



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Song Scoring *Juno*:

Die Rolle der Popmusik im Film *Juno*
– Von Kimya Dawson bis Sonic Youth“

Verfasserin

Petra Gschwendtner, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Mag. Dr. Claus Tieber

„I hope you found that *Juno*-rific“

Jason Reitman

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die mich während des Verfassens der Arbeit sowohl moralisch als auch mit konstruktiver Kritik und neuen Denkanstößen unterstützt haben.

Inhaltverzeichnis

INHALTVERZEICHNIS	4
1. EINLEITUNG	7
2. SOUNDDESIGN	10
2.1 GESCHICHTLICHER ABRISS UND BEGRIFFLICHKEITEN.....	10
2.2 TON IM FILM.....	15
2.2.1 TONARTEN	15
2.2.2 FUNKTIONEN DER TÖNE.....	18
2.3 FILMMUSIK IM FILM.....	18
2.3.1 THEORETISCHE ANSÄTZE.....	19
2.3.1.1 Ästhetischer Ansatz.....	20
2.3.1.2 Narratologischer Ansatz	21
2.3.1.3 Psychoanalytische Theorie	22
2.3.1.4 Bild-Ton-Koordination	22
2.3.2 FILMMUSIKTECHNIKEN.....	23
2.3.2.1 Deskriptive Technik.....	23
2.3.2.2 Mood-Technik.....	23
2.3.2.3 Leitmotivtechnik	24
2.3.2.4 Baukastentechnik.....	25
2.3.2.5 Stille.....	25
2.3.3 FUNKTIONEN VON FILMMUSIK.....	25
2.3.3.1 Kategorisierung nach Bullerjahn.....	27
2.3.3.2 Kategorisierung nach Maas.....	29
2.4 POPMUSIK IM FILM	30
2.4.1 ENTWICKLUNG UND GESCHICHTE	32
2.4.2 FUNKTIONEN UND EINSATZ VON SONGS	34
2.4.2.1 Songtexte	34
2.4.2.2 Tempo & Instrumentalisierung.....	35
2.4.2.3 Geschichtlichkeit	35
2.4.2.4 Dramaturgische Funktion.....	36
2.4.2.5 Ökonomischer Aspekt	36
2.4.2.6 Zielgruppenorientierung	38
2.4.2.7 Pop-Codes.....	38

3. FILMANALYSE „JUNO“	39
3.1 FILMAUSWAHL UND VORGEHENSWEISE	39
3.2 ECKDATEN UND INHALT	40
3.2.1 INHALTSANALYSE	42
3.3 GENREZUWEISUNG UND PUBLIKUM	44
3.4 FILMMUSIK IM ÜBERBLICK	48
3.5 SONGS VON KIMYA DAWSON	52
3.5.1 „ANYONE ELSE BUT YOU“ VON THE MOLDY PEACHES	53
3.5.2 „SLEEP“ VON ANTASY PANTS	57
3.5.3 „TREE HUGGER“ VON ANTASY PANTS	57
3.5.4 „MY ROLLERCOASTER“ VON KIMYA DAWSON	58
3.5.5 „I LIKE GIANTS“ VON KIMYA DAWSON	58
3.5.6 „REMINDERS OF THEN“ VON KIMYA DAWSON	58
3.5.7 „12/26“ VON KIMYA DAWSON	59
3.5.8 „SO NICE SO SMART“ VON KIMYA DAWSON	59
3.5.9 „TIRE SWING“ VON KIMYA DAWSON	59
3.5.10 FAZIT	61
3.6 POPSONGS IM FILM	63
3.6.1 LATEINAMERIKANISCHE MUSIK	63
3.6.1.1 „Once I Loved You“ von Astrud Gilberto	63
3.6.1.2 „Besame Mucho“ von Trio Los Panchos	64
3.6.2 ROCKMUSIK DER 60ER UND 70ER JAHRE	65
3.6.2.1 „A Well Respected Man“ von The Kinks	65
3.6.2.2 „I'm Sticking With You“ von The Velvet Underground	66
3.6.2.3 „Dearest“ von Buddy Holly	66
3.6.2.4 „All the Young Dudes“ von Mott the Hoople	66
3.6.2.5 Fazit	70
3.6.3 MUSIK DER 90ER UND 2000ER JAHRE	71
3.6.3.1 „Doll Parts“ von Hole	71
3.6.3.2 „Why Bother“ von tHe drop	73
3.6.3.3 „Superstar“ von Sonic Youth	73
3.6.3.4 „Piazza, New York Catcher“ von Belle and Sebastian	74
3.6.3.5 „Expectations“ von Belle and Sebastian	75
3.6.3.6 „Sea of Love“ von Cat Power	75
3.6.3.7 Fazit	76

3.6.4	ANTI-FOLK.....	77
3.6.4.1	„All I Want Is You“ von Barry Louis Polisar	77
3.7	KOMPONIERTE MUSIK VON MATEO MESSINA.....	78
3.7.1	„UP THE SPOUT“	78
3.7.2	„MEET THE MACGUFFS“	79
3.7.3	„THE LORINGS“	79
3.7.4	„LORING BATHROOM“	81
3.7.5	„GO FLY A KITE“	81
3.7.6	FAZIT	82
3.8	SOUNDTRACK-ALBUM	83
3.9	SOURCE MUSIC	85
3.10	STILLE	91
3.11	POP-CODES	95
4.	<u>FAZIT</u>	<u>99</u>
5.	<u>QUELLENVERZEICHNIS.....</u>	<u>103</u>
5.1	BIBLIOGRAPHIE.....	103
5.2	INTERNETQUELLEN	106
5.3	FILMOGRAPHIE.....	109
5.3.1	FILMNENNUNGEN	109
5.3.2	DVD	110
6.	<u>ABBILDUNGSVERZEICHNIS</u>	<u>111</u>
7.	<u>ANHANG.....</u>	<u>112</u>
7.1	EINSTELLUNGSPROTOKOLL „ALL THE YOUNG DUDES“	112
7.2	EINSTELLUNGSPROTOKOLL „TIRE SWING“ UND „ANYONE ELSE BUT YOU“	118
8.	<u>ABSTRACT.....</u>	<u>120</u>
9.	<u>LEBENS LAUF</u>	<u>121</u>

1. Einleitung

Film ohne Ton – etwas, das man sich heute gar nicht vorstellen kann. Film ohne Musik – etwas, das es nie gegeben hat. Und das aus gutem Grund: Die Filmmusik hat eine lange Geschichte, die auch in der wissenschaftlichen Forschung mittlerweile seinen Platz gefunden hat. Auch wenn sich in der Filmmusikforschung in den letzten Jahren, vor allem auch im deutschsprachigen Bereich, einiges getan hat, bleiben viele Entwicklungen noch unkommentiert. Ein kurzer Blick auf die Geschichte zeigt jedoch auch die schnelle Entwicklung der Musik und somit auch der Filmmusik. Während Filme wie *The Graduate* (1967, Mike Nichols, USA) und *Easy Rider* (1969, Dennis Hopper, US) die Popmusik bereits in den 60er Jahren in die Kinos bringen, ist von einer Filmmusikwissenschaftlichen Auseinandersetzung noch keine Rede. Erst viel später beginnt die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Filmmusik. Hansjörg Pauli veröffentlicht 1981 ein Standardwerk zur Filmmusik im Stummfilm¹ und Helga de la Motte-Haber und Hans Emons widmen sich bereits 1980 einer „systematischen Beschreibung der Filmmusik“². Es folgen weitere Forschungen, Ansätze und Modelle zu dem Thema, die sich größtenteils auf die extra für den Film komponierte Musik beziehen. In Hollywood selbst gibt es jedoch andere Entwicklungen: Filmkomponisten werden teilweise von Popmusik abgelöst, wodurch das sogenannte *Pop Scoring* entsteht. Der Einsatz von bereits bestehender Popmusik kann auch keineswegs mit klassischer, extra für den Film komponierter Musik gleichgesetzt werden. Hinsichtlich dieser neuen Entwicklungen hinkt die Wissenschaft etwas nach, wodurch es noch nicht sehr viel Literatur im Bereich *Pop Scoring* gibt.

Für *Pop Scoring* ist vor allem der Regisseur Quentin Tarantino bekannt, der die Songs zu seinen Filmen angeblich auch selbst auswählt und damit immer wieder richtig liegt. Popmusik beziehungsweise bereits bestehende Musik in Filmen zu verwenden kann jedoch Probleme in sich bergen, oder aber primär der Vermarktung von Songs durch den Film dienen, oder umgekehrt. Popmusik im Film kann

¹ Vgl. Pauli, Hansjörg: Filmmusik Stummfilm. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag. 1981.

² Vgl. La Motte-Haber, Helga de / Emons, Hans: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München, Wien: Carl Hanser Verlag. 1980.

verschiedene Funktionen und ihre Verwendung zahlreiche Gründe haben, die eine Erforschung wert sind. Aus diesem Grund widmet sich diese Arbeit genau diesem Thema.

Ein Film, der klassische Filmmusik mit Popmusik verbindet ist der 2007 von Fox Searchlight veröffentlichte Film *Juno* (2007, Jason Reitman, USA), der als Indie-Film konzipiert ein Kassenschlager wurde und in dieser Diplomarbeit den Mittelpunkt der Forschung darstellt. *Juno* wurde außerdem mehrfach ausgezeichnet und für die Golden Globe Awards und den Oscar in mehreren Kategorien nominiert. Nicht minder erfolgreich war die Soundtrack-CD, die ebenfalls ausgezeichnet wurde und ein Verkaufsschlager war. Die Musik spielt in *Juno* eine große Rolle. Neben der extra für den Film komponierten Musik von Mateo Messina werden aktuelle und ältere Indie-Songs, aber auch die wohl für den Film prägnanteste Musik, nämlich die Songs der bis dahin noch unbekannten Künstlerin Kimya Dawson, genutzt. Es wird somit Popmusik aus unterschiedlichen Jahrzehnten eingesetzt. Wie und ob das überhaupt funktionieren kann, soll in dieser Diplomarbeit geklärt werden.

Den ersten Teil dieser Arbeit stellt die aktuelle Theorie dar. Auf die geschichtliche Entwicklung soll nur kurz eingegangen werden, primär liegt der Fokus auf den theoretischen Ansätzen, den unterschiedlichen Funktionen und der Abgrenzung der verschiedenen Mittel des Sounddesigns. Ausgehend von der Frage, wie sich *Pop Scoring* vom klassischen Filmmusik-Score unterscheidet, werden beide Konzepte und Ansätze beleuchtet und deren Unterschiede herausgearbeitet.

Im Fokus dieser Arbeit steht jedoch die Analyse der Filmmusik bei *Juno*, die im zweiten Teil ausführlich behandelt wird und sich auf die zuvor theoretisch ausgearbeiteten Erkenntnisse und Ansätze stützt und diese praktisch erläutert. Um die Beschaffenheit des Films erfassen zu können, folgen zunächst die wichtigsten Eckdaten sowie ein kurzer Überblick des Filminhalts. Da *Juno* mit der Musik, der Bildsprache und der verwendeten Codes eine ganz eigene Filmsprache entwickelt, die dem Indie-Film zugeordnet werden kann, wird zunächst der Frage nachgegangen, in welches Genre dieser Film einzuordnen ist und wie viel „Indie“ in ihm steckt. Indie spielt nämlich nicht nur bei der Filmästhetik, sondern auch bei der

für den Film ausgewählten Musik eine Rolle, bei der es sich primär um die Genres Indie-Rock und Anti-Folk handelt. Im Anschluss folgt daher ein Überblick der Filmmusik und eine Einteilung und Kategorisierung dieser, die in eine Analyse der einzelnen Songs mündet. Analytisch sollen vor allem die Unterschiede, aber auch die Gemeinsamkeiten der verschiedenen Musik-Kategorien herausgearbeitet werden. Dabei wird einerseits auf die Funktionen der einzelnen Lieder, aber auch auf deren Einsatz und Verwendung, den ökonomischen Aspekt und auf die musikalischen Gemeinsamkeiten eingegangen. Auch der besondere Stellenwert der Musik, die oftmals als Source Music eingesetzt wird, wird analytisch erfasst und genauer erläutert. Neben der Filmmusik soll jedoch auch der Einsatz von Stille in *Juno* untersucht werden. Den Abschluss der Analyse stellen die Pop-Codes dar, die bei *Juno* vielfach eingesetzt werden und deren Sinn und Zweck näher ausgeführt wird.

In einem abschließenden Fazit werden die gewonnenen Erkenntnisse noch einmal kurz und präzise zusammengefasst und reflektiert. Weiters wird ein Ausblick auf neue Entwicklungen gegeben und die Arbeit so mit einem Blick in eine mögliche Zukunft abgeschlossen.

2. Sounddesign

Vor der Analyse soll in diesem Kapitel zunächst ein Überblick der verschiedenen theoretischen Ansätze, aber auch der wichtigsten Begrifflichkeiten gegeben werden. Auf einen ausführlichen geschichtlichen Abriss zur Entstehung der Filmmusik wird verzichtet, ein kurzer Überblick soll dennoch gegeben werden. Des Weiteren wird in den nächsten Kapiteln auch näher auf die Geschichte der Pop-Musik im Film und dessen Einsatz eingegangen und so die Unterschiede von extra für den Film komponierter Musik und bereits bestehender Musik herauszuarbeiten.

2.1 Geschichtlicher Abriss und Begrifflichkeiten

Laut Lensing ist Film von Beginn an ein „audio-visuelles Medium“ gewesen, weshalb Bild und Ton gemeinsam betrachtet werden müssen. Bereits vor der Tonfilmära wurde zu den Stummfilmen Musik gespielt. Zunächst verwendete man dafür Stücke und Themen aus der klassischen Musik,³ die in sogenannten „Cue Sheets“ zusammengefasst wurden. Kurze Zeit darauf wollte man nicht nur, dass eine Stimmigkeit zwischen Ton und Bild herrschte, sondern sogar eine Synchronität. Man versuchte, die genaue Länge der einzuspielenden Stücke zu bestimmen. Dies war jedoch nicht immer einfach, weshalb ein Musikverleger 1913 eine Filmmusik-Anthologie herausbrachte. In den Sammelbänden gab es selbstkomponierte Titel und bekannte Stücke, die Musik war nach Stimmung und Thematik sortiert.⁴ Es kam zu einer Entwicklung hin zur für den Film eigens komponierten Musik, also zu Neukompositionen. Diese Entwicklung wurde jedoch relativ rasch wieder unterbrochen, da die Filmindustrie die wohlhabenden und Kunstinteressierten als Zielpublikum sah und dadurch keine Musik wollte, die sich an der damaligen Pop-Musik anlehnte.⁵ Als 1926 bzw. 1927 der Tonfilm aufkam, verlagerte sich das Orchester in die Filmstudios, wo Geräusche, Sprache und Filmmusik aufgezeichnet wurden. Es wurde nicht mehr der ganze Film mit Musik unterlegt, sondern nur noch

³ Vgl. Lensing, Jörg. U.: Filmtone. In: Schleicher, Harald / Urban, Alexander (Hg.): Filme machen. Technik, Gestaltung, Kunst. Frankfurt am Main: Verlag Zweitausendeins. 2005. S.109-154. S. 110-111.

⁴ Vgl. Kreuzer, Anselm / Möhrmann, Renate (Hg.): Filmmusik. Geschichte und Analyse. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. 2001. S. 31-33.

⁵ Vgl. Kreuzer/Möhrmann. 2001. S. 37-38.

einzelne Szenen, vor allem dramatische und emotionale.⁶ Dies lag wohl auch daran, dass es nun eine Tonspur gab und man somit mehr als nur Musik hatte. Laut Lensing entwickelte sich Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre der Filmtone weiter, da es den Sound-Verantwortlichen, auch dank der Entwicklung in den Popmusikstudios, nun möglich war, Mischpulte und Mehrspurmaschinen zu nutzen und dadurch mehrere Tonebenen zu erschaffen.⁷

Man war sich bereits früh der Wichtigkeit von Filmmusik bewusst und nahm sie auch als „emotionalisierendes Medium“ wahr.⁸ Bereits Ende der 20er, also noch zur Stummfilmzeit, erkannte man Filmmusik auch als Werbeträger und komponierte Titelsongs, die im besten Fall bereits vor dem Kinostart im Radio laufen konnten.⁹ Durch die schwierigen Bedingungen in Hollywood veränderte sich die Filmmusik nach 1950. Music Departments wurden aufgelöst und Komponisten waren meist nicht mehr bei Produzenten angestellt, sondern leisteten nur noch Auftragsarbeiten. Dadurch kam es wieder zu einem vermehrten Einsatz von Pop-Songs, die als Titelsongs ausgekoppelt wurden und so den Film bewerben sollten. Durch den großen Erfolg dieser Strategie gründeten einige Filmproduktionen eigene Musikverlage. Einer der wichtigsten Songs dieser Zeit ist das extra für den Film komponierte Lied „Do not forsake me oh my darlin“ aus dem Western *High Noon* (1952, Fred Zinnemann, USA). In Jugend- und Teenagerfilmen kam vor allem Rock’n’Roll zum Einsatz, da diese Musik auch inhaltlich zu den Themen Rebellion, Mode und Spaß passte. Auch Elvis Presley nutzte dieses Genre für sich.¹⁰

Dass der Einsatz von Popmusik im Film mit gewissen Schwierigkeiten verbunden ist, wird in Kapitel 2.4 näher erläutert. Musterbeispiele sind Filme wie *Breakfast at Tiffany’s* (1961, Blake Edwards, USA) mit dem Song „Moon River“, sowie die Filme von Quentin Tarantino, in denen er die Musik sorgfältig auswählt und sinnmäßig platziert, um so auf gewisse Details oder ein Lebensgefühl hinzuweisen.¹¹

⁶ Vgl. Lensing. 2005. S. 110-111.

⁷ Vgl. Lensing. 2005. S. 112.

⁸ Vgl. Kreuzer/Möhrmann. 2001. S. 40.

⁹ Vgl. Kreuzer/Möhrmann. 2001. S. 45.

¹⁰ Vgl. Kreuzer/Möhrmann. 2001. S. 86-88.

¹¹ Vgl. Kreuzer/Möhrmann. 2001. S. 88-89.

In der Literatur findet man viele Begrifflichkeiten rund um das Thema Musik im Film. Da diese oftmals unterschiedlich verstanden oder eingesetzt werden, sollen die wichtigsten Begrifflichkeiten an dieser Stelle kurz zusammengefasst und erklärt werden:

Sounddesign: Ein Film verbindet immer verschiedene Töne. Mikos unterscheidet hier zwischen Geräuschen, gesprochener Sprache und Musik, die alle zum Sounddesign gezählt werden können.¹² Der Begriff Sounddesign beschreibt somit alle im Film vorkommenden Töne. Keller umschreibt Sounddesign auch als „das akustische Erscheinungsbild eines Films“.¹³

Filmton: Filmton kann nicht mit Filmmusik gleichgesetzt werden, da der Filmton unterschiedliche Klänge wie Sprache, Geräusche, Effekte, Musik und Atmos beschreibt.¹⁴ Durch diese Beschreibung kann Filmton mit dem Begriff Sounddesign gleichgesetzt werden.

Soundtrack: Für Lensing beinhaltet der Begriff Soundtrack nicht nur die Musik, sondern auch die Sprache und das Sounddesign, auch wenn auf einer Soundtrack-CD oftmals nur Filmmusik zu hören ist.¹⁵ Man unterscheidet hierbei zwischen International Tape, kurz IT, und Dialog. Die Dialogspuren müssen nachsynchronisiert werden, wohingegen das IT in allen Sprachfassungen gleich bleibt.¹⁶ Unter Original Soundtrack versteht Keller, dass auf dem Soundtrack-Tonträger die Original-Aufnahmen aus dem Film verwendet werden.¹⁷ Soundtrack kann sowohl die gesamte

¹² Vgl. Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. 2. Auflage. Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH. 2008. S. 235.

¹³ Keller, Matthias: Stars and Sounds. Filmmusik – Die dritte Kinodimension. Kassel: Bärenreiter-Verlag, Gustav Bosse Verlag. 1996. S. 151.

¹⁴ Vgl. Lensing. 2005. S. 111.

¹⁵ Vgl. Lensing. 2005. S. 117.

¹⁶ Vgl. Borstnar, Nils / Pabst, Eckhard / Wulff, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. 2. überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. 2008. S. 137.

¹⁷ Vgl. Keller. 1996. S. 150.

Tonspur eines Films, als auch den veröffentlichten Tonträger bezeichnen. Einer der bekanntesten Soundtrack-Tonträger war das zu *Easy Rider* veröffentlichte Album.¹⁸

Diegetisch und Non-Diegetisch: Mikos unterscheidet zwischen diegetisch und non-diegetisch. Diegetisch ist dabei der Sound, der zur Erzählwelt gehört. Mikos beschreibt zur Veranschaulichung zwei Szenen: Eine Sirene bei einem Tatort, bei dem bereits eine Polizistin die Tat erläutert, bedeutet die baldige Verhaftung des Täters und ist somit diegetisch. Die Tonquelle kann im Bild zu sehen sein, kann aber auch verborgen sein. Ein Geräusch einer Sirene, die nicht eintrifft, sondern lediglich auf die Großstadt hinweisen soll und keine Bedeutung für die Handlung hat, ist hingegen non-diegetisch.¹⁹ Im Verlauf der Arbeit wird meist von Diegetisch bzw. Nicht-Diegetisch die Rede sein.

On & Off: Musik kann aus dem On kommen, sprich der Ton hat seinen Ursprung im Bild, also on-screen, oder aus dem Off, also außerhalb des Bildes.²⁰ Bullerjahn spricht hier auch von „Bildton“, bei dem der Ton von den Figuren wahrgenommen werden kann und somit zur filmischen Realität gehört, und von „Fremdton“, zu dem man zum Beispiel Voice-Overs oder „Filmmusik im engeren Sinne“, die nicht von den Figuren selbst wahrgenommen werden kann, zählt. Sie merkt jedoch auch die Schwierigkeiten der Abgrenzung an, da in den Studios viele Töne nachbearbeitet werden.²¹

Source Music: Hierbei hat die Musik ihren Ursprung im Film, sprich der Zuseher kann die Klangquelle ganz klar zuordnen. Beispielsweise wenn ein Protagonist im Film singt, man Musik von einem Plattenspieler hört, den man im Bild sieht, aber auch wenn beispielsweise in einem Restaurant Musik gespielt wird. Mit gut ausgewählter Source Music kann ein Ort oder eine bestimmte Figur charakterisiert werden. Hierbei

¹⁸ Vgl. Wicke, Peter / Ziegenrucker, Wieland / Ziegenrucker, Kai-Erik: Handbuch der populären Musik. Geschichte - Stile - Praxis - Industrie. Erweiterte Neuausgabe. Berlin/Leipzig: Schott Music. 2006. S. 686.

¹⁹ Vgl. Mikos. 2008. S. 235-236.

²⁰ Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff. 2008. S. 143.

²¹ Vgl. Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Forum Musikpädagogik Band 43. Reihe Wißner-Lehrbuch Band 5. Augsburg: Wißner-Verlag. 2001. S. 19-21.

spielt der Song selbst, seine Dichte, sein Text, sein Tempo aber auch seine Aktualität eine Rolle.²² Bei *Juno* kommt Source Music immer wieder zum Einsatz, worauf in Kapitel 3.9 näher eingegangen wird.

Populärmusik: Populäre Musik kann nicht auf ein Genre oder eine Gattung eingegrenzt werden, sondern umfasst viele verschiedene Musikrichtungen, die sich auch immer im Wandel befinden. Gemeinsam haben sie jedoch den kommerziellen Erfolg und die Massenproduktion. Einfach gesagt handelt es sich hierbei also um Musik, die einmal populär war, oder populär ist.²³

„Damit ist die populäre Musik also ein Ensemble von musikalischen Genres und Gattungen, das aus den durch die Industrialisierung der Gesellschaft tiefgreifend veränderten Funktions- und Wirkungsbedingungen für Musik hervorgegangen ist, als Bestandteil von Massenkultur funktioniert und auf einer Massenbasis produziert und verbreitet wird.“²⁴

Populäre Musik zu erfassen und konkret einzuordnen ist durch den stetigen Wandel und die immer neuen Modewellen schwierig. In Kapitel 2.4 wird weiter darauf eingegangen. Im Gegensatz zur von Kommerzialisierung und Industrialisierung getriebenen populären Musik steht heute die Indie-Musik.

Indie-Musik: Indie ist die Abkürzung für das englische Wort „Independent“, das mit „unabhängig“ übersetzt werden kann und sowohl im Film als auch in der Musik Einzug gehalten hat. Als Indie-Labels bezeichnet man kleine Betriebe, die nicht den aktuellen Trends folgen, sondern unabhängig davon Künstler fördern und deren Musik veröffentlichen. Da nicht der kommerzielle Erfolg im Mittelpunkt steht, können Indies auch als „Entwicklungslabor der Musikindustrie“ gesehen werden. Diese übernehmen oftmals auch den Vertrieb, weshalb man von keiner völligen Unabhängigkeit sprechen kann. Daraus haben sich Indie-Pop in den 1980er Jahren und Indie-Rock in den 1990er Jahren entwickelt. Indie-Rock bezeichnet dabei eine „alternative Ästhetik“, weshalb auch Bands, die von großen Labels vertrieben werden, oftmals in diese Kategorie eingeordnet werden. Die bekanntesten Vertreter

²² Vgl. Weidinger, Andreas / Giesen, Rolf (Hg.): Filmmusik. Praxis Film. Band 21. Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH. 2006. S. 113.

²³ Vgl. Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker. 2006. S. 544-545

²⁴ Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker. 2006. S. 547.

dieser Richtung sind The Smiths und The Cure.²⁵ Bekannte Indie-Rock-Bands der heutigen Zeit sind beispielsweise Belle and Sebastian, Arcade Fire, aber auch die österreichische Band Bilderbuch.

Pop Scoring: Darunter versteht man die ausschließliche Nutzung von Rock- oder Pop-Musik als Filmmusik. Dabei kommt es meist auch zu einer Verdrängung des Filmkomponisten, da die Musik von mehreren Personen oder vom Regisseur selbst ausgesucht wird.²⁶

2.2 Ton im Film

Film umfasst als Tonfilm viele verschiedene Tonarten und Tonebenen. Im folgenden Abschnitt sollen diese Arten und deren Funktionen kurz erläutert werden.

2.2.1 Tonarten

Unterschieden wird dabei zwischen Sprache, Geräuschen und Musik. Lensing nennt, wie in Kapitel 2.1 bereits angemerkt, auch noch Atmo und Effekte. Die Musik wird hierbei ausgespart und in Kapitel 2.3 ausführlich besprochen.

Sprache: Diese kann im Film sowohl ikonisch als auch auditiv vorkommen. Damit ist gemeint, dass Sprache in Form von Schrift im Film vorkommen kann, beispielsweise in Zeitungen, aber auch als Einblendungen. In diesem Fall ist von extradiegetischen Inserts die Rede. Einblendungen können dazu dienen, den Ort und die Zeit zu bestimmen.²⁷ Auch in *Juno* kommt Sprache ikonisch vor, zum Beispiel in Form von extradiegetischen Inserts. Die Jahreszeiten werden in comicartiger Weise eingeblendet und dienen der Gliederung des Films und der filmischen Zeit und unterstreichen auch die Art und das Genre des Films. Ein weiteres wichtiges Schriftstück im Film ist ein Zettel, den Juno Vanessa zukommen lässt. Der Zuschauer bekommt dieses Schriftstück erst am Ende des Films, wenn das Happy End für Vanessa bereits bekannt ist, zu sehen. Auf der Notiz ist „Vanessa, if you’re

²⁵ Vgl. Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker. 2006. S. 338-339.

²⁶ Vgl. Kloppenburg, Josef (Hg.): Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität. Deutschland: Laaber-Verlag. 2012. S. 276.

²⁷ Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff. 2008. S. 139.

still in I'm still in. Juno“²⁸ zu lesen. Diese Notiz komplettiert das Happy End dieses Themenstrangs.

Der Sprache kommt im Film in Form von Dialogen und Figurenrede eine übergeordnete Stellung zu, da sie auch eine narrative Funktion inne hat. So wird bei der Nachbearbeitung des Tons in bestimmten Szenen die Sprache in den Vordergrund, und störende Geräusche in den Hintergrund gerückt. Man unterscheidet dabei zwischen der intradiegetischen Figurenrede, die zur dargestellten Welt gehört, und der Stimme, die von außerhalb der dargestellten Welt kommt und das Gezeigte kommentiert. Eine Zwischenstellung nehmen Monologe und Gedankenreden ein.²⁹

Sprache dient in erster Linie der Informationsvermittlung und hat eine dramaturgische Funktion. Laut Mikos ist jedoch auch die Art der Sprache wichtig, wie beispielsweise die Sprechlage oder die Stimmlage, die Figuren charakterisieren können und Dialogen oder Aussagen zusätzlich eine neue Ebene geben. Dialoge können den Charakter einzelner Figuren unterstreichen, oder die Handlung unterstützen. Dem Zuschauer werden durch Dialoge Personen vorgestellt, aber auch Handlungen vermittelt, die er nicht miterlebt hat.³⁰ Auch in *Juno* dient die Sprache teils der Charakterisierung der Figuren. Diablo Cody, die das Drehbuch geschrieben hat, hat die Dialoge mit viel Ironie, Humor und Referenzen gespickt, auf die in Kapitel 3.11 näher eingegangen wird. Vor allem Juno greift immer wieder zu Referenzen und wirft ironische Sprüche ein, die laut King rhetorisch den emotionalen Abstand zum Thema darstellen soll. Beispielsweise wenn Juno in den ersten Dialogen über das Baby und die Schwangerschaft spricht und dabei sowohl in der Stimmlage, als auch bei ihrer Sprachwahl sehr ironisch und kühl bleibt.³¹

Mikos unterscheidet grundsätzlich zwischen Off-Screen – die Quelle der Sprache ist nicht im Bild – und On-Screen, wo die sprechende Person im Bild ist. Die Stimme

²⁸ Vgl. *Juno* (2007, Jason Reitman, USA). Fassung: DVD-Video. Twentieth Century Fox Home Entertainment LLC. 2013. 01:25:22.

²⁹ Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff. 2008. S. 139.

³⁰ Vgl. Mikos. 2008. S. 237.

³¹ Vgl. King, Geoff: *Indie 2.0. Change and continuity in contemporary American indie film*. London/New York: I.B. Tauris. 2014. S. 48-49.

aus dem Off kann auch als Erzähler auftreten, der sich selbst oder andere Personen kommentiert und über die Handlung und/oder die Vorgeschichte informiert. Meist kommt diese Erzählstimme später auch im Film als Figur vor. Ein sogenannter unsichtbarer Erzähler, der nie im Bild auftaucht, kommt seltener vor. Im Film *Stadt ohne Maske* (1948, Jules Dassin, USA) gibt es laut Mikos diesen Voice-of-God-Erzähler.³²

Lensing unterscheidet zwei Arten von Off-Stimmen: Einerseits die Stimme, die noch bevor die sprechende Person im Bild auftaucht, hörbar ist. Andererseits gibt es aber auch das Voice-Over. Dabei handelt es sich um eine Stimme die von außen eine Szene begleitet und kommentiert, jedoch parallel zur gezeigten Handlung spricht.³³ Diese „allwissende Stimme“ weiß mehr als die Zuseher, aber auch mehr als die im Bild agierenden Personen.³⁴ Weiters meint Lensing:

„Diese allwissende Stimme von außen kann ein Erzähler sein, der vielleicht nie im Bild auftaucht, sie kann auch zu einem bestimmten Zeitpunkt eine handelnde, im Bild erscheinende Person werden, oder sie kann einer gezeigten Person gehören, die nun das Bild verlässt, um lediglich weiterzuerzählen.“³⁶

In *Juno* tritt Juno selbst als Erzähler ihrer Geschichte auf und stellt einerseits ihre Situation und einzelne Personen vor, kommentiert und reflektiert aber immer wieder auch ihre Situation damit. In der Analyse wird weiter darauf eingegangen.

Geräusche: Der Alltag ist voller Geräusche, egal ob im Büro, am Weg nach Hause oder während der Zubereitung des Abendessens, man ist immer und überall von Geräuschen umgeben. Diese Geräuschkulisse brauchen auch Filme, um realitätsgetreu wahrgenommen zu werden. Besonders wichtig ist dabei der Atmoton, oder kurz Atmo. Dieser wurde auch bereits von Lensing genannt.

Borstnar/Pabst/Wulff beschreiben Atmo mit dem Beispiel des Bahnhofes, bei dem der Atmoton Lautsprecherdurchsagen, einfahrende Züge und rollende Gepäckstücke

³² Vgl. Mikos. 2008. S. 237-239.

³³ Vgl. Lensing. 2005. S. 118.

³⁴ Vgl. Lensing. 2005. S. 119.

³⁶ Lensing. 2005. S. 118-119

umfasst. Ist ein Geräusch für die Handlung wichtiger, tritt der Atmoton in den Hintergrund.³⁷

Geräusche werden künstlich von Sound Desigern hergestellt. Sie haben oftmals auch die Aufgabe, den Raum, den die Kamera eventuell nicht einfängt, akustisch zu präsentieren und den Filmraum somit zu erweitern. Geräusche können sich auch mit Musik verbinden, Rhythmus erzeugen und somit auch eine semantische Ebene hinzufügen. So kann ein immer wiederkehrendes Uhrenticken mit einem musikalischen Rhythmus verbunden werden. Dieses Geräusch kann somit beispielsweise das Verstreichen der Zeit andeuten.³⁸

2.2.2 Funktionen der Töne

Töne im Film haben also verschiedene Aufgaben und Funktionen:

Die Sprache dient vor allem der Narration und vermittelt dadurch auch Information.

Töne im Allgemeinen verbinden den Film zu einem ganzheitlichen Bild. Sie dienen auch dazu, einzelne Einstellungen durch Sound Bridges zu verbinden. Töne vermitteln Stimmungen und können somit das Filmbild verstärken und erweitern. Sie können aber auch auf bestimmte Figuren, Handlungen und Details hinweisen.³⁹

Bei *Juno* werden Geräusche vor allem in der Szene, in der Juno in der Abtreibungsklinik sitzt, ganz prägnant eingesetzt. In Kapitel 3.10 wird auf diese Szene näher eingegangen.

2.3 Filmmusik im Film

Zur Filmmusik an sich schreibt Gorbman in ihrem Essay:

„Filmmusik ist zugleich ein Gel, ein Raum, eine Sprache, eine Wiege, ein Takt, ein Signifikant von innerer Tiefe und von Gefühlen, der auch visuelle Bewegung und Schauspiel zu unterstützen vermag. Sie stellt Zusammenhänge, Verbindungen her: Filmmusik verbindet eine Einstellung mit der nächsten, das narrative Ereignis mit seiner Bedeutung, den Zuschauer mit

³⁷ Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff. 2008. S. 140.

³⁸ Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff. 2008. S. 140-141.

³⁹ Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff. 2008. S. 138.

der Erzählung und den einzelnen Kinobesucher mit dem gesamten Publikum.“⁴⁰

Die Frage nach der Definition von Filmmusik und dessen Stellenwert stellt sich in der Filmgeschichte immer wieder. Für Helga de la Motte-Haber und Hans Emons ist es problematisch, Filmmusik als eigene musikalische Gattung zu bezeichnen, „da Filmmusik als Gattung ganz einfach durch ihre Verwendung beim Film bestimmt ist“. ⁴¹ Filmmusik ist dadurch bereits an einen Zweck gebunden, anders als autonome, um ihrer selbst Willen produzierte Musik aus dem Pop- und Schlager-Bereich. ⁴² Filmmusik verbindet somit Film und Musik miteinander und ist dadurch eine funktionale Musik. La Motte-Haber und Emons meinen dazu:

„Filmmusik erfüllt einen Zweck, sie erfüllt ihn gut oder schlecht. Obwohl sich eine Bewertung an den Funktionen auszurichten hat, stellen sich für die Betrachtung der Kompositionstechnik aber auch Fragen nach Material, Stil, Struktur und Form. Wie etwas funktioniert, hängt davon ab, wie es gemacht ist.“⁴³

Weidinger meint jedoch ganz klar:

„Ein schlechtes Drehbuch wird durch gute Musik nicht besser.“⁴⁴

2.3.1 Theoretische Ansätze

Gorbman meint 2001, dass es zwar immer wieder Interesse an Filmmusik gibt, die Filmmusikforschung aber noch am Anfang steht. Fakt ist, dass es bereits in der Vergangenheit Überlegungen und wissenschaftliche Auseinandersetzungen in diesem Bereich gab, wie beispielsweise von den zuvor zitierten Wissenschaftlern Helga de la Motte-Haber oder Hans Emons, die 1980 ihr etabliertes Standardwerk „Filmmusik. Eine systematische Beschreibung“ veröffentlichten. Ebenso wichtig in diesem Bereich sind Hansjörg Pauli und Georg Maas. Zuletzt setzte sich auch Claudia Bullerjahn mit ihrem 2001 erschienenen Werk „Grundlagen der Wirkung von

⁴⁰ Gorbman, Claudia: Filmmusik. Texte und Kontexte. In: Schlagnitweit, Regina (Hg.) / Schlemmer, Gottfried (Hg.): Film und Musik. Wien: Synema – Gesellschaft für Film und Medien. 2001. S. 13-28. S. 20.

⁴¹ La Motte-Haber/ Emons: 1980. S. 81.

⁴² Vgl. La Motte-Haber/Emons. 1980. S. 81.

⁴³ La Motte-Haber/Emons. 1980. S. 109.

⁴⁴ Weidinger/Giesen. 2006. S. 21.

Filmmusik“⁴⁵ mit dem Thema auseinander. Trotz einiger Werke in diesem Bereich mag Gorbman jedoch nicht ganz Unrecht haben, wenn sie sagt, dass die Filmmusikforschung trotzdem noch am Anfang steht, gerade wenn man die neuesten Entwicklungen des Einsatzes von Musik im Film und die rasante technische Weiterentwicklung betrachtet.

Aus wissenschaftlicher Sicht lassen sich drei theoretische Ansätze beschreiben: Der ästhetische, der narratologische und der psychoanalytische Ansatz.⁴⁶

2.3.1.1 Ästhetischer Ansatz

Hierbei wird immer wieder diskutiert, ob die Musik im Hinter- oder im Vordergrund stehen soll. Filmmusik muss immer auch im zeitlichen Kontext betrachtet werden. So ist die Filmmusik der 20er Jahre anders zu betrachten als die heutige. Damals wurde die Musik live zum Film gespielt und wurde als Kitt zwischen Film und Publikum betrachtet. In dieser Ära stand die Musik im Vordergrund. Oftmals gab es einen Compilation Score, das heißt, es wurde Musik aus der Hoch- und Pop-Kultur gespielt, die natürlich vom Publikum wiedererkannt wurde. In den 30er Jahren setzte sich der Dialogfilm durch und die Musik trat in den Hintergrund.⁴⁷ Besonders interessant ist, dass bereits zu Beginn des Films populäre Musik eingesetzt wurde, wenngleich auch anders als heutzutage.

Gorbman meint dazu weiters:

„Gewisse Fluktationen der Hintergrund/Vordergrund-Ästhetik sind bis heute zu erkennen; sie treten in Verbindung mit dem Phänomen der *pop song scores* auf, die ihre Existenz weniger technischen Veränderungen als dem Marketing verdanken und schon aufgrund ihrer Texte bzw. Bekanntheit zwangsläufig „Vordergrund“ sind, sowie in den Scores der, wie sie ein Kritiker nennt, *Big Loud Action Pictures*, deren dünn gesäte Dialoge eine eindringlichere Musikspur ermöglichen.“⁴⁹

Das Hollywood-Kino setzte Filmmusik meist untermalend ein, wohingegen die Musik in den sowjetischen Filmen kontrapunktisch verwendet wurde. Diese Debatte, die in

⁴⁵ Vgl. Bullerjahn. 2001.

⁴⁶ Vgl. Gorbman. 2001. S. 13-14.

⁴⁷ Vgl. Gorbman. 2001. S. 15-16.

⁴⁹ Gorbman. 2001. S. 16.

den 30er und 40er Jahren geführt wurde, kommt heute keine Bedeutung mehr zu, da es diesen illustrativen Stil von damals, laut Gorbman, heute gar nicht mehr gibt.⁵⁰

Bullerjahn führt diesen Ansatz weiter und beschreibt „drei ästhetische Orientierungen von Filmmusik“: Die Dramaturgieorientierung, die Songorientierung und die Fortschrittsorientierung. Bei der Dramaturgieorientierung soll die Dramatik des Films verstärkt und die emotionale Einfühlung des Zusehers unterstützt werden. Die Musik ist in diesem Fall dazu da, die filmische Narration zu unterstützen. Bei der Songorientierung soll mit bestimmter Musik auch ein bestimmtes Publikum angesprochen werden. Musik wird oft als Kommentar eingesetzt, kann Gefühle beim Zuseher erwecken und so auch zu einem kommerziellen Erfolg führen. Die Fortschrittsorientierung findet man vor allem bei künstlerischen Filmen. Die Musik ist autonom und innovativ.⁵¹

Bei *Juno* kann ganz klar eine Songorientierung festgestellt werden. Durch den Einsatz von Indie- und Pop-Musik aus verschiedenen Jahrzehnten wird zudem auch ein bestimmtes Publikum angesprochen. In *Juno* wird die Musik oft kommentierend eingesetzt und durch die Verwendung der Songs von Kimya Dawson eine ganz eigene Klangwelt geschaffen, die den Zuseher durch den gesamten Film führt. Die verwendete Musik ruft so auch Gefühle und eine Verbundenheit hervor, was mitunter auch für den kommerziellen Erfolg des Films verantwortlich gemacht werden kann.

2.3.1.2 Narratologischer Ansatz

Hierbei muss laut Gorbmann zunächst zwischen diegetischer Musik, diese ist Bestandteil der erzählten Welt, und nicht-diegetischer Musik, sie ist Bestandteil der Tonspur, unterschieden werden. Diegetische Musik erzählt dem Zuseher etwas über die Figuren, indem er sieht, wie diese auf die Musik reagieren und auch mit ihr interagieren, kann aber auch eine ironische oder empathische Funktion haben. Dieser Ansatz untersucht durch Szenen- und Musikanalyse den Zusammenhang zwischen Musik und Erzählprozess und welche Rolle und Bedeutungen der Musik

⁵⁰ Vgl. Gorbman. 2001. S. 18.

⁵¹ Bullerjahn, Claudia: Analyse von Filmmusik und Musikvideos. In: Mikos, Lothar / Wegener, Claudia (Hg.): Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. 2005. S. 484-495. S. 486.

zugewiesen werden kann. Doch auch dieser Ansatz stößt immer wieder an seine Grenzen.⁵²

2.3.1.3 *Psychoanalytische Theorie*

Dieser Ansatz beschäftigt sich mit der Psyche des Zuschauers und untersucht, welche Rolle die Musik für den Zuschauer spielt und welche Emotionen sie beim Zuseher hervorruft. Laut Gorbmann identifiziert sich der Zuseher aufgrund der Musik mit dem Film.⁵³ In dieser Arbeit wird auf diese Theorie nicht genauer eingegangen.

2.3.1.4 *Bild-Ton-Koordination*

Neben diesen verschiedenen Theorien und Ansätzen nimmt Bullerjahn weitere Unterscheidungen vor: Sie unterscheidet zwischen „*bildbegleitender Musik*“, also Filmmusik, und „*bildbegleiteter Musik*“, wie bei Musikvideos. Der Unterschied ist hierbei, dass Filmmusik für den Film komponiert wird oder in Bezug auf die Filmbilder ausgesucht wird, wohingegen bei Musikvideos der Song selbst im Fokus steht und die Bebilderung auf diesen zugeschnitten wird. Man unterscheidet drei Arten der Bild- und Ton-Koordination:⁵⁴

Strukturell: Bullerjahn bringt hier das Beispiel, dass Schnittfolge und musikalisches Tempo sich angleichen können. Auch bildliche Darstellungen und Musik können synchron oder aber auch asynchron dargestellt werden.⁵⁵

Ausdrucksbezogen: Bild und Musik können hinsichtlich des Gefühlsgehaltes abgestimmt sein oder sich widersprechen. Letzteres nennt Bullerjahn einen dramaturgischen Kontrapunkt.⁵⁶

Narrativ/Assoziativ: Orte können durch den Einsatz eines bestimmten Musikstils narrativ erzählt werden. In Hinblick auf die Popmusik können aber auch Songtexte bestimmte Dinge erzählen oder Assoziationen hervorrufen.⁵⁷

⁵² Vgl. Gorbman. 2001. S. 18-20.

⁵³ Vgl. Gorbman. 2001. S. 20-21.

⁵⁴ Vgl. Bullerjahn. 2005. S. 484.

⁵⁵ Vgl. Bullerjahn. 2005. S. 484-485.

⁵⁶ Vgl. Bullerjahn. 2005. S. 485.

⁵⁷ Vgl. Bullerjahn. 2005. S. 485.

Bullerjahn empfiehlt, bei der Analyse auf „den Stellenwert der Musik innerhalb der filmischen Realität“, auf die Filmmusiktechniken, aber auch auf die Funktionen von Filmmusik einzugehen. Beim Stellenwert der Musik unterscheidet Bullerjahn zwischen on-screen/Musik im Bild/Source music und off-screen/Filmmusik im engeren Sinne/bildbegleitende Musik. (siehe Kapitel 2.1) Oftmals werden jedoch auch fließende Übergänge geschaffen.⁵⁸

2.3.2 Filmmusiktechniken

Im Laufe der Zeit entstanden laut Bullerjahn vier Filmmusiktechniken bzw. Kompositionsstrategien. Diese beziehen sich zwar auf eigens für den Film komponierte Musik,⁵⁹ sollen hier aber dennoch erwähnt werden, da sie auch bei Filmen wie *Juno* angewandt werden können.

2.3.2.1 *Deskriptive Technik*

Die Deskriptive Technik, auch Underscoring genannt, wurde bereits in der Stummfilmzeit angewandt. Damit sind das Bild illustrierende Geräusche und musikalische Mittel gemeint, wie beispielsweise Donner, Wind oder Schüsse. Mit dieser Technik will man eine Synchronität zwischen Bild und Ton herstellen, also im Bild gezeigte Bewegungen oder Geschehnisse hörbar unterstreichen. Dadurch wurde diese Technik vor allem im Zeichentrickfilm angewandt und in seiner ausgereiftesten Musik-Bild-Synchronität „Mickeymousing“ genannt. Mit deskriptiver Musik ist Musik gemeint, die Dinge wie Vögel, imitiert, aber auch Bewegungen und im Bild sichtbare Veränderungen untermalt. Bestimmte Instrumente und Musikstile können hierbei auch auf das Umfeld, wie beispielsweise auf die Zeit oder auch auf den Schauplatz hinweisen. Die Musik kann jedoch auch symbolisch eingesetzt werden. Ertönt beispielsweise ein Trauermarsch, weiß der Zuschauer, dass dieser womöglich ein Begräbnis ankündigt.⁶⁰

2.3.2.2 *Mood-Technik*

⁵⁸ Vgl. Bullerjahn. 2005. S. 487.

⁵⁹ Vgl. Bullerjahn. 2001. S. 75.

⁶⁰ Vgl. Bullerjahn. 2001. S. 77-83.

Die Mood-Technik unterscheidet sich stark von der deskriptiven Technik, da sie die nicht sichtbaren Gefühle und das Innenleben des Protagonisten abbilden will. Im Unterschied zum Stummfilm, bei dem es meist durchgehend Musik gab, gibt es in den heutigen Filmen einen spärlichen Musikeinsatz, bei dem es auch passieren kann, dass einige Sequenzen lang gar keine Musik zum Einsatz kommt.⁶² Mit der Mood-Technik soll eine Szene eine bestimmte Atmosphäre bekommen. Diese Technik entstand dadurch, dass Regisseure Komponisten dazu aufforderten, „Dialoge zu emotionalisieren und Stimmungen auszudrücken, die jenseits der sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten liegen“.⁶³ Wie Kreuzer bereits schreibt, handelt es sich hierbei um eine „Psychologisierung der Musik“.⁶⁴ Bullerjahn führt auch eine Liste von Musikinstrumenten und den Stimmungen an, die diese vermitteln können.⁶⁵

2.3.2.3 Leitmotivtechnik

Laut Bullerjahn meint der Begriff Leitmotiv „ein Motiv oder Thema, das im Musikdrama mit einer außermusikalischen Idee, Situation oder Person gekoppelt wird und danach als deren Träger wiederholt erscheint“.⁶⁶ Leitmotivtechnik gab es bereits zur Stummfilmzeit, ein gezielter Einsatz bedarf jedoch einer genauen Ausarbeitung, beispielsweise wenn man eine Melodie oder ein Thema an einen Protagonisten und dessen charakterliche Entwicklung oder eine Beziehung zu einer anderen Figur knüpft. Ein Beispiel für eine solche Ausarbeitung ist der Stummfilm *Die Nibelungen* (1922-24, Fritz Lang, D), zur Perfektion treibt Max Steiner diese Technik.⁶⁷ Obwohl die Leitmotivtechnik von vielen angegriffen wird, sorgt sie laut Bullerjahn „für eine spürbare Einheitlichkeit bzw. Geschlossenheit der Filmmusik.“⁶⁸ Im Gegensatz dazu entwickelte sich die Monothematik, bei der man sich darauf beschränkt, ein einziges Leitthema, meist aus dem Titelsong, in Variationen im Film zu wiederholen.⁶⁹

⁶² Vgl. Bullerjahn. 2001. S. 83-88.

⁶³ Kreuzer/Möhrmann. 2001. S. 73.

⁶⁴ Kreuzer/Möhrmann. 2001. S. 73.

⁶⁵ Vgl. Bullerjahn. 2001. S. 88.

⁶⁶ Bullerjahn. 2001. S. 88.

⁶⁷ Vgl. Bullerjahn. 2001. S. 89-90.

⁶⁸ Bullerjahn. 2001. S. 92.

⁶⁹ Vgl. Kreuzer/Möhrmann. 2001. S. 74-75.

2.3.2.4 Baukastentechnik

Zusätzlich zu den drei grundlegenden Techniken beschreibt Bullerjahn auch noch die Baukastentechnik, bei der die Musik meist vor dem Sichten der Bilder komponiert wird, wodurch die Musik eine Eigenständigkeit entwickelt und keine Synchronität zum Bild, sondern wenn, dann überhaupt nur zur Gesamtheit des Films. Die Musik wird hier aus einzelnen Bausteinen zusammengesetzt und kann durch diese Technik mit dem Filmschnitt verglichen werden.⁷⁰

2.3.2.5 Stille

Als fünfte Technik soll die Stille beschrieben werden. Das Sounddesign und die Filmmusik spielen eine wichtige Rolle. Es kommt somit nur selten zu stillen Szenen, die ohne Sounddesign oder Filmmusik auskommen. Stille kann jedoch auch ganz bewusst eingesetzt werden. Laut Borstnar/Pabst/Wulff erzeugt Stille auch Spannung, da sie vom Zuschauer als ungewohnt wahrgenommen wird und somit ein ungutes Gefühl hervorruft.⁷¹ Gorbman unterscheidet drei Arten von Stille: Einerseits „*diegetic musical silence*“, bei der Szenen, die normalerweise mit Musik unterlegt wären, ohne Musik auskommen. Durch die Abwesenheit der Musik werden Hintergrundgeräusche greifbarer. Findet kein Dialog statt, unterstreicht die Abwesenheit der Musik diese Stille ebenfalls. Andererseits gibt es auch noch die „*nondiegetic silence*“, die ohne Töne jeglicher Art auskommt. Diese Technik wird selten angewandt, sie kann jedoch für Träume und Erinnerungen, aber auch für komödiantische Szenen eingesetzt werden. Des Weiteren gibt es „*structural silence*“, bei der Sound, den man aufgrund einer früheren Szene erwarten würde, nicht zum Einsatz kommt. Der Zuschauer ist sich dieser Abwesenheit bewusst.⁷²

2.3.3 Funktionen von Filmmusik

Der Filmmusik werden viele unterschiedliche Funktionen zugeschrieben, die oftmals gar nicht genau kategorisiert, sondern lediglich benannt werden. Für Weidinger hat Filmmusik eine Hilfsfunktion. Sie kann dadurch dem Film auch schaden, wenn sie

⁷⁰ Vgl. Bullerjahn. 2001. S. 93-94.

⁷¹ Vgl. Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff. 2008. S. 140.

⁷² Vgl. Gorbman. 1987. S. 18-19.

beispielsweise zu oft an der falschen Stelle eingesetzt wird.⁷³ Filmschaffende sollen sich laut Weidinger immer folgende drei Fragen stellen:

„Welche Rolle spielt die Musik auf der Tonebene? Warum braucht diese Stelle Musik? Was soll die Musik aussagen?“⁷⁴

Man soll sich der Funktion der Musik bewusst sein, um sie richtig einsetzen zu können. Der Komponist sollte wissen, ob die Musik einen Dialog untermalen, oder die Führung übernehmen will. Zudem soll Musik nur dann eingesetzt werden, wenn ein dramaturgischer Grund vorliegt. Sie soll kein Lückenfüller oder Kompensator sein. Wichtig ist hierbei auch das Gesamtbild des Films und der Szene.⁷⁵ Laut Mikos kann sie Figuren beschreiben aber auch der Narration oder Repräsentation dienen. Wenn Filmmusik die Handlung unterstützt oder kontrapunktisch eingesetzt wird, hat sie eine narrative Funktion. Auch der Einsatz von bestimmten Musikstilen kann der Narration dienen und die Handlung in eine bestimmte Zeit rücken. Die Musik kann jedoch auch Personen ankündigen, beispielsweise durch ein Leitmotiv (siehe Kapitel 2.3.2.3), das einer bestimmten Person zugeordnet ist.⁷⁶

Laut Borstnar/Pabst/Wulff spricht Musik den Zuschauer beziehungsweise Zuhörer vor allem auf der emotionalen Ebene an und ruft oftmals Gefühle oder bestimmte Erinnerungen hervor. Der Musik im Film werden zwei Funktionen zugeschrieben: Einerseits die „*bezeichnende Funktion*“ und andererseits die „*affektiv-evokative Funktion*“. Mit bezeichnender Funktion ist gemeint, dass die Musik auf das Bild hinweist, beispielsweise auf bestimmte Figuren oder auf eine bedrohliche Szene. Die Musik kann hier jedoch auch kontrapunktisch eingesetzt werden. Wie bereits erwähnt, ruft Musik Emotionen hervor, wirkt auf der Gefühlsebene des Rezipienten und erfüllt dadurch eine affektiv-evokative Funktion. Streichermusik wird beispielsweise mit Romantik und Liebe verbunden.⁷⁷ Musik hat somit auch eine psychologische Funktion.

⁷³ Vgl. Weidinger/Giesen. 2006. S. 22.

⁷⁴ Weidinger/Giesen. 2006. S. 50-51.

⁷⁵ Vgl. Weidinger/Giesen. 2006. S. 50-51.

⁷⁶ Vgl. Mikos. 2008. S. 239-240.

⁷⁷ Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff. 2008. S. 141.

Claudia Bullerjahn, die immer wieder von Mikos zitiert wird, nimmt in ihrem Buch „Grundlagen der Wirkung von Filmmusik“⁷⁸ eine genaue Kategorisierung der Funktionen vor:

2.3.3.1 *Kategorisierung nach Bullerjahn*

Bullerjahn unterscheidet zwischen Metafunktionen und Funktionen im engeren Sinne. Die Metafunktionen beschreiben das „zeitspezifische Rezeptionsumfeld“. Bullerjahn unterteilt die Metafunktionen in rezeptionspsychologische und in ökonomische Metafunktionen.⁷⁹

Die „rezeptionspsychologischen Metafunktionen“ spielten laut Bullerjahn vor allem in der Stummfilmzeit eine wichtige Rolle. Filmmusik wurde damals eingesetzt, um bestimmte Störgeräusche zu übertönen und um die unrealistische Stille mit passenden, musikalischen Geräuschen zu füllen. Filmmusik soll unterhalten und langweilige Inhalte, wie beispielsweise Lehrfilme, auflockern. Eine weitere Aufgabe der Filmmusik ist es, ein Gemeinschaftsgefühl, vor allem im Kino, zu erzeugen.⁸⁰

Bei der „ökonomischen bzw. kommerziellen Metafunktion“ geht es darum, dass mit der im Film verwendeten Musik ein gewisses Zielpublikum angesprochen werden soll. So wurde Ende der 60er Jahre Rock- und Popmusik verwendet, um ein jugendliches Publikum zu erreichen. Gewisse musikalische Stile sollen also auch ein gewisses Publikum ansprechen. Ein weiterer Aspekt sind Titel- bzw. Themensongs. Bei letzteren wird der Titelsong im Film selbst noch einmal in einer Variation, beispielsweise instrumental, aufgegriffen und kann dadurch auch Funktionen im engeren Sinne übernehmen. Bullerjahn spricht auch das Phänomen an, dass manche Spielfilme oder Serien eine ganze Sequenz für ein ganzes Lied haben, und somit bekannten Interpreten die Möglichkeit eines gratis Werbeplatzes bieten. Diese Sequenzen werden oftmals auch als Videoclip vermarktet und dienen so auch dazu, die Popularität des Films zu steigern. Nicht selten werden Interpreten auch Gastauftritte angeboten. Die im Film verwendeten Lieder werden meist auch als Sampler veröffentlicht.⁸¹ Soundtrack-Alben spielen in der heutigen Zeit eine wichtige

⁷⁸ Bullerjahn. 2001.

⁷⁹ Vgl. Bullerjahn. 2001. S. 64-65.

⁸⁰ Vgl. Bullerjahn. 2001. S. 65-67.

⁸¹ Vgl. Bullerjahn. 2001. S. 67-68.

Rolle, auf den kommerziellen Erfolg des Soundtrack-Albums zu Juno wird in Kapitel 3.8 näher eingegangen.

Bei den „**Funktionen im engeren Sinne**“ unterscheidet Bullerjahn vier verschiedene Kategorien, die sich auf den Film selbst beziehen.

Die „dramaturgische Funktion“ der Musik ist wohl eine der zentralsten Funktionen. Man bezeichnet damit die Aufgaben, welche die Filmmusik für die dramatische Handlung hat. Eine dramatische Handlung hat immer einen Spannungsbogen, bei der man von einem Konflikt bis zur Lösung geführt wird. Filmmusik hat hier die Aufgabe, diese Stimmungen und verschiedenen Spannungsstadien musikalisch abzubilden, zu unterstützen und zu verstärken. Filmmusik kann jedoch auch eine bestimmte Atmosphäre erzeugen. Des Weiteren kann sie auch dazu dienen, Personen zu charakterisieren und unausgesprochene Gedanken sichtbar zu machen. Sie kann die Beziehungen zwischen den Figuren beschreiben und verdeutlichen, aber auch schauspielerische oder dramaturgische Mängel überspielen.⁸²

Als zweite Funktion führt Bullerjahn die „epischen oder narrativen Funktionen“ von Filmmusik an. Bullerjahn merkt an, dass die Musik oftmals als Kommentar des Regisseurs verstanden werden kann. Filmmusik kann auf historische, gesellschaftliche oder geografische Aspekte hinweisen und sowohl die Erzählzeit, als auch das Erzähltempo beeinflussen. Das bedeutet, durch den Einsatz von Musik können beispielsweise Parallelhandlungen oder Träume deutlicher hervorgehoben, oder längere Zeitspannen überbrückt werden.⁸³

Mit „strukturellen Funktionen“ meint Bullerjahn, dass die Musik Filmschnitte verdeutlichen oder verstecken kann und Bewegungen und Einstellungen hervorheben oder imitieren kann. Die Filmmusik wurde bereits werden der Stummfilmzeit dazu verwendet, Szenenwechsel zu zeigen und hatte dadurch eine „wahrnehmungserleichternde Aufgabe“. Auch heute wird Musik dazu verwendet,

⁸² Vgl. Bullerjahn. 2001. S. 69-70.

⁸³ Vgl. Bullerjahn. 2001. S. 70-71.

einzelne Bilder oder einzugliedern, um so ein einheitliches, formbildendes Ganzes zu erhalten.⁸⁴

Unter „persuasiven Funktionen“ versteht Bullerjahn die emotionale Wirkung von Filmmusik, die nicht nur Emotionen zeigen, sondern diese auch beim Zuschauer wecken oder stimulieren soll. Durch den Trailer und die darin verwendete Musik werden bestimmte Erwartungen beim Zuschauer geweckt, die Musik soll hier auch Vorfreude auslösen. Filmmusik kann außerdem dazu eingesetzt werden, Zustimmung zu etwas – in der Werbung beispielsweise zu einem Produkt – hervorzurufen. Musik kann jedoch auch die Aufmerksamkeit des Zusehers auf eine bestimmte Person oder eine bestimmte Situation lenken.⁸⁵

2.3.3.2 *Kategorisierung nach Maas*

Bullerjahn stellt außerdem das „strukturalistische Modell“ von Georg Maas vor, welches von ihr jedoch auch stark kritisiert wird. Dennoch soll es hier kurz Erwähnung finden. Maas unterscheidet dabei zwischen vier Funktionen: Eine „Tektonische Funktion“ erfüllt beispielsweise jene Musik, die für Titel oder Nachspann verwendet wird, aber auch eigenständige Musik. Die Musik steht hier in einem „großstrukturellen Bezug“. „Syntaktische Funktionen“ weisen Musikstücke auf, die Handlungsstränge voneinander trennen, Klammern oder auch „dramatische Akzente“ setzen. Die Musik steht hier in „formalem Bezug“ zum Film und ist Teil der Erzählstruktur. Die dritte Funktion ist die „Semantische Funktion“, die sich auf den Inhalt des Films bezieht und in drei Formen auftreten kann. Wenn die Musik selbst Gegenstand der Handlung ist, übernimmt sie eine „reflexive Funktion“, wird sie zur Untermalung der Stimmung oder einer Bewegung eingesetzt, erfüllt sie eine „konnotative Funktion“ und musikalische Verweise haben eine „denotative Funktion“. Musik, die zwischen Publikum und Film vermittelt, hat eine „Mediatisierende Funktion“.⁸⁶

⁸⁴ Vgl. Bullerjahn. 2001. S. 71-72.

⁸⁵ Vgl. Bullerjahn. 2001. S. 72-74.

⁸⁶ Vgl. Maas, Georg / Schudack, Achim: Musik und Film – Filmmusik, Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis. Mainz: Schott. 1994. S. 35ff. Zitiert nach: Bullerjahn. 2001. S. 63-64.

2.4 Popmusik im Film

Bereits zu Stummfilmzeiten wurden vom Film unabhängige Musikstücke, wie beispielsweise Symphonien oder Stücke aus anderen Bereichen der Popmusik, dazu verwendet, Filme zu untermalen. Wird klassische oder „Musik mit artifizielltem Anspruch“ für einen Film verwendet, werden hier auch die „außermusikalischen Konnotationen zitiert“, so Kloppenburg.⁸⁷ Kloppenburg meint weiters:

„Solche Zitate müssen verstanden werden, sollen sie ihre Bedeutung übermitteln. Die in funktionale Musik überführte Kunstmusik kann im Film in jede Strategie der Verbindung von Musik und Filmszene (Mood-Technique, Motivtechnik, Underscoring) eingesetzt werden und jede Funktion übernehmen.“⁸⁸

In der Filmgeschichte kommt es immer wieder zu Filmmusikziten. Als Beispiel nennt Kloppenburg *King Kong*, bei dem das Remake *King Kong* (2005, Peter Jackson, Neuseeland/USA/Deutschland), bei dem James Newton Howard für die Filmmusik verantwortlich war, Musik vom Originalfilm *King Kong* (1933, Merian C. Cooper/Ernest B. Schoedsack, USA), bei dem Max Steiner für die Musik verantwortlich war, zitiert.⁸⁹ Solche Musikzitate können auf unterschiedliche Weise eingesetzt werden, beispielsweise um Authentizität hervorzuheben, ironisch, aber auch um die Wirkung zu nutzen. Um den Einsatz der Musik vollkommen verstehen zu können, muss der Zuseher jedoch ein gewisses Vorwissen mitbringen.

Kloppenburg meint allerdings auch:

„Der Einsatz sogenannter klassischer Musik erfolgt immer wegen der beabsichtigten Wirkung, vielfach erfolgt er historisch falsch, szenisch allerdings sehr wirkungsvoll, und damit filmisch angemessen.“⁹⁰

Bei vielen Filmen wird bereits produzierte Popmusik verwendet, Regisseur Hans-Christian Schmid erklärt sich diesen Trend in einem Interview folgendermaßen:

„Bereits produzierte Musik, gerade wenn sie sehr populär ist, steht oft für eine bestimmte Zeit, eine bestimmte Richtung in der Musik. Wenn Scorsese etwa ein, zwei Dutzend Popsongs in manchen seiner Filme verwendet, reichen ihm

⁸⁷ Vgl. Kloppenburg. 2012. S. 247.

⁸⁸ Kloppenburg. 2012. S. 247.

⁸⁹ Vgl. Kloppenburg. 2012. S. 247ff

⁹⁰ Kloppenburg. 2012. S. 253.

ein paar Takte, um sofort eine Stimmung herzustellen, die Zuschauer weltweit mit diesen Songs verbinden.“⁹¹

Zunächst soll der Begriff Popmusik näher beschrieben und vor allem auch eingegrenzt werden. Denn Popmusik kann nicht mit dem Begriff populäre Musik gleichgesetzt werden, was jedoch häufig der Fall ist. Populäre Musik ist laut Wicke von technologischen, sozialen und ökonomischen Bedingungen abhängig und könnte ohne diese auch gar nicht existieren.⁹² Wicke stellt ein Modell vor, beim dem Volks-, Kunst- und populäre Musik unterschieden werden. Alle drei Arten weisen Merkmale auf, die sich überschneiden können.⁹³ Es gibt jedoch auch Merkmale, die nur auf die populäre Musik zutreffen:

„Exklusive Merkmale der populären Musik sind danach die Massendistribution, die Tonaufzeichnung als vorherrschendes Speichermedium, die marktwirtschaftliche ökonomische Basis und ein industrialisierter Gesellschaftstyp als Entstehungsvoraussetzung.“⁹⁴

Eine Eingrenzung auf ein Genre ist nicht möglich, da der Begriff Populärmusik als ein Überbegriff gesehen wird:

„Populärmusik als Bestandteil der Musik im und zum Film umfasst alle Musikstile, die entweder populär waren, oder es noch immer sind.“⁹⁵

Kloppenburg weist vor allem auf den Unterschied zwischen Pop- und Rockmusik hin und meint, dass Pop von Träumen und Klischees handelt und Rockmusik die Wahrheit aufzeigen will und als Gegenpol zum Kommerz, also zur populären Musik, entstanden ist.⁹⁶

Aus dieser Diskussion heraus wird in dieser Arbeit der Begriff Populärmusik als Überbegriff verwendet und mit Popmusik gleichgesetzt. Zwischen Pop- und

⁹¹ Interview mit Hans-Christian Schmid (Regisseur). In: Weidinger. 2006. S. 56-57. S. 56.

⁹² Vgl. Wicke, Peter: „Populäre Musik“ als theoretisches Konzept. In: PopScriptum 1/92 - Begriffe und Konzepte. 6-42. Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin. 1992. In: http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_wicke.pdf (10.1.2015) S. 6.

⁹³ Vgl. Wicke. 1992. S. 7.

⁹⁴ Wicke. 1992. S. 7.

⁹⁵ Kloppenburg. 2012. S. 258.

⁹⁶ Kloppenburg. 2012 S. 256.

Rockmusik wird weiterhin unterschieden, wobei eine genaue Abgrenzung nicht möglich ist. Ist von Rock- oder Pop-Musik die Rede, werden in dieser Arbeit nur die Begriffe Rock und Pop verwendet. Unter Rock versteht man die Musik, die sich als Gegenpol zum oder aus dem Pop heraus entwickelt hat. Dazu zählen beispielsweise Rock'n'Roll, Jazz Rock, Punk Rock, Rap, Hip Hop, Techno⁹⁷ und Indie-Rock.

Wird Popmusik als Filmmusik verwendet, bezeichnet man dies als *Pop Scoring*.⁹⁸

2.4.1 Entwicklung und Geschichte

Aktuelle oder klassische, bereits bestehende oder neu komponierte Musik in den Film zu integrieren ist im Grunde nichts Neues, sondern wurde bereits in der Stummfilmzeit betrieben. Schon in den 20er Jahren wurden beispielsweise Erkennungslieder für Serien komponiert.⁹⁹ Populäre Musik spielte somit auch in Hollywood eine Rolle. Kloppenburg spricht hier das bereits erwähnte Lied „Moon River“ aus *Breakfast at Tiffany's* an, zu dem natürlich auch eine Schallplatte veröffentlicht wurde. Das Lied wird im Film von Audrey Hepburn gesungen und es kommt durch den zusätzlichen Einsatz von Violinen zu einer Mischung aus Filmmusik und Source Music. Verantwortlich dafür war Henry Mancini, der viele Popsongs dieser Art für Filme schrieb und sich mit diesen auch immer wieder in den Charts platzieren konnte.¹⁰⁰

Diese Hinwendung zur Popmusik liegt jedoch auch darin begründet, dass die sogenannten „Music Departments“ aufgelassen beziehungsweise eingespart wurden und Filmkomponisten nun nicht mehr bei einem Studio angestellt, sondern Auftragsarbeiter waren. Hollywood veränderte sich, auch auf ästhetischer Ebene. Um Kosten zu sparen griff man vermehrt auf Popmusik zurück. Vor allem ab den 50er Jahren ist dieser Trend deutlich erkennbar, ein viel zitiertes Filmbeispiel hierfür ist *High Noon*, dessen Titelsong ein Hit wurde. Zu dieser Zeit entstanden außerdem die Langspielplatten, die man sich sofort zu Nutze machte, indem man die Filmmusik

⁹⁷ Vgl. Kloppenburg. 2012. S. 259-260.

⁹⁸ Vgl. Kloppenburg. 2012. S. 277.

⁹⁹ Vgl. Kloppenburg. 2012. S. 236.

¹⁰⁰ Vgl. Kloppenburg. 2012. S. 238.

auch auf LP herausbrachte und dadurch eine zusätzliche Einnahmequelle schuf. Man produzierte nun nicht mehr nur Filme als Filmproduktionsfirma, sondern gründete zusätzlich Plattenfirmen und Verlage, um sich selbst einen hohen Anteil an den Einnahmen zu sichern.¹⁰¹ Die Verwendung von Popmusik als Filmmusik war somit von Beginn an auch ökonomischer Natur. Einerseits aufgrund der Geldknappheit, andererseits um eine zusätzlich Einnahmequelle über Plattenverkäufe zu generieren. Auch heute spielen diese beiden Gründe noch eine wichtige Rolle. Vor allem bei Independent-Filmen wird oftmals auf bereits bestehende Popmusik zurückgegriffen, mit Sicherheit auch, um Geld einzusparen. Soundtrack-CDs wiederum werden oft mit exklusiven Musikhits ausgestattet, damit sie sich besser verkaufen.

Bei Teenager- und Jugendfilmen griff man bereits in den 50er Jahren vermehrt auf Rock, damals Rock'n'Roll-Musik, zurück. Die Musik sollte hier den Inhalt, der Rebellion, Spaß und Mode thematisierte, ergänzen, so Kreuzer. Besonders erfolgreich waren zu dieser Zeit auch die Filme von Elvis Presley, der seine Filme nutzte, um seine Musik zu promoten und erneut Hits zu landen. Aus diesem Trend entwickelte sich ein eigenes Genre, nämlich die Rock'n'Roll Jugendfilme.¹⁰² Auch bei den jüngsten Jugend- bzw. Coming-to-Age-Filmen, spielt Musik, vor allem auch Rock-Musik aus früheren Jahrzehnten, eine wichtige Rolle, so auch bei *Juno*. Auffällig ist, dass oftmals alte populäre Musik thematisiert wird, und weniger aktuelle Popmusik, die zwar auch vorkommt, eher in den Hintergrund rückt. Gerade im Indie-Bereich findet man diesen Trend zur Hinwendung alter Rock-Klassiker. Beispiele hierfür sind Bands wie The Smiths, Simon & Garfunkel oder The Velvet Underground, die in Filmen wie *(500) Days of Summer* (2009, Marc Webb, USA) oder auch *Adventureland* (2009, Greg Mottola, USA) eine Rolle spielen.

Pop-Songs im Film können, wenn sie richtig eingesetzt werden, die Handlung unterstützen und Lebensgefühle hervorheben. Laut Kreuzer gibt es jedoch auch einige Filme, bei denen dies nicht geglückt ist. Als positive Beispiele vermerkt auch er *Breakfast at Tiffany's* und Filme von Quentin Tarantino, wie beispielsweise *Pulp*

¹⁰¹ Vgl. Kreuzer/Möhrmann. 2001. S. 86-87.

¹⁰² Vgl. Kreuzer/Möhrmann. 2001. 87-88.

Fiction (1994, Quentin Tarantino, USA).¹⁰³ Bei *Pulp Fiction* wird ausschließlich auf Popmusik zurückgegriffen, die laut Kloppenburg ganz unterschiedlich zum Einsatz kommt. Primär handelt es sich um Rockmusik, die auch als Source Music eingesetzt wird. Generell werden in diesem Film viele popkulturelle Codes zitiert.¹⁰⁴ Von Quentin Tarantino wird diese Lösung, sprich ausschließliches Pop Scoring, „als ästhetisch überzeugendere Lösung angesehen“. Eine solche Umsetzung und ein Verzicht auf einen Komponisten erfordert jedoch auch ausgezeichnete Musikkennntnisse, über die Tarantino ganz offensichtlich verfügt.¹⁰⁵

Die Auswahl von Pop-Songs für einen Film erfordert somit ein gewisses Fingerspitzengefühl. Pop-Songs sollten in erster Linie nicht aus Vermarktungsgründen eingesetzt werden, sondern Funktionen aufweisen, die auch die Dramaturgie unterstützen.

2.4.2 Funktionen und Einsatz von Songs

Lieder können unterschiedlich im Film eingesetzt werden: Einerseits als Titelsong im Vorspann oder auch im Abspann, dramaturgisch oder als Source Music. Natürlich unterscheidet man auch bei dieser Form der Filmmusik, die extra für den Film komponierten Songs, wie beispielsweise „Moon River“ bei *Breakfast at Tiffany's*, von den bereits bestehenden Songs, die zum Beispiel bei Quentin Tarantinos Filmen Verwendung finden.¹⁰⁶ Die einzelnen Elemente eines Songs können kategorisiert werden, um so die Analyse zu vereinfachen:

2.4.2.1 *Songtexte*

Vor allem bei Pop-Songs ist der Songtext sehr präsent und wichtig. Weidinger meint, dass bei Liedern, die während eines Dialoges im Hintergrund zu hören sind, die Songtexte meist zu vernachlässigen sind. Dabei gibt es natürlich auch Ausnahmen, beispielsweise wenn es sich bei dem zu hörenden Lied um einen bekannten Song handelt, oder um einen Song, der durch bestimmte Ausdrücke auf sich Aufmerksam

¹⁰³ Vgl. Kreuzer/Möhrmann. 2001. S. 88-89.

¹⁰⁴ Vgl. Kloppenburg. 2012. S. 260.

¹⁰⁵ Vgl. Kloppenburg. 2012. 276.

¹⁰⁶ Vgl. Weidinger. 2006. S. 112.

macht und so in den Vordergrund rückt. Textreiche Songs, wie man sie beispielsweise auf dem Rap- oder Hip-Hop-Bereich kennt, rücken somit automatisch in den Fokus des Zuschauers und können Dialoge somit stören. Hört man nur das Lied, ohne Dialog, steht der Songtext als einzige Sprache dieser Szene im Vordergrund. Weidinger bezieht sich dabei auf Source Music.¹⁰⁷ Songs beziehungsweise Songtexte können Dialoge aber auch, beispielsweise ironisch, kommentieren. Für den Zuhörer mag es jedoch nicht ganz einfach sein, beidem zuzuhören. Besonders im Vordergrund steht ein Lied dann, wenn es von einem Protagonisten oder einer Protagonistin im Film selbst vorgetragen und gesungen wird, also als Source Music auftritt. Laut Gorbman pausiert die Handlung für die Länge des Songs, auch bei Nicht-Diegetischer Musik, da Handlung und Songtext um Aufmerksamkeit buhlen. Die Lösung, laut Gorbman, ist hierbei, wichtige Dialoge und Handlung erst nach einem Song fortzusetzen.¹⁰⁸

2.4.2.2 *Tempo & Instrumentalisierung*

Neben dem Songtext spielen bei Source Music auch Tempo und Instrumentalisierung des Songs eine Rolle. Das Tempo eines Songs kann Gefühle erzeugen und die Handlung beruhigen oder beschleunigen, und so auch auf den Zuschauer wirken. Dieses Element sollte nicht nur auf die Szene bezogen, sondern auch auf den gesamten Film bezogen betrachtet werden.¹⁰⁹ Bei der Dichte kommt es laut Weidinger auf die Frequenzdichte und die Instrumentalisierung an. Dünn instrumentalisierte Songs können später in der Szene untergehen, bei stark instrumentalisiert Songs kann die Lautstärke angepasst werden.¹¹⁰

2.4.2.3 *Geschichtlichkeit*

Ebenfalls nicht zu vergessen ist die Historizität der Songs, sprich aus welcher Ära das Lied kommt und welchen Zeitgeist es damit vermittelt. Weidinger merkt an, dass Lieder, die den Zeitgeist einer bestimmten Ära widerspiegeln möchten, nach einigen Jahren bereits altbacken wirken können. Die Auswahl der Lieder erfolgt laut

¹⁰⁷ Vgl. Weidinger. 2006. S. 114.

¹⁰⁸ Vgl. Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London: BFI Publishing. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. 1987. S. 19-20.

¹⁰⁹ Vgl. Weidinger. 2006. S. 114.

¹¹⁰ Vgl. Weidinger. 2006. S. 113-114.

Weidinger meist nach dem persönlichen Geschmack oder auch an den aktuellen Charts orientiert, um zu sehen, welcher Stil und welche Künstler gerade in Mode sind.¹¹¹

2.4.2.4 Dramaturgische Funktion

Laut Weidinger werden Songs im Film vermehrt als dramaturgische Musik eingesetzt. Gerade bei Popmusik kann dies jedoch zu Problemen führen. Popmusik unterliegt, wie bereits zuvor angemerkt, einem gewissen Zeitgeist und einzelne, bereits bestehende Songs können nicht an Szenen angepasst werden. Komponierte Filmmusik hingegen ist zeitlos und kann passend zur Szene komponiert werden. Verwendung von Popmusik im Film kann, wenn die Popsongs nicht passen, dazu führen, dass der Film zusammengestückelt wirkt.¹¹² In seinem Text verdeutlicht Weidinger diesen Gedanken:

„Komponierte dramaturgische Musik ist wie ein Maßanzug zum Film. Songs wirken dagegen oft wie ein Anzug von der Stange.“¹¹³

2.4.2.5 Ökonomischer Aspekt

Neben einer dramaturgischen Funktion kann auch der ökonomische Aspekt eine Rolle spielen und für die Verwendung von Popmusik im Film sprechen. Denn oftmals wird laut Weidinger der Film dazu verwendet, Songs zu vermarkten, was auch mit hohen Werbekosten verbunden sein kann. Doch auch die umgekehrte Variante ist denkbar. Titelsongs bei bekannten Künstlern in Auftrag zu geben ist daher nur bei großen Budgets möglich, wenngleich die Bekanntheit des Künstlers auch einen Werbeeffect für den Film mit sich bringt. In vielen Filmen werden daher kostengünstigere, bereits bestehende Popsongs verwendet, hierbei muss natürlich der Lizenz-Aspekt beachtet werden; ebenso bei den Soundtracks. Damit sich Soundtrack-CDs besser verkaufen, findet man auf diesen oftmals auch Popsongs, die gar nicht im Film vorkommen.¹¹⁴ Teilweise kann es auch dazu kommen, dass sich Plattenfirmen an den Kosten des Soundtracks beteiligen, da sie diesen als günstiges PR-Tool sehen. Ein Beispiel, das Kloppenburg nennt, ist das Lied „Beautiful Stranger“, das Madonna für den Film *Austin Powers: The Spy Who Shagged Me*

¹¹¹ Vgl. Weidinger. 2006. S. 114-115.

¹¹² Vgl. Weidinger. 2006. S. 115-116.

¹¹³ Weidinger. 2006. S. 116.

¹¹⁴ Vgl. Weidinger. 2006. S. 116-117.

(1999, Jay Roach, USA) schrieb und das nur auf dessen Soundtrack-Album veröffentlicht wurde. Dadurch waren die Fans des Songs gezwungen, sich den Film-Soundtrack zu kaufen.¹¹⁵ Weidinger merkt außerdem an, dass oftmals auch Songs auf dem Soundtrack-Album zu finden sind, die im Film selbst gar nicht vorkamen, da sich Soundtracks mit Songs besser verkaufen als solche, die rein für den Film komponierte Filmmusik enthält. Es gibt jedoch auch „Original Soundtracks“, also Soundtrack-Alben mit der Originals Filmmusik, die erfolgreich werden. Als Beispiele nennt Weidinger hier die Soundtrack-Alben von *Titantic* (1997, James Cameron, USA), das jedoch auch die Ballade „My Heart Will Go On“ von Celine Dion enthält, und *Gladiator* (2000, Ridley Scott, USA/UK).¹¹⁶

Zu diesem Thema meint Weidinger:

„Unstreitbar eröffnen sich für viele Songs durch die Verknüpfung mit Bildern und Geschichten bisher verborgene emotionale Dimensionen und sie bleiben so den Zuschauern nachhaltig im Gedächtnis. Die emotionale Verknüpfung von Song und Bild funktioniert allerdings nur, wenn die Songs nach inhaltlichen Kriterien ausgesucht werden. Reine Marketingstrategien werden vom Zuschauer meist schnell durchschaut.“¹¹⁷

Auch Gorbman spricht diesen Punkt in ihrem Essay an und sieht vor allem den ökonomischen Aspekt als Grund für diese Entwicklung. Die Film- und Musikindustrie arbeiten immer enger zusammen, wodurch die Filmmusik auch einen Wandel vollzog. Viele Filme werden heutzutage ausschließlich mit Songs, was man *Song Scoring* nennt, unterlegt, nicht mehr mit der klassischen orchestralen Musik. Songs werden nicht mehr nur in Musical-Filmen inszeniert, sondern auch in anderen Genres. Gorbman weist darauf hin, dass in den 80er und 90er Jahren viele Kinobesucher anschließend das Soundtrack-Album kaufen und nicht den Film. Sie vergleicht dies mit einem Fetisch, bei dem die Musik bei manchen wichtiger als der Film wird. Es gibt beispielsweise auch Sammler, die Filmmusik-Alben sammeln. Dennoch bleibt die Filmmusik mit dem Film verbunden und ist auch entscheidend.¹¹⁸ Für die Filmmusik können also sowohl bereits bekannte Künstler gewonnen werden, aber auch noch unbekannte Interpreten durch einen Film eingeführt und bekannt

¹¹⁵ Vgl. Kloppenburg. 2012. S. 277-278.

¹¹⁶ Vgl. Weidinger. 2006. 116-117.

¹¹⁷ Weidinger. 2006. S. 117.

¹¹⁸ Vgl. Gorbman. 2001. S. 25-26.

gemacht werden.¹¹⁹ Bei *Juno* wurde beides vereint: Es wurden bereits bekannte Künstler, aber auch die Songs von Kimya Dawson, herangezogen und als Filmmusik verwendet.

2.4.2.6 Zielgruppenorientierung

Soll mit dem Film eine jugendliche Zielgruppe angesprochen werden, wird oftmals auf *Pop Scoring* zurückgegriffen, sprich auf Popmusik als Filmmusik. Man geht davon aus, dass sich Jugendliche mit Popmusik eher identifizieren können, als beispielsweise mit klassischer Musik. Laut Kloppenburg war dies auch einer der Gründe, warum Popmusik als Filmmusik Verwendung fand.¹²⁰

2.4.2.7 Pop-Codes

Neben der Popmusik werden in vielen Filmen, in den Popmusik eine große Rolle spielt, auch Pop-Codes verwendet. Kloppenburg führt hier als Beispiel Quentin Tarantino an, der in seinen Filmen seine Figuren oftmals durch ihren Musikgeschmack, ihre Vorlieben und ihren Umgang mit „Medien der Unterhaltungsindustrie“ charakterisiert. Popkultur spielt somit eine große Rolle und wird auf mehreren Ebenen zitiert und eingesetzt. Sprechen die Charaktere über Musik, wird in vielen seiner Filmen auch die Gruppe oder das Plattencover eingeblendet.¹²¹ Doch nicht nur Tarantino greift in seinen Filmen oft zu Pop-Codes. Gerade bei Coming-of-Age Filmen, die vor allem ein jugendliches Publikum ansprechen sollen, sind auch immer wieder Pop-Codes zu beobachten. Gerade bei *Juno* spielen Pop-Codes ebenfalls eine wichtige Rolle und werden in Kapitel 3.11 näher erläutert.

¹¹⁹ Vgl. Kloppenburg. 2012. S.277.

¹²⁰ Vgl. Kloppenburg. 2012. S.277.

¹²¹ Vgl. Kloppenburg. 2012. S. 426-427.

3. Filmanalyse „Juno“

3.1 Filmauswahl und Vorgehensweise

Juno wurde zwar nicht ausschließlich mit Popmusik unterlegt, doch die von Mateo Messina komponierten Stücke passen sich den verwendeten Songs an. *Juno* verbindet dadurch extra für den Film komponierte Musik mit bereits bestehender Musik aus verschiedenen Jahrzehnten und stellt daher einen spannenden Untersuchungsgegenstand dar. Popmusik wird immer wieder von den Hauptcharakteren thematisiert und spielt somit auf allen Ebenen eine wichtige Rolle.

In Bezug auf klassische Filmanalyse gibt es viele verschiedene Modelle, auf die hier gar nicht weiter eingegangen werden soll. Bei dieser Analyse steht die Filmmusik im Fokus. Nach einer kurzen inhaltlichen Wiedergabe folgt daher ein Überblick über die gesamte im Film verwendete Filmmusik, anschließend wird in einer Detailanalyse auf die wichtigsten Szenen beziehungsweise auf die einzelnen Musikstücke näher eingegangen. Wie von Bullerjahn empfohlen, wird hierbei auch der Kontext des Films, des Musikstücks und des Komponisten miteinbezogen. Auch die Notenstücke und Songtexte werden, soweit möglich und sinnvoll, einer Analyse unterzogen.¹²³ Bei den meisten Song-Transkriptionen wird hierbei auf eine Analyse durch das Gehör zurückgegriffen. Neben diesen objektiv erhobenen Daten wird es, wie von Bullerjahn empfohlen, auch subjektive Interpretationen der einzelnen Popsongs in der jeweiligen Szene geben.¹²⁴

Primär wird bei dieser Analyse Bezug auf die bereits in Kapitel 2 dargestellten Theorien genommen und diese in einen praktischen Kontext gebracht.

¹²³ Vgl. Bullerjahn. 2005. S. 485.

¹²⁴ Vgl. Bullerjahn. 2005. S. 486.

3.2 Eckdaten und Inhalt

Vor der Analyse einige Eckdaten zum Film.

Titel	Juno
Erscheinungsjahr	2007
Produktionsland	USA/Kanada
Laufzeit	96 Minuten
Crew	
Regie	Jason Reitman
Drehbuch	Diablo Cody
Kamera	Eric Steelberg
Musik	Mateo Messina (viele Stücke von Kimya Dawson)
Genre	Komödie, Drama
Besetzung	
Juno MacGuff	Ellen Page
Paulie Bleeker	Michael Cera
Vanessa Loring	Jennifer Garner
Mark Loring	Jason Bateman
Mac MacGuff	J. K. Simmons
Brenda MacGuff	Allison Janney
Leah	Olivia Thirlby

¹²⁵

Inhalt:

Die Geschichte von *Juno* wird in die vier Jahreszeiten unterteilt, den Beginn macht der Herbst. Juno MacGuff ist 16 Jahre alt und eigentlich ein ganz normales Mädchen, das noch zur Schule geht und eines Tages mit ihrem besten Freund Paulie Bleeker Sex hat. Dieses Ereignis wird in einer Rückblende gezeigt und die Situation von Juno selbst, die als Stimme aus dem Off, also als Erzählerin auftritt, erklärt. Denn dieses eine Mal bleibt nicht ohne Konsequenzen: Juno wird schwanger.

¹²⁵ Vgl. Juno, 2007.

Zu Beginn will Juno ihren Eltern nichts davon erzählen, und stattdessen das Kind abtreiben. Dies bespricht sie auch mit ihrer Freundin Leah und mit Paulie, der diese Entscheidung Juno überlässt. In der Klinik kommen in ihr jedoch Zweifel auf, was auch an einer Schulfreundin liegt, die sie vor der Klinik trifft und die ihr erzählt, dass das Wesen in ihrem Bauch bereits Fingernägel hat. Juno entscheidet sich gegen eine Abtreibung und dafür, das Baby zur Adoption freizugeben. Daher sieht sie sich gemeinsam mit Leah Zeitungsannoncen an und findet dabei das für sie perfekte Paar. Nach dieser Entscheidung erzählt sie, gezwungenermaßen, auch ihren Eltern, also ihrer Stiefmutter und ihrem Vater, von der Schwangerschaft, die sie dabei unterstützen. Juno fährt gemeinsam mit ihrem Vater Mac zu Mark und Vanessa Loring, dem Paar aus der Zeitung. Mark und Vanessa leben in einem großen Haus, scheinen wohlhabend zu sein und versuchen schon länger, ein Kind zu adoptieren. Vor allem Vanessas Wunsch nach einem Baby ist sehr stark. Mark und Juno finden schnell zueinander. Die Musik, ihre gemeinsame Leidenschaft, führt sie zusammen und verbindet sie. Juno fühlt sich wohl dabei und möchte dem jungen Paar ihr Kind zur Adoption geben.

Winter. Junos Schwangerschaft wird immer sichtbarer und wird somit natürlich auch von ihren SchulkollegInnen bemerkt. Juno konzentriert sich auf ihre Schwangerschaft und fährt nach einem Ultraschalltermin zu Vanessa und Mark, um ihnen das erste Foto ihres Babys zu zeigen. Vanessa ist jedoch nicht zu Hause. Juno bleibt trotzdem und verbringt den Nachmittag mit Mark. Sie sprechen über Filme und Musik und nähern sich weiter an. Abends beschließt Juno zu Paulie zu fahren, der bereits davor versucht hat, mit Juno zu reden. Juno erzählt Paulie von dem Paar, dem sie ihr gemeinsames Baby anvertrauen wird. Sie schlägt Paulie außerdem vor, mit einem anderen Mädchen aus der Schule auszugehen. Paulie möchte dies jedoch nicht. Dennoch beherzigt Paulie Junos Vorschlag und lädt das Mädchen zum Abschlussball ein. Juno erfährt davon von ihrer Freundin Leah und ist böse. Sie stellt Paulie zur Rede und fährt danach aufgebracht zu Mark, der ihr während einem gemeinsamen Tanz erzählt, dass er sich von Vanessa scheiden lassen will. Juno wünscht sich eine intakte Familie für ihr Baby und versucht Mark umzustimmen. Sie ist wütend und stürmt aufgebracht aus dem Haus, dabei läuft sie Vanessa in die Arme. Mark erklärt Vanessa, dass er sich scheiden lassen will. Juno steigt in ihr Auto

und fährt los. Sie lässt sich die Situation durch den Kopf gehen und schreibt ihre Entscheidung auf eine alte Rechnung. Die Notiz ist für Vanessa. Auf diesem Zettel, den der Zuschauer erst am Ende des Films zu sehen bekommt, steht: „Vanessa, if you're still in, I'm still in. Juno.“¹²⁶ Juno merkt, wie wichtig ihr Paulie ist und versteckt Tic-Tacs in seinem Briefkasten, um ihm ihre Zuneigung zu zeigen. Am nächsten Tag am Sportplatz gesteht sie ihm ihre Gefühle, die Paulie natürlich erwidert. Nach der Geburt des Babys ist Paulie für Juno da, und Vanessa wird endlich ihr größter Wunsch erfüllt: Sie ist Mutter.

Sommer. Juno fährt mit dem Fahrrad zu Paulie. Sie singen und spielen gemeinsam das Lied „Anyone Else But You“ von Kimya Dawson.

3.2.1 Inhaltsanalyse

Laut Kreuzer können Filme in drei Akte eingeteilt werden: Setup, Konfrontation, Auflösung.¹²⁷ Bei *Juno* gibt es zwei Handlungsstränge, einerseits die Schwangerschaft und Adoption, andererseits Junos Verhältnis zu Paulie. Das Setup ist der Beginn, und die Etablierung der Geschichte.¹²⁸ Bei *Juno* ist dies die Vorgeschichte, die von Juno selbst erzählt, und ihre Schwangerschaft. Was wird Juno tun? Sie entscheidet sich, das Kind nicht abzutreiben, sondern zur Adoption freizugeben. Sie findet ein passendes Paar und will dieses besuchen. Fragen die beim Zuschauer auftauchen: Wie wird das Paar sein? Wird Juno ihnen das Baby wirklich geben? Was ist mit Juno und Paulie?

Der erste Plot Point, der bei Kreuzer als ein Punkt beschrieben wird, der die Handlung vorantreibt¹²⁹, ist die Entscheidung, das Baby nicht abzutreiben. Die Handlung nimmt eine Wendung und die Protagonistin muss sich nun neuen Problemen stellen. Juno erzählt Paulie zwar davon, dieser hält sich aber zurück und überlässt alle Entscheidungen Juno.

¹²⁶ Vgl. Juno. 2007. 1:25:25.

¹²⁷ Vgl. Kreuzer, C. Anselm / Möhrmann, Renate (Hg.): Filmmusik. Geschichte und Analyse. 2. erweiterte und überarbeitete Auflage. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. 2003. S. 210.

¹²⁸ Vgl. Kreuzer/Möhrmann. 2003. S. 210.

¹²⁹ Vgl. Kreuzer/Möhrmann. 2003. S. 211.

Im zweiten Akt lernt Juno das Paar kennen und besucht sie immer wieder. Sie fährt nach einem Arztbesuch zu Mark und Vanessa um ihnen das erste Ultraschallbild ihres baldigen Kindes zu zeigen. Dabei freundet sie sich mit Mark an. Als Vanessa nach Hause kommt und Juno ihr das Foto zeigt, meint Juno: „It’s your Baby.“ Diese Szene könnte der Central Point sein, der bei Kreuzer als „Point of no return“ beschrieben wird.¹³⁰ Juno will dem Paar ihr Baby geben, und sieht es bereits als Vanessas Kind an. Paulie und Juno treffen sich, Paulie sagt Juno, dass er sie immer – auch schwanger – schön findet; Juno weist das Kompliment zurück.

Einen weiteren Wendepunkt stellt jene Szene dar, in der Mark Juno erklärt, dass er noch nicht bereit ist für ein Kind und sich von Vanessa scheiden lassen will. Juno weicht von ihrer Entscheidung, Vanessa das Baby zu geben, aber nicht ab.

Ein Wendepunkt in der Beziehung zwischen Juno und Paulie ist jeder, als Juno erfährt, dass Paulie ein anderes Mädchen gebeten, mit ihm zum Abschlussball zu gehen. Juno stellt ihn zur Rede und ist böse und enttäuscht.

Im dritten Akt werden laut Kreuzer die Probleme gelöst.¹³¹ Juno gesteht Paulie ihre Liebe und sie werden ein Paar. Außerdem bekommt Juno das Baby und Vanessa wird somit endlich Mutter.

Die Erzählzeit beträgt 96 Minuten, die erzählte Zeit, in der sich die Geschichte des Films ereignet,¹³² beträgt ca. 9-10 Monate. Musik spielt auf vielen Ebenen eine wichtige Rolle. Sie wird sowohl in den Dialogen thematisiert, als auch bewusst als Source Music eingesetzt. Dennoch wird Musik sparsam eingesetzt. Der Film wird in Jahreszeiten eingeteilt, diese fungieren als Titel. Juno tritt mehrmals als Erzähler auf. Junos Erzählstimme ist als Voice-Over zu verstehen, und ist nicht-diegetisch. Juno kommentiert im Film Szenen und Personen, sie weiß mehr, als der Zuseher sehen kann. Wenn sie kommentiert, tritt sie aus dem on-screen, oder rückt in den

¹³⁰ Vgl. Kreuzer/Möhrmann. 2003. S. 212.

¹³¹ Vgl. Kreuzer/Möhrmann. 2003. S. 212.

¹³² Vgl. Mikos, Lothar: Film- & Fernsehanalyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. 2003. S. 43.

Hintergrund, die Stimme kommt dann aus dem Off. Ihre Erzählungen sind wichtig, um die Geschichte zu verstehen, sie teilt dem Zuschauer so Hintergrundinformationen mit. Juno kommentiert auch Rückblenden. Daher gibt es vor allem in den ersten 30 Minuten – im Setup – sehr viele Voice-Over Szenen. Im Hauptteil kommen keine Voice-Overs vor, erst wieder am Ende, wo Juno über die Geburt, das Baby und schließlich über Paulie und sich erzählt. Juno startet und beendet die Geschichte, sie führt den Zuschauer durch den Film.

Ellen Page und Michael Cera waren zu dieser Zeit aufstrebende, junge Schauspieler, wohingegen Jennifer Garner und Jason Bateman sich bereits einen Namen gemacht haben. Regisseur Jason Reitman, Sohn des Regisseurs und Produzenten Ivan Reitman, feierte 2005 mit seinem Spielfilmdebüt *Thank You for Smoking* (2005, Jason Reitman, USA) einen Erfolg und wurde für einige Preise nominiert.

3.3 Genrezuweisung und Publikum

Laut Borstnar/Pabst/Wulff werden Filme für ein Publikum gemacht, weshalb man sowohl den ökonomischen, als auch den rezeptionsästhetischen Aspekt beachten sollte. Unter Rezeptionsästhetik meint man, dass der Rezipient während der Rezeption den Film mit Bedeutung auflädt und diesen auf seine eigene Art wahrnimmt.¹³⁶

Das Publikum wird weiters durch das Genre und durch die im Film vorkommenden Stars bestimmt.¹³⁷ *Juno* einem Genre zuzuordnen ist schwierig, da dieser Film als Komödie, Drama, aber auch als Romantikfilm verstanden werden kann. Durch diese Zuordnung mehrerer Genres spricht der Film eine größere Zielgruppe an. Die im Film verwendete Popmusik spiegelt dies auch wieder, da Musik aus unterschiedlichen Jahrzehnten verwendet wird. *Juno* wird als „Indie-Film“, also als Independent Film verstanden. Produziert wurde *Juno* von Fox Searchlight.

¹³⁶ Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff. 2008. S. 17-18.

¹³⁷ Vgl. Borstnar/Pabst/Wulff. 2008. S. 19.

Fox Searchlight wurde 1994 gegründet und ist eines der erfolgreichsten Studios. Tzioumakis unterscheidet zwischen „quality indie blockbusters“ wie *Juno*, *Little Miss Sunshine* (2006, Jonathan Dayton und Valerie Faris, USA) und *Black Swan* (2010, Darren Aronofsky, US) und weniger kommerziell erfolgreichen Indie-Filmen wie *Boys Don't Cry* (1999, Kimberly Peirce, USA) und *Crazy Heart* (2009, Scott Cooper, USA). Fox Searchlight ist ein Tochterunternehmen von 20th Century Fox, das 1999 die Marketingleitung übernahm und sich damit mehr auf „specialty films“ konzentrierte, die auch kommerzielle Qualitäten haben. Dazu griff man sowohl auf bekannte Hollywood-Stars, als auch auf in der Szene bekannte Regisseure zurück.¹³⁸ Während es bei dem größten Konkurrenten Miramax intern zu Problemen kam, plante Fox Searchlight seinen nächsten Schritt. Man wollte sich auf Jugendliche und junge Erwachsene konzentrieren. Um diese Zielgruppe besser erreichen zu können, wurde Fox Searchlight laut Tzioumakis auch auf MySpace aktiv¹³⁹, eine Plattform, die zu dieser Zeit nicht nur viele Jugendliche, sondern auch viele Künstler genutzt haben, heute jedoch seinen Stellenwert bei den Jugendlichen verloren hat und von anderen sozialen Netzwerken, allen voran Facebook, abgelöst wurde. Fox Searchlight wurde bereits 2008 auf Facebook aktiv¹⁴⁰, seit 2012 ist Juno ebenfalls auf Facebook vertreten.¹⁴¹ Zwischen 2006 und 2007 brachte Fox Searchlight 23 Filme heraus, darunter unter anderem *Juno*, der weltweit \$250 Millionen einspielte und mehrere Award Nominierungen verbuchen konnte. Die meisten der in dieser Zeit herausgebrachten Filme waren Indie-Filme, die sich jedoch sowohl aus finanzieller Sicht, als auch auf ästhetischer Ebene immer mehr den Hollywood Studios annäherten.¹⁴² Tzioumakis schreibt dazu:

„... and Juno, represented a formidable slate of indie films characterised by slick production values, accessible narratives, heavy dependence on genre, and the presence of host stars ...“¹⁴³

¹³⁸ Vgl. Tzioumakis, Yannis: *Hollywood's Indies. Classics Divisions, Specialty Labels and the American Film Market*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2013. S. 133-142.

¹³⁹ Vgl. Tzioumakis. 2013. S. 147-148.

¹⁴⁰ Vgl. Facebook: Fox Searchlight. In: <https://www.facebook.com/foxsearchlight> (7.1.2014)

¹⁴¹ Vgl. Facebook: Juno. In: <https://www.facebook.com/JunoTheMovie> (7.1.2014)

¹⁴² Vgl. Tzioumakis. 2013. S. 147-148.

¹⁴³ Tzioumakis. 2013. S. 148.

Juno unterscheidet sich von „echten“ Indie-Filmen, wie beispielsweise *Palindromes* (2004, Todd Solondz, USA) und wird daher von Needham als „indie-lite“ independent film bezeichnet:

„As a matter of fact, indies like Fox Searchlight's *Juno* (Jason Reitman, 2007) try very hard to self-consciously inculcate the indie vibe for a general audience that is not especially attuned to the political, cultural and industrial nuances that have shaped Hollywood's other. *Juno* is a film that often feels forced in its attempt to cram as much alterity as is possible into ninety minutes. If abortion is the topic that gives *Juno* part of its edgy indie credibility then compared to the similarly-themed Todd Solondz's *Palindromes* (2004), *Juno* is, for want of a better expression, indie-lite.“¹⁴⁴

Bei Filmen wie *Juno* oder auch *Little Miss Sunshine* wurde die Frage, ob es sich hierbei überhaupt noch um Independent Filme handelt, immer lauter. Grundsätzlich versteht man unter „Independent“ Filme, die von einer unabhängigen, kleinen Produktionsfirma produziert werden. Staiger definiert dafür Kriterien, wie beispielsweise ökonomische, sprich: Die Beziehungen im Arbeitsprozess, die Produktionsmittel, die Finanzierung des Films, die Qualität und weitere Verbrauchergüter wie DVDs. Dadurch kam es, dass manche Filme zwar aus ökonomischer Sicht als „Independent“ gelten, sich aber vom Stil und von der Ästhetik nur wenig von Hollywood Filmen unterscheiden, wobei auch die ökonomischen Kriterien immer mehr verblassen.¹⁴⁵ Durch die häufige Verwendung des Begriffs „Independent“, wurde dieser immer mehr in Frage gestellt, wodurch man begann, Abgrenzungen zu finden. Tzioumakis teilt den Independent-Film-Bereich in drei Abschnitte ein. Den ersten Abschnitt nennt er „Independent“, und versteht darunter Filme, die eine wirkliche Alternative zu Hollywood-Produktionen darstellen. Diese Phase begann 1980 und endete, je nach Studio, zirka 1985. Nur Orion Classics produzierte bis 1997 Filme, die unter Independent gelistet werden können. Mit den Jahren entwickelte sich dieser Bereich weiter und wird fortan Indie genannt. Indie versucht sich mehr durch eine eigene Ausdrucksform vom Hollywood Film zu unterscheiden und charakterisiert sich durch Stars, durch eine festgelegte Nische,

¹⁴⁴ Needham, Gary: *Brokeback Mountain*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd. 2010. S. 10-11.

¹⁴⁵ Vgl. Staiger, Janet: *Independent of what? Sorting out differences from Hollywood*. In: King, Geoff / Molloy, Claire / Tzioumakis, Yannis: *American Independent Cinema. Indie, Indiewood and beyond*. London und New York: Routledge. 2013. S. 15-27. S. 17-18.

das Genre, durch einen anerkannten Autor und durch Sex und Gewalt innerhalb der Geschichte. Indie-Studios sind beispielsweise Fine Line Features und Sony Pictures Classics. Unter Indiewood versteht man Filme wie *Pulp Fiction*, die zwar die Charakteristika von Indie haben, jedoch die Grenzen zwischen Mainstream und Independent Film noch mehr verwischen. Durch den großen Erfolg dieser „Independent“ Filme sprangen viele Produzenten auf den Zug auf und begannen, eine eigene Independent Film Sparte zu machen. Indiewood Filme werden zwar unabhängig produziert, jedoch von Produktionsfirmen vermarktet, die meist auch in einer Verbindung zu Hollywood Studios stehen, wie beispielsweise Warner Independent Pictures oder Fox Searchlight. Filme dieser Art transportieren zwar oft unkonventionelle Ansichten oder pessimistische Botschaften, diese alternative Sichtweise wird jedoch meist unter der glatten Produktion, den Stars oder der hochwertigen Unterhaltung versteckt. Für Low-Budget Produktionen und weniger kommerzielle Filme wurde es dadurch immer schwieriger.¹⁴⁶

Tzioumakis unterscheidet also zwischen Independent, Indie und Indiewood und ordnet *Juno* ganz klar in Indiewood ein.

King widmet sich in Indie 2.0 mehreren Indie-Filmen und hat in seine Analyse auch *Juno* miteinbezogen. Die Anfangssequenz, die on-screen-Titel und das Voice-Over beschreibt Geoff dabei bereits als typisch Indie und „quirky“, was mit „schrullig“ übersetzt werden kann. „Bein’ Quirky“ ein Segment aus Saturday Night Live, parodiert diese Entwicklung.¹⁴⁷ Auch das Titellied von Barry Louis Polisar und dessen Inszenierung durch den animierten Vorspann weisen auf Lo-Fi und Indie hin.¹⁴⁸ Auf ästhetischer Ebene weist *Juno* somit viele Elemente auf, die auf Indie hinweisen. Dennoch sollte nicht vergessen werden, dass *Juno* durch Fox Searchlight vermarktet wurde und ein hochwertiger und gut gemachter Unterhaltungsfilm für die gesamte Familie ist, der auch dementsprechend vermarktet wurde.

¹⁴⁶ Vgl. Tzioumakis. 2013. S. 1-12.

¹⁴⁷ Vgl. Saturday Night Live: Bein’ Quircky with Zooey Deschanel (featuring Zooey Deschanel). Youtube. 12.08.2013. In: <https://www.youtube.com/watch?v=RJ0K99BAXYE> (10.01.2015)

¹⁴⁸ Vgl. King. 2014. S. 34-37.

3.4 Filmmusik im Überblick

Die Filmmusik besteht vorwiegend aus Popmusik, die aus dem Independent Bereich kommt. Neben bekannten Interpreten wie The Velvet Underground und sogenannten Indie-Bands wie Belle and Sebastian sind vor allem die Lieder der damals noch weniger bekannten Kimya Dawson wichtig. Neben bereits bestehenden populären Songs und teilweise neu für den Film eingespielten Liedern, wurden auch neue Instrumentalstücke von Mateo Messina komponiert und eingespielt. Eine erste Unterteilung kann somit dahingehend gemacht werden, dass dieser Film drei Kategorien von Musik verwendet, auf die im Folgenden noch weiter eingegangen werden soll:

1. Bereits bestehende Populärmusik
2. Musik von Kimya Dawson (und ihren Bands)
3. Für den Film komponierte Instrumentalmusik von Mateo Messina

Musik zieht sich bei *Juno* wie ein roter Faden durch den gesamten Film und wird auch immer wieder von den Protagonisten selbst thematisiert und tritt als Source Music in den Vordergrund. Dadurch können den einzelnen Musik-Stücken auch unterschiedliche Funktionen zugeordnet werden. Vor allem die Lieder von Kimya Dawson und ihrer Band The Moldy Peaches, in der sie mit Adam Green musizierte, spielen eine zentrale Rolle, da sie Junos Gedanken und Gefühle begleiten und unterstreichen. Dies zeigt auch die Schlusszene, in der Juno und Paulie gemeinsam ein Lied von The Moldy Peaches spielen und singen, um so ihre Gefühle füreinander auszudrücken. Die Musik von Kimya Dawson begleitet vor allem Juno und dient ihrer Charakterisierung. Da es sich bei der Filmmusik ausschließlich um Songs handelt, kann man bei *Juno* von einem Song Score sprechen, der, bis auf die Instrumentalmusik von Messina, auch ein Pop Score ist.

Die Laufzeit des Films beträgt 96 Minuten, davon werden zirka 36 Minuten mit Musik unterlegt. Die Musik wurde gleichmäßig im Film verteilt. Einige Lieder kommen mehrmals, oft in unterschiedlichen Versionen im Film vor. Neben klassischer, das Bild untermalender Musik, spielt auch Source Music eine wichtige Rolle.

Um einen Überblick der im Film vorkommenden Musik zu bekommen, soll im Folgenden ein kurzer Abriss der einzelnen Musikeinsätze dienen.

Der Film beginnt nicht mit Musik, sondern mit Vogelgezwitscher und anderen Geräuschen. Nach einem kurzen Blick auf die Gegenwart beginnt die Hauptdarstellerin Juno als Stimme aus dem Off zu sprechen. Die Geschichte wird mittels Rückblendung erzählt.

Herbst

(0:45-1:23) „Once I Loved“ von Astrud Gilberto

vermeindliche Source Music

(1:39-3:58) „All I Want Is You“ von Barry Louis Polisar

Vorspann, Titelsong

(4:37-5:17) „Up the Spout“ von Mateo Messina

Instrumental

(5:30-6:49) „Tire Swing“ von Kimya Dawson

(8:20-8:26) „Besame Mucho“ von Trio Los Panchos

(08:44-09:22) „A Well Respected Man“ von The Kinks

(11:00-11:36) „My Rollercoaster“ von Kimya Dawson

Instrumental

(11:37-12:06) „I Like Giants“ von Kimya Dawson

Instrumental

(13:31-14:28) „Reminders Of Then“ von Kimya Dawson

Instrumental

(14:29-15:14) „Meet the MacGuffs“ von Mateo Messina

Instrumental

(15:54-16:55) „Tire Swing“ von Kimya Dawson

Instrumental

(18:28-18:38) „Up the Spout“ von Mateo Messina

Instrumental

(20:00-20:13) „12/26“ von Kimya Dawson

Instrumental

(21:00-21:50) „Once I Loved“ von Astrud Gilberto

Source Music

(25:53-28:09) „The Lorings“ von Mateo Messina

Instrumental

(31:09-31:55) „Loring Bathroom“ von Mateo Messina

Instrumental

(33:54-34:16) „Doll Parts“ von Courtney Love

Source Music

Winter:

(36:00-36:57) „I'm Sticking With You“ von Velvet Underground

(39:45-40:44) „Dearest“ von Buddy Holly

(41:55-42:45) „Why Bother“ von tHe drop

Extra-Diegetisch

(42:45-43:58) „Superstar“ von Sonic Youth

Source Music

(49:23-50:06) „Go Fly A Kite“ von Mateo Messina

Instrumental

(52:33-52:59) „The Lorings“ von Mateo Messina

Instrumental

Frühling:

(57:18-57:51) „Piazza, New York Cather“ von Belle and Sebastian

(1:02:52-1:03:53) „Expectations“ von Belle and Sebastian

(1:04:44-1:06:06) „All the Young Dudes“ von Mott the Hoople

Source Music

(1:11:41-1:12:41) „Anyone Else But You“

Source Music, Instrumental

(1:13:52-1:14:42) „Sleep“ von Antsy Pants

Instrumental

(1:17:18-1:18:16) „Tree Hugger“ von Antsy Pants

(1:19:30-1:21:06) „So Nice So Smart“ von Kimya Dawson

(1:21:37-1:22:43) „Anyone Else But You“ von The Moldy Peaches

(1:23:32-1:25:41) „Sea of Love“ von Cat Power

Sommer:

(1:25:42-1:26:37) „Tire Swing“ von Kimya Dawson

(1:26:38-1:28:23) „Anyone Else But You“ The Moldy Peaches

Source Music von Paulie und Juno

(1:28:31-1:30:05) „Loose Lips“ von Kimya Dawson

Abspann

(1:30:06-1:30:49) „Meet the MacGuffs“ von Mateo Messina

Abspann

(1:30:50-1:32:04) „Vampire“ von Antsy Pants

Abspann

3.5 Songs von Kimya Dawson

Insgesamt werden an 15 Stellen Lieder von Kimya Dawson verwendet, wobei man hier zwischen drei verschiedenen Musikprojekten unterscheiden muss, bei denen Kimya Dawson involviert war. In *Juno* werden Lieder von Kimya Dawson als Solokünstlerin, ihrer mit Adam Green gemeinsam geführten Band The Moldy Peaches und der Gruppe Antsy Pants, bei der sie Sängerin war, genutzt. Dadurch ertönen insgesamt ca. 15:20 Minuten Songs von und mit Kimya Dawson, die sehr prägnant für den Film sind und den Zuschauer wie ein Leitmotiv durch den gesamten Film führen. Dabei charakterisieren die einzelnen Songs einzelne Beziehungen und Personen. „Tire Swing“ begleitet Juno auf ihrem Weg durch diese harte Zeit und „Anyone Else But You“ begleitet die Beziehung zwischen Paulie und Juno und wird am Ende auch von beiden gesungen und gespielt.

Ökonomischer Aspekt

Kimya Dawson hat sich gemeinsam mit Adam Green und ihrer gemeinsamen Band The Moldy Peaches vor allem in der Anti-Folk Szene in New York einen Namen gemacht. Neben ihrer gemeinsamen Band verfolgten beide auch immer wieder weitere Projekte und Solokarrieren, die vor allem bei Adam Green erfolgreich verlief und ihm einige Chart-Platzierungen einbrachte.¹⁴⁹ In einem Beitrag auf ihrem Blog berichtet Kimya Dawson von ihrer Reise zum Filmset von *Juno*, zu dem sie eingeladen wurde, da ein Song von The Moldy Peaches im Film verwendet werden sollte. Während ihres Besuches meinte Jason Reitman ihr gegenüber aber, dass er gerne weitere Songs im Film verwenden würde.¹⁵⁰ Kimya Dawson ist somit durch ihre Band The Moldy Peaches zu *Juno* gekommen und berichtet nur wenige Monate später auf ihrem Blog über die Filmpremieren, wo sie schreibt:

„After the screening and at the after party people kept saying things to me like ‚Are you ready for your life to change?!‘ and ‚This movie is going to catapult you to stardom! Isn't that exciting?!‘
And I wish I could make them understand that not everyone has the same

¹⁴⁹ Vgl. Green, Adam: Website. About. Bio. In: <http://adamgreen.info/bio/> (11.01.2015)

¹⁵⁰ Vgl. Dawson, Kimya: 9 months old!!! We've got some cathing up to do. 28.04.2007. In: http://users.livejournal.com/kimya_dawson_/264052.html (18.11.2014)

goals. I did this because I liked the script. And Jason Reitman is a real good guy. It is an awesome thing to be a part of. BUT... I don't care about playing huge shows. Or being on the MTV, for fuck's sake. I have no intention of ever leaving K records and trying to get a 'good deal'.”¹⁵¹

Aus diesen von Kimya Dawson selbst veröffentlichten Zeilen kann man gut herauslesen, dass für sie der kommerzielle Erfolg nicht im Vordergrund stand und sie auch nicht aus diesem Grund, sprich um erfolgreicher und bekannter zu werden, Teil des Films wurde. Zumindest schreibt sie dies nach außen hin. Nach *Juno* veröffentlichte sie das Kinderalbum „Alphabutt“ und 2011 noch ein Solo-Album, nämlich „Thunder Thighs“, bei dem auch einige befreundete Musiker mitwirkten. Herausgebracht hat sie das Solo-Album selbst, auf ihrem eigenen Label „Great Crap Factory“.¹⁵² Sie blieb ihren Prinzipien somit treu und ging nicht bei einem großen Label unter Vertrag. Danach schloss sie sich mit Aesop Rock zusammen und sie gründeten gemeinsam die Band The Uncluded und brachten 2013 das Debut-Album „Hokey Fright“ auf dem Label Rhymesayers Entertainment,¹⁵³ einem Indie-Label, das sich auf Hip Hop spezialisiert hat,¹⁵⁴ heraus.

Ob sie jemals einen Vertrag eines großen Labels angeboten bekommen hat, ist nicht bekannt. Nach *Juno* hat sich ihre Musik jedoch vor allem durch die Kollaboration mit Aesop Rock weiterentwickelt. Ihre Musik kann jedoch weiterhin als Indie bezeichnet werden.

3.5.1 „Anyone Else But You“ von The Moldy Peaches

„Anyone Else But You“ kommt insgesamt drei Mal relativ nah hintereinander im letzten Drittel des Films vor und wird bei jedem Einsatz anders interpretiert.

¹⁵¹ Vgl. Dawson, Kimya: Someone in Toronto Loves You. 08.09.2007. In: http://users.livejournal.com/kimya_dawson_/269569.html (18.11.2014)

¹⁵² Vgl. Dawson, Kimya: Website. About Kimya. 2011. In: <http://kimyadawson.com/about-kimya/> (7.12.2014)

¹⁵³ Vgl. Rhymesayers Website: Releases. The Uncluded. 2015. In: <http://www.rhymesayers.com/theuncluded/releases/> (11.01.2015)

¹⁵⁴ Vgl. Rhymesayers Website: About. 2015. In: <http://www.rhymesayers.com/about> (11.01.2015)

Zum ersten Mal ertönt das Lied nach Junos Streit mit Mark. Das Lied wird von Paulie auf der Gitarre gespielt und dient der Szenenüberleitung. Zunächst sieht man Junos Auto am Straßenrand, anschließend Paulie, der zu Hause in seinem Zimmer auf seiner Gitarre spielt, um dann wieder Juno zu zeigen, die nachdenklich auf der Motorhaube liegt und anschließend in ihrem Auto nach etwas sucht. Das Lied endet bei Vanessa, die alleine an ihrem Esstisch sitzt und ein Glas Wein trinkt. Auch wenn das Lied zunächst schwer zu identifizieren ist, erkennt man es nach genauerem Hinhören doch. Da Paulie das Lied auf seiner Gitarre spielt, kommt es so zu einer eigenen Interpretation des Liedes, die instrumental ist. Das Lied wird hier sowohl als Source Music, als auch als nicht-diegetische Filmmusik eingesetzt, da es nur von Paulie gehört werden kann. Das Lied hat in dieser Szene einerseits eine untermalende, persuasive Funktion, denn es soll Emotionen hervorrufen, hat andererseits aber auch eine strukturelle Funktion, da sie die einzelnen Filmbilder, Ausschnitte aber auch Charaktere miteinander verbindet. Durch das Fehlen weiterer Geräusche oder eines Dialogs steht es im Vordergrund. Interessant ist hierbei, dass diese Szene eigentlich anders geschnitten und unterlegt worden wäre und das Gitarrenspiel nur zufällig aufgenommen wurde. Michael Cera saß in dem Zimmer und übte auf seiner Gitarre das Lied für die Schlussszene, was wohl auch der Grund für die eigenwillige Interpretation ist. Reitman erwischt ihn dabei und hielt diesen Moment fest¹⁵⁵, der später auch im Film verwendet wurde und den Song "She's Out There" von Miss Ludella Black ersetzte. Die ursprüngliche Szene ist unter dem Titel „Montage“ auf der DVD bei den entfallenen Szenen gelistet.¹⁵⁶ Das Lied wird dem Zuseher hier instrumental und noch etwas holprig gespielt vorgestellt.

Seinen zweiten Einsatz findet das Lied bei der Geburt des Babys, wo es als nicht-diegetische Filmmusik eingesetzt und von The Moldy Peaches gespielt wird. Es verbindet hier die Geburt des Babys mit Paulie, der an einem Laufwettbewerb seiner Schule mitmacht, gewinnt und erst in diesem Moment bemerkt, dass Juno nicht im Publikum sitzt. Das Lied verbindet hier wieder zwei räumlich getrennte Szenen, aber wie zuvor auch zwei Personen, nämlich Paulie und Juno, deren gemeinsames Baby geboren wurde und die im Fokus dieser Sequenz stehen. Die Musik hat somit wieder

¹⁵⁵ Vgl. Reitman, Jason. In: Juno. DVD. 1:11:50-1:12:06.

¹⁵⁶ Vgl. Juno. DVD. „Montage-Szene“.

eine strukturelle Funktion, wird jedoch auch eingesetzt, um eine Stimmung zu erzeugen und Emotionen hervorzurufen. Zu Beginn steht das Lied im Vordergrund und die Umweltgeräusche klingen aus, sodass die Geburt in leichter Zeitlupe zu sehen und nur noch „Anyone Else But You“ zu hören ist. Sobald Juno als Erzähler auftritt, kommen auch wieder einzelne Geräusche zum Einsatz, wie beispielsweise das Schreien des Babys, oder die Publikumsrufe während Paulies Lauf. Der Einsatz kann hier auch der Mood-Technik zugeordnet werden und baut aber auch eine Spannung innerhalb der Sequenz auf. Weiters wird durch den zweiten Einsatz das Lied nun auch mit Text eingeführt.

Zuletzt wird das Lied am Ende der Geschichte eingesetzt, wo Juno und Paulie nicht nur als Paar, sondern auch als Band wieder vereint sind und gemeinsam „Anyone Else But You“ singen und auf der Gitarre spielen. Es handelt sich hierbei um die letzte Szene des Films, der mit einem Happy End abgeschlossen wird.

In der Schlussszene wird zunächst Brenda gezeigt, die im Garten mit einem Hund spielt. Im Film wird zuvor in einem (Streit-)Gespräch zwischen Brenda und Juno klar, dass Brenda aufgrund von Junos Allergie keinen Hund haben kann. Nun wurde Brendas Wunsch nach einem Hund doch erfüllt. Juno ist mit dünnem Bauch zu sehen und kann nun wieder ein ganz normaler Teenager sein. Sie fährt mit der Gitarre auf dem Rücken mit dem Fahrrad zu ihrem Freund Paulie. Man sieht Juno, wie sie durch die Kleinstadt fährt, vorbei an Häusern, eine Allee entlang. Die Sonne scheint und die Bäume und Wiesen blühen. Aus dem Off erzählt Juno, was sie an Paulie mag und wie das so mit der Liebe ist. Diese Szene ist mit „Tire Swing“ unterlegt. Bei Paulie angekommen begrüßen sich beide kurz und Juno setzt sich Paulie gegenüber auf die Steinmauer. Sie beginnen „Anyone Else But You“ zu spielen:



Abbildung 1: Schlussszene bei Juno. Michael Cera (li., Paulie) und Ellen Page (re., Juno) spielen das Lied „Anyone Else But You“¹⁵⁷

Das Lied wird hier wieder diegetisch und als Source Music eingesetzt. Der Dialog ist sehr kurz, da sie sich lediglich begrüßen und danach direkt anfangen das Lied zu spielen. Dieses steht somit eindeutig im Vordergrund und im Mittelpunkt dieser Szene. Die Geräusche setzen erst ein, als sie das Lied fertig gespielt haben, sich küssen und die Laufgruppe an ihnen vorbei läuft. Das Lied kann hier vom Zuschauer als Leitmotiv für die Beziehung zwischen Juno und Paulie verstanden werden, da es nun bereits zum dritten Mal zum Einsatz kommt und die beiden Figuren das Lied gemeinsam spielen. Durch das gemeinsame Musizieren entsteht auch eine Verbundenheit zwischen den Protagonisten, welche die Emotionalität der Szene hervorhebt. Das Lied hat hier somit eine persuasive Funktion. Es fügen sich am Ende somit auch für den Zuseher, der das Lied zunächst instrumental von Paulie, danach das Original und am Ende die Interpretation von Paulie und Juno hört, die Einzelstücke zusammen. Durch den Einsatz in den beiden vorigen Szenen baut sich eine Spannung auf, die im gemeinsamen Musizieren gipfelt und somit auch das „perfekte Happy End“ darstellt.

¹⁵⁷ Abbildung entnommen: Juno. DVD. 1:26:50.

Das Lied besteht aus den Akkorden G-Dur und Cmaj7. Da es in Dur ist, erzeugt es eine fröhliche und heitere Stimmung und passt so zum Bild und zum Happy End des Films. Es spiegelt die Gefühle und den Zustand von Paulie und Juno wider und der Songtext beschreibt humorvoll ihre Beziehung zueinander. Durch das gemeinsame Spielen entsteht eine gewisse Nähe zwischen den Protagonisten, wie zuvor auch schon in der Szene, in der Juno und Mark "Doll Parts" spielen. Es zeigt auch, dass Juno und Paulie nicht nur wieder als Paar, sondern auch als Band zusammen sind. Dadurch, dass dem Zuschauer das Lied bereits bekannt ist, entsteht so auch eine Nähe zur Handlung und zu den Figuren. Das Lied hat Ohrwurm-Charakter und bleibt durch die Positionierung am Ende des Films und durch die Interpretation der Hauptcharaktere dem Zuseher mit Sicherheit im Gedächtnis. Dadurch kann dem Lied auch eine ökonomische Funktion zugewiesen werden.

3.5.2 „Sleep“ von Antsy Pants

Juno fährt nach Hause. Dabei ertönt eine Instrumentalversion des Liedes „Sleep“ von Kimya Dawson. Es kommt ein Glockenspiel, das Gitarrenspiel und das Summen von Dawson zum Einsatz. Das Lied hat ein ruhiges Tempo und passt somit auch zum Tempo der Szene und der Protagonistin Juno. Es handelt sich um eine Instrumentalversion von Kimya Dawson, die auf ihrem Album „I’m Sorry That Sometimes I’m Mean“ zu finden ist. Das Lied hat hier eine untermalende Funktion und endet kurz bevor der Dialog zwischen Juno und ihrem Vater Mac einsetzt.

3.5.3 „Tree Hugger“ von Antsy Pants

Das Lied verbindet das Gespräch zwischen Juno und ihrem Vater und die Erkenntnis von Juno, dass sie Paulie liebt. Diese hinterlässt Paulie auch einen Liebesbeweis, den er am nächsten Morgen entdeckt. Es handelt sich um eine dicht instrumentalisierte Version mit Ukulele, die nicht-diegetisch eingesetzt wird. Es wird die erste Strophe, der Vor-Refrain und der Beginn des Refrains gesungen. Das Lied steht akustisch im Vordergrund, hat eine dramaturgische Funktion und wirkt durch das schnelle Tempo und die hohe Dichte fröhlich und beschwingt, was auch zur positiven Stimmung der Narration passt. Sobald der Dialog zwischen Paulie und Juno einsetzt, fadet das Lied aus.

3.5.4 „My Rollercoaster“ von Kimya Dawson

Nach einem Gespräch mit Paulie setzt sich Juno auf ihr Fahrrad um zur Schule zu fahren und lässt dabei einen verwirrten Paulie zurück. In der Schule angekommen bahnt sich Juno ihren Weg durch die Hallen, so als würde sie gegen den Strom schwimmen. Diese Szene ist mit einer Variation von „My Rollercoaster“ von Kimya Dawson unterlegt, die von Dawson für den Film neu eingespielt wurde. Der Songtext wurde hierbei durch „Du-Du“ ersetzt. Der Einsatz kann hier der Mood-Technik zugeordnet werden, da sowohl die Filmmusik, als auch die Umweltgeräusche der Szene eine ganz bestimmte Atmosphäre verleihen. Die Filmmusik hat hier eine dramaturgische und affektiv-evokative Funktion, die den Zuseher auf der Gefühlsebene ansprechen soll und die Musik Kimya Dawsons an Juno koppelt. Nachdem das Lied leise ausklingt, beginnt auch schon das nächste Lied von Dawson, nämlich „I Like Giants“.

3.5.5 „I Like Giants“ von Kimya Dawson

Nachdem ihr Schulkollege Steve Rendazo sie blöd angemacht hat, setzt das Lied ein und Juno erklärt, dass Jungs wie Steve immer auf Mädchen wie Juno stehen, was mit einer Montage verdeutlicht wird. Das Lied unterstreicht hier die Montage und das Bild und hat somit eine strukturelle Funktion.

3.5.6 „Reminders of Then“ von Kimya Dawson

Während Juno mit ihrem Hamburger-Phone bei der Abtreibungsklinik anruft und einen Termin ausmacht, ertönt das Lied „Reminders of Then“, welches ebenfalls neu von Kimya Dawson aufgenommen wurde. Es kommt lediglich eine Gitarre, ein dezentes Glockenspiel und das Summen, also kein Songtext, von Dawson zum Einsatz. Es handelt sich hier um einen sehr privaten Moment. Im Vordergrund steht das Telefonat, bei dem man nur Junos Part hört und die Filmmusik untermalt diesen und schafft ein weiteres Mal eine sehr intime Atmosphäre. Das Lied besteht aus vier Akkorden, nämlich G, C, E-Moll und D und durch das langsame Tempo wird die intime Stimmung hervorgehoben.

3.5.7 „12/26“ von Kimya Dawson

Das Lied leitet eine neue Szene und den neuen Weg ein, den Juno nun eingeschlagen hat. Es kommt nur sehr kurz zum Einsatz und endet nach einem kurzen Wortwechsel zwischen Juno und Leah, da anschließend der Dialog im Vordergrund steht. Das Tempo erzeugt eine fröhliche, beschwingte Stimmung und passt so zum sonnigen Tag, steht jedoch im Gegensatz zu Junos Stimmung, die nicht ganz so heiter ist. Es handelt sich wieder um eine von Dawson extra für den Film eingespielte Instrumentalversion, die ausschließlich aus ihrem Gitarrenspiel besteht.

3.5.8 „So Nice So Smart“ von Kimya Dawson

Während Juno und Paulie miteinander sprechen und sich versöhnen wird keine Filmmusik eingesetzt, erst am Schluss des emotionalen Dialogs kommt „So Nice So Smart“ von Kimya Dawson zum Einsatz, das den Kuss und die Versöhnung musikalisch untermalt. Erst als der Dialog endet, setzt der Songtext ein, der mit der zweiten Strophe beginnt, dessen Mittelteil ausgespart wird und zwei Mal den Refrain wiederholt, der in die nächste Szene überleitet, in der Junos Fruchtblase platzt und ihre Eltern sie ins Krankenhaus bringen. Die hektische Situation wird von dem fröhlich klingenden Lied untermalt, das hier kontrapunktisch eingesetzt wird. Das Lied hat hier eine untermalende und dramaturgische Funktion.

3.5.9 „Tire Swing“ von Kimya Dawson

„Tire Swing“ kommt insgesamt drei Mal in verschiedenen Variationen im Film vor. Zwei Mal davon mit Text, einmal wird lediglich die Melodie gesummt und von der Gitarre begleitet. Das Lied kann als Leitmotiv von Juno verstanden werden. Es charakterisiert Juno und begleitet sie wortwörtlich bei schweren Wegen und Entscheidungen, wie beispielsweise am Weg nach Hause, nachdem sie sich sicher ist, schwanger zu sein, aber auch am Weg zur Abtreibungsklinik. Am Ende des Films, während Juno zu Paulie fährt und alles wieder gut ist, erklingt das Lied ebenfalls und schließt so die Entwicklung von Juno ab.

In der ersten Szene, in der das Lied zum Einsatz kommt, wird die erste Strophe, der Refrain und der Anfang der zweiten Strophe von Kimya Dawson gesungen. Die erste

Strophe beschreibt die Situation zwischen Juno und Paulie. Juno ist am Boden zerstört, da sie sich nun sicher ist, schwanger zu sein. Ihr Bauch und das Baby werden sie immer an die eine Nacht mit Paulie erinnern. Das Lied weist auch darauf hin, dass Juno denkt, dass Paulie kein Interesse an ihr und ihrer Situation hat und dass die Beiden eigentlich auch gar nicht zusammenpassen, sondern viel zu verschieden sind. Es drückt aber dennoch die tiefe Zuneigung und Liebe aus, die sie für Paulie empfindet. Die zweite Strophe, in der beschrieben wird, wie man sich mit dem Auto verfährt, könnte auf Junos schwierige Situation hinweisen. Ihr erstes Mal mit Paulie blieb nicht ohne Konsequenzen, sondern hat eine Schwangerschaft mit sich gebracht. Dadurch hat ihr Leben eine Wendung genommen und sich von heute auf morgen schlagartig verändert. Denn sie ist nun nicht mehr ein ganz normales 16-jähriges Mädchen, das zur Schule geht, sondern trägt ein Baby in ihrem Bauch. Die Musik steht hierbei im Vordergrund und dient der Charakterisierung und Beschreibung von Juno und hat eine dramaturgische Funktion. Neben der Musik treten Umweltgeräusche auf, sobald der Dialog zwischen Leah und Juno beginnt, endet das Lied.

In der zweiten Szene, in der „Tire Swing“ zum Einsatz kommt, trifft Juno auf ihre Schulkollegin Su-Chin, die alleine vor der Abtreibungsklinik gegen Abtreibung demonstriert. Das Lied begleitet Juno hier zur Klinik und ist nur sehr leise zu hören und wird von Kimya Dawson gesummt. Im Vordergrund steht der Dialog zwischen Su-Chin und Juno, die primär über die Schule reden. Die Musik dient somit der Untermalung und der Emotionalisierung des Dialogs. Primär steht jedoch die Leitmotivtechnik im Vordergrund.

Mit seinem dritten Einsatz läutet „Tire Swing“ den Sommer ein. Es werden die erste Strophe und der Refrain eingespielt, die der Zuseher bereits aus der Anfangsszene des Films kennt, und das Lied endet, als Juno bei Paulie ankommt. Neben dem Lied steht hier auch die Erzählstimme von Juno im Vordergrund. Juno beschreibt ihre Liebe zu Paulie und das Lied schließt hier den Kreis der Liebesbeziehung und auch den des Films.

„Tire Swing“ besteht aus drei Dur-Akkorden, nämlich aus F, C und Fmaj7. Die Melodie ist somit sehr simpel und eingängig und dient der Charakterisierung von Juno und ihrer Beziehung zu Paulie. Das Lied kann als Leitmotiv betrachtet werden und weckt beim Zuseher durch den mehrmaligen Einsatz Assoziationen. Durch den Einsatz relativ am Anfang und am Ende des Films schließt es auch den Film ab.

3.5.10 Fazit

Die Songs von Kimya Dawson haben allesamt sehr eingängige und teils auch ähnliche Melodien. Es handelt sich um Gitarrenmusik, die in *Juno* oft instrumental eingesetzt wird, aber auch mit dem Summen oder dem Gesang von Kimya Dawson verbunden wird. Durch die starke Ähnlichkeit der einzelnen Songs und dem einmaligen Stil entsteht so ein großes Ganzes, weshalb die Lieder von Kimya Dawson zum Aushängeschild des Films wurden. Die Songs kommen stets in Zusammenhang mit Juno zum Einsatz, begleiten sie bei ihrem Weg und beschreiben auch Beziehungen. Auffallend ist, dass die Musik hier nicht dazu eingesetzt wird, Dialoge zu emotionalisieren oder zu untermalen. Vielmehr dient die Musik von Kimya Dawson dazu, beim Zuschauer Empathie für Juno zu wecken und diese durch die Melodien zu charakterisieren und auch ihre innersten Emotionen zu transportieren. Die Musik von Kimya Dawson kann somit als Leitmotiv von *Juno* verstanden werden und strukturiert den Film auch. Durch den Einsatz vieler Instrumentalversionen wird die Wirkung der Lieder mit Songtext verstärkt. Durch den mehrmaligen Einsatz von „Tire Swing“ und „Anyone Else But You“ stehen diese beiden Lieder im Fokus. Während „Tire Swing“ Junos Entwicklung innerhalb des Films einklammert und musikalisch umrahmt, erzählt „Anyone Else But You“ die Geschichte zwischen Paulie und Juno und dient als musikalische Klammer, womit eine „Syntaktische Funktion“ festgestellt werden kann. Interessant ist auch, dass im Winter und in der Mitte des Films kein einziges Lied von Kimya Dawson vorkommt. Es handelt sich hier um die Zeit, die Juno mit Mark verbringt. Erst nach dem Streit mit diesem kommen wieder Songs von Dawson zum Einsatz, so als hätte Juno einen Ausflug in eine andere Ära gemacht. Die Musik trennt somit auch die verschiedenen Handlungsebenen und hat dadurch auch eine „Syntaktische Funktion“. Den Höhepunkt stellt jedoch das von Juno und Paulie gemeinsam gespielte Lied „Anyone Else But You“ dar. Die Lieder von Dawson sind kennzeichnend für *Juno* und passen sowohl zur Protagonistin als auch zum Drehbuch, das, wie auch die Songtexte, mit viel Humor gespickt ist. Die

leichte, freche und die Lo-Fi Gitarrenmusik von Kimya Dawson unterstützt die Leichtigkeit dieses eigentlich sehr ernsten, aber mit viel Humor inszenierten Themas und die Songtexte haben oft auch eine kommentierende Funktion. Es handelt sich bei den Titeln von Dawson um keine schwierig zu spielenden und komplexen Lieder, sondern um einfache Gitarrenmusik, die von der Leichtigkeit und den Songtexten lebt.

Laut einem Interview mit Jason Reitman, Ellen Page und Kimya Dawson, fragte Reitman während der Produktion Ellen Page, welche Musik sie gerade hört und Ellen Page meinte daraufhin „The Moldy Peaches“ und spielte ihm ein Lied vor. Reitman gefiel der Song und sie nahmen Kontakt mit Kimya Dawson auf.¹⁵⁸ Diese musste extra für den Film Instrumentalversionen aufnehmen, was laut Dawson etwas verstörend war, da für sie die Songtexte die Hauptrolle in ihren Liedern spielen.¹⁵⁹ Die Songs von Kimya Dawson sind das Aushängeschild von *Juno* und existierten bereits vor dem Film und wurden somit nicht extra für den Film geschrieben. Bei der Musik handelt es sich um Anti-Folk beziehungsweise Indie-Rock. Die jugendliche, leichte und ironische Musik passt so auch zum Film an sich, der sich als Indie-Film, in dem Musik eine große Rolle spielt, positionieren will. Interessant dabei ist, dass in *Juno* sehr oft über Musik gesprochen wird, Kimya Dawson jedoch nie namentlich erwähnt wird, was wohl auch daran liegt, dass Dawson zu diesem Zeitpunkt noch nicht besonders bekannt war und ihre Musik erst durch *Juno* zu größerer Bekanntheit kam. Die Schlusszene hat dabei mit Sicherheit auch eine wichtige Rolle gespielt, da der Song im Vordergrund stand. Es kann angenommen werden, dass hier auch ökonomische Gedanken mitgespielt haben und der Plattenverkauf, also der des Soundtrack-Albums, im Vordergrund stand.

In *Juno* werden vorwiegend Lieder aus ihrem 2006 erschienen Solo-Album „Remember That I Love You“ verwendet, wie beispielsweise „Tire Swing“, „Loose Lips“, „I like Giants“, „12/26“ und „My Rollercoaster“. „So Nice So Smart“ stammt von

¹⁵⁸ Vgl. Interview mit Reitman, Jason (Regisseur) / Dawson, Kimya / Page, Ellen: 1:50-3:23. In: http://rhino.edgeboss.net/download/rhino/juno/juno_audio.mp3 (15.12.2014)

¹⁵⁹ Vgl. Interview mit Reitman, Jason (Regisseur) / Dawson, Kimya / Page, Ellen: 1:50-3:23. In: http://rhino.edgeboss.net/download/rhino/juno/juno_audio.mp3 (15.12.2014)

ihrem 2004 erschienenen Solo-Album „Knock Knock Who?“ und „Sleep“ von ihrem „I’m Sorry That Sometimes I’m Mean“. „Tree Hugger“ und „Vampire“ stammen vom 2006 erschienenen Album „Antsy Pants“ der gleichnamigen Band, bei der Kimya Dawson singt. Bei den meisten Liedern handelt es sich um relativ aktuelle Songs, die durch den Film und den Soundtrack vermarktet wurden.

3.6 Popsongs im Film

Insgesamt kommen in *Juno* an 14 Stellen Popsongs zum Einsatz, die Songs von Kimya Dawson nicht mitgezählt. Es handelt sich dabei um teilweise sehr unterschiedliche Popsongs, die in vier Gruppen unterteilt werden können:

- Lateinamerikanische Musik
- Rockmusik der 60er und 70er Jahre
- Musik der 90er und 2000er Jahre
- Anti-Folk

3.6.1 Lateinamerikanische Musik

Zwei im Film verwendete Lieder können dieser Kategorie zugeordnet werden, wobei eines davon gleich zwei Mal zum Einsatz kommt und somit auch eine wichtige Rolle spielt:

3.6.1.1 „Once I Loved You“ von Astrud Gilberto

Das Lied wird an zwei Stellen eingesetzt und erfüllt in beiden Szenen die gleiche Funktion. Der erste Einsatz des Liedes erfolgt in der Anfangssequenz: Man sieht, wie Paulie und Juno sich näher kommen und kurz davor sind, Sex zu haben. Es handelt sich dabei um einen Rückblick, um eine Erinnerung von Juno an diese Nacht. Das Lied ist das erste wahrnehmbare Lied im Film und deutet gleichzeitig, wie auch der Titel, auf das erste und eine Mal hin. Das erste Mal Sex zwischen Juno und Paulie, die in dieser Nacht dieses Lied hören. Der Song wirkt somit diegetisch und steht aufgrund der simplen Auflösung der Szene im Vordergrund. Der Songtext ist gut zu hören und passt thematisch zum kurzen Dialog zwischen Juno und Paulie.

In der zweiten Szene, in der das Lied zum Einsatz kommt, verbindet es zwei Sequenzen miteinander und wird zunächst als nicht-diegetische Musik eingesetzt, wirkt anschließend, sobald man Paulie auf seinem Bett liegen und in Erinnerungen

schwelgen sieht, wie diegetisch. Er sieht sich das Jahrbuch mit Junos Widmung für ihn an und hält dabei in der anderen Hand Junos Unterhose, die sie bei ihrer gemeinsamen Nacht getragen hat.

Das Lied wird hier aufgrund der Underscoring-Technik eingesetzt und hat eine persuasive und narrative Funktion. Es ist ein Liebeslied, dessen Text auch ganz eindeutig ist und somit den Zuschauer direkt auf die Situation hinweist und beim zweiten Einsatz noch einmal die Liebesszene zwischen Juno und Paulie assoziativ hervorruft und auf die Vergangenheit und den Auslöser der ganzen Geschichte lenkt.

Laut Cody's Drehbuch sollte ein "60's Brazilian track"¹⁶⁰ spielen, Reitman entschied sich jedoch für „Once I Loved You“.

3.6.1.2 „Besame Mucho“ von Trio Los Panchos

Nachdem Leah fragt, wann sich Juno dazu entschieden hat, mit Paulie zu schlafen, kommt ein Rückblick: Man sieht Juno und Paulie während einer Spanisch-Stunde in der Schule. Diese kurze Szene wird mit „Besame Mucho“ von Trio Los Panchos unterlegt. Einerseits dient der spanische Text und die mexikanisch angehauchte Interpretation um das spanische Thema und die Spanisch-Stunde hervorzuheben, andererseits beschreibt der Text „Besame, besame mucho“ auch Junos Vorhaben. Übersetzt heißt diese Textstelle „Küsse mich, küsse mich ganz fest/viel“, was in dieser Szene passend, mit dem Hintergrundwissen des Zuschauers aber doch auch ironisch und witzig ist. Das Lied ist ein bekanntes Liebeslied, das es bereits in vielen Cover-Versionen und Sprachen gibt. Es wurde auch schon in anderen Filmen eingesetzt.¹⁶¹ Der Einsatz des Liedes kann wieder der Underscoring-Technik zugeschrieben werden und erfüllt eine dramaturgische Funktion, da das Lied eine zum Bild passende Stimmung hervorruft.

Es werden hier also Liebeslieder verwendet, die narrativ in Szenen eingesetzt werden, in denen sich die Figuren an die gemeinsame Vergangenheit erinnern.

¹⁶⁰ Vgl. Cody, Diablo: Juno. Boundary Road Burnaby: Dancing Elk Pictures Ltd. 2007. S. 1.

¹⁶¹ Vgl. Burlingame, Sandra: Besame Mucho (1941). Jazzstandards. 2005-2012. In: <http://www.jazzstandards.com/compositions-2/besamemucho.htm> (11.01.2015)

3.6.2 Rockmusik der 60er und 70er Jahre

In diese Kategorie fallen vier Songs, die allesamt von bekannten und erfolgreichen Interpreten stammen. Dadurch, dass Juno als Familienfilm verstanden wird, der generationenübergreifend funktionieren muss, könnte man hinter dieser Musikauswahl auch einen ökonomischen Aspekt vermuten. Rockmusik der 60er und 70er Jahre ist wieder populär geworden und wurde auch in bekannten Filmen wie *High Fidelity* (2000, Stephen Frears, USA) oder *Almost Famous* (2000, Cameron Crowe, USA) eingesetzt.

3.6.2.1 „A Well Respected Man“ von The Kinks

Paulie wird in dieser Szene bei seiner Morgenroutine gezeigt, bevor er auf Juno trifft, die im Vorgarten auf ihn wartet. Er zieht sich an und bereitet sein Frühstück vor. Untermalt wird diese Szene mit der ersten Strophe und dem Refrain von „A Well Respected Man“ von The Kinks. Der Text erzählt von einem Mann und seiner täglichen Routine. Er geht um 9 Uhr zur Arbeit und fährt immer mit demselben Zug nach Hause. Er ist pünktlich, gesund, angesehen und konservativ. Der Rhythmus des Liedes passt hier zum Filmbild und der Text unterstreicht Paulies Charakter. Der Song hat eine strukturelle Funktion, da die Bewegungen von Paulie sich dem Song anpassen, was in diesem Fall der Szene auch eine gewisse Komik verleiht. Sowohl das Lied, als auch die Szene dienen der Charakterisierung Paulies und schaffen gemeinsam eine unterhaltsame Szene, in der die Filmmusik eine dramaturgische Funktion erfüllt.

Das Lied der britischen Rock-Band erschien erstmals 1965¹⁶² und zählt zu den bekannteren Songs von The Kinks. Jason Reitman hat diesen Song ausgesucht und erzählt in einem Interview, dass er einer seiner Lieblingssongs ist. Eigentlich wollte er ihn in einem anderen Film verwenden, hat sich dann aber doch dazu entschieden, ihn in *Juno* zu verwenden, da er seiner Meinung nach perfekt zu Michael Cera passt.¹⁶³

¹⁶² Vgl. allmusic.com: The Kinks. A division of All Media Network. 2015. In: <http://allmusic.com/song/a-well-respected-man-mt0029935131> (11.01.2015)

¹⁶³ Vgl. Reitman, Jason. 00:09-1:42 In: http://rhino.edgeboss.net/download/rhino/juno/juno_audio.mp3 (15.12.2014)

3.6.2.2 „I'm Sticking With You“ von The Velvet Underground

Das Lied leitet eine neue Jahreszeit, nämlich den Winter, ein und steht bis zum Einsatz des Dialoges zwischen Paulie und seinem Freund im Vordergrund. Sein Freund erzählt ihm von Junos Schwangerschaft und meint, dass er sich einen Schnurrbart wachsen lassen soll, worauf Paulie meint, dass er das nicht kann. Die Unbefangenheit seines Freundes und der Dialog weisen auf das junge Alter der Protagonisten hin. Der Songtext kommentiert hier das Filmbild beziehungsweise den Dialog. Mit „I'm Sticking With You“ ist zunächst die Verbundenheit zwischen Juno und Paulie durch das Kind gemeint und im Anschluss die unauflösliche Verbundenheit zwischen Juno und ihrem Bauch, der immer größer wird. Das Lied hat hier eine kommentierende und dramaturgische Funktion, da es im Songtext das ausspricht, was Paulie und Juno zu diesem Zeitpunkt noch nicht ganz klar ist, nämlich dass sie zusammengehören.

3.6.2.3 „Dearest“ von Buddy Holly

Juno wird in ihrem Kinderzimmer, auf ihrem Bett liegend, gezeigt. Das Lied „Dearest“ untermalt diese Szene. während sie sich das Ultraschallbild ansieht. Daraufhin fährt sie mit ihrem Auto durch die eingeschneite Vorstadt zu Mark und Vanessa. Als Mark die Tür öffnet, endet das Lied. Der Songtext passt hier wieder zum Gezeigten und das Lied steht im Vordergrund. Es dient hier wieder der Verbindung mehrerer Schauplätze und hat eine strukturelle Funktion.

Buddy Holly war einer der bekanntesten Rock-Musiker seiner Zeit, läutete mit seiner Musik eine neue Rockmusik-Ära ein und ist bis heute einer der bekanntesten Rock'n'Roll-Künstler seiner Zeit. Daher ist es auch nicht verwunderlich, dass seine Songs immer wieder als Filmmusik verwendet werden, so auch im bereits genannten *Almost Famous*, aber auch in *Brokeback Mountain* (2005, Ang Lee, USA/Kanada).

3.6.2.4 „All the Young Dudes“ von Mott the Hoople

Dieses Lied kommt in einer Schlüsselszene des Films zum Einsatz und wird daher im folgenden genauer behandelt (siehe Anhang 7.1).

Juno bringt bei ihrem Besuch bei Mark einige CDs mit. Sie gibt ihm eine Mott the Hoople CD und meint: *“This one is actually kind of slow. But it’s Mott the Hoople so it’s still totally rad and hardcore.”*¹⁶⁴ Nach den ersten Tönen schmunzelt Mark und erwidert: *“I know this one. This song is older than I am...”*¹⁶⁵ Der Song wurde 1972 am gleichnamigen Album veröffentlicht und von David Bowie geschrieben. Das Lied wurde zu einem großen Erfolg. Dass das Lied älter als Mark ist, weist auf den Altersunterschied hin, er will diesen jedoch mit dieser Aussage schmälern. Mark erzählt, dass er dazu bei seinem Abschlussball getanzt hat. Juno fragt mit wem und neckt ihn. Juno und Mark beginnen eng zu tanzen und kommen sich durch das Lied nun auch körperlich näher. Plötzlich meint Mark, dass er sich von Vanessa scheiden lassen will. Juno hat nicht damit gerechnet und ist schockiert. Sie dreht die Musik ab und sie beginnen zu streiten. Anschließend verlässt Juno wütend den Raum und meint Mark gegenüber:

„Oh, and you know what. I bought another Sonic Youth album and it sucks. It’s just noise.“¹⁶⁶

Bei Sonic Youth handelt es sich um Marks Lieblingsband und Juno will Mark mit dieser Aussage verletzen. Juno beendet die Freundschaft hier durch die Sache, die beide ursprünglich zusammengebracht hat: durch Musik. Die Musik spielt in dieser Szene somit eine zentrale Rolle. Zum Einsatz kommen sowohl Geräusche, diegetisch eingesetzte Musik, als auch Dialog zwischen Mark und Juno.

Dialog:

Laut Mikos treiben Dialoge meist die Handlung voran, oder stehen zumindest in Zusammenhang mit dieser. Es gibt jedoch auch Dialoge, die dazu da sind, den Charakter der Personen hervorzuheben.¹⁶⁷ Bei dieser Szene erfüllt der Dialog beide Funktionen. Zunächst schenkt Mark der schwangeren Juno ein Comic-Heft. Dies zeigt einerseits wie kindlich Mark noch ist, andererseits steht der Dialog auch in Zusammenhang mit der Handlung, da der Comic von einer schwangeren Superheldin handelt. Auch die Musik, die sie gemeinsam hören, dient der

¹⁶⁴ Juno. DVD. 1:04:37-1:04:44.

¹⁶⁵ Juno. DVD. 1:04:47-1:04:53.

¹⁶⁶ Juno. DVD. 1:07:33-1:07:38.

¹⁶⁷ Vgl. Mikos. 2008. S. 237.

Charakterisierung der Figuren, wohingegen der Dialog darüber in diesem Fall die Handlung vorantreibt und sie dazu bringt, gemeinsam zu tanzen:



Abbildung 2: Jason Bateman (li., Mark) und Ellen Page (re., Juno) tanzen¹⁶⁸

Sie reden über Musik und Mark erzählt aus seiner Jugendzeit. Dieser Dialog dient dazu, die Charaktere näher zu beschreiben. Verdeutlicht wird dies in folgendem Dialog:

“Mark: Have you never been to a dance before?
Juno : Dances are for nerds and squares.
Mark: What are you?
Juno : I don’t know.”¹⁶⁹

Anschließend meint Mark: „*Does it feel like there’s something between us.*“¹⁷⁰ Diesen Satz bezieht er eigentlich auf den Bauch von Juno, er könnte jedoch auch auf der Beziehungsebene gemeint sein. Sie kommen sich nicht nur körperlich näher, sondern führen auch ein sehr intimes Gespräch, das Mark dazu bringt, sich Juno weiter zu öffnen und ihr zu offenbaren, dass er sich von Vanessa trennen will. Hier beginnt der Dialog wieder die Handlung voranzutreiben, gleichzeitig beschreibt er aber auch die Charaktere. Mark glaubt, dass sich sein ganzes Leben in Kartons

¹⁶⁸ Abbildung entnommen: Juno. DVD. 1:05:36.

¹⁶⁹ Juno. DVD. 1:05:21-1:05:29.

¹⁷⁰ Juno. DVD. 1:05:32.

befindet. Er glaubt, etwas zu verpassen und fühlt sich noch nicht bereit für ein Baby. Juno spricht von Liebe, und dass man nicht zu früh aufgeben darf.

Am Ende des Gesprächs meint Juno:

„Oh, and you know what? I bought another Sonic Youth Album and it sucks. It's just noise.“¹⁷¹

Dieser Satz führt den Dialog wieder auf eine sehr persönliche Ebene und geht stark auf die Beziehung zwischen den Beiden ein. Musik ist beiden sehr wichtig und verbindet sie. Mit diesem Satz verletzt Juno Mark somit auf einer besonderen Ebene.

Die Kamera zeigt Juno häufig aus Marks Perspektive, deshalb sieht man sie oft aus der Froschperspektive, als Mark auf einem Stuhl sitzt und Juno vor ihm steht. Während Juno und Mark tanzen, bewegt sich die Kamera leicht mit, dies ist jedoch sehr unauffällig. Während sich Juno und Mark streiten, bleibt die Kamera unbewegt. Der Dialog wird im Schuss-Gegenschuss-Verfahren aufgelöst.

Geräusche:

Töne und Geräusche können laut Mikos sowohl narrative als auch emotionale Funktionen haben. Töne nehmen eine narrative Funktion ein, wenn sie der „*akustischen Raumpräsentation*“ oder der „*Repräsentation physikalischer Eigenschaften*“ dienen.¹⁷² In dieser Szene werden die Geräusche narrativ eingesetzt. Die Bewegungsgeräusche, beispielsweise das Gehen, repräsentieren physikalische Eigenschaften. Die Geräusche sind diegetisch und zeigen nur die Handlung, ohne zu emotionalisieren. Sie sind während der gesamten Szene zu hören.

Musik:

Die Musik steht sowohl im Sounddesign meist im Vordergrund, als auch am Beginn des Gesprächs. Denn durch die Musik beginnen sie, über den Abschlussball zu reden und kommen so dazu, gemeinsam zu tanzen. Während sie tanzen schmiegt sich Juno an Mark und die Musik steht im Vordergrund. Während des Dialogs tritt die Musik in den Hintergrund und sobald es zu einem Konflikt kommt, dreht Juno die

¹⁷¹ Juno. DVD. 1:07:33-1:07:38.

¹⁷² Vgl. Mikos. 2008. S. 236.

Musik ab. Der für die Geschichte essentielle Dialog wird hier also nicht mit Musik unterlegt.

„All the Young Dudes“ ertönt hier aus dem CD-Spieler und ist somit Source Music. Bei dieser Szene bewegt sich die Kamera mit den Tanzbewegungen von Juno und Mark, diese bewegen sich im Rhythmus der Musik. Die Musik ist hier also synchron zum Bild, Musik und Bild passen zusammen. Das Lied unterstützt die Handlung im Bild und beschreibt und charakterisiert die Personen im Bild. Die Textpassage „*All the young dudes, carry the news*“¹⁷³ steht im Vordergrund, da der Dialog hier endet. Die Passage weist auf die Neuigkeit hin, die Mark für Juno hat und kündigt in gewisser Weise bereits an, dass etwas passieren wird.

In dieser Szene steht die Musik im Allgemeinen im Vordergrund, da sie auf verschiedenen Ebenen zum Einsatz kommt: Einerseits als Source Music, aber auch im Dialog und auf der Beziehungsebene zwischen Mark und Juno. Kommt es zum Dialog, tritt die Musik auf der Tonebene in den Hintergrund, um dem Dialog Raum zu lassen. Die Geräusche sind jedoch stets normal laut hörbar.

„All the Young Dudes“ von Mott the Hoople unterstützt die Handlung im Bild, beschreibt und charakterisiert jedoch auch die Personen im Bild. Der Dialog dient am Anfang, wenn sie über den Comic und Musik sprechen, zur Charakterisierung der Protagonisten. Erst als Mark meint, dass er sich von Vanessa trennen will, treibt er die Handlung voran und erfüllt eine narrative Funktion.

3.6.2.5 Fazit

Durch die Bekanntheit der Interpreten und den Einsatz der Originalsongs kann ein ökonomischer Aspekt vermutet werden. Bis auf „All the Young Dudes“ werden hier alle Songs nicht-diegetisch eingesetzt und es handelt sich bei allen Liedern um bereits bestehende Lieder, die durch ihre Geschichtlichkeit auch einen bestimmten Zeitgeist vermitteln, dem Juno und Mark auch nachhängen.

¹⁷³ Juno. DVD. 1:05:35-1:05:40.

3.6.3 Musik der 90er und 2000er Jahre

Neben den älteren Rock-Songs kommen auch neuere Songs aus den 90er und 2000er Jahren im Film vor, die allesamt dem Gerne Indie-Rock zugeordnet werden können.

3.6.3.1 „Doll Parts“ von Hole

Juno sieht im Vorbeigehen eine Gitarre und fragt Mark ganz beeindruckt danach. Sie gehen in Marks Musikzimmer und reden über Gitarren, Marks Vergangenheit als Musiker und über Musik:

„Mark: 93. Best time for rock’n’roll.

Juno: Noho, 1977! Punk Volume Number 1.

Mark: You’re crazy.

Juno: Dude, you weren’t there. You couldn’t understand the magic.

Mark: You weren’t even alive!“¹⁷⁶

Dieser Dialog dient der Charakterisierung der Figuren, zeigt deren musikalische Vorlieben und weist vor allem auch auf ihre Liebe zur Musik hin, welche die beiden an dieser Stelle zusammenführt.

Nach dem Dialog folgt ein Schnitt auf Mac und Vanessa, die im Wohnzimmer auf Mark und Juno warten und nicht wirklich wissen, worüber sie sich unterhalten sollen. Plötzlich ertönt Gesang und Gitarrenspiel und man sieht alle drei, Mac, Vanessa und Gerta, die für die Adoptionsvermittlung zuständig ist, nach oben sehen. Vanessa entschuldigt sich, um rauf zu gehen. Während Mac und Vanessa nicht wissen, worüber sie sich unterhalten sollen, nähern sich Mark und Juno an.

Die Musik wird immer lauter und man sieht zunächst Vanessa die Stufen hochkommen und erst danach Juno und Mark, die gemeinsam den Song „Doll Parts“ auf ihren Gitarren spielen und dazu singen. Während Vanessa die Stufen raufgeht hört man, wie sie den Refrain mit dem Text „*They really want you, they really want you, but I do too*“ performen. Während Mark mit „*I wanna be ...*“ anfängt, kommt

¹⁷⁶ Juno. DVD. 33:17-33:29.

Vanessa in die geöffnete Tür und sagt „Hi“, sodass die beiden ihren Gesang und ihr Spiel unterbrechen.¹⁷⁷



Abbildung 3: Ellen Page (li., Juno) und Jason Bateman (re., Mark) spielen gemeinsam „Doll Parts“¹⁷⁸

Das gemeinsame Singen und Spielen verbindet Juno und Mark und bringt die beiden einander näher. Vanessa, die das Ganze unterbricht, wirkt wie ein Spielverderber und trotz ihrer Anwesenheit sind Juno und Mark sich noch ganz nah und aufeinander fokussiert. Interessant ist hierbei auch, dass Mark die Textzeile „I wanna be“ nicht zu Ende führen kann und von Vanessa unterbrochen wird. Dies kann bereits als Hinweis auf die Probleme zwischen Mark und Vanessa gedeutet werden. Mark kann seine Wünsche und Träume nicht ausleben und fühlt sich in seinem Leben mit Vanessa nicht wohl. Er kann nicht sein, wer er möchte, was er zu diesem Zeitpunkt so jedoch noch nicht sieht. Erst durch Juno und das Baby wird ihm klar, dass er sich noch nicht bereit dazu fühlt, Vater zu werden. Es handelt sich hierbei um Source Music, die von Mark und Juno gespielt wird und eine narrative und dramaturgische Funktion besitzt. Durch das gemeinsame Jammen wird einerseits eine Atmosphäre geschaffen, andererseits werden die Personen durch die Wahl des Liedes

¹⁷⁷ Vgl. Juno. DVD. 34:07-34:17.

¹⁷⁸ Abbildung entnommen: Juno. DVD. 34:14.

charakterisiert und in einen zeitlichen Kontext gestellt. Die Melodie ist sehr simpel und besteht nur aus drei Akkorden, wodurch der Songtext in den Vordergrund tritt.

Laut Reitman musste Jason Bateman für diese Szene extra Gitarre spielen lernen, da sie davon ausgingen, die gesamte Szene und somit auch den gesamten Song im Film zu verwenden. Am Ende wurde die Szene jedoch auf ein paar Sekunden zusammengeschnitten.¹⁷⁹

3.6.3.2 „Why Bother“ von tHe drop

Während Mark und Juno sich das Ultraschallbild ansehen und über das Baby sprechen, hören sie „Why Bother“ von tHe drop. Das Lied ist nur sehr leise zu hören, im Vordergrund steht der Dialog. Das Lied kommt hier extra-diegetisch zum Einsatz und dient der Untermalung. Es handelt sich um eine eher unbekanntere Indie-Rock-Band, zu der es nicht sehr viele Informationen gibt. Das Lied wurde hier wohl eher zufällig ausgewählt und dient einzig der Untermalung der Szene und soll verdeutlichen, dass Juno und Mark ganz normal im Wohnzimmer sitzen und Musik hören.

3.6.3.3 „Superstar“ von Sonic Youth

Nachdem Juno, auf das Baby bezogen, Mark gegenüber meint: „I hope you are ready“¹⁸⁰, beginnt das Lied zu spielen, sodass Mark die Frage nicht beantworten muss. Er steht auf, dreht lauter und meint, dass das sein Lieblingssong sei. Sie sprechen über ihre Lieblingsmusik und hören sich gemeinsam ganz gespannt das Lied an. Juno sieht eine Videokassette, wodurch sie auf Horrorfilme zu sprechen kommen (siehe Kapitel 3.11). Es handelt sich um einen bereits bestehenden Song, der diegetisch und als Source Music zum Einsatz kommt und in dieser Szene zu Beginn im Vordergrund steht, da Juno und Mark das Lied im Dialog thematisieren und es sich gemeinsam anhören. Das gemeinsame Musikhören und Austauschen von CDs spielt zwischen Mark und Juno eine wichtige Rolle. Diese Musik dient hier der Charakterisierung Marks und die Band Sonic Youth spielt auch später noch einmal eine Rolle zwischen Mark und Juno. Der Einsatz kann der Mood-Technik

¹⁷⁹ Vgl. Reitman, Jason. In: Juno. DVD. 34:19-34:32

¹⁸⁰ Juno. DVD. 42:45.

zugeordnet werden und hat eine dramaturgische Funktion. Das Lied weckt durch seine Bekanntheit beziehungsweise durch den Bekanntheitsgrad der Band und durch seine Geschichtlichkeit Nähe und auch Emotionen beim Zuseher und kann diesen, so wie Mark, in eine andere Zeit versetzen. Die Musik wird hier deutlich thematisiert und kann dadurch nicht veralten, was bei der Verwendung von Popmusik als Filmmusik häufig passieren kann, sondern bleibt zeitlos.

Reitman weist darauf hin, dass dieses Lied, wie viele andere Lieder im Film auch, aufgrund des Skripts von Diablo Cody zum Einsatz kam. Interessant ist hier, dass es sich um einen Song aus Marks Zeit handelt, der von einer Band aus Junos Zeit gecovert wurde. Mark liebt die Version von Sonic Youth, wohingegen Juno wahrscheinlich eher die Originalversion von The Carpenters bevorzugt hätte, so Reitman.¹⁸¹ Diablo Cody erklärt in den Kommentaren, dass sie das Lied sehr gerne mag und selbst zunächst als Cover, sprich von Sonic Youth, gehört hat. Sie meint des Weiteren, dass in den 90ern alle „Hipster-Kids“ dieses Album zu Hause hatten und sie es deshalb unbedingt im Film haben wollte.¹⁸² Da der Film auch Jugendliche, die diese Art von Musik hören, ansprechen soll, passt der Einsatz des Songs auch aus ökonomischer Sicht gut.

3.6.3.4 „Piazza, New York Catcher“ von Belle and Sebastian

Das Lied leitet den Frühling ein und hat eine dramaturgische Funktion. Es verbindet als Filmmusik verschiedene Schauplätze und Menschen miteinander. Es handelt sich um bereits bestehende Musik, die zu diesem Zeitpunkt des Films auch zur Narration passt, da Juno gemeinsam mit Mark Rock- und Pop-Musik hört. Interessant in dieser Sequenz ist auch, dass es eine weitere Szene gibt, in der Juno durch die Schaulaule geht. Anders als beim letzten Mal, das mit „My Rollercoaster“ von Kimya Dawson (siehe Kapitel 3.5.4) unterlegt wurde, weichen dieses Mal ihre Mitschüler aus und starren auf ihren Bauch. Das Lied und die Szene unterstreichen hier die Veränderung Junos, einerseits durch ihre Schwangerschaft, andererseits aber auch durch die Freundschaft mit Mark. Zu hören ist die erste Strophe des Songs, der auf

¹⁸¹ Vgl. Interview mit Reitman, Jason (Regisseur) / Dawson, Kimya / Page, Ellen: 6:45-7:28 . In: http://rhino.edgeboss.net/download/rhino/juno/juno_audio.mp3 (15.12.2014)

¹⁸² Vgl. Cody, Diablo. In: Juno. DVD. 43:00-43:32.

dem 2003 erschienenen Album „Dear Catastrophe Waitress“ zu finden ist.¹⁸³ Da es sich um ein Lied mit Gitarrenspiel und Gesang handelt, fügt sich dieses gut in den üblichen Soundtrack ein. Bei Belle and Sebastian handelt es sich um eine Indie-Pop-Rock-Band, die einige Erfolge in der Indie-Szene verbuchen konnte, bereits mehrere Alben auf den Markt brachte und somit in der Indie-Pop-Szene bereits einen hohen Bekanntheitsgrad hat. Belle and Sebastian sprechen somit eine gewisse Zielgruppe an und die beiden im Film eingesetzten Lieder haben dadurch auch eine ökonomische beziehungsweise kommerzielle Funktion. Beide Songs sind auch auf der Soundtrack-CD zu finden.

3.6.3.5 „Expectations“ von Belle and Sebastian

Nach dem Streitgespräch zwischen Paulie und Juno setzt das Lied ein, in dem es um Erwartungen, die man nicht erfüllt und um Träume und Wünsche, die nicht erfüllt werden, geht. Der Text und die Musik können hier auf verschiedene Arten gedeutet werden. Sie könnten darauf hinweisen, dass Juno erwartet hat, gemeinsam mit Paulie zum Abschlussball zu gehen. Dieser Traum wurde durch Paulies Entscheidung nicht wahr. Der Text kann auf Marks Sinnkrise hinweisen, aber auch auf die Entscheidung, sich von Vanessa zu trennen, was Junos Erwartungen und Hoffnungen ein weiteres Mal zerstört. Der Songtext hat hier eine kommentierende, das Lied eine narrative Funktion und weist bereits auf Entscheidungen hin, die noch ausstehen. Die Songs von Belle and Sebastian werden knapp hintereinander eingesetzt und es ist keine andere Filmmusik dazwischen. Es verbindet auch in dieser Sequenz verschiedene Schauplätze miteinander und passt durch das schnelle Tempo zur zusammengeschnittenen Handlung und zur Aufgeregtheit von Juno. Auch bei diesem Lied stehen Gitarre und Gesang im Vordergrund und fügen sich gut in den üblichen Soundtrack ein.

3.6.3.6 „Sea of Love“ von Cat Power

Nachdem Mac das Zimmer verlässt und Juno und Paulie alleine sind, kommt das Lied „Sea of Love“ als nicht-diegetische Filmmusik zum Einsatz. Paulie legt sich zu Juno, die zu weinen beginnt. Juno tritt wieder als Erzählstimme auf und erzählt von

¹⁸³ Vgl. Belle and Sebastian: Recordings. Stuart. 2013. In: <http://www.belleandsebastian.com/recordings/dear-catastrophe-waitress> (6.1.2015)

ihren Gefühlen dem Baby gegenüber. Im Weiteren sieht man Vanessa, die zum ersten Mal ihren Sohn in Händen hält, und die Notiz, die Juno Vanessa geschrieben hat. Das Lied schließt hier die Geschichte ab und zeigt Vanessa und ihren Sohn, die verbunden sind, und Juno und Paulie, die ebenfalls wieder zusammen sind. Die Musik ist hier, gemeinsam mit der Erzählstimme, im Vordergrund und hat eine persuasive, strukturelle und dramaturgische Funktion. Die Lyrics unterstreichen die Narration und die Musik dient der Emotionalisierung der Szene.

Es handelt sich hierbei um ein Cover eines Phil Phillips Songs, der ihn bereits 1959 veröffentlicht hat und der mehrmals gecovered wurde. Im gleichnamigen Film *Sea of Love* (1989, Harold Becker, USA) gab Tom Waits dem Lied eine düstere Bedeutung. Das Cover von Cat Power erschien 2000¹⁸⁴ und das Lied wurde von Ellen Page für den Film vorgeschlagen, die ein großer Fan von Cat Power ist. Dadurch, dass der Song bereits eine gewisse Filmgeschichte mit sich bringt, hatte Reitman zunächst Angst, den Song in *Juno* zu verwenden. Die neue Version von Cat Power hat ihn schließlich aber doch überzeugt und er konnte keinen anderen Song finden, der besser zu dieser Szene gepasst hätte.¹⁸⁵

3.6.3.7 Fazit

Auch hier können Unterschiede festgestellt werden. Bei Belle and Sebastian und Cat Power handelt es sich um bekannte, aktuelle Indie-Bands, die bereits Erfolge feiern konnten und vor allem in der Indie-Szene bekannt und beliebt sind. Der Einsatz dieser Bands verfolgt somit auch einen kommerziellen und ökonomischen Nutzen. Alle drei Songs sind daher auch auf dem Soundtrack zu finden. Bei „Doll Parts“ und „Superstar“ ist es anders, da beide Lieder als Source Music zum Einsatz kommen und mehr der Charakterisierung der Protagonisten dienen und für die Narration daher essentiell sind. Doch auch bei Sonic Youth und Hole handelt es sich um weltweit bekannte Bands.

¹⁸⁴ Vgl. Wikipedia. Sea of Love (song) In: http://en.wikipedia.org/wiki/Sea_of_Love_%28song%29 (15.12.2014)

¹⁸⁵ Vgl. Interview mit Reitman, Jason (Regisseur) / Dawson, Kimya / Page, Ellen. 7:40-9:26. In: http://rhino.edgeboss.net/download/rhino/juno/juno_audio.mp3 (15.12.2014)

3.6.4 Anti-Folk

Neben den Songs von Kimya Dawson weist auch das im Vorspann verwendete Lied „All I Want Is You“ von Barry Louis Polisar Anti-Folk Elemente auf. Dadurch ist das Lied den von Dawson beigesteuerten Songs sehr ähnlich.

3.6.4.1 „All I Want Is You“ von Barry Louis Polisar

Es handelt sich hierbei um eine kurze Szene, die anschließend in den Vorspann übergeht: Juno geht die Straße entlang, dabei kommt ihr eine Laufgruppe entgegen. Das Filmbild geht in den skizzierten Vorspann über und das Lied verbindet diese beiden Welten.

Das Lied wurde bereits 1977 von Barry Louis Polisar komponiert und geschrieben. Es handelt sich um eine Ballade in G-Dur, mit Gitarrenspiel und Mundharmonika, die durch dieses Zusammenspiel fröhlich klingt und dadurch gute Laune beim Zuschauer hervorruft.¹⁸⁶ Anders als im Original ertönt im Film die erste Strophe zunächst ohne Musik. Das eigentliche Lied beginnt, sobald der Vorspann, also die skizzierten Bilder, erscheinen und wird vollständig als nicht-diegetische Filmmusik eingesetzt.

Interessant dabei ist, dass Polisar eigentlich Bücher und Musik für Kinder schreibt und in dieser Sparte bereits vor *Juno* sehr erfolgreich war. Auch Kimya Dawson veröffentlichte 2008 ein Kinderliedalbum namens „Alphabutt“.¹⁸⁷

Mit diesem Lied wird auf das Genre und die Zielgruppe des Films hingewiesen, denn es handelt sich um einen Film für Familien und junge Heranwachsende. Durch seine Nähe zu den Liedern von Kimya Dawson fügt sich das Lied sehr gut in den übrigen Soundtrack ein. In einem Interview meint Reitman, dass er bei seiner Recherche zufällig auf iTunes über dieses Lied gestolpert ist und es ihm sehr passend erschien und ihm nicht mehr aus dem Kopf ging. Er kannte zuvor weder Barry Louis Polisar

¹⁸⁶ Vgl. Polisar, Barry Louis: Sheet music to Barry's song "All I Want is You" used in the film Juno. In: <http://www.barrylou.com/junoSheetmusic.html> (28.01.2014)

¹⁸⁷ Vgl. Dawson, Kimya Website: Alphabutt. 2011 In: <http://kimyadawson.com/albums/alphabutt/> (6.1.2014)

noch das Lied. Die Opening Title Sequenz wurde passend zu dem Lied umgesetzt.¹⁸⁹ Es steht hier also das Lied im Vordergrund.

3.7 Komponierte Musik von Mateo Messina

Neben der Verwendung bereits bestehender Popmusik und der Musik von Kimya Dawson wird auch extra für den Film komponierte Musik von Mateo Messina verwendet. Eingesetzt werden fünf verschiedene Stücke an sieben Stellen, mit einer Gesamtlaufzeit von 4:45 Minuten. Drei davon kommen zwei Mal im Film vor, alle Songs sind reine Instrumentallieder.

3.7.1 „Up the Spout“

Seinen ersten Einsatz hat das Lied, als Juno einen weiteren Schwangerschaftstest auf der Toilette des Drug Stores macht. Das Lied ist im 4/4-Takt und in C-Dur mit Moll-Akkorden und ertönt hier als Gitarrenspiel mit Glockenspieltönen. Neben der Musik sind auch die Filmgeräusche zu hören. Zunächst sind die Geräusche und das Lied von der Lautstärke auf einer Ebene, dann tritt das Lied in den Vordergrund. Als Juno aus der Toilette geht und das Gespräch beginnt, tritt das Lied in den Hintergrund und wird mit dem Ergebnis des Tests beendet. Die Melodie ist einfach gehalten. Während dem ersten Part besteht noch eine (geringe) Hoffnung, dass der Schwangerschaftstest negativ ausfällt, während dem zweiten Part sieht Juno das für sie weniger erfreuliche, jetzt aber nicht mehr in Frage zu stellende Ergebnis: Sie ist schwanger. Die Mischung aus Dur- und Moll-Akkorden passt hier zur der Angspanntheit und der Ungewissheit Junos. Es handelt sich um ein Instrumentalstück, das extra für den Film von Mateo Messina komponiert wurde und vom Stil zu den Liedern von Kimya Dawson passt, sich aber dennoch davon abgrenzt. Das Lied wird hier aufgrund der Mood-Technik eingesetzt.

Seinen weiteren Einsatz hat eine kurze Version des Liedes, als Juno aus der Abtreibungsklinik stürmt. Als sie bei Leah eintrifft und der Dialog startet, endet die

¹⁸⁹ Vgl. Interview mit Reitman, Jason (Regisseur) / Dawson, Kimya / Page, Ellen. 00:00-0:59. In: http://rhino.edgeboss.net/download/rhino/juno/juno_audio.mp3 (15.12.2014)

Variation. Es dient hier der Verbindung zweiter Schauplätze und erinnert an die vorige Szene.

„Up the Spout“ begleitet Juno hier bei den Anfängen ihrer Schwangerschaft und beim Akzeptieren dieser. Es wird affektiv eingesetzt und weckt somit auch beim Zuschauer Erinnerungen und Gefühle, und verleiht den beiden Szenen eine bestimmte Atmosphäre.

3.7.2 „Meet the MacGuffs“

Während Juno mit der Abtreibungsklinik telefoniert, agiert sie als Voice-Over und erzählt, dass sie es hasst, wenn Erwachsene die Phrase „sexually active“ benutzen. Es setzen Rückblenden ein und das Lied beginnt zu spielen und leitet so zur nächsten Szene über, in der zum ersten Mal Junos Familie beim Abendessen auftaucht. Juno stellt ihre Familie, also ihren Vater und ihre Stiefmutter, als Voice-Over und mit Einblendungen vor. Als ihr Vater beim Abendessen Juno eine Frage stellt, endet das Lied. Es werden verschiedene Musikinstrumente verwendet und das Instrumentallied ist in einem schnelleren Tempo, was auch zum Schnitt passt. Es dient der Charakterisierung und Vorstellung der MacGuffs.

Das Lied kommt ein weiteres Mal im Abspann vor, wo es die Credits der Post Production untermalt.

3.7.3 „The Lorings“

Durch den Einsatz von „The Lorings“ werden Vanessa und Mark Loring eingeführt. Detailaufnahmen von Vanessas Hand, die ihr Haus auf die kommenden Gäste vorbereitet, werden mit Juno und ihrem Vater, die gerade mit dem Auto zu den Lorings fahren, gegengeschnitten. Nachdem Vanessa den beiden die Tür öffnet und sich alle vorgestellt haben, endet das Lied.

An der zweiten Stelle leiten „The Lorings“ von einem ersten Gespräch zwischen Paulie und Juno über zu einem Gespräch zwischen Vanessa und Mark. Zunächst sieht man eine Totale des verschneiten Hauses, anschließend einen leeren Raum, in den zunächst Vanessa und dann Mark kommen. Vanessa will gemeinsam mit Mark

eine Farbe für das Zimmer aussuchen, für Mark sind jedoch beide Gelbtöne einfach nur Gelb. „The Lorings“ fadet leise aus. Vanessa erklärt warum es ihr so wichtig ist, Mark meint jedoch, dass es zu früh ist zu streichen und macht sich lustig darüber.

„The Lorings“ führt zunächst durch Gegenschnitte die zwei gegensätzlichen Leben von den MacGuffs und den Lorings zusammen. Die freundlich klingende Melodie unterstreicht zunächst Vanessas Bewegungen beim Vorbereiten des Hauses und wird anschließend schneller um die Bewegungen des Autos der MacGuffs, das an vielen schönen Häusern vorbeifährt, zu unterstreichen. Es hat hier also eine strukturelle Funktion. Als Juno und ihr Vater die Einfahrt hochfahren, setzt die Musik aus und Umgebungsgeräusche wie Vögel und das fahrende Auto treten in den Vordergrund. Doch kaum sieht man Vanessas Arme, die gerade ihre Manschetten richtet, setzt „The Lorings“ wieder ein. Verwendet wurden für dieses Lied wohl ein Schlagzeug, eine Rassel, ein Vibraphon, eine Gitarre und auch ein Glockenspiel. Das heiter klingende Lied soll somit auch das heile Leben der Familie Loring zeigen und unterstreichen, sobald jedoch beim zweiten Einsatz klar wird, dass es zu Unstimmigkeiten zwischen Vanessa und Mark kommt, endet das Lied.



Abbildung 4: Die Lorings werden eingeführt¹⁹¹

¹⁹¹ Abbildung entnommen: Juno. DVD. 25:55.

Bei einer TEDx-Veranstaltung 2011 geht Mateo Messina auf seinen Zugang und auf die erste Szene ein, in der „The Lorings“ zum Einsatz kommt. Er weist dabei auf die Idee hin, die er beim Komponieren hatte. Die Kickdrum, die perfekt am Beat ist und an einen leichten Bossanova erinnert und damit zu den perfekten Lorings passt, wird mit dem Gitarrenspiel zusammengebracht, das Juno beschreiben soll. Bei der Gitarre handelt es sich um eine alte Übungsgitarre, die voller Charakter ist und durch seinen nicht ganz perfekten Klang zu Juno passt. Mit seiner für *Juno* komponierten Musik wollte er so „echt“ sein, wie das Skript und die Musik von Kimya Dawson.¹⁹²

3.7.4 „Loring Bathroom“

Während Juno bei den Lorings ist, muss sie auf die Toilette und stattet daher dem Bad einen Besuch ab. Auf ihrem Weg dorthin erklingt wohl „Loring Bathroom“. Neben der bereits zuvor genannten Gitarre, die Junos Charakter unterstreichen soll, erklingt auch ein Glockenspiel. Das Lied klingt sehr leicht, fröhlich und beschwingt und hat eine untermalende Funktion.

3.7.5 „Go Fly a Kite“

Nach ihrem Besuch bei Vanessa und Mark trifft Juno zu Hause auf ihre Stiefmutter Bren, die Juno darauf aufmerksam macht, dass sie nicht einfach mit Mark befreundet sein kann. Es kommt zu einer Auseinandersetzung, die mit dem Satz „Oh, go fly a kite“¹⁹³ von Bren endet, der wie ein Stichwort das Lied beginnen lässt. „Go Fly a Kite“ begleitet Juno, die mit dem Auto zu Paulie fährt. Dessen Mutter öffnet Juno die Tür, das Lied tritt während des Dialogs in den Hintergrund, wird jedoch wieder lauter, als sich Juno und Paulies Mutter auf den Stufen ein Wettrennen liefern. Nachdem Juno in Paulies Zimmer ist und die Tür hinter sich zugezogen hat, stoppt das Lied.

Das Instrumentallied mit Gitarre und Schlagzeug verbindet hier wieder mehrere Schnitte miteinander und Tempo und Bild wirken synchron. Durch das zum Bild passende Tempo unterstreicht das Lied die Bewegungen und hat somit eine strukturelle Funktion und unterstreicht die Aufgeregtheit. Es steht deutlich im Vordergrund und durch das Zurücknehmen des Songs während des Dialogs

¹⁹² Vgl. Messina, Mateo: The Symphony of Your Life. TEDx ClaremontColleges. 23.09.2011. In: <http://youtu.be/uUKd8i4bZsU> (11.01.2015)

¹⁹³ Juno. DVD. 49:22.

zwischen Juno und Paulies Mutter wird die Peinlichkeit dieser Situation noch einmal unterstrichen und durch das Wettrennen die Stufen rauf in eine für den Zuseher witzige Situation umgewandelt. Die Musik hat hier also ganz klar auch eine unterhaltende Funktion, was die Szene aufwertet.

3.7.6 Fazit

Mateo Messina erzählt in einem TED-Talk, dass er eigentlich Wirtschaft und nicht Musik studiert hat, aber schon früh begonnen hat, Klavier zu spielen. Irgendwann hat er sich in den Kopf gesetzt, eine Symphonie zu schreiben. Obwohl er keine Ahnung davon hatte, schrieb er mithilfe eines Computerprogramms seine erste Symphonie. Die Einnahmen seiner Symphonie-Konzerte ließ er bereits früh und bis heute einem guten Zweck in Seattle zukommen.¹⁹⁴

Mateo Messina hat bereits vor *Juno* für diverse Serien, Werbespot und Filmmusik geschrieben.¹⁹⁵ 2005 arbeitete er mit Jason Reitman zusammen und steuerte zu seinem Film *Thank You For Smoking* zusätzliche Musik bei.¹⁹⁶ Bei *Juno* stehen neben seinen extra für den Film komponierten Songs vor allem auch die Lieder von Kimya Dawson im Vordergrund, an denen er sich auch orientiert hat. Seine Lieder verbinden in *Juno* meist verschiedene Schauplätze und präsentieren Personen beziehungsweise Charaktere. Sie sind dichter und komplexer instrumentalisiert und harmonisiert als beispielsweise die Lieder von Kimya Dawson und klingen allesamt positiv und beschwingt. Durch die Instrumentalisierung seiner Songs will er immer wieder auch die Charaktereigenschaften der gezeigten Figuren musikalisch unterstreichen und hervorheben, wie ein Leitmotiv. Bei *Juno* setzt er beispielsweise eine alte Gitarre, die schon einiges erlebt hat ein, und bei den Lorings kommt eine Bossanova-artige Melodie zum Einsatz. Seine Songs können somit als Leitmotive der beiden unterschiedlichen Familien – von den Lorings und den MacGuffs – gesehen werden und verdeutlichen musikalisch die klaren Unterschiede dieser.

¹⁹⁴ Vgl. Messina. 23.09.2011.

¹⁹⁵ Vgl. Messina, Mateo: Portfolio. In: <http://www.mateomessina.com/portfolio.html> (07.05.2014)

¹⁹⁶ Vgl. Messina, Mateo: Portfolio. Thank You For Smoking. In: http://www.mateomessina.com/portfolio/09_ThankYouForSmoking/index.html (07.05.2014)

3.8 Soundtrack-Album

Junos Soundtrack gewann einen Grammy und führte fast zwei Monate lang die Billboard Charts an.¹⁹⁷ Von den 29 im Film verwendeten Songs haben es 19 auf das reguläre Soundtrack-Album, das im März 2008 veröffentlicht wurde, geschafft. Auf dem Soundtrack-Album befinden sich vor allem jene Songs, die im Film mit Songtext vorkommen und dadurch auch vom Zuschauer präsenter wahrgenommen werden konnten. Von Kimya Dawson und ihren Bands sind insgesamt acht Songs vertreten, zwei davon in einer Instrumentalversion und „Anyone Else But You“ ist zusätzlich noch in der Version von Paulie und Juno vertreten. Von Mateo Messina befindet sich nur „Up the Spout“ am Soundtrack, bei den restlichen Titeln handelt es sich um Songs von bekannten Interpreten wie Buddy Holly und Sonic Youth und den aktuellen Indie-Größen Belle and Sebastian und Cat Power. Genau diese Mischung aus bekannten Indie-Interpreten und den für den Film prägnanten Songs der damals noch eher unbekannten Kimya Dawson haben den Soundtrack wohl auch so beliebt gemacht.

Im April 2008 wurde zusätzlich „Juno B-Sides: Almost Adopted Songs“ exklusiv im iTunes Store veröffentlicht. Auf diesem Album waren drei von Mateo Messina komponierte und im Film verwendete Songs, „Bésame Mucho“ von Trio Los Panchos und Adtrud Gilbertos „Once I Loved“ zu finden. Die anderen Songs dieser CD wurden im Film nicht verwendet. Das Highlight dieses Albums ist wohl „Zub Zub“¹⁹⁸, das von Ellen Page selbst komponiert und in einer rausgeschnittenen Szene gespielt und gesungen wird. (Siehe Kapitel 3.9)

Die Veröffentlichung eines zweiten Soundtracks sorgte für doppelten Absatz und ist dadurch auf ökonomische Gründe zurückzuführen. Weiters blieb Juno dadurch auch im Gespräch. Beide CDs enthielten exklusive Songs, nämlich die von Ellen Page, beziehungsweise Ellen Page und Michael Cera gespielten Lieder. Dies ist natürlich ein Anreiz für Fans, sich den Soundtrack zu kaufen. Durch den großen Stellenwert

¹⁹⁷ Vgl. Messina, Mateo: Portfolio. Juno. In: http://www.mateomessina.com/portfolio/08_Juno/ (07.05.2014)

¹⁹⁸ Vgl. Wikipedia. Juno (soundtrack) In: http://en.wikipedia.org/wiki/Juno_%28soundtrack%29 (7.1.2014)

der Musik im Film ist es nicht wenig verwunderlich, dass nicht nur der Film, sondern auch der Soundtrack ein voller Erfolg war.

3.9 Source Music

Sehr auffällig ist in *Juno* der Einsatz von Source Music, die in diesem Film eine wichtige Rolle spielt. Musik wird einerseits von den Figuren selbst konsumiert, aber oftmals auch von ihnen produziert. Zwei Songs werden von den Figuren aktiv angehört, drei Songs von ihnen selbst produziert. An zwei weiteren Stellen kommen die Commercials, mit denen Mark sein Geld verdient, zum Einsatz.



Abbildung 5: Ellen Page (Juno) und Mark tauschen Musik aus¹⁹⁹

Die Source Music, welche die Figuren selbst produzieren, erzeugt Nähe zwischen den Figuren. Durch die Musik kommen sich Mark und Juno näher, das gemeinsame spielen von „Doll Parts“ unterstreicht dies und hebt die Rolle, die Musik zwischen ihnen spielt, weiter hervor. Diegetische Musik wird vor allem in Szenen mit Mark und Juno eingesetzt, sie hören gemeinsam „Superstar“ von Sonic Youth und „All the Young Dudes“ von Mott the Hoople. In beiden Szenen weist das Lied auf Junos und Marks Altersunterschied und deren unterschiedlichen Geschmack hin. Durch das gemeinsame Musikhören werden beide Figuren charakterisiert. Juno, die am liebsten in einer anderen Ära gelebt hätte und die beste Zeit für Rock-Musik in 1977 sieht,

¹⁹⁹ Abbildung entnommen: Juno. DVD. 1:04:10.

wohingegen Mark 1993 bevorzugt. Denn während Mark Sonic Youth liebt, kennt Juno die Band gar nicht, dafür jedoch The Carpenters und Mott the Hoople, Bands, die eigentlich aus Marks Zeit stammen. Juno ist trotzdem beeindruckt von Mark, von seinen Gitarren, seinen musikalischen Erfahrungen und seiner Arbeit. Sie tauschen Musik aus und brennen für den jeweils anderen Mix-CDs – etwas, das man eigentlich mit gleichaltrigen Freunden macht. Dies hebt die enge Beziehung zwischen den beiden noch einmal hervor. Mark und Juno lernen sich durch die Musik kennen und kommen sich durch diese näher, auch körperlich, als sie zu „All the Young Dudes“ eng miteinander tanzen. Als Mark ihr offenbart, dass er Vanessa verlassen wird, dreht Juno sofort die Musik ab und beendet das Gespräch und ihre Beziehung auch damit, dass sie Marks Lieblingsband beschimpft. Die Musik wird hier also nicht nur um ihrer selbst willen eingesetzt, sondern führt die Narration voran und lässt Beziehungen zwischen Charakteren entstehen und vertiefen. Die Musik wird hier auch mit einem gewissen Augenzwinkern eingesetzt. Sie wird zwar zumeist zwar im Dialog erklärt, setzt aber auch ein gewisses Grundverständnis für Musik voraus. Auch im Dialog kommen immer wieder Musikreferenzen zum Einsatz, die Musikwissen voraussetzen und auch die Poster in Junos Kinderzimmer verweisen auf ihren Musikgeschmack und können nur von Musikkennern erkannt und somit gelesen werden. Pop-Codes (siehe Kapitel 3.11) kommen somit an vielen Stellen zum Einsatz.

Während zwischen Mark und Juno die Musik als Grundlage ihrer Freundschaft dient, vernachlässigt Juno die gemeinsame Band, die sie mit Paulie hat. Als für Juno eine Welt zusammenbricht, weil sich Mark von Vanessa trennen will, wird Paulie einmontiert, der auf seiner Gitarre spielt. Cody merkt im Drehbuch an:

„Bleeker is sitting next to his bed, noodling on the guitar. He’s playing a theme that we will soon recognise.“²⁰⁰

Gemeint ist hierbei das Lied „Anyone Else But You“ von The Moldy Peaches, das Juno und Paulie in der Schlusszene des Films gemeinsam auf ihren Gitarren spielen und singen. Die Musik von Kimya Dawson begleitet Juno den gesamten Film über und schließt hier den Film als Source Music ab.

²⁰⁰ Cody. 2007. S. 86.

Während Juno und Mark die Rock-Musik der 70er und 90er miteinander verbindet, spielt zwischen Juno und Paulie die Musik von Kimya Dawson eine wichtige Rolle. Interessant ist auch die Langversion einer im Film zusammengeschnittenen Szene, die als Bonusmaterial unter dem Titel „Bleeker’s Bedroom with Juno“ zu sehen ist. Juno besucht Paulie zu Hause und fragt ihn, ob er Sonic Youth kennt. Sie erklärt ihm, dass sie „awesome“ sind und er sich eine CD von ihnen holen soll. Juno erzählt Paulie von der Adoptionsfamilie und auch von Mark, mit dem sie den Nachmittag verbracht hat. Juno meint Paulie gegenüber, dass Mark hier sein müsste und dass er „awesome“ und „hilarious“ sei. In dieser Szene, von der das Meiste herausgeschnitten wurde, verbinden sich die Welten von Paulie und Mark zum ersten und letzten Mal. In der im Film zu sehenden Szene ist diese Verbindung nur sehr oberflächlich. Außerdem sollte in dieser Szene laut Drehbuch auch die Musik diegetisch eingesetzt werden, zu der die beiden ihre Unschuld verloren haben. Doch Reitman hat am Ende einen anderen Song gewählt, nämlich „Once I Loved“ von Astrid Gilberto, von dem er dachte, dass es der Song sei, zu dem die beiden Sex haben könnten.²⁰¹

Insgesamt gibt es auf der DVD elf entfallene Szenen zu sehen, drei davon mit Source Music. Eine spannende Szene ist hierbei „Café Triste“. Juno hat eine Solo-Show in einem Café und spielt ihre selbstgeschriebenen Gitarrensongs. In einem Lied geht es dabei um ihr erstes Mal mit Paulie, der ebenfalls im Publikum sitzt und dem das Ganze sichtlich unangenehm ist. Diablo Cody war hierbei für die Lyrics verantwortlich, Ellen Page für die Musik. Laut Reitman wurde die Szene rausgeschnitten, da sie zwischen der Szene gewesen wäre, in der Juno ihren Eltern sagt, dass sie schwanger ist, und jener, in der sie zu den Loringen fahren. Reitman wollte diese beiden Szenen zusammenbringen und nicht durch diese Sequenz trennen.²⁰² Das Lied trägt den Titel „Zub Zub“ und wurde auch am zweiten Soundtrack „Juno B-Sides: Almost Adopted Songs“, der 2008 exklusiv auf iTunes erschien, veröffentlicht. Wahrscheinlich auch nicht ohne Grund, da bereits „Anyone Else But You“ von Ellen Page und Michael Cera für Aufsehen sorgte und als eine der für den Film prägnantesten Szenen gilt.

²⁰¹ Vgl. Juno. DVD. „Bleeker’s Bedroom with Juno“. 00:00-04:54.

²⁰² Vgl. Juno. DVD. „Café Triste“. 00:00-02:09



Abbildung 6: Ellen Page (Juno) spielt „Zub Zub“²⁰³

Ebenfalls interessant sind zwei weitere Szenen: In „Juno plays guitar“ sieht man Juno, die in ihr Zimmer kommt und versucht, auf ihrer Akustikgitarre zu spielen. Es könnte sich hierbei um den Anfang von „Anyone Else But You“ handeln. Das Gitarrenspiel ist jedoch sehr kurz, da sie durch das Treten des Babys abgelenkt wird. Sie blickt sich in ihrem Zimmer um und sieht – so erklärt Reitman – was sie noch vor ein paar Monaten hatte: Ein ganz normales Teenagerleben. Durch ihre Schwangerschaft hat sich dies jedoch schlagartig geändert.²⁰⁴

In der Szene „Mark plays guitar“ sieht man Mark in einem Zimmer sitzen und auf seiner nicht am Verstärker angeschlossenen E-Gitarre spielen. Vanessa, die ein Alice In Chains-Shirt trägt, unterbricht ihn dabei und erzählt ihm, dass sie fast fertig mit dem Kinderzimmer ist. Mark wirkt abwesend und desinteressiert und meint nur „Nice Shirt! I can’t wait to see what you’ve done to the place“²⁰⁵, bewegt sich dabei jedoch nicht.²⁰⁶ In der nachfolgenden Szene, in der sie die Farbe des Kinderzimmers

²⁰³ Abbildung entnommen: Juno. DVD. Café Triste. 00:25.

²⁰⁴ Vgl. Juno. DVD. „Juno plays guitar“. 00:00-01:35.

²⁰⁵ Juno. DVD. „Mark plays guitar“. 00:31.

²⁰⁶ Vgl. Juno. DVD. „Mark plays guitar“. 00:00-00:48.

diskutieren, sieht man Vanessa wieder mit dem T-Shirt, das voller Farbe ist, und das sie ganz offensichtlich ruiniert hat. Dies merkt auch Reitman im Audiokommentar an.²⁰⁷

Im Film sind jedoch auch Szenen enthalten die Marks Arbeit als Jingle-Komponist zeigen. Als Juno zu Mark und Vanessa fährt und nur Mark zu Hause ist, erzählt er ihr, dass er „Commercials“ macht.

„Mark: Have you seen the ads for Titanium Power men’s deodorant?

Juno (singend): Titanium Power! Get more snatch by the batch!

Mark: Right. Paid for this kitchen.“²⁰⁸

Juno ist sichtlich beeindruckt, neckt ihn jedoch auch, indem sie fragt: „What would The Melvins say?“²⁰⁹ Mark geht nicht weiter darauf ein. In dieser Szene wird jedoch klar gezeigt, dass Mark kein Rockstarleben führt, sondern sein Geld mit Werbung verdient und das offenbar auch erfolgreich. Da Juno die Werbung offensichtlich kennt und sofort mitsingen kann, ist darauf zu schließen, dass es sich um eine bekannte Werbung handelt.

In einer weiteren Szene sieht man Mark in seinem Arbeitszimmer an einem Jingle für „Brunch Bowlz“ arbeiten. Dabei singt und spielt er den Jingle, die Kamera zeigt die Storyline, die er vor sich hat und zu der er den Werbejingle komponieren muss. Er wirkt sichtlich unzufrieden und wird vom Klingeln des Telefons unterbrochen. Am anderen Ende ist Juno, die ihm erzählt, dass sie sich die von ihm gebrannte CD angehört hat.²¹⁰

„Juno: So, I’ve been listening to that really weird CD you made me.

Mark: Oh really? What’s the verdict?

Juno: Well, it’s cute.

Mark: It’s cute?

Juno: When you’re used to the raw power of Iggy and the Stooges, everything else just sounds kind of, like precious by comparison.

Mark: I imagine you’ve got a collection of punk chestnuts to prove your point.

Juno: Well, consider it your musical education.

Mark: Can’t wait to see what you’ve got to teach me.“²¹¹

²⁰⁷ Vgl. Reitman, Jason. In: Juno. DVD. 53:55-53:04.

²⁰⁸ Juno. DVD. 41:28-41:43.

²⁰⁹ Juno. DVD. 41:46.

²¹⁰ Vgl. Juno. DVD. 57:50-58:40.

²¹¹ Juno. DVD. 58:04-58:30.

In dieser Szene macht Mark einerseits Musik, indem er seinen Jingle komponiert, andererseits sprechen Juno und er aber auch über Musik; jedoch nicht wie zuvor über Marks Arbeit, sondern über die Musik, die sie beide lieben. Auch hier nimmt Juno wieder Bezug auf eine vorangegangene Szene, in der sie Mark von ihren Lieblingsbands erzählt, wobei sie auch The Stooges nennt. Dabei handelt es sich um eine von Iggy Pop gegründete Underground Rockband, die in den 1960er gegründet wurde.

Generell finden sich in den Dialogen viele Pop-Codes. Einerseits sprechen die Protagonisten über Musik, andererseits verwendet Juno auch einen eigenen Slang, der immer wieder Anspielungen enthält beziehungsweise vom Zuseher so verstanden kann. (siehe Kapitel 3.11) Eine sehr aussagekräftige Stelle ist jene, in der Juno Marks Lieblingsband als „noise“ bezeichnet und ihn damit verletzen möchte. Diese Aussage weist auch auf den hohen Stellenwert von Musik in ihrer Beziehung hin.

Zusammenfassend ist sagen, dass Source Music in *Juno* eine bedeutende Rolle einnimmt und Musik auf vielen Ebenen eingesetzt wird, es aber noch deutlich mehr Szenen in diese Richtung hin gab, die es nicht in den Film geschafft haben. Mit diesem Fokus auf bekannte und her unbekannte Musik wurde eine gute Mischung gefunden, die ein großes Publikum angesprochen hat und genau den Nerv der Zeit traf.

3.10 Stille

Stille kommt in Filmen, vor allem in Hollywood, eher selten vor. Obwohl *Juno* in Indiewood eingeordnet werden kann, unterscheidet es sich beim Soundtrack und Sound Design doch ganz klar von Hollywoodproduktionen. Auch King merkt an, dass in den emotionalen Szenen, die in Hollywood für gewöhnlich mit emotionalisierender Musik unterlegt werden, auf Musik verzichtet wird. Er sieht hier zwei Gründe: Einerseits soll durch die Abwesenheit der Musik die Ernsthaftigkeit unterstrichen werden, andererseits kann dies jedoch auch als deutliche Abhebung zu Hollywood betrachtet werden. Gerade in den ersten Momenten, in denen Juno ihren Eltern oder Paulie von ihrer Schwangerschaft erzählt, Mark Juno gesteht, dass er Vanessa verlässt oder Mac Juno von Liebe erzählt, wird keine Musik eingesetzt, wodurch der Dialog im Vordergrund steht. Auch in der Szene, in der Vanessa zum ersten Mal das Baby in Junos Bauch fühlen möchte, wird gänzlich auf Filmmusik verzichtet. Emotionen werden hier nicht musikalisch ausgeschlachtet und Szenen nicht mittels Underscoring emotionalisiert. Vielmehr stehen sie für sich und wirken durch die auf den Punkt gebrachten Dialoge bereits von alleine. Als Ausnahme merkt King „Sea of Love“ von Cat Power an, das nach der Geburt zum Einsatz kommt und die Szene emotional auflädt.²¹²

Zwei Szenen, in der die Stille zum Einsatz kommt, sollen die Wichtigkeit dieser Technik verdeutlichen: Als Juno Paulie von der Schwangerschaft erzählt, sitzt diese in einem inszenierten Wohnzimmer vor Paulies Haus und wartet auf ihn. Juno steckt sich dabei eine Pfeife in den Mund, ohne diese zu rauchen und merkt ganz nebenbei an, dass sie schwanger ist. Man sieht Paulie, dem die Sprache wegbleibt, in einem shoulder close-up. Nach einem Schnitt zu Juno, die noch immer auf ihrem großen braunen Sessel mit ihrer Pfeife in der Hand sitzt, sagt Paulie „What should we do?“²¹³ Dreizehn Sekunden lang ist es still und es ertönen nur Hintergrundgeräusche und Vogelgezwitscher, die die Szene aufladen. Die Stille unterstreicht hier auch die Ahnungslosigkeit. Sowohl Juno als auch Paulie sind Teenager und mit dieser Situation überfordert. Sie haben beide keine Lösung parat.

²¹² Vgl. King. 2014. S. 54-55.

²¹³ Vgl. Juno. DVD. 10:13



Abbildung 7: Ein Moment der Stille in *Juno*²¹⁴

Als Mark Juno erzählt, dass er sich von Vanessa trennen möchte, stürmt diese raus und fährt, nachdem sich Mark und Vanessa streiten, weg. Während zuvor die Dialoge im Vordergrund stehen, hört man während Junos Autofahrt nur Geräusche und Junos Schluchzen. Es handelt sich hierbei um „diegetic musical silence“. Besonders interessant ist hierbei, dass es sich um die erste Szene handelt, in der Juno Emotionen zeigt und weint. Eine bereits sehr emotionale Szene wie diese würde in der Regel, also in Hollywood, mit einer Ballade oder Streichmusik unterlegt werden. Hier wird bewusst auf Musik verzichtet. Durch das Schluchzen, die Fahrgeräusche und die Kamera, die Juno über die Schulter blickt, entsteht Nähe zu Juno. Es wirkt, als würde man als Zuseher auf dem Rücksitz von Junos Auto sitzen. In der nächsten Einstellung sieht man das Auto an den Fahrbahnrand fahren und direkt neben einem verlassenen Holzschiff halten. Dahinter befinden sich Bahngleise und man sieht einen Güterzug vorbeifahren. Die nächste Einstellung zeigt Juno leicht aus der Froschperspektive, als würde man als Zuseher neben ihr am Beifahrersitz sitzen. Juno weint und lässt ihren Emotionen freien Lauf. Neben ihrem Schluchzen hört man auch die vorbeifahrenden Autos und den Güterzug. Durch die Kamera, die Juno immer näher kommt, wird Nähe erzeugt. Durch das Fehlen von Musik werden

²¹⁴ Abbildung entnommen: Juno. DVD. 1:11:31.

die Hintergrundgeräusche deutlicher, die immer wieder auch auf die Location hinweisen, aber auch akustischen Raum für das Weinen lassen. Mit einer Supertotalen wird die Location noch einmal gezeigt: Links der vorbeifahrende Güterzug, in der Mitte die trostlose lange Straße und rechts ein kleiner Fluss und Felder. Mittendrin Juno, die mit ihrem Auto vom Straßenrand wieder auf die Straße fährt. Durch diese Inszenierung, vor allem durch das verlassene Holzboot am Straßenrand, wird Einsamkeit suggeriert. Erst als sich Juno offenbar wieder gefasst hat und weiterfährt, setzt das Gitarrenspiel von Paulie ein, der „Anyone Else But You“ von The Moldy Peaches auf der Gitarre übt.²¹⁶ Durch das Fehlen von Musik wird die volle Aufmerksamkeit auf das Bild und somit auf Juno und ihre Emotionen gelenkt. Juno zeigt in dieser Szene zum ersten Mal ihre wahren Gefühle und ihre Verletzlichkeit, die sie sonst unter viel Humor und Ironie versteckt. Die eher fröhlich und leicht wirkende Musik von Kimya Dawson wäre hier fehl am Platz gewesen und auch vom Einsatz einer Ballade oder schwerer Instrumentalmusik wurde Abstand genommen.

Stille kann jedoch nicht nur so eingesetzt werden, dass sie alle Töne zurücknimmt, sondern kann auch einzelne Töne konkret verstärken. Während Juno im Wartezimmer der Abtreibungsklinik sitzt und ihre Formulare ausfüllt, herrscht Stille, die durch das Klopfen von Fingern unterbrochen wird. Die Aufmerksamkeit wird hier voll und ganz auf diesen Ton gelenkt und durch Nahaufnahmen der Finger unterstützt. Alle anderen Umgebungsgeräusche werden ausgeblendet, sodass nur noch die Fingernagelgeräusche zu hören sind.²¹⁷ Diese beziehen sich auf den Dialog zwischen Su-Chin und Juno, der zuvor stattfand. In diesem erklärte Su-Chin, dass Babies bereits Fingernägel haben.²¹⁸ Dieser Satz wird nun akustisch verstärkt. Die Geräusche bauen aufeinander auf, werden immer mehr und dadurch auch lauter und wirken bedrohlich. Die Töne bauen eine Spannung auf, die auch deutlich in Junos Gesicht zu sehen ist. Die Geräusche haben hier eine bezeichnende Funktion und weisen auf das gezeigte Bild hin. Mit einem Türschlag und einem abrupten Schnitt hören die Geräusche auf und man sieht Juno aus der Klinik laufen und das Lied „Tire Swing“ von Kimya Dawson ertönt.

²¹⁶ Vgl. Juno. DVD. 01:10:27-01:11:48.

²¹⁷ Vgl. Juno. DVD. 00:18:00-00:18:28.

²¹⁸ Vgl. Juno. DVD. 00:16:54.

Die Stille wird bei Juno wirkungsvoll und zielgerichtet eingesetzt. Vor allem in Szenen, in denen es um Emotionen geht, wird die Musik ausgespart, um entweder den Dialog oder einfach nur das Bild in den Fokus zu rücken. Erst durch die Stille wird dem Zuseher der Ernst der Lage klar gemacht und durch das konsequente Weglassen von Musik in ernsten Szenen wird dieses Gestaltungsmittel auch konsequent durchgezogen.

3.11 Pop-Codes



Abbildung 8: Junos Zimmer ²¹⁹

Neben der bereits viel zitierten Popmusik spielen in *Juno* auch viele andere Details eine Rolle, die als Pop-Codes (siehe Kapitel 2.4.2.7) gelesen werden können. Ein Raum voller Pop-Codes ist das Zimmer von Juno, das dem Zuschauer zu Beginn mittels Detailaufnahmen präsentiert wird. In Junos Raum sieht man unter anderem ein Foto von Juno, Paulie und Leah beim Musizieren und viele verschiedene Poster, die ihren Musik- und Kunstgeschmack widerspiegeln.²²⁰ Zu sehen ist hier unter anderem ein Poster von The Melvins, von der Künstlerin Tara McPherson,²²¹ aber auch ein Poster der Punk-Band The Adicts. Auf The Melvins wird später noch einmal von Mark Bezug genommen, der mit ihnen gemeinsam auf Tour war. Um diese Poster dementsprechend lesen und verstehen zu können ist jedoch ein gewisses (musikalisches) Vorwissen notwendig. Junos Raum wird in dieser Szene Leahs Zimmer gegenübergestellt, das eher mädchenhaft eingerichtet ist und auf dessen Wand man Poster beziehungsweise Collagen älterer Männer findet, darunter auch

²¹⁹ Abbildung entnommen: Juno. DVD. 06:42.

²²⁰ Vgl. Juno. DVD. 06:23-7:58.

²²¹ Vgl. McPherson, Tara: Melvins, Big Business, Porn, Altamont. 2006. In: <http://www.taramcpherson.com/art/Posters/2006/Detail/F68E98/Melvins%2C+Big+Business%2C+Porn%2C+Altamont> (29.12.2014)

ein Bild von Prinz Charles. Leah ist Junos beste Freundin, jedoch als blondes Cheerleader-Mädchen das genaue Gegenteil der Punk-Musik liebenden und Baggy-Pants tragenden Juno.²²² Dieser Unterschied wird in dieser Szene ganz klar durch die mise-en-scene dargestellt. Doch nicht nur Juno und Leah werden durch ihre Zimmer charakterisiert, auch Paulie wird durch einen Blick in sein Zimmer vorgestellt. Paulie wird mit dem Lied „A well respected man“ von The Kinks (siehe Kapitel 3.6.2.1) eingeführt. In seinem Zimmer befindet sich ein Bett in Form eines roten Rennautos, ein Aquarium und Medaillen, die er als Läufer gewonnen hat.²²³ In einer späteren Szene, in der Juno Paulie besucht, sieht man außerdem das gleiche Hamburger-Phone, das Juno hat, aber auch einen alten Plattenspieler und eine Gitarre.²²⁴ Dies sind Dinge, die auf Junos und Paulies gemeinsamen Geschmack hindeuten. Das Rennauto-Bett und die Weltraum-Tapete weisen auf Paulies kindliche, naive und unschuldige Art hin. Marks Zimmer wirkt im Gegensatz dazu wie ein richtiges Musikerzimmer. An der Wand findet man Poster der Melvins, einen großen CD-Tower, Schallplatten, eine Profi-Musik-Anlage und viele verschiedene Gitarren der Marke Gibson, die laut Reitman gesponsert wurden und auch namentliche Erwähnung finden, als Juno meint, dass sie Gibson schon immer mehr mochte als Fender.²²⁵ Es handelt sich hierbei also ganz klar um Product- und Corporate-Placement. Bereits hier findet man Erinnerungsstücke aus Marks Zeit als Rockmusiker, die durch das Gespräch zwischen Juno und Mark manifestiert werden, indem er von seiner alten Band spricht, mit der er als Vorband von The Melvins auftrat.

Auf die Frage nach Junos Lieblingsband antwortet diese:

„It's a three-way tie between The Stooges, Patti Smith and The Runaways.“²²⁶

Dabei werden Fotos der von ihr genannten Bands bei Live-Auftritten eingeblendet. Diese Inszenierungstechnik findet man oftmals auch bei Quentin Tarantino, der zum

²²² Vgl. Juno. DVD. 06:23-7:58.

²²³ Vgl. Juno. DVD. 08:43-09:03.

²²⁴ Vgl. Juno. DVD. 50:06-52:32.

²²⁵ Vgl. Juno. DVD. 32:48-33:30.

²²⁶ Juno. DVD. 43:17-43:20.

Beispiel Plattencovers der von den Protagonisten genannten Bands einblendet, so Kloppenburg.²²⁷

Neben der Musik kommen auch andere Popkulturelle Medien zum Einsatz. Juno findet auf Marks Wohnzimmertisch beispielsweise eine Videokassette des Horrorfilms *The Wizard of Gore* (1970, Herschell Gordon Lewis, USA) von Herschell Gordon Lewis, der von Mark als „ultimate master of horror“ bezeichnet wird.²²⁸ Der Zuseher blickt in dieser Sequenz Juno über die Schulter, die sich gerade das Cover der Videokassette ansieht. Juno kennt den Film nicht und meint, dass Dario Argento – bekannt durch Filme wie *Suspiria* (1977, Dario Argento, Italien), den auch Juno erwähnt – besser sei und das Cover etwas blöd aussehe. Aus diesem Grund sehen sie sich anschließend den Film an. Präsentiert wird dabei eine Szene, in der ein Rohr durch den Bauch einer Frau gestoßen wird. In den Kommentaren merkt Reitman an, dass diese Szene nicht, wie von Diablo Cody vermutet, bewusst gewählt wurde, sondern rein zufällig. Juno ist nach dieser Filmszene von *The Wizard of Gore* und Marks Horrorfilm-Geschmack überzeugt.²²⁹ Diese Szene dient ganz klar der Charakterisierung der Figuren und hebt den ähnlichen Geschmack von Juno und Mark hervor. Vanessa, die nach Hause kommt, wird hier wieder als Außenseiterin präsentiert, die es nicht mag, wenn Mark den Nachmittag am Sofa verbringt und die mit Sicherheit auch keine Horrorfilme mit ihm schauen würde. Die genannten Horrorfilme sind keine klassischen Mainstream-Filme, aber trotzdem bekannte Splasher-Filme, die nichtsdestotrotz den außergewöhnlichen Geschmack von Mark und Juno hervorheben. Interessant dabei ist auch, dass es 2007 ein Remake von *The Wizard of Gore* (2007, Jeremy Kasten, USA) gab, was jedoch Zufall sein dürfte. Eine weitere Referenz, die in *Juno* vorkommt, ist der Comic „Most Fruitful Yuki“, worin ein schwangeres Mädchen die Superheldin spielt. Mark schenkt Juno diesen Comic und erzählt, dass er ihn damals bei seiner Japanreise mit seiner Band gefunden hat. Es handelt sich dabei um eine japanische Comic-Serie von Hayato Saito, die eher zufällig seinen Weg in den Film fand. Laut wikia.com, einer von Fans gestalteten Internetplattform, sollte anstelle des Comics eigentlich ein Bild eines schwangeren Rockstars stehen, Production Designer Steve Saklad war damit jedoch

²²⁷ Vgl. Kloppenburg. 2012. S. 426.

²²⁸ Vgl. Juno. DVD. 43:33.

²²⁹ Vgl. Juno. DVD. 43:25-44:25.

nicht zufrieden und erfuhr von einem Freund von dem Comic, der zu dieser Zeit nur auf Japanisch existierte. Übersetzungen waren jedoch bereits geplant. Sowohl Saklad, als auch Cody und Reitman waren von dem Comic überzeugt und haben die Rechte bekommen, das übersetzte Cover im Film zu benutzen. Dadurch bekam auch Most Fruitful Yuki einen Push und wurde in viele Sprachen übersetzt und erlangte größere Bekanntheit.²³⁰

Neben diesen offensichtlichen Referenzen finden sich auch viele versteckte Zitate im Drehbuch von Diablo Cody, die nicht immer sofort auffallen und die somit auch nicht jeder als solche versteht. Einige dieser Referenzen werden auch „falsch“ benutzt. Also Juno Leah anruft und diese nach ihr fragt meint Juno: „No, it's Morgan Freeman. Do you have some bones that need collecting?“²³¹ Die ist wohl eine Anspielung an den Film *The Bone Collector* (1999, Phillip Noyce, USA), in dem jedoch Denzel Washington die Hauptrolle spielte.²³²

Auch einige Gegenstände, wie das Hamburger-Phone, das blaue Slush oder die orangenen TicTacs, können als Pop-Codes verstanden werden. Das Hamburger-Phone, mit dem sie bei der Abtreibungsklinik anruft, und das sie extra schütteln muss, weil die Verbindung so schlecht ist, wirkt nicht nur etwas absurd, sondern auch kindlich und – wie King so schön sagt – „quirky“.

²³⁰ Vgl. Wikia: Most Fruitful Yuki (Comic). In: [http://fanon.wikia.com/wiki/Most_Fruitful_Yuki_\(Comic\)](http://fanon.wikia.com/wiki/Most_Fruitful_Yuki_(Comic)) (31.12.2014)

²³¹ Juno. DVD. 6:52-6:55.

²³² Vgl. Movie Mistakes: Juno (2007). Corrections. User Lummie. In: <http://www.moviemistakes.com/film7142/corrections> (31.12.2014)

4. Fazit

Popmusik im Film hatte lange Zeit nicht den besten Ruf. Sie wurde als rein ökonomisches Mittel betrachtet, um beispielsweise Film und Soundtrack-CD besser zu verkaufen, oder als problematisch angesehen, um noch einmal auf das Zitat von Weidinger zurückzukommen:

„Komponierte dramaturgische Musik ist wie ein Maßanzug zum Film. Songs wirken dagegen oft wie ein Anzug von der Stange.“²³³

Die Analyse des Films *Juno* hat jedoch verdeutlicht, dass Song Scores keineswegs problematisch sind. Ganz im Gegenteil: Sie können sehr wohl auch wie ein „Maßanzug zum Film“ passen. Die besten Beispiele sind hier neben *Juno* noch Filme wie *Almost Famous* oder *(500) Days of Summer*, die ohne Pop Score gar nicht denkbar wären. Auch die Filme von Quentin Tarantino sind Paradebeispiele für den passenden Einsatz von Popmusik im Film.

Bei *Juno* werden bestehende Songs verschiedener Jahrzehnte mit extra für den Film komponierter Musik kombiniert. Es gibt mehrere Gründe, warum dies bei *Juno* gelingt: Bei der Auswahl und Komposition der Songs wurde auf eine stilistische Ähnlichkeit geachtet. Es handelt sich bei allen Songs um Lieder aus dem Rock- und Indie-Bereich. Neben bekannten aktuellen Indie-Interpreten wie Belle and Sebastian und Cat Power werden auch Rock-Größen wie The Velvet Underground und Buddy Holly im Song Score verwendet. Ein ganz besonderer Stellenwert im Film kommt jedoch der damals noch unbekannten Kimya Dawson zu. In Anlehnung an ihre Musik gestaltete Mateo Messina auch seine für den Film komponierten Songs. Auf den ersten Blick kann – durch den ähnlichen Stil und die ähnlichen Genres – eine Ähnlichkeit der Songs festgestellt werden. Bei näherer Betrachtung wird allerdings klar, dass jede Song-Kategorie ihre eigenen Funktionen inne hat, die sehr unterschiedlich sind. Die Rock-Klassiker entführen sowohl den Zuschauer als auch die Protagonisten in eine andere Zeit und wollen somit ein bestimmtes Gefühl wecken. Wohingegen der Einsatz von aktuellen Indie-Bands mehr der Absatzförderung zugeschrieben werden kann. Im Gegensatz dazu stehen die Songs

²³³ Weidinger. 2006. S. 116.

von Kimya Dawson, die als Leitmotiv fungieren. Durch ihren oftmaligen Einsatz als Instrumentalversion erinnern sie teils auch an extra für den Film komponierte Musik. Es handelt sich jedoch bei allen Songs um bereits bestehende Lieder, die teilweise neu für den Film eingespielt wurden. Der Stil von Kimya Dawson ist aber deutlich erkennbar und ihre simple Lo-Fi-Musik wurde dadurch zum Aushängeschild für *Juno*. Mateo Messina hat sich bei seinen instrumentalen Kompositionen an den Songs und dem Stil von Dawson orientiert, dennoch grenzt sich seine Musik klar von Dawsons ab. Seine Songs sind vielschichtiger instrumentalisiert und komplexer harmonisiert. Die Songs dienen dazu, einzelne Charaktere, primär die Familie MacGuff und die Familie Loring, musikalisch dar- und vorzustellen und deren Unterschiede hervorzuheben. Durch die Ähnlichkeit zu den anderen Songs fügt sich die extra für den Film komponierte Musik jedoch problemlos in den Soundtrack ein. Im Gesamtkontext betrachtet gliedert die Musik teils auch Erzählstränge: Die Pop-Songs können primär der Beziehung zwischen Mark und Juno zugeordnet werden, die Songs von Mateo Messina charakterisieren und führen weitere Personen ein, dienen aber, so wie auch die Musik von Kimya Dawson, der Begleitung von Juno. Die Songs von Kimya Dawson klammern zudem die Beziehung zwischen Juno und Paulie und Junos Entwicklung musikalisch ein. Einige der bereits bestehenden Pop-Songs treten als Source Music auf und wurden von Autorin Diablo Cody bereits im Drehbuch festgelegt. Diese Musik dient primär der Charakterisierung und löst Nähe zwischen Zuschauer und Figur aus. Im Gegensatz dazu kann die verwendete Musik bekannter, aktueller Indie-Bands primär als Vermarktungstool gesehen werden, da ihnen im Film selbst keine besondere Funktion zugeschrieben werden kann und sie dadurch auswechselbar sind. Durch die Verwendung von Indie-Musik soll jedoch eine ganz bestimmte Zielgruppe angesprochen werden und der Film selbst als Indie positioniert werden, auch wenn er ganz klar in Indiewood einzuordnen ist. Durch die Verwendung der unterschiedlichen Musik kann und will sich *Juno* klar vom klassischen Hollywood Film Score abgrenzen.

Ästhetisch gesehen erfüllt *Juno* somit die Ansprüche eines Indie-Films, und gilt mit 7,5 Millionen Dollar²³⁴ auch als „Low-Budget-Produktion“, wobei es dafür keine genaue Definition gibt. Dennoch wurde von Fox Searchlight viel Marketing betrieben

²³⁴ Vgl. IMDB: Juno. In: <http://www.imdb.com/title/tt0467406/> (12.01.2015)

und auf deren Website ein Webauftritt für *Juno* eingerichtet. Darunter befand sich auch die Onlineplattform „Junoverse“, auf der man sich austauschen und aktiv mitmachen konnte. Den Fans wurden Gewinnspiele, Hintergrundinformationen und Dinge zum Teilen, wie beispielsweise E-Cards, zur Verfügung gestellt um diese auch nach dem Kinobesuch an den Film zu binden und diese spielerisch dazu zu bringen, den Film mit anderen zu teilen. Diese Plattform ist heute nicht mehr verfügbar, einige Blogposts von 2007 zeigen jedoch Ausschnitte davon.²³⁵ Auch dadurch wurde *Juno* ein so großer Erfolg weltweit, und zwar nicht nur der Film, sondern auch die Soundtrack-Alben. Bei den Soundtrack-Alben war ganz klar der kommerzielle Zweck im Vordergrund, weshalb man auch zwei Alben veröffentlichte. Als Kaufmotivation verwendete man hierbei die von den Schauspielern selbst gespielten und gesungenen Songs.

Auch wenn die Vermischung von Popmusik und klassischem Film Score nichts Neues ist, wird die Filmmusik in *Juno* innovativ eingesetzt und wirkt – um noch einmal auf das Zitat von Weidinger zurück zukommen – durch die gekonnte Auswahl und den gezielten Einsatz wie ein „Maßanzug für den Film“.

Doch sowohl Popmusik als auch Filmmusik entwickeln sich rasch weiter und dabei kreuzen sich immer öfter ihre Wege. Eine interessante Entwicklung, die vor allem aktuell zu beobachten ist: Immer öfter komponieren Bands oder Musiker aus dem Rock- und Pop-Bereich Filmmusik, jedoch weniger um Hits zu erlangen oder zu platzieren, sondern vielmehr, um kreative Filmmusik zum Film passend zu gestalten. Den Anfang haben hier Filme wie beispielsweise *Highlander* (1986, Russell Mulcahy, UK) gemacht, bei dem die Filmmusik von der damals bereits bekannten Band Queen und dem Filmkomponisten Michael Kamen stammte und noch hitorientiert war. Heute macht vor allem Trent Reznor, der gemeinsam mit Atticus Ross für die Filmmusik von *The Girl with the Dragon Tattoo* (2011, David Fincher, USA/Schweden/Norwegen) und *The Social Network* (2010, David Fincher, USA), auf sich aufmerksam. Reznor ist Rock-Musiker und primär durch sein Bandprojekt Nine Inch Nails bekannt. Doch auch Indie-Bands wie Arcade Fire haben die Filmmusik für sich entdeckt und waren

²³⁵ Vgl. Fox Searchlight: Juno. In: <http://www.foxsearchlight.com/post/1726/juno-a-new-e-card-chat-tool-jargon-generator/> (7.1.2014)

zuletzt im Film *Her* (2013, Spike Jonze, USA) für die Musik verantwortlich, haben jedoch auch am Kassenschlager *The Hunger Games* (2012, Gary Ross, USA) mitgewirkt und Songs für den Film komponiert. Moderne Musiker bringen somit den Klang der heutigen Zeit mit extra für den Film komponierter Musik in die Kinos. Wie diese Entwicklung und Zurückbesinnung auf den klassischen Film Score weitergehen wird, bleibt auf jeden Fall spannend.

5. Quellenverzeichnis

5.1 Bibliographie

Borstnar, Nils / Pabst, Eckhard / Wulff, Hans Jürgen: Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. 2. überarbeitete Auflage. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. 2008.

Bullerjahn, Claudia: Analyse von Filmmusik und Musikvideos. In: Mikos, Lothar / Wegener, Claudia (Hg.): Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. 2005. S. 484-495.

Bullerjahn, Claudia: Grundlagen der Wirkung von Filmmusik. Forum Musikpädagogik Band 43. Reihe Wißner-Lehrbuch Band 5. Augsburg: Wißner-Verlag. 2001.

Gorbman, Claudia: Unheard Melodies. Narrative Film Music. London: BFI Publishing. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. 1987.

Gorbman, Claudia: Filmmusik. Texte und Kontexte. In: Schlagnitweit, Regina (Hg.) / Schlemmer, Gottfried (Hg.): Film und Musik. Wien: Synema – Gesellschaft für Film und Medien. 2001. S. 13-28.

Interview mit Hans-Christian Schmid (Regisseur). In: Weidinger. 2006. S. 56-57.

Keller, Matthias: Stars and Sounds. Filmmusik – Die dritte Kinodimension. Kassel: Bärenreiter-Verlag, Gustav Bosse Verlag. 1996.

King, Geoff: Indie 2.0. Change and continuity in contemporary American indie film. London/New York: I.B. Tauris. 2014.

King, Geoff / Molloy, Claire / Tzioumakis, Yannis: American Independent Cinema. Indie, Indiewood and beyond. London und New York: Routhledge. 2013.

Kloppenburger, Josef (Hg.): Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität. Deutschland: Laaber-Verlag. 2012.

Kreuzer, C. Anselm / Möhrmann, Renate (Hg.): Filmmusik. Geschichte und Analyse. 2. erweiterte und überarbeitete Auflage. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. 2003.

Kreuzer, Anselm / Möhrmann, Renate (Hg.): Filmmusik. Geschichte und Analyse. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. 2001.

La Motte-Haber, Helga de / Emons, Hans: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung. München, Wien: Carl Hanser Verlag. 1980.

Lensing, Jörg. U.: Filmtone. In: Schleicher, Harald / Urban, Alexander (Hg.): Filme machen. Technik, Gestaltung, Kunst. Frankfurt am Main: Verlag Zweitausendeins. 2005. S.109-154.

Mikos, Lothar: Film- und Fernsehanalyse. 2. Auflage. Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH. 2008.

Mikos, Lothar / Wegener, Claudia (Hg.): Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. 2005.

Mikos, Lothar: Film- & Fernsehanalyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH. 2003.

Needham, Gary: Brokeback Mountain. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd. 2010.

Pauli, Hansjörg: Filmmusik Stummfilm. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag. 1981.

Schlagintweit, Regina (Hg.) / Schlemmer, Gottfried (Hg.): Film und Musik. Wien: Synema – Gesellschaft für Film und Medien. 2001.

Schleicher, Harald / Urban, Alexander (Hg.): Filme machen. Technik, Gestaltung, Kunst. Frankfurt am Main: Verlag Zweitausendeins. 2005.

Staiger, Janet: Independent of what? Sorting out differences from Hollywood.
In: King, Geoff / Molloy, Claire / Tzioumakis, Yannis: American Independent Cinema.
Indie, Indiewood and beyond. London und New York: Routhledge. 2013. S. 15-27.

Tzioumakis, Yannis: Hollywood's Indies. Classics Divisions, Specialty Labels and the American Film Market. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2013.

Weidinger, Andreas / Giesen, Rolf (Hg.): Filmmusik. Praxis Film. Band 21. Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft mbH. 2006.

Wicke, Peter / Ziegenrucker, Wieland / Ziegenrucker, Kai-Erik: Handbuch der populären Musik. Geschichte - Stile - Praxis - Industrie. Erweiterte Neuauflage. Berlin/Leipzig: Schott Music. 2006.

5.2 Internetquellen

allmusic.com: The Kinks. A division of All Media Network. 2015. In:

<http://allmusic.com/song/a-well-respected-man-mt0029935131> (11.01.2015)

Belle and Sebastian: Recordings. Stuart. 2013. In:

<http://www.belleandsebastian.com/recordings/dear-catastrophe-waitress> (6.1.2015)

Burlingame, Sandra: Besame Mucho (1941). Jazzstandards. 2005-2012. In:

<http://www.jazzstandards.com/compositions-2/besamemucho.htm> (11.01.2015)

Cody, Diablo: Juno. Boundary Road Burnaby: Dancing Elk Pictures Ltd. 2007.

Dawson, Kimya Website: About Kimya. 2011. In: <http://kimyadawson.com/about-kimya/> (7.12.2014)

Dawson, Kimya Website: Alphabutt. 2011 In:

<http://kimyadawson.com/albums/alphabutt/> (6.1.2014)

Dawson, Kimya: Someone in Toronto Loves You. 08.09.2007. In:

http://users.livejournal.com/kimya_dawson_/269569.html (18.11.2014)

Dawson Kimya: 9 months old!!! We've got some cathing up to do. 28.04.2007. In:

http://users.livejournal.com/kimya_dawson_/264052.html (18.11.2014)

Facebook: Fox Searchlight. In: <https://www.facebook.com/foxsearchlight> (7.1.2014)

Facebook: Juno. In: <https://www.facebook.com/JunoTheMovie> (7.1.2014)

Fox Searchlight: Juno. In: <http://www.foxsearchlight.com/post/1726/juno-a-new-e-card-chat-tool-jargon-generator/> (7.1.2014)

Green, Adam: About. Bio. In: <http://adamgreen.info/bio/> (11.01.2015)

IMDB: Juno. In: <http://www.imdb.com/title/tt0467406/> (12.01.2015)

Interview mit Reitman, Jason (Regisseur) / Dawson, Kimya / Page, Ellen:
1:50-3:23. In: http://rhino.edgeboss.net/download/rhino/juno/juno_audio.mp3
(15.12.2014)

McPherson, Tara: Melvins, Big Business, Porn, Altamont. 2006. In:
<http://www.taramcpherson.com/art/Posters/2006/Detail/F68E98/Melvins%2C+Big+Business%2C+Porn%2C+Altamont> (29.12.2014)

Messina, Mateo: The Symphony of Your Life. TEDx ClaremontColleges. 23.09.2011. In:
<http://youtu.be/uUKd8i4bZsU> (11.01.2015)

Messina, Mateo: Portfolio. In: <http://www.mateomessina.com/portfolio.html>
(07.05.2014)

Messina, Mateo: Portfolio. Thank You For Smoking. In:
http://www.mateomessina.com/portfolio/09_ThankYouForSmoking/index.html
(07.05.2014)

Messina, Mateo: Portfolio. Juno. In: http://www.mateomessina.com/portfolio/08_Juno/
(07.05.2014)

Movie Mistakes: Juno (2007). Corrections. User Lummie. In:
<http://www.moviemistakes.com/film7142/corrections> (31.12.2014)

Polisar, Barry Louis: Sheet music to Barry's song "All I Want is You" used in the film Juno. In: <http://www.barrylou.com/junoSheetmusic.html> (28.01.2014)

Rhymesayers Website: Releases. The Uncluded. 2015. In:
<http://www.rhymesayers.com/theuncluded/releases/> (11.01.2015)
Rhymesayers Website: About. 2015. In: <http://www.rhymesayers.com/about>
(11.01.2015)

Saturday Night Live: Bein' Quirky with Zooey Deschanel (featuring Zooey Deschanel). Youtube. 12.08.2013. In:
<https://www.youtube.com/watch?v=RJ0K99BAXYE> (10.01.2015)

Wicke, Peter: „Populäre Musik“ als theoretisches Konzept. In: PopScriptum 1/92 - Begriffe und Konzepte. 6-42. Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin. 1992. In: http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_wicke.pdf (10.1.2015)

Wikia: Most Fruitful Yuki (Comic). In:

[http://fanon.wikia.com/wiki/Most_Fruitful_Yuki_\(Comic\)](http://fanon.wikia.com/wiki/Most_Fruitful_Yuki_(Comic)) (31.12.2014)

Wikipedia. Sea of Love (song) In:

http://en.wikipedia.org/wiki/Sea_of_Love_%28song%29 (15.12.2014)

5.3 Filmographie

5.3.1 Filmnennungen

(500) Days of Summer (2009, Marc Webb, USA)
Adventureland (2009, Greg Mottola, USA)
Almost Famous (2000, Cameron Crowe, USA)
Austin Powers: The Spy Who Shagged Me (1999, Jay Roach, USA)
Black Swan (2010, Darren Aronofsky, US)
Boys Don't Cry (1999, Kimberly Peirce, USA)
Breakfast at Tiffany's (1961, Blake Edwards, USA)
Brokeback Mountain (2005, Ang Lee, USA/Kanada).
Crazy Heart (2009, Scott Cooper, USA)
Die Nibelungen (1922-24, Fritz Lang, D)
Easy Rider (1969, Dennis Hopper, US)
Gladiator (2000, Ridley Scott, USA/UK)
Her (2013, Spike Jonze, USA)
High Fidelity (2000, Stephen Frears, USA)
Highlander (1986, Russell Mulcahy, UK)
High Noon (1952, Fred Zinnemann, USA)
Juno (2007, Jason Reitman, USA)
King Kong (2005, Peter Jackson, Neuseeland/USA/Deutschland)
King Kong (1933, Merian C. Cooper/Ernest B. Schoedsack, USA)
Little Miss Sunshine (2006, Jonathan Dayton und Valerie Faris, USA)
Palindromes (2004, Todd Solondz, USA)
Pulp Fiction (1994, Quentin Tarantino, USA)
Sea of Love (1989, Harold Becker, USA)
Stadt ohne Maske (1948, Jules Dassin, USA)
Suspiria (1977, Dario Argento, Italien)
Thank You for Smoking (2005, Jason Reitman, USA)
The Bone Collector (1999, Phillip Noyce, USA)
The Girl with the Dragon Tattoo (2011, David Fincher, USA/Schweden/Norwegen)
The Graduate (1967, Mike Nichols, USA)

The Hunger Games (2012, Gary Ross, USA)

The Social Network (2010, David Fincher, USA)

The Wizard of Gore (1970, Herschell Gordon Lewis, USA)

The Wizard of Gore (2007, Jeremy Kasten, USA)

Titantic (1997, James Cameron, USA)

5.3.2 DVD

Juno (2007, Jason Reitman, USA). Fassung: DVD-Video. Twentieth Century Fox Home Entertainment LLC. 2013.

(Anmerkung: Die zitierten Zeiten beziehen sich auf die Sichtung mit dem Programm DVD-Player für MacOS.)

6. Abbildungsverzeichnis

ABBILDUNG 1: SCHLUSSZENE BEI JUNO. MICHAEL CERA (LI., PAULIE) UND ELLEN PAGE (RE., JUNO) SPIELEN DAS LIED „ANYONE ELSE BUT YOU“	56
ABBILDUNG 2: JASON BATEMAN (LI., MARK) UND ELLEN PAGE (RE., JUNO) TANZEN.....	68
ABBILDUNG 3: ELLEN PAGE (LI., JUNO) UND JASON BATEMAN (RE., MARK) SPIELEN GEMEINSAM „DOLL PARTS“	72
ABBILDUNG 4: DIE LORINGS WERDEN EINGEFÜHRT	80
ABBILDUNG 5: ELLEN PAGE (JUNO) UND MARK TAUSCHEN MUSIK AUS.....	85
ABBILDUNG 6: ELLEN PAGE (JUNO) SPIELT „ZUB ZUB“	88
ABBILDUNG 7: EIN MOMENT DER STILLE IN <i>JUNO</i>	92
ABBILDUNG 8: JUNOS ZIMMER	95

7. Anhang

7.1 Einstellungsprotokoll „All the Young Dudes“

Szene, Zeit	Bildinhalt	Einstellungsgröße	Kamera	Rede	Ton
01:06:30 01:06:38	Zunächst leerer dunkler Raum, den zuerst Mark betritt und das Licht aufdreht. Dahinter kommt Juno	Amerikanische	Zuerst Standkamera mit Blick auf den Durchgang	Mark und Juno Reden. Juno: Wow, is this the baby's room?	Nicht-diegetische Musik: Belle and Sebastian „Expectations“ Sehr leise und nur 7 Sekunden, stoppt als Juno zu reden beginnt, ist als Übergang von der letzten in diese Szene zu verstehen. Diegetischer Ton: Gehgeräusche
01:06:38 01:06:48	Juno und Mark von hinten. Mark setzt sich auf den hinteren Sessel, Juno zieht sich die Weste aus.	Halbtotale	Vom gleichen Punkt wie vorher, fährt leicht nach vorne.	Juno: It is beautiful. Mark will Juno Comics zeigen. Juno: You are one of those guys?	Diegetischer Ton : Gehen, Auspacken etc.
01:06:48 01:06:51	Marks Arm links, Juno wird halbnah geziegt.	Amerikanisch, dann halbnah.	Schwenkt nach links.	Mark: Take a look	Diegetischer Ton: Gehen etc.
01:06:51 01:06:54	Comicheft „Most fruitful Yuki“, das Juno in der Hand hält.	Detailaufnahme	Steht.	Juno liest: Most fruitful Yuki	Diegetischer Ton: Geräusche
01:06:54 01:06:58	Mark sitzt, Juno steht.	Schon nach Schuss-Gegenschuss-Prinzip. Juno halbnah.	Kamera steht.	Juno: What is ... Oh my god, she's a pregnant superhero!	
01:06:58 01:07:02	Mark sitzt breit am Sessel. Sieht Comic rechts.	Gegenschuss auf Mark.	Kamera fährt leicht zu Mark.	Mark : Isn't that great? I got it when I	Geräusche.

				was in Japan with my band. She reminds me of you.	
01:07:02 01:07:07	Juno steht.	Schuss auf Juno.	Kamera steht.	Juno: Hells yeah, this actually makes me feel less like a fat dork.	
01:07:07 01:07:14	Mark sitzt breit am Sessel, Juno's Bauch ist rechts zu sehen.	Schuss auf Mark.	Kamera steht.	Most Fruitful Yuki is real bad ass. You should be proud to be the same condition.	
01:07:14 01:07:21	Juno bedankt sich und gibt dann Mark eine von den CDs, die sie noch immer in der Hand hält.	Schuss auf Juno, Halbnah.	Steht.	Juno: Thank you. Oh, how about some tunage. Okay, don't look	Geräusche.
01:07:21 01:07:40	Beide sind von hinten, dann von der Seite zu sehen. Mark gibt die CD in den Player, Juno legt ihre Sachen beiseite.	Halbtotale. Wenn Lied einsetzt kommen sich Juno und Mark näher, amerikanische.	Kamera schwenkt manchmal leicht nach rechts.	Juno: Now this first one is kinda slow. But it's Mott the Hoople so it's still totally rad and hardcore. Mark lacht. Juno: What? Mark: I actually know this one. Juno: You do? Mark: Yeah, this song's older than me, if you can believe that.	Geräusche von Juno, die Sachen hinlegt und von Mark, der die CD einlegt. Bei 01:07:31 setzt die diegetische Musik ein: All The Young Dudes von Mott the Hoople.
01:07:40 01:07:42	Man sieht Mark von vorne, vor Mark Juno von hinten.	Gegenschuss auf Mark.	Steht.	Mark: I danced to it at my senior prom.	Diegetische Musik ein: „All The Young Dudes“ von Mott the Hoople. Gespräch im Vordergrund.
01:07:42 01:07:45	Juno rechts von vorne, links Mark von der Seite.	Schuss auf Juno.	Steht.	Juno: Who did you dance with?	Diegetische Musik ein: „All The Young Dudes“ von Mott the Hoople. Gespräch im Vordergrund.

01:07:45 01:07:51	Mark links, rechts Juno von hinten.	Gegenschuss auf Mark.	Steht.	Mark: Cynthia Vogel. Great dancepartner, she let me put my hands all over her body. Juno: Hot. Mark: Very hot.	Diegetische Musik ein: „All The Young Dudes“ von Mott the Hoople. Gespräch im Vordergrund.
01:07:51 01:07:57	Juno steht rechts, links Mark. Sie legt ihre Hände auf seine Hüfte.	Schuss auf Juno.	Kamera bewegt sich nach links mit Junos Bewegung mit.	Juno: Oh man, I can just picture you slow dancing like a dork!	Diegetische Musik ein: „All The Young Dudes“ von Mott the Hoople. Gespräch im Vordergrund.
01:07:57 01:08:04	Junos Hand auf Marks Hüfte.	Detail dann Großaufnahme.	Kamera verfolgt Bewegung von Marks Händen.	Mark: Actually, I put her hands there, i put my hands down here.	Diegetische Musik ein: „All The Young Dudes“ von Mott the Hoople. Gespräch im Vordergrund.
01:08:04 01:08:07	Marks und Junos Bauch.	Detail.	Kamera steht.	Mark: That's how we did it in '88.	Diegetische Musik ein: „All The Young Dudes“ von Mott the Hoople. Gespräch im Vordergrund.
01:08:07 01:08:11	Mark von vorne, Junos Hinterkopf.	Nahaufnahme von Mark und Juno.	Kamera steht.	Juno: Just like this. Mark: Have you never been to a dance before?	Diegetische Musik ein: „All The Young Dudes“ von Mott the Hoople. Gespräch im Vordergrund.
01:08:11 01:08:18	Juno von vorne, links Mark von hinten.	Gegenschuss auf Juno, Nahaufnahme.	Kamera steht.	Juno: Only squares and nerds go to dances. Mark: Who are you? Juno : I don't know.	Diegetische Musik ein: „All The Young Dudes“ von Mott the Hoople. Gespräch im Vordergrund.
01:08:18 01:08:22	Mark von vorne, rechts Juno von hinten.	Schuss auf Mark.	Kamera steht.	Mark: I feel like there is something between us. Sie lachen.	Diegetische Musik ein: „All The Young Dudes“ von Mott the Hoople. Gespräch im Vordergrund.
01:08:22 01:08:24	Bäuche.	Detail	Kamera steht.	Lachen.	Diegetische Musik ein: „All The Young Dudes“ von Mott the Hoople. Gespräch im Vordergrund.

01:08:24 01:08:29	Juno lehnt sich gegen Mark.	Schuss auf Juno.	Kamera steht.	Juno seufzt.	Diegetische Musik ein: „All The Young Dudes“ von Mott the Hoople wird deutlicher zu hören.
01:08:29 01:08:34	Sieht Marks Gesicht, wirkt etwas bedrückt.	Schuss auf Mark, Nahaufnahme.	Kamera schwenkt leicht nach links, mit den Tanzbewegungen.		Diegetische Musik ein: „All The Young Dudes“ von Mott the Hoople wird deutlicher zu hören.
01:08:34 01:08:37	Juno mit Lächeln, an Mark angelehnt.	Schuss auf Juno, Großaufnahme.	Kamera schwenkt leicht nach links, wegen den Tanzbewegungen.		Diegetische Musik ein: „All The Young Dudes“ von Mott the Hoople wird deutlicher zu hören.
01:08:37 01:08:42	Marks Gesicht.	Schuss auf Mark, Nahaufnahme.	Kamera schwenkt nach recht uns links, wegen tanzen	Mark: I'm leaving Vanessa	Diegetische Musik ein: „All The Young Dudes“ von Mott the Hoople. Mark im Vordergrund.
01:08:42 01:08:46	Junos Gesicht.	Schuss auf Juno, Großaufnahme. Dann beide nah im Bild.	Kamera schwenkt nach rechts uns links. Und bewegt sich nach oben mit Juno.	Juno: What?	Diegetische Musik ein: „All The Young Dudes“ von Mott the Hoople. Gespräch im Vordergrund.
01:08:46 01:08:52	Marks Gesicht, Junos Hinterkopf.	Schuss auf Mark.	Kamera schenkt leicht nach links.	Mark: It's just not working out, but I'm getting my own place in the city... and I've got it all planned out. It's something I've wanted to do for a long time... Juno: No! Mark: No?	Diegetische Musik ein: „All The Young Dudes“ von Mott the Hoople. Musik wird immer leiser. Gespräch im Vordergrund.
01:08:52 01:08:58	Juno regt sich auf.	Schuss auf Juno.	Kamera bewegt sich nach rechts und links, mit Juno mit.	Juno: No. No, you definitely cannot do that, Mark. That's a big, fat sack of no!	Juno dreht diegetische Musik ab.
01:08:58 01:09:00	Marks Gesicht, Juno von hinten.	Schuss auf Mark,	Kamera steht.	Mark: What's the matter? Juno: This isn't what we agreed on.	
01:09:00 01:09:03	Juno bewegt sich nach hinten, weg von Mark.	Schuss auf Juno, halbnah.		Juno: You guys have to take care of... this! You are	

				the chosen custodians of the big-ass bump!	
01:09:03 01:09:07	Marks Gesicht, Hinterkopf von Juno.	Schuss auf Mark, halbnah.	Kamera steht.	Mark: I thought you'd be cool with this. Juno: Cool?	
01:09:07 01:09:14	Juno	Gegenschuss auf Juno.	Kamera steht.	Juno: I wanted everything to be perfect. Not shitty and broken like everyone else's family.	
01:09:14 01:09:15	Marks Gesicht.	Gegenschuss auf Mark.	Kamera steht.		
01:09:15 01:09:21	Juno im Vordergrund.	Schuss auf Juno, halbnah.	Kamera steht.	Juno: Look, I have the baby, Vanessa is going to be so happy	
01:09:21 01:09:25	Marks Gesicht, rechts Junos Hinterkopf.	Gegenschuss auf Mark, halbnah.	Kamera steht.	Mark: A baby is not going to fix everything. Besides, I don't know if I'm ready to be a father.	
01:09:25 01:09:27	Juno rechts von vorne, links Mark von hinten.	Schuss auf Juno, halbnah.	Kamera steht.	Juno: But you're old.	
01:09:27 01:09:28	Sieht Mark, rechts Junos Hinterkopf.	Gegenschuss auf Mark, halbnah.	Kamera steht.	Mark lacht.	
01:09:28 01:09:29	Sieht nur Juno.	Schuss auf Juno, halbnah.	Kamera steht.		
01:09:29 01:09:32	Mark von vorne, Junos Hinterkopf.	Schuss auf Mark, halbnah.	Kamera steht.	Mark: How do you think of me	
01:09:32 01:09:33	Juno von vorne, Marks Arm links.	Schuss auf Juno, halbnah.	Kamera steht.		
01:09:33 01:09:34	Mark von vorne, Junos Hinterkopf.	Schuss auf Mark, halbnah.	Kamera steht.	Mark: Why are you here?	
01:09:34 01:09:44	Juno von vorne, Marks Arm links.	Schuss auf Juno, halbnah.	Kamera steht.	Juno: I ... just liked being furniture in your weird life.	

01:09:44 01:09:51	Mark von vorne, Juno von hinten.	Schuss auf Mark, halbnah.	Kamera steht.	Mark: ...this is what my life has become. Stuff in boxes. I'm underground Is that so appealing to you?	
01:09:51 01:09:54	Juno alleine im Bild.	Schuss auf Juno, halbnah.	Kamera steht, leichte Froschperspektive.	Juno: Is this my fault? Is Vanessa mad at you because of me?	
01:09:54 01:09:57	Mark von vorne, Junos Hinterkopf.	Schuss auf Mark, halbnah.	Kamera steht.	Mark: That has nothing do to with you. Vanessa and I are not in love anymore.	
01:09:57 01:10:08	Juno von vorne, Mark von hinten.	Schuss auf Juno, halbnah.	Kamera steht. Nimmt dann jedoch Perspektive von Mark ein, Juno in Froschperspektive.	Juno: Yeah, but didn't you love Vanessa when you married her? If you love someone once, you can love them again, I know it. My friend Leah has gone out with the same guy, like, four times. You're just not trying hard enough.	
01:10:08 01:10:10	Nur Mark, der sitzt. Dann gestikulierende Hände von Juno rechts.	Schuss auf Mark, halbnah.	Kamera steht.	Mark: I'm such an idiot. I can't believe what an idiot I am.	
01:10:10 01:10:17	Juno steht, Kamera ist hinter Mark, sieht seinen Rücken.	Schuss auf Juno, leichte Froschperspektive.	Kamera steht.	Juno: Just do not divorce your wife. Do me a solid and stay with Vanessa.	
01:10:17 01:10:21	Nur Mark, der sitzt.	Gegenschuss auf Mark.	Kamera steht.	Mark: You're so young.	
01:10:21 01:10:26	Juno von vorne, Marks Hinterkopf.	Schuss auf Juno, halbnah. Sie dreht sich um und geht.	Kamera steht, verfolgt Juno.	Juno: I'm not that young. I'm sixteen. I'm old enough to know when someone is acting like total a-hole!	
01:10:26	Mark sitzt alleine auf seinem	Schuss auf Mark,	Kamera schwankt		Hört Juno gehen.

01:10:29	Sessel.	amerikanische.	leicht.		
01:10:29 01:10:34	Juno wie sie geht, Kamera hinter Mark, zeigt Marks Rücken.	Schuss auf Juno, amerikanische.	Kamera bewegt sich mit Juno mit.	Juno: Oh, and you know what? I bought another Sonic Youth Album and it sucks. It's just noise.	

7.2 Einstellungsprotokoll „Tire Swing“ und „Anyone Else But You“

Szene, Zeit	Bildinhalt	Einstellungsgröße	Kamera	Rede	Ton
01:29:30 - 01:29:35	Brenda mit einem Hund	Totale.	Die Kamera fährt von der Eingangstür heraus, daher sieht man zunächst nur den Busch und dann erst Brenda.	-	Musik von Kimya Dawson mit dem Song „Tire Swing“ Leise Geräusche von Brenda und dem Hund.
01:29:35 – 01:29:47	Juno mit ihrem Fahrrad und einer Gitarre am Rücken.	Medium Shot, dann Halbnähe, dann Detailaufnahme auf die Füße. Totale, als Juno wegfährt.	Kamera bewegt sich mit Juno mit. Als diese auf das Rad aufgestiegen ist, bleibt die Kamera stehen.	-	Musik von Kimya Dawson Geräusche von Juno und dem Rad.
01:29:48 - 01:29:52	Juno fährt Rad.	Juno kommt von links in das leere Bild, man sieht sie von hinten. Es wird ein Establishing Shot von Juno gezeigt.	Froschperspektive . Kamera fährt langsam nach.	-	Lied und Geräusche des Rades.
01:29:52 - 01:29:55	Juno von vorne.	Halbtotale.	Leichte Froschperspektive . Kamera fährt langsam nach hinten.	Juno spricht über Paulie als Freund. Es ist eine Erzählstimme, also nicht diegetischer Ton.	Lied wird leiser. Radgeräusche bleiben gleich laut. Stimme von Juno ist jedoch im Vordergrund.

				Juno: As boyfriends go, Paulie Bleeker is..	
01:29:55 - 01:30:00	Juno und ihre Füße beim Rad fahren.	Füße nah, Halbnah.	Zeigt Füße von gleicher Höhe, schwenkt dann den Körper rauf zu Junos Gesicht, dass aus einer leichten Froschperspektive gezeigt wird.	... totally boss. He is the cheese to my macaroni. I know people ...	Lied ist im Hintergrund. Radgeräusche gleichbleibend. Junos Stimme ist im Vordergrund.
01:30:00 - 01:30:06	Juno fährt Rad.	Zwischen Totale und Halbtotale, eher Establishing Shot.	Kamera fährt mit relativ ähnlicher Geschwindigkeit mit.	... are supposed to fall in love before they reproduce, but I guess normalcy's not ...	Lied ist im Hintergrund zu hören. Fahrradgeräusche gleich. Junos Stimme im Vordergrund.
01:30:06 - 01:32:18	Juno fährt Rad, kommt bei Paulie an und steigt ab. Juno und Paulie spielen und singen, als sie mit dem Lied fertig sind, küsst Juno Paulie. In dem Moment laufen die Läufer vorbei.	Juno in der Halbtotale, sie setzt sich zu Paulie, beide bleiben in der Halbtotale. Sie beginnen zu spielen, Kamera fährt nach Hinten, es wird eine Totale gezeigt.	Kamera verfolgt Juno, wie sie absteigt und sich setzt. Dann bewegt sich die Kamera langsam nach hinten.	... really our style. Paulie und Juno begrüßen sich. Paulie: Hey Juno: Hey Paulie: Ready? Juno: Yeah. Juno und Paulie singen und spielen Gitarre, sie spielen das Lied „Anyone Else But You“ von The Moldy Peaches.	Monolog von Juno ist beendet. Radgeräusche und Bewegungen von Juno sind zu hören. Lied von Kimya Dawson wird immer leiser und endet. Im fast gleichen Moment beginnen Juno und Paulie „Anyone Else But You“ zu spielen.

8. Abstract

Die Verwendung von Popmusik im Kino kann bis in die Stummfilmzeit zurückverfolgt werden. In den 1960er Jahren hielt die Popmusik als Song Score in Filmen wie *Easy Rider* oder *The Graduate* Einzug und ist heute nicht mehr als Filmmusik wegzudenken. In dieser Arbeit wird dieses Phänomen zunächst theoretisch beschrieben, um die verschiedenen Funktionen und Elemente von Song Scores anschließend am Filmbeispiel *Juno* analytisch festzumachen und die Entwicklungen in einen neuen Diskurs zu stellen. *Juno* vereint bestehende Populärmusik verschiedener Jahrzehnte mit extra für den Film komponierten Songs. Die Analyse zeigt, dass die verschiedenartige Musik in *Juno* auf den ersten Blick sehr ähnlich wirkt, bei genauerer Betrachtung jedoch ganz unterschiedliche Funktionen erfüllt. Popsongs können somit, richtig eingesetzt, auch Funktionen annehmen, die man theoretisch nur extra für den Film komponierter Musik zuweist. In der Praxis gibt es bereits eine Weiterentwicklung, denn immer öfter komponieren bekannte Pop-Interpreten Musik extra für Filme.

9. Lebenslauf

Schulausbildung

1995 - 1999	Volksschule Rockersberg
1999 - 2005	Gymnasium Dachsberg
2005 - 2008	BORG Grieskirchen mit Schwerpunkt Musikerziehung und Matura in Musik. (Abschluss mit Matura)

Hochschulstudium

2008-2012	Studium der Publizistik - & Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien. Schwerpunkt auf Multimediajournalismus und Printjournalismus. Abschluss mit Bachelor.
2008-2015	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.

Beruflicher Werdegang

03/2009-12/2009	Kulturredakteurin beim Onlinemagazin CHiLLi.cc (heute mokant.at)
2009-2010	Freie Redakteurin im Bereich Kultur
07/2010	Praktikum bei Digital Affairs im Bereich Social Media
08/2010-12/2010	Mitarbeit bei eSeL.at, einem Projekt, dass sich Kunst und Kultur widmet
10/2010-heute	Social Media Managerin bei Mjam
2011-heute	Mitarbeit und Organisation verschiedener Projekte im Modebereich
2011-heute	Speakerin zum Thema Social Media Marketing und Blogger Relations