werden. Rock muss bei einem Pferdeturnier gegen den schwarzen Reiter gewinnen, um zu verhindern, dass William Königin Metapher zur Frau nimmt. Es gewinnt jedoch der schwarze Ritter, welcher sich als Jens Maul, der Assistent des Regulators, entpuppt. Schließlich können alle mit Hilfe der Zeitmaschine erneut entkommen und landen in einer Kleinstadt im Wilden Westen, wo sie auf den Banditen Santa Maria und seine zwei

Kumpanen Jim und John treffen. Mr. Spuck und Käpt'n Kork werden nichtsahnend auf der Straße nichtsahnend mit John konfrontiert. Dieser kann jedoch mit Hilfe von Königin Metapha außer Gefecht gesetzt werden, indem sie ihn mit einem Blumentopf niederschlägt. Bei dieser Aktion verliert Mr. Spuck jedoch den Schweizer Taschenlaser, mit welchem das UFO zerstört werden soll. Jens Maul findet den Taschenlaser und will fliehen, wird jedoch von Rock auf einem Pferd durch die Prärie gejagt, wobei es Letzterem gelingt, Jens Maul zu überwältigen, den Laser und das Motorrad, welches dieser zur Zeitmaschine umgebaut hat, zu beschlagnahmen und mit seinen Begleitern nun endgültig in die gewünschte Zeit zu reisen. Nachdem H₂O₂ durch Jens Mauls Asthmaspray, welches Mr. Spuck ihm aufgrund eines Hustenanfalls in den Mund streckt, platzt, zerstört Rock das UFO mit dem Schweizer Taschenlaser und rettet so die Welt. Aufgrund seines Gewichts muss Spuck in der Wüste von Nevada zurückbleiben, während der Rest der Crew zurück in das Jahr 2304 reist. Dort treffen sie auf den mittlerweile 335-jährigen Mr. Spuck, der die letzten 300 Jahre damit verbracht hat, die Erde neu zu gestalten. Sein hohes Alter erklärt er damit, dass er eine Vulcanette Vulgaris sei, welche zu der Gattung der Gálapagos-Schildkröte gehört und ebenso bis zu 400 Jahre alt werden kann. Am Ende des Films tritt die Crew bei der Wahl zur Miss Waikiki an und belegt dabei die ersten drei Plätze.

4.3. Entstehung, Stil und Konzept der Filmmusik

Der Soundtrack zu dem Film wurde von dem Moderator und Musiker Stefan Raab produziert und umfasst insgesamt 17 Lieder. Stefan Raab holte sich für den Soundtrack einige bekannte Persönlichkeiten an Bord, die ihren Beitrag dazu leisteten, jedem einzelnen Lied durch seinen einzigartigen Musikstil eine persönliche und individuelle Note zu geben. So beteiligten sich unter anderem Dick Brave & the Backbeats, die Kunstfigur des Sängers Sasha, der Funk-Bassist Bootsy Collins, die Sängerin Bonita, die Power-Metal-Band Rage und der Komiker Helge Schneider an dem Projekt.

Trotz der Komik, die im Zusammenhang mit den Liedern entsteht, war Stefan Raab stets darauf bedacht, die Musik nicht ins Lächerliche zu ziehen:

„Wichtig ist ja nicht nur bei Filmen wie diesem, sondern grundsätzlich bei der Arbeit, die ich mache oder auch wahrscheinlich bei der Arbeit, die Bully macht [...], dass man Flexibilität zeigt. Dass man auf der einen Seite ernsthaft Substantielles machen kann [...], auf der anderen Seite aber die nötige Leichtigkeit hat, eben auch mit Würde Quatsch zu machen.“¹¹⁹

Bully Herbig's Kommentar nach der Fertigstellung des Soundtracks bestätigt, weshalb das Titellied „Space Taxi“, in dem Stefan Raab auch mitsingt, zu einem großen kommerziellen Erfolg wurde:

„Stefan hat exakt das produziert, was der Film gebraucht hat, hat natürlich wie es auch zu erwarten war, eigene sehr, sehr gute Ideen miteingebracht. Die Musik von Stefan ist eine echte Bereicherung für diesen Film. Nicht nur komisch, sondern hervorragende Songs, gut produziert und richtige Ohrwürmer.“¹²⁰

Der Score zum Film wurde von Ralf Wengenmayr komponiert und arrangiert. 2004 wurde die Musik zum Film vom Slowakischen Radio Symphonieorchester eingespielt. Ralf Wengenmayr schreibt und bearbeitet seit 1989 Musik für Film und Werbung. Nach den Filmen „Erkan und Stefan“ und „Der Schuh des Manitu“ ist „(T)Raumschiff Surprise“ seine dritte Kolaboration mit Michael Bully Herbig. Der Kontakt kam zuerst über eine Agentur zustande, deren Aufgabe es war, Herbig Beispiele von orchesterlicher Musik hiesiger Komponisten zu präsentieren. Beim ersten persönlichen Treffen von Herbig und Wengenmayr stellte sich schnell heraus, dass sich deren beider Liste von „Top-Ten“-Scores nur unwesentlich unterscheidet und laut Wengenmayr die beiden beruflich einiges gemeinsam hatten.¹²¹

„Die Zusammenarbeit mit Bully zählt zu den Höhepunkten meiner bisherigen Karriere, weil wir zum einen fast immer auf der gleichen musikalischen Wellenlänge liegen und ich zum anderen die Möglichkeit habe, mich in allen Stilrichtungen der Musik zu bewegen.“¹²²

¹¹⁹ (T)Raumschiff Surprise, Bonus DVD, 00:04:17.

¹²⁰ Ebd., 00:06:46.

¹²¹ Vgl. http://www.amazona.de/index.php?page=26&file=2&article_id=1288, 18.09.2013, 14:10.

¹²² (T)Raumschiff Surprise, Bonus DVD, 00:01:45.

Herbig unterlegt seine Schnitffassungen ständig mit bereits vorhandener Musik. Diese Methode der „Temp“-Musik (temporäre Musik) ist sehr verbreitet und dient dazu, dem Komponisten einen Indiz zu geben, welche Funktion die Musik übernehmen soll. Hierbei wird oftmals sogar nicht die Musik zum Film geschnitten, sondern vice versa. Laut Wengenmayr trägt diese Tatsache maßgeblich zum Erfolg eines Filmes bei. Wenn das Tempo des Bildschnittes und der dazugehörigen Musik nicht stimmt, verlieren selbst die amüsantesten und imponierendsten Bilder ihre intentionelle Wirkung.¹²³ Bully Herbig legt den Einsatz der Musik wie folgt dar:

„Wenn es [die Musik] an der richtigen Stelle platziert ist, macht’s auch enorm viel Spaß. Es muss natürlich immer mit einem kleinen Gag verbunden sein [...], ein bisschen was erzählen und muss zur Erheiterung des Ganzen irgendwie beitragen.“¹²⁴

4.4. Musikalische Analyse

a) Tektonische Funktionen

Einleitend zu den tektonischen Funktionen sowie zu dem tatsächlichen Film erklingt als Titelmusik „Life is so sad“ von Paulina Jones (00:00:01). Die Stimme eines kleinen Mädchens, das mit melancholischer Stimme ausdrucksstark über die Liebe singt, wird von einer Xylophon-Melodie begleitet. Mit dem Eintreffen des Helikopters endet das Lied mit einem Fade-out. Auf die Entstehungsgeschichte blickend, liegt die Vermutung nahe, Stefan Raab habe das Lied selbst eingesungen und seine Stimme mit einem Synthesizer bearbeitet, zumal eine junge Sängerin namens Paulina Jones ist in der Musikbranche unbekannt ist. Die Melodie des Xylophons hat eine große klangliche Ähnlichkeit mit der einer Spieluhr, welche auch am Ende des Liedes in Nevada zu sehen ist. Im weiteren Filmverlauf erkennt der Zuschauer sie wieder als die Spieluhr, welche Mr. Spuck von Rock geschenkt bekam.

¹²³ http://www.amazona.de/index.php?page=26&file=2&article_id=1288, 18.09.2013, 14:13.

¹²⁴ (T)Raumschiff Surprise, Bonus DVD, 00:40:53.



Abbildung 24: Tiefenschärfe

Bildästhetisch ist in dieser Anfangseinstellung primär die erweiterte Tiefenschärfe von Interesse. Sie ist ein Mittel der inneren Montage und definiert ein Bild mit limitiertem Schärfenbereich. Die Kameraeinstellung präsentiert die Spieluhr im Nahbereich scharf umrissen, wohingegen der nahende Helikopter in der Ferne verschwommen zum Vorschein kommt. Die Tiefenschärfe, mit der die Relevanz der Spieluhr betont wird, setzt den Zuschauer in eine Relation zum Bild, wobei es ihm selbst überlassen bleibt, die einzelnen Bildelemente in eine Beziehung zueinander zu setzen und damit dem Bild eine Bedeutung zu geben.¹²⁵

Der Filmabspann wird von dem Funk-Song „Space Taxi“ von Stefan Raab feat. Spucky, Kork & Schrotti umrahmt (01:19:23). Charakteristisch für den Funk sind ineinander verzahnte und rhythmisch-repetitive Instrumental-Patterns, sogenannte Grooves. Dabei reduziert sich die melodische und harmonische Ästhetik auf ein Minimum und formale Entwicklungen werden durch Wiederholungen und sporadische Brüche ersetzt.¹²⁶ Typisch für dieses musikalische Arrangement sind wiederholte Synthesizerklänge und Stimmenverzerrungen. Der Einsatz von „Space Taxi“ bei dem Nachspann birgt zusätzlich eine mediatisierende Funktion, da es durch seine Singleauskopplung und das damit erzeugte große mediale Interesse auf diese Art und Weise dem Zielpublikum am besten in Erinnerung bleibt. Im Anschluss an „Space Taxi“ ist „Dreamship Surprise“ von Bootsy Collins feat. Bonita zu hören (1:20:33), welches sich ebenfalls durch Funk-Elemente auszeichnet. Die Post-Credit-Szene, in der die Crew gemeinsam Kuchen isst, wird von dem instrumentalen Stück „Spuckys Teatime Song“ begleitet (1:22:18).

¹²⁵ Vgl. Beil, 2012, S. 76.

¹²⁶ Vgl. Grosch, 2007, S. 203.

Einen großen Faktor der musikalischen Komposition nehmen Musiknummern ein, die als Teil der Handlung herangezogen werden. Bei den Proben (0:05:00) wie auch bei dem Auftritt (01:14:58) zur Miss-Waikiki-Wahl auf Hawaii singen die drei Besatzungsmitglieder des Traumschiffs Surprise „Miss Waikiki“. Durch den Blick der Crew in die Kamera dient dieser musikalische Einsatz größtenteils dazu, den Zuschauer über die Persönlichkeiten und Interessen der Besatzung zu informieren. Diese Szenen repräsentieren einen in sich geschlossenen Teil des Films und gehören damit zu der Kategorie der autonomen Einstellungen. Die beiden Auftritte werden in einer schnittlosen Einstellung gezeigt. Lediglich zu Anfang schwenkt die Kamera von der Nahaufnahme der Crew zurück bis in eine Totale, in der sie dann auch für den Rest der Einstellung verweilt.

Um dem Lied eine hawaiianische Note zu geben, überwiegen Klänge einer Ukulele und einer Hawaii-Gitarre, typische Instrumente für diese Art von Musik.



Abbildung 25: „Miss Waikiki“

Im Taxi zur Erde singt die Crew den „Funny Movie Mix“ des Stücks „Space Taxi“ (0:19:33), der im Gegensatz zur Originalversion auf Sound-Effekte verzichtet und dessen instrumentale Besetzung aus einer Ukulele, einem Xylophon, einem Bass und einer Snare-Drum besteht.

A



B



C



Abbildung 26: Wechselnde Einstellungsperspektiven

Die Szene hebt sich primär deshalb von der filmischen Handlung ab, da die Protagonisten, ähnlich wie in einem Musikvideo, direkt in die Kamera blicken und somit den Zuschauer mit diesem Lied direkt ansprechen und unterhalten. Hierbei wechseln die Einstellungsperspektiven, wodurch die Relation zwischen dem Kamerastandort und dem Objektensemble im dreidimensionalen Raum bestimmt wird. Bei neutraler Einstellungsperspektive befindet sich die horizontale Achse der Kamera den Objekten der Aufnahme in Augenhöhe gegenüber. Anschließend verändert sich der Blickwinkel der Kamera auf den linken bzw. rechten Bildrand, was eine Verschiebung der Bildebene gegenüber der Objektebene bedeutet.¹²⁷

Eine weitere Musiknummer, welche um ihrer selbst willen in den Film eingebaut ist, dient zugleich als eine Art Werbeslogan. Santa Maria und Jim demonstrieren interessierten Damen im Zuge ihrer Verkaufsshow „Santa am Mittag“ erwerbbarer Rheumadecken (0:59:16). Die beiden preisen diese mit einer Tanz- und Gesangseinlage von dem Refrain des Liedes „Schnuffi-Puffi“ an, welcher aus der Zeile „Schnuffi-Puffi and your wild ride’s going on“ besteht. In den Zwischensequenzen wirft Jim im Hintergrund die zum Kauf animierenden Sätze „Buy one, get one free!“ und „Now on sale!“ ein.

¹²⁷ Vgl. Beil, 2012, S. 86.

Eine Mischung aus Musiknummern und Inzidenzmusik zeigt sich bei dem Lied „Cambalo Bossa“, welches der Berater des Herzogs während des Essens für ihn und Königin Metapha spielt (0:39:40). Dabei hat es den Anschein, der Berater würde vor Beginn des Liedes den Grundrhythmus aus einer Spieluhr, die er aufzieht, klingen lassen und diesen mit dem Cembalo begleiten. Die Spieluhr ist ein Indiz für Source Music, während der gesamte Auftritt eine Musiknummer darstellt.

Ein weiteres Mal werden die beiden genannten Funktionen gemischt, wenn Herzog William im Zuge einer Feier bei „Top of the Sky“ von Dick Brave & the Backbeats am Klavier spielt und dazu pfeift (0:42:12). Bei dieser intradiegetischen Musikeinlage beteiligen sich außerdem sämtliche Angestellte des Herzogs, welche schnippen oder für den Background-Gesang zuständig sind, während der Herzog selbst den Gesang darbietet.

b) Syntaktische Funktion

Einen dramatischen Akzent setzt das von Ralf Wengenmayr komponierte Stück „Juli 2004“ (0:01:23), das sich durch pompös klingende Akkordfolgen von Streichinstrumenten auszeichnet. Als Untermalung der schnellen Schritte der Sicherheitsbehörden wird durch diese Art der Bewegungsverdopplung betont, wie wichtig und dringend deren Einsatz ist. Beim Öffnen des weiß leuchtenden Tores verstärkt sich das Musikvolumen und wird von einem Sakralchor begleitet, von welchem lediglich ein hoher und lang anhaltender Ton produziert wird. Dadurch wird die Spannung der Szene verstärkt und der Zuschauer dazu animiert, neugierig auf das zu sein, was sich hinter dieser geheimnisvollen Türe befindet. Als schließlich Mr. Spuck zum Vorschein kommt, sorgt dessen Erscheinungsbild zusammen mit der verheißungsvollen Musik für die erste komische Situation im Film.

Einen weiteren musikalischen Szenenhöhepunkt bringt der Musikeinsatz, als beim Tjost der Taxifahrer Rock und der schwarze Ritter aufeinander zureiten (0:48:24). Auf der bildlichen Ebene ist diese Sequenz in Zeitlupe zu sehen und wird musikalisch von „Smoke Gets in Your Eyes“ von The Platters begleitet. Bei der Zeitlupe, die bei dieser Visualisierung von komplexen Bewegungsabläufen zum Einsatz kommt, läuft der Filmstreifen schneller durch die Kamera als bei der späteren Vorführung und dementsprechend wirken die Bewegungsvorgänge verlangsamt. Diese optische

Dehnung der natürlichen Vorgänge verleiht der entsprechenden Sequenz erst Gewicht und erzeugt gleichzeitig Spannung.¹²⁸ Die Musik endet, als der Ritter Rock trifft und damit auch die Szene zu Ende ist.

Durch „Straight to Hell“ von Rage werden der Schurke Santa Maria und seine Gefährten Jim und John ins Geschehen eingeführt, wobei sie durch ihren imponierenden Auftritt einen dramatischen Akzent setzen (0:55:56). Mit Hilfe des Vertigo-Effekts, bei dem sich der bildliche Hintergrund vom Vordergrund abzuheben scheint, werden die Gesichter der Banditen abwechselnd in Großaufnahme eingeblendet. Der Refrain des Power-Metal-Songs besteht hauptsächlich aus harten Gitarrenriffs und einem markanten Schlagzeugrhythmus.

Eingeleitet von einer auf der Tonebene konstant ansteigenden Orchestermusik beginnt Rocks Tagtraum, welcher musikalisch die Funktion der Trennung von Real- und Traumhandlungen hat (0:25:56), was daran erkennbar ist, dass die einleitende, von Beckenklängen dominierte Musik mit einem Synthesizer verzerrt wird und dadurch der Eindruck entsteht, die Realitätswahrnehmung sei nicht mehr vollkommen klar. Nach einem weißen Bild erscheinen farbenfrohe Bilder, welche sich Rock vor sein geistiges Auge ruft und in denen Königin Metapher spärlich bekleidet erotisierend sein Taxi wäscht. Durch Anfangs- und Endmarkierungen ist diese Sequenz als Tagtraum von Rock charakterisiert. Die Kamera zeigt sein analysierendes Gesicht, zoomt näher heran wobei eine Weißblende in die Vorstellungssequenz führt, an dessen Ende das Bild mit einer weiteren Weißblendung ins primäre Geschehen zurückkehrt.¹²⁹

Bei der Weißblende wird das Bild am Ende einer Einstellung bis ins Weiß aufgeheilt und dadurch die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Anfang einer filmischen Einheit gelenkt. Dadurch wird eine Beziehung der einzelnen Teile untereinander signalisiert, jedoch keine Verbindung.¹³⁰

Diese visuell überzeichnete und figurengebundene Sequenz markiert filmanalytisch einen irrealen Wunschtraum und wird als Metadiegeese eingeordnet, da sie einer Figur zu- und untergeordnet ist und eine imaginierte Welt in der filmischen Diegeese

¹²⁸ Vgl. Beil, 2012, S. 105 f.

¹²⁹ Vgl. Kuhn, 2011, S. 284 ff.

¹³⁰ Vgl. Bienk, 2008, S. 92.

darstellt. Diesbezüglich kann auch von einer mentalen Metadiegeese gesprochen werden, die durch übersteuerte Farben in der Sequenz markiert ist.¹³¹

A



B



C

D

Abbildung 27: Vorstellungssequenz

Als musikalische Untermalung ist „Let’s Make a Baby“ von Barry Tenderloin zu hören, das sich durch einen langsamen Rhythmus und einen romantischen Text auszeichnet und die Bewegungen der Königin musikalisch illustriert. Die verzerrten und sanften Gitarrenklänge runden die gesamte Traumsequenz ab, welche schließlich durch die plötzliche Einblendung von Mr. Spuck, der Rock in der Wirklichkeit Pralinen anbietet, abrupt unterbrochen wird und Rock wieder in die Realität versetzt.

c) Semantische Funktionen

Auf der konnotativen Ebene hat die Musik in „(T)Raumschiff Surprise“ eine große Bedeutung, da sie durch ihren Einsatz in bestimmten Sequenzen die inhaltliche Ästhetik mitbestimmt. Für eine düstere und gefährliche Atmosphäre rund um den Marsregulator sorgt das Stück „Rent-a-Spy“ (0:15:10), das substantiell aus tiefen Choralklängen besteht. Der Titel lässt sich auf die Erklärung von Jens Maul zurückführen, der Spion wäre aufgrund dessen so miserabel, weil er im Angebot bei „Rent-a-Spy“ zu finden war. Ebenfalls sehr mystisch klingt die Orgelmusik des

¹³¹ Vgl. Kuhn, 2011, S. 284 ff.

Marsregulators, (0:37:48), wobei das Instrument, passend zu seiner Kutte, statt der weißen Tasten mit roten ausgestattet ist. Die Musik beinhaltet sakrale Elemente, wobei der Rhythmus an House-Musik angelehnt ist. Durch die im Bild zu sehende Orgel hat dieser musikalische Einsatz zusätzlich die Funktion von Inzidenzmusik. Die Mood-Technik kommt zudem auch in Szenen zum Einsatz, in denen sie die Fröhlichkeit betonen soll. Das Stück „Swingbereich“ (0:13:49) untermalt auf diese Art und Weise die spielerische Atmosphäre, in der sich Käpt'n Kork und Mr. Spuck befinden, als sie unter den nummerierten Feldern jenes finden sollen, welches sie zur Erde beamt. Das Lied besteht vorwiegend aus leichten Flötenklängen und erinnert an eine Gameshow-Melodie.

Eine Kombination aus musikalischer Stimmungsuntermalung und Leitmotivtechnik ist der erste Auftritt des Taxifahrers Rock, welcher mit „I Want Rock“ von Dicks on Fire eingeläutet wird (0:17:00). Durch die gerappten Strophen und die harten Gitarren- und Schlagzeugklänge fällt es unter das Genre Hard Rock. Das Lied endet abrupt, als Käpt'n Kork den von Mr. Spuck in der Luft gefangenen Rauchkringel von Rock zerstört. Das Wort „Rock“ ist in diesem Fall mehrdeutig, da es sich inhaltlich sowohl auf das Musikgenre als auch auf den Namen des Taxifahrers bezieht. Dadurch dient es gewissermaßen als dessen Leitmotiv.

Ebenfalls zum Einsatz kommt das Leitmotiv von Jens Maul, genannt „Jens Maul Thema“ (0:31:49). Es zeichnet sich prinzipiell durch kurze, prägnante Trommelschläge und tiefe Posaunenklänge aus. Dadurch erinnert es einerseits an Marschmusik, andererseits erzeugt es Unbehagen im Zuschauer, dem mit der musikalischen Untermauerung der Szene noch stärker veranschaulicht wird, dass Jens Maul Unheil verbreitet. Erwähnenswert ist, dass dieses Thema genau in der Szene eingesetzt wird, in der Jens Maul allein und ohne Anweisungen des Marsregulators das Kommando übernimmt und die Musik seinen Einsatz betont.

Eine weitere denotative Funktion der Filmmusik erklingt als Inzidenzmusik aus dem Radio, das beim Schwebetest in die Luft steigt (0:09:14). Es spielt das Lied „Schönen Guten Tag, ich denk an Liebe“ und ist auch auf der intradiegetischen Ebene für die Charaktere zu hören. Diese Tatsache wird noch dadurch betont, dass Käpt'n Kork durch einen Knopfdruck die Musik stoppt.

Unsichtbares wird mit dem kompilatorischen Einsatz des Walzers „An der schönen blauen Donau“ von Johann Strauß ausgedrückt (0:09:31). Dieses Stück spielt auch, während Käpt'n Kork schwebt. Die schwerelose Leichtigkeit wird durch den Einsatz dieser Melodie untermalt.

d) Mediatisierende Funktionen

Der Soundtrack von „(T)Raumschiff Surprise“ definiert sich durch eine zielgruppenspezifische Musikauswahl und weist neben den inhaltlichen Gesichtspunkten auch kommerzielle Aspekte auf, welche mit der Vermarktung der Filmmusik im Zusammenhang stehen. Das Medium Musik dient hier als Werbeträger für die Neuerscheinung des Filmes, weshalb die Produktion das Titellied „Space Taxi“ als Singleauskopplung auf den Markt brachte, wo es auf Platz 3 der deutschen Singlecharts landete. Gemeinsam mit Stefan Raab trat die Crew der Surprise mit dem Lied bei der Fernsehsendung „Wetten, dass ...?“ auf, womit die Popularität des Films gesteigert wurde. Eine weitere Singleauskopplung aus dem Soundtrack ist „I Want Rock“ von Stefan Raab, Rick Kavanian und Max Mutzke, das bei der „TV Total Stock Car Crash Challenge 2005“ aufgeführt wurde. Es lässt sich vermuten, dass der Tonträgerabsatz durch die Mitwirkung von Stefan Raab, dessen Popularität einen zusätzlichen Werbeeffect für den Film mit sich brachte, gesteigert wurde.¹³²

4.5. Zusammenfassung

Ein Großteil des Soundtracks von „(T)Raumschiff Surprise“ wurde mit Hilfe von Synthesizern produziert, welche für Science-Fiction-Filme typische, synthetische Klänge erzeugen, durch welche sich irreale, von Raum und Zeit isolierte Szenerien kreieren lassen. Da der Synthesizer nahezu jeden erdenkbaren Klang produziert, entstehen auch Klänge, die weit über die Möglichkeiten eines konventionellen Musikinstruments hinausgehen und mit Geräuschen kombiniert werden können.¹³³ Die narrativen Merkmale des Utopischen und Außerirdischen in „(T)Raumschiff Surprise“ gelten als elementare Auslöser für die Musikkwahl. Elektronische Instrumente werden durchaus noch im Sinne traditioneller Instrumente verwendet, jedoch führt die Kombination der beiden dazu, das Nicht-Menschliche zu

¹³² Vgl. Weidinger, 2006, S. 116 f.

¹³³ Vgl. Kungel, 2008, S. 62 f.

umschreiben. Dabei wird synchron das Exotische und Unbekannte in dem Film musikalisch illustriert und emotionale Reaktionen werden durch die Verwendung der traditionellen musikalischen Gesten unterstützt und gelenkt.¹³⁴

¹³⁴ Vgl. Grosch, 2011, S. 258 f.

III. Conclusio

Nach der eingehenden Beschäftigung mit dem Thema „Komik in der Filmmusik“ schließt diese Arbeit mit der Beantwortung der einleitenden Forschungsfragen.

Um die Frage, inwiefern Filmmusik Komik erzeugt, beantworten zu können, ist es an dieser Stelle wichtig, zwischen zwei Möglichkeiten, Humor zu erzeugen, zu unterscheiden: Ein Musikstück kann komisch sein, weil es von sich aus zur Erheiterung beiträgt, oder ein musikalisches Werk wird erst im Zusammenhang mit bebilderten und gegebenen Situationen amüsant. Das Stück „Brave Sir Robin“ ist im Grunde genommen nicht komisch, wenn der Zuschauer nicht wüsste, dass Sir Robin absolut nicht mutig ist. Hierbei entsteht Komik durch Inkongruenz. Konträr dazu sorgt „Miss Waikiki“ aus „(T)Raumschiff Surprise“ durch Instrumente, Text und Singstimmen an sich für Heiterkeit.

Um die unterhaltsame Wirkung im Film zu unterstützen, benötigt die Musik zunächst Situationen, in denen sie Humor erzeugen kann. Diese dramaturgischen und filmanalytischen Elemente des Films sind essentiell für die Entstehung eines amüsanten Plots. In den drei analysierten Filmen basiert die filmische sowie musikalische Komik auf gemeinsamen Darstellungsformen, wie im Folgenden zusammenfassend aufgezeigt wird.

Der Überbegriff der Parodie bestimmt den Großteil dieser Arbeit. Filmanalytisch betrachtet werden mit Montageformen und Kameraeinstellungen wiederholt Filme beziehungsweise Filmgenres parodiert. Immer wieder werden Szenen wie Schlachten oder Western-Duelle aufgegriffen und durch die zum Genre passenden filmischen Mittel imitiert, um mit Hilfe des bereits existierenden Wissens des Zuschauers Komik hervorzurufen. Bekannte Melodien wie der „Soul Bossa Nova“ werden neu eingesetzt, wodurch der Zuschauer eine für ihn unbekannte Szene mit bekannter Musik verbinden kann und sie dadurch als erheiternd empfindet. Ebenso verhält sich die Vorspannmusik der untersuchten Filme, welche mit der Erwartungshaltung der Zuschauer spielen. Die Musik löst im Rezipienten Erwartungen aus, welche sich inkongruent zum Bild verhalten. Primär erwartet der

Zuschauer zumal einen Film, der durch eine zu diesem passende Musik parodiert wird.

Die Parodie reproduziert somit eine Form und kombiniert diese mit einem unerwarteten Inhalt, wodurch eine Inkongruenz zwischen tatsächlicher und erwarteter Kommunikation entsteht und verdeutlicht wird, dass eine Form nur zitiert wird, um eine andere Bedeutung zu vermitteln als die, welche normalerweise mit dieser in Zusammenhang gebracht wird. Diese enttäuschte Erwartungshaltung erzeugt in diesem Fall Komik, alle Klischees werden ins Gegenteil verkehrt.

Ganz gegen jegliche Erwartungen verhalten sich in allen drei Filmen auch geschlechtsspezifische Rollen. Das Verhältnis von Mann und Frau wird oppositionell und auch diese Inkongruenz erzeugt Komik. Parodie und Travestie greifen in allen drei Filmen Geschlechterrollen jeweils als Form oder Inhalt auf und provozieren dadurch einen Geschlechtertausch oder Geschlechterrollenwechsel. „Monty Python and the Holy Grail“ greift das Thema der Frauenrollen in den 1970er Jahren auf, „Austin Powers“ karikiert das Männerbild der 1960er Jahre und in „(T)Raumschiff Surprise“ finden sich Männer in Frauenrollen. Die komische Wirkung wird dadurch ausgelöst, dass die Charaktere entweder gar nicht agieren oder wenn, dann sehr übertrieben und entgegen ihrer generellen Erscheinungsweise und dem dazu passenden Verhalten.¹³⁵ Ebenso passend verhält sich die Musik bei der Präsentation unterschiedlichster Epochen, in denen der Film handlungsmäßig angesetzt ist. Mittelalterliche Klänge dominieren in „Monty Python and the Holy Grail“ vor, „Austin Powers“ zelebriert musikalisch die 1960er Jahre und die elektronisch erzeugten Klänge in „(T)Raumschiff Surprise“ geben sich passend zum Genre der Science-Fiction.

Genauso stereotypisch verhält sich auch die Musik zu den Darstellern. Diese wird exakt auf Charakterzüge der Figuren zugeschnitten, wobei sie sich generellen Klischees bedient und die Wesensart der Personen im Film betont. Durch den gezielten Einsatz der Musik auf eine Figur oder Szene, verstärkt sie die Komik, indem sie sich durchgehend passend zu den filmischen Begebenheiten zeigt.

¹³⁵ Vgl. Böhn: In: Proost/Winkler, 2006, S. 221 f.

IV. Anhang

1. Quellenverzeichnis

Literatur

Ach, Johann S./Pollmann, Arnd (Hg): no body is perfect. Baumaßnahmen am menschlichen Körper-Bioethische und ästhetische Aufrisse. Bielefeld: transcript, 2006.

Aubeck, Heinz J.: Homosexuell - und das ist (nicht?) gut so!. Norderstedt: Books in Demand, 2014.

Autze, Rajan/ Müller, Frank: Steintal-Geschichten. Auskünfte zu Ulrich Hostmann. Oldenburg: Igel Verlag Wissenschaft, 2000.

Baacke, Dieter: Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung. Weinheim, München: Juventa, 1987.

Becker, Sönke: Parodie und Kommerz. Eine rechtsvergleichende Untersuchung des amerikanischen und deutschen Urheber- und Markenrechts. Heidelberg: C.F. Müller, 2004.

Behrmann, Sven: Politische Satire im deutschen und französischen Rundfunk. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.

Beil, Benjamin/ Kühnel, Jürgen/ Neuhaus, Christian: Studienhandbuch Filmanalyse. Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms. München: W.Fink, 2012.

Beller, Hans (Hrsg.): Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München: TR-Verlagsunion GmbH, 1993.

Bienk, Alice: Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg: Schüren-Verlag GmbH, 2008.

Bleikorn, Samantha: The Mini Mod Sixties Book. San Francisco: Last Gasp, 2002.

Böhn, Andreas: Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie. Berlin: Erich Schmidt, 2001.

Borstnar, Nils/ Pabst, Eckhard/ Wulff, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK-Verl.-Ges., 2002.

Brugger, Elke: Die Multiplot Struktur im Film. Möglichkeiten, eine Vielzahl von Geschichten zu verbinden und parallel zu erzählen. Münster: LIT, 2010.

Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Wißner: Augsburg, 2001.

Burlingame, Jon: The Music of James Bond. New York: Oxford University Press, 2012.

Degler, Frank: Affirmative Humour in Bully Herbig's Parody of Star Wars/Star Trek: (T)raumschiff Surprise. In: Pailer, Gaby/Böhn, Andreas/Horlacher, Stefan/Scheck, Ulrich (Hrsg.): Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Gender and Laughter-Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media. Amsterdam: Rodopi, 2009. S. 297-312.

Donnelly, Mark: Sixties Britain. Culture, society, and politics. Great Britain: 2005.

Erdmann, Eva: Der komische Körper: Szenen, Figuren, Formen. Bielefeld: Transcript, 2003.

Ewers, Hans-Heino (Hrsg.): Komik im Kinderbuch. Erscheinungsformen des Komischen in der Kinder- und Jugendliteratur. Weinheim, München: Juventa, 1992.

Feyersinger, Erwin: Diegetische Kurzschlüsse wandelbarer Welten: Die Metalepse im Animationsfilm. Montage AV, 2007.

Frittm, Markus: Die Soziale Arbeit und ihr Verhältnis zum Humor. Möglichkeiten humorvoller Intervention im Beratungsgespräch. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009.

Fuß, Peter: Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2001.

Grosch, Nils (Hg): Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture. Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs. Münster: Waxmann, 2007.

Gschwendtner, Andrea: Bilder der Wandlung. Visualisierung charakterlicher Wandlungsprozesse im Spielfilm. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011.

Halberstam, Judith: Oh Behave! Austin Powers and the Drag Kings. GLQ: A Journal of Gay and Lesbian Studies. New York: New York University Press, 2005.

Hardcastle, Gary L./ Reisch, George A.: Monty Python and philosophy: nudge, nudge think think!. USA: Carus, 2006.

Heimerdinger, Julia: Neue Musik im Spielfilm. Saarbrücken: Pfau: 2007.

Hellenthal, Michael: Schwarzer Humor. Theorie und Definition. Essen: Die blaue Eule, 1989.

Huse, Swantje: Zum Bild wird hier der Text-Parzival und der Gral im Film. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung, 2011.

Jaksch, Danny: 9/11 Fiktive Realität. Authentizität und Manipulation im dokumentarischen Film. Hamburg: Diplomica Verlag GmbH, 2011.

Jenß, Heike: Sixties dress only. Mode und Konsum in der Retro-Szene der Mods. Frankfurt/Main: Campus, 2007.

Karrer, Wolfgang: Parodie, Travestie, Pastiche. München: Wilhelm Fink, 1977.

Kilian, Eveline: Geschlechtsverkehrt. Theoretische und literarische Perspektiven des gender-bending. Königstein/Taunus: Ulrike Helmer Verlag, 2004.

Kloppenburg, Josef (Hg.): Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte-Ästhetik-Funktionalität. Laaber: Regensburg, 2007.

Knop, Karin: Comedy in Serie. Medienwissenschaftliche Perspektiven auf ein TV-Format. Bielefeld: transcript, 2007.

Kuhn, Markus: Filmnarratologie: Ein erzähltheoretisches Analysemodell. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2011.

Kungel, Reinhard: Filmmusik für Filmemacher. Die richtige Musik zum besseren Film. Heidelberg: Dpunkt.verlag GmbH & medibook Verlag Reil, 2008.

Gervink, Manuel/ Bückle Matthias (Hrsg.): Lexikon der Filmmusik. Personen–Sachbegriffe zu Theorie und Praxis–Genres. Laaber: Laaber, 2012.

Lohmeier, Anke-Marie: Hermeneutische Theorie des Films. Tübingen: Niemeyer, 1996.

Maas, Georg/ Schudack, Achim: Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis. Mainz: Schott, 1994.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2008.

Müller, Arnold Heinrich: Geheimnisse der Filmgestaltung. Montage und Filmgestaltung für Filmer. Berlin: Schiele und Schön, 2003.

Müller, Beate: Komische Intertextualität. Die literarische Parodie. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag, 1994.

Müller, Silke/ Wess, Susanne: Studienbuch neuere deutsche Literaturwissenschaft. 1720 – 1848. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999.

Packer, Jeremy: Secret Agents. Popular icons beyond James Bond. New York: Peter Lang, 2009.

Paulus, Tom/King, Rob: Slapstick Comedy. New York: Taylor & Francis, 2010.

Pittler, Andreas: Monty Python. Über den Sinn des Lebens. München: Wilhelm Heyne, 1997.

Prokop, Dieter: Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick. Freiburg im Breisgau: Rombach, 1995.

Proost, Kristel/ Winkler, Edeltraud (Hrsg.): Von Intentionalität zur Bedeutung konventionalisierter Zeichen. Festschrift für Gisela Harras zum 65. Geburtstag. Tübingen: Gunter Narr, 2006.

Rabenalt, Peter: Filmmusik. Form und Funktion von Musik im Kino. Berlin: VISTAS Verlag GmbH, 2005.

Rogotzki, Nina/ Richter, Thomas/ Brandt, Helga et al.: Faszinierend! Star Trek und die Wissenschaften. Band 1. Kiel: Ludwig, 2007.

Rose, Margaret A.: Parodie: ancient, modern and post-modern. Cambridge: University Press, 1993.

Roterberg, Sönke: Philosophische Filmtheorie. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2008.

Schlicke, Cornelius: Tonträgerindustrie und Vermittlung von Livemusik in Kuba. Populäre Musik im Kontext ökonomischer Organisationsformen und kulturpolitischer Ideologien. Band 13. Berlin: Dr. W. Hopf, 2007.

Schneider, Norbert Jürgen: Handbuch Filmmusik. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film. München: Ölschläger, 1986.

Scholl, Dorothea: Von den „Grottesken“ zum Grotesten. Die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance. Münster: Lit Verlag, 2004.

Schramm, Holger (Hg.): Handbuch Musik und Medien. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2009.

Schwind, Klaus: Satire in funktionalen Kontexten. Theoretische Überlegungen zu einer semiotisch orientierten Textanalyse. Tübingen: Gunter Narr, 1988.

Sennewald, Nadja: Alien Gender. Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien. Bielefeld: transcript, 2007.

Sperl, Stephan: Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubriks. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2006.

Spitzer, Manfred: Musik im Kopf. Hören, Musizieren, Verstehen und Erleben im neuronalen Netzwerk. Stuttgart: Schattauer GmbH, 2002.

Stauder, Thomas: Die literarische Travestie. Terminologische Semantik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien). Frankfurt am Main: Peter Lang, 1993.

Steffler, Ralf: Am Anfang war das Bit. Die neue Bibel der modernen Physik. Norderstedt: Books on Demand GmbH, 2004.

Stille, Michael: Möglichkeiten des Komischen in der Musik. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1990.

Surhone, Lambert M./ Timpledon, Miriam T./ Marseken, Susan F. (Ed.): Slapstick. Comedy, Hyperbole, Whip, Commedia Dell' Arte, Special Effect, Whoopee Cushion, Comic Device. Mauritius: VDM Publishing House Ltd., 2010.

Villa, Paula-Irene: Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper. Wiesbaden: VS Verlag, 2011.

Weidinger, Andreas: Filmmusik. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbh, 2006.

Videoverzeichnis

Austin Powers: International Man of Mystery. Regie: Jay Roach, USA 1997.

Monty Python and the Holy Grail. Regie: Terry Gilliam, Terry Jones, GB 1975.

(T)raumschiff Surprise – Periode 1. Regie: Michael Bully Herbig, D 2004.

Internetquellen

http://www.amazona.de/index.php?page=26&file=2&article_id=1288&page_num=2
[19.5.2012, 12:00]

<http://www.neilinn.es.org/rutles.htm>, [20.07.2012, 11:22]

<http://www.soundtrack.net/content/article/?id=18>, [18.9.2012, 13:48]

<http://www.soundtrack.net/content/article/?id=54>, [18.9.2012, 14:00]

<http://server4.medienkomm.uni-halle.de/filmsound/kap4-1.htm>, [18.9.2012, 21:33]

http://www.imdb.com/title/tt0071853/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers, [06.08.2013, 12:16]

2. Abbildungsverzeichnis

- Abb 1 *Mann in Frauenkleidern*, Monty Python and the Holy Grail, 1975, 0:11:07
- Abb 2 *Animation*, Monty Python and the Holy Grail, 1975, 00:45:11
- Abb 3 *Black Beast*, Monty Python and the Holy Grail, 1975, 01:14:01
- Abb 4A *Szenenanalyse Kampf*, Monty Python and the Holy Grail, 1975, 01:23:23
- Abb 4B *Szenenanalyse Kampf*, Monty Python and the Holy Grail, 1975, 01:23:52
- Abb 4C *Szenenanalyse Kampf*, Monty Python and the Holy Grail, 1975, 01:23:56
- Abb 4D *Szenenanalyse Kampf*, Monty Python and the Holy Grail, 1975, 01:23:57
- Abb 5 *Historiker*, Monty Python and the Holy Grail, 1975, 00:30:51
- Abb 6 *Austin Powers im Club*, Austin Powers, 2004, 00:05:36
- Abb 7 *Tanzszene*, Austin Powers, 00:01:56
- Abb 8 „*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*“, LP Cover der Beatles, 1967, <http://www.sonyinsider.com/2009/03/19/sony-and-sgt-peppers-lonely-hearts-club-band/>, 17.12.2013, 11:00
- Abb 9 *Split Screen*, Austin Powers, 2004, 00:07:51
- Abb 10A *Walze*, Austin Powers, 2004, 01:00:23
- Abb 10B *Walze*, Austin Powers, 2004, 01:00:25
- Abb 11A *Filmische Metapher*, 2004, 01:00:38
- Abb 11B *Filmische Metapher*, 2004, 01:00:40
- Abb 12 *Kameraposition verdeckt Körperteile*, Austin Powers, 2004, 00:22:15
- Abb 13 *Taxifahrt mit Rock*, (T)Raumschiff Surprise, 2004, 00:18:16
- Abb 14 *Parodie der Sendung „1, 2 oder 3“*, (T)Raumschiff Surprise, 2004, 00:13:46
- Abb 15 *Traurigkeit bei Mr. Spuck*, (T)Raumschiff Surprise, 2004, 01:09:17
- Abb 16 *Untersicht*, (T)Raumschiff Surprise, 2004, 00:56:51
- Abb 17A *Kamera im Profil vs. „over-the-shoulder shot“*, (T)Raumschiff Surprise, 2004, 00:10:12

- Abb 17B *Kamera im Profil vs. „over-the-shoulder shot“, (T)Raumschiff Surprise, 2004, 00:38:36*
- Abb 18 *Mönchsgesang, Monty Python and the Holy Grail, 1975, 00:16:07*
- Abb 19A *Camelot Song, Monty Python and the Holy Grail, 1975, 00:21:43*
- Abb 19B *Camelot Song, Monty Python and the Holy Grail, 1975, 00:21:58*
- Abb 20 *Engel, Monty Python and the Holy Grail, 1975, 00:24:11*
- Abb 21A *Konvergierende Montage, Monty Python and the Holy Grail, 1975, 00:52:11*
- Abb 21B *Konvergierende Montage, Monty Python and the Holy Grail, 1975, 00:52:15*
- Abb 22 *„Austin Powers“ – Vorspann, Austin Powers, 2004, 00:01:48*
- Abb 23 *Split Screen, Austin Powers, 00:38:30*
- Abb 24 *Tiefenschärfe, (T)Raumschiff Surprise, 2004, 00:01:20*
- Abb 25 *„Miss Waikiki“, (T)Raumschiff Surprise, 2004, 01:15:01*
- Abb 26A *Wechselnde Einstellungsperspektiven, (T)Raumschiff Surprise, 2004, 00:19:50*
- Abb 26B *Wechselnde Einstellungsperspektiven, (T)Raumschiff Surprise, 2004, 00:19:36*
- Abb 26C *Wechselnde Einstellungsperspektiven, (T)Raumschiff Surprise, 2004, 00:19:48*
- Abb 27A *Vorstellungssequenz, (T)Raumschiff Surprise, 2004, 00:25:49*
- Abb 27B *Vorstellungssequenz, (T)Raumschiff Surprise, 2004, 00:25:54*
- Abb 27C *Vorstellungssequenz, (T)Raumschiff Surprise, 2004, 00:26:10*
- Abb 27D *Vorstellungssequenz, (T)Raumschiff Surprise, 2004, 00:26:55*

3. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Ästhetik der Komik, welche durch Filmmusik erzeugt wird. In drei Beispielfilmen wird analysiert ob und wie der Einsatz von bestimmter Musik komisch auf den Rezipienten des jeweiligen Films wirkt. In „Monty Python and the Holy Grail“ wird deutlich gemacht, inwiefern die Themen Satire, schwarzer Humor und Groteske wesentliche Elemente der Filmkomik darstellen. Zusätzlich wird über das Thema der Filmanalyse hinaus auf sozial- und gesellschaftliche Themen, wie das der Genderproblematik in den 1970er Jahren, näher eingegangen. „Austin Powers – Das Schärfste, was Ihre Majestät zu bieten hat“ wird zunächst eingehend hinsichtlich der Merkmale des Slapstick analysiert und darüber hinaus werden die gesellschaftlichen Themen der 1960er Jahre, wie Mode und Musik beleuchtet. Der dritte Film „(T)Raumschiff Surprise – Periode 1“ zeichnet sich durch die Themen Parodie und Travestie aus. Parodistische Aufbereitungen von Genres ebenso wie von Figuren bilden einen Schwerpunkt im Film und dessen Analyse. Die jeweiligen Unterkapitel der Kameraführung und Montage beschreiben die filmmethodischen Techniken, welche mit visuellen Effekten die Dramaturgie unterstützen.

Der zweite Themenkomplex dieser Arbeit besteht aus der filmmusikalischen Analyse der Beispielfilme. Dabei wird festgestellt, inwiefern die musikalische Unterlegung der Szenen Komik entweder erst hervorruft oder verstärkt. Neben Informationen zur Entstehung und des Konzepts der Filmmusik gibt die abschließende Ausführung darüber Auskunft, wie Filmmusik eingesetzt wird, um die humorvolle Wirkung des gezeigten Bildes hervorzuheben.

4. Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name:	Nora Stephanie Bacher
Geburtsdatum:	20.04.1985
Geburtsort:	Klagenfurt, Kärnten
Staatsbürgerschaft:	Österreich

Schulbildung:

1990-1994	Grundschule Ursulinen Klagenfurt
1994-2003	St. Ursula Gymnasium, Klagenfurt
	Abschluss: Allgemeine Hochschulreife

Studium:

2007 – dato	Studium der Theater, -Film und Medienwissenschaft, Universität Wien
-------------	--

Berufserfahrungen:

2013	Praktikum, Grundy Light Entertainment, Redaktion „Take Me Out“, Köln
2012-2013	Praktikum, ProSiebenSat.1, Redaktion „taff“, München
2012	Praktikum, ORF Landesstudio Kärnten, Klagenfurt
2009	Praktikum, ORF Landesstudio Kärnten, Klagenfurt
2009	Praktikum, Hitradio Ö3, Wien