



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Vom Schweigen zum Musical.

**Störungen der Narration auf der akustischen Ebene in
der TV-Serie Buffy the Vampire Slayer“**

Verfasserin

Lena Marina Burgstaller, B.A.

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer, M.A.

Danksagung

*Leider lässt sich eine wahrhafte Dankbarkeit
mit Worten nicht ausdrücken.*

(Johann Wolfgang von Goethe)

Trotzdem möchte ich mich all jenen erkenntlich zeigen, die mich auf ihre ganz persönliche Weise bei der Fertigstellung meiner Arbeit unterstützt haben. Danke für eure Geduld, Nachsicht, Ratschläge und aufbauenden Worte.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Die akustische Ebene	6
2.1. Allgemeine Aufgaben	6
2.2. Kategorien von Ton im Film	8
2.3. Die Bestandteile	9
2.3.1. Sprache	10
2.3.2. Geräusche	11
2.3.3. Musik	13
3. Das Verhältnis von Bild und Ton	16
3.1. Die unterschiedliche Perzeption	16
3.2. Das Konzept des hinzugefügten Werts	17
3.3. Die Beziehungsarten	18
3.4. Ton und Bild im Fernsehen	20
4. Buffy the Vampire Slayer	23
4.1. Reduktion der akustischen Ebene: 4x10 Hush	24
4.1.1. Kompensation des Sprachverlusts	24
4.1.2. Relation des Sprachmangels zur akustischen Ebene	46
4.1.3. Autoreflexivität des Mediums	51
4.2. Überschuss der akustischen Ebene: 6x07 Once More, with Feeling	57
4.2.1. Aufnahme des Musiküberschusses	57
4.2.2. Relation des Musiküberschusses zur akustischen Ebene	74
4.2.3. Autoreflexivität der Medien	83
5. Resümee	94
6. Quellenverzeichnis	99
6.1. Bibliografie	99
6.2. Filmografie	102
6.3. Medien	102
6.4. Internetquellen	102
Anhang	104
Abbildungsverzeichnis	104
Liedtitel und Interpreten aus Once More, with Feeling	105
Abstract	105
Lebenslauf	106

1. Einleitung

„A story is told as much by silence as by speech.“
(Susan Griffin)

Diese Gegensätze von Schweigen und Sprechen können beide auf ihre ganz besondere Weise einen bedeutsamen Beitrag zum Erzählen einer Geschichte liefern. In der vorliegenden Arbeit werden zwei Episoden der TV-Serie „Buffy the Vampire Slayer“ auf diese Phänomene analysiert. Einerseits tritt die Stille an die Stelle der Stimme, andererseits rückt die gesungene Sprache in den Mittelpunkt. Welchen Einfluss die akustische Ebene auf die Narration ausübt, wird anhand dieser Störung der tonalen sowie audiovisuellen Balance aufgezeigt.

Die Irritationen, die durch das Fehlen beziehungsweise den Überfluss eines auditiven Elements hervorgerufen werden, bewirken Verschiebungen auf der medialen und formalen Ebene. Im Gegensatz zum Stummfilm oder klassischen Filmmusical sind die akustischen Besonderheiten diegetisch motiviert und treten sozusagen als Effekt der Handlung auf. Die Erklärungen der ungewöhnlichen Tonverhältnisse sind in den Episoden innerhalb des Serienuniversums zu finden: In beiden Fällen stellen Dämonen die Verursacher der Stummheit und der Gesangswut dar. Der Inhalt liefert demnach die Basis für das „experimentelle“ Erzählen.

Die Vermittlungsweisen von narrativen Informationen, die für das Verständnis der Handlung notwendig sind, erfahren durch die Störungen der akustischen Ebene Veränderungen. Bei der Suche nach Strategien spielen sowohl formale Voraussetzungen als auch charakterliche Eigenschaften der Serienfiguren eine erhebliche Rolle.

2. Die akustische Ebene

„(...) sounds are sequenced throughout the film, helping to tell the story in a musical way and not as mere support or augmentation to events on screen.”¹, mit diesen Worten beschreibt Musikwissenschaftler und Komponist Julio d’Escriván die Aufgabe von Ton im Film sehr treffend. Er stellt nicht bloß eine Begleiterscheinung zu den gezeigten Bildern dar, sondern fungiert als eigene Spielart der Erzählung.

2.1. Allgemeine Aufgaben

Die akustische Ebene hat grundsätzlich die Funktion, zur visuellen Erzählung eines Films beizutragen. Für d’Escriván erfüllt sie dabei unterschiedliche Aufgaben. So dient der Soundtrack unter anderem dazu, die Narration zu organisieren und die textuellen sowie bildlichen Handlungselemente in musikalischer Weise wiederzugeben. Gleichzeitig gelangt die formale Filmstruktur zum Ausdruck.² Das bedeutet für Filmwissenschaftler Michel Chion, dass das Werk mithilfe von akustischer Interpunktion grammatikalisiert wird:

*„Punctuative use of sound depends on the initiative of the editor or the sound editor. They make decisions on the placement of sound punctuation based on the shot’s rhythm, the acting, and the general feel of the scene, working with the sounds imposed on them or chosen by them.”*³

Einzelne Szenen oder Dialoge können dadurch hervorgehoben werden, andere Elemente der Narration werden in den Hintergrund gerückt. Es lässt sich ein Vergleich zum Sprachgebrauch ziehen – in gesprochenen Sätzen wird die Zeichensetzung dazu verwendet, der Aneinanderreihung von Wörtern einen Sinn zu verleihen.

Des Weiteren trägt der Ton nach Film- und Kulturwissenschaftler John Belton dazu bei, die erfundene Welt für die ZuseherInnen realistisch und erfahrbar zu machen. Durch die Verwendung bekannter auditiver Elemente aus der wirklichen Welt wie beispielsweise dem Umgebungslärm in einer Stadt wird es ermöglicht, eine Verbindung zum filmischen

¹ D’Escriván, Julio: Sound Art (?) on/in Film. In: Organised Sound. 2009. Vol. 14(1). S. 69.

² vgl. ebd. S. 65f.

³ Chion, Michel: Audio-Vision: Sound on Screen. New York: Columbia Univ. Press 1994. S. 49.

Universum aufzubauen.⁴ Die Glaubwürdigkeit und Nachvollziehbarkeit der Erzählumgebung wird somit aufrecht erhalten. Die akustische Ebene gibt Anhaltspunkte, um in der virtuellen Filmwelt gewisse Merkmale der eigenen erlebbaren Realität zu finden. „(...) *as a characteristic of film and the visual media, sound language relates to identification, telling apart and recognizably describing.*“⁵, beschreibt Professor Graeme Harper die Wichtigkeit des Filmtons. Diese akustischen Hinweise zur Identifikation von Schauplätzen spielen eine große Rolle für die Kontinuität der Erzählung.

Barbara Flückiger, eine Schweizer Filmwissenschaftlichen, sieht in diesem Zusammenhang ein wichtiges Charakteristikum in der Schaffung einer Einheit des erfundenen Universums: „*Eine Kardinalfunktion der Tonspur ist es, Kohärenz zu schaffen und die fragmentierten Ausschnitte aus der profilmischen Wirklichkeit in einem übergeordneten Ganzen zu verankern.*“⁶ Dadurch wird eine Orientierung im raumzeitlichen Gefüge der Handlung sowie in den narrativen Strukturen und Einheiten ermöglicht. Auch für Chion stellt die in seinem Terminus der internen Logik beschriebene Aufrechterhaltung der filmischen Kontinuität einen bedeutsamen Aufgabenbereich der Tonspur dar: „*I shall call internal logic of the audiovisual flow a mode of connecting images and sounds that appears to follow a flexible, organic process of development, variation, and growth, born out of the narrative situation itself and the feelings it inspires.*“⁷ Der bewegte Bilderstrom erfährt durch ein konstantes Klangbild einen harmonischen Ablauf, der einerseits durch die Kreation von Atmosphäre und andererseits durch den Einsatz musikalischer Mittel erreicht werden kann. Dieser konstruierte Klangstrom lässt sich dadurch charakterisieren, wie flüssig und unmerkbar verbunden die einzelnen Tonelemente zueinander in Beziehung stehen. Je besser die Teile miteinander verbunden sind, umso einheitlicher scheint die vermittelte filmische Welt.

Eine weitere Funktion der Tonspur ist für Filmwissenschaftler Béla Balázs in der Emotionalisierung der ZuseherInnen zu finden. Es ist nicht nur notwendig, das gezeigte Universum zu realisieren, sondern auch den Einfluss der dialogorientierten Kräfte zum

⁴ vgl. Belton, John: Technology and Aesthetics of Film Sound. In: Weis, Elisabeth & Belton, John: Film Sound: Theory and Practice. New York: Columbia University Press 1985. S. 66.

⁵ Harper, Graeme: Introduction. Sound in Film and Visual Media. In: Harper, Graeme: Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview. New York/London: continuum 2009. S. 11.

⁶ Flückiger, Barbara: Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films. Marburg: Schüren Verlag 2002. S. 298.

⁷ Chion (1994). S. 46.

Ausdruck zu bringen. Der Sound eines Films beeinflusst und lenkt beim Betrachten die Gedanken und Gefühle des Publikums.⁸ Das Hervorrufen von Emotionen im Publikum geschieht vor allem durch den auf das Bild abgestimmten Einsatz von Musik.

Gleichzeitig besitzt der Soundtrack die Macht, Erwartungen in den BetrachterInnen zu wecken. „*They [sounds and images, Anm. d. Aut.] have tendencies, they indicate directions, they follow patterns of change and repetition that create in the spectator a sense of hope, expectation, and plenitude to be broken or emptiness to be filled.*“⁹, beschreibt Chion diese Einflussnahme des Tons auf das Publikum. Durch die kulturelle Prägung und persönliche Erfahrungen mit Filmen werden gewisse Melodien mit bestimmten Genres oder Situationen in Verbindung gebracht. Hier besteht nun die Möglichkeit, die aufgebauten Hoffnungen des Publikums zu erfüllen oder sie zu enttäuschen. Bei einer Beerdigung wird beispielsweise keine Untermalung mit fröhlicher Musik erwartet. Falls im Film kein Trauermarsch sondern ein freudiger Pop-Song gespielt wird, nutzt der Sound seine Macht, um Konventionen zu brechen und Annahmen zu widerlegen.

Auch auf der technischen Ebene erfüllt der Ton eine entscheidende Aufgabe. Er dient hier als verbindendes Element zwischen verschiedenen Einstellungen im Film. Dabei ist es möglich, räumliche und zeitliche Veränderungen im Visuellen mit einem einheitlichen akustischen Klangbild zu kompensieren. Diesen Vorgang nennt Buhler auch auditive Überblendung.¹⁰

2.2. Kategorien von Ton im Film

Für die nachfolgende Analyse ist es wesentlich, verschiedene Eigenschaften von Sound genau zu definieren. Zunächst lässt sich mit den Begriffen diegetisch und nichtdiegetisch eine Unterscheidung in Bezug auf das filmische Universum treffen. *Diegetisch* bedeutet, dass der Ton Teil der erzählten Welt ist. *Nichtdiegetisch* bezeichnet hingegen das

⁸ vgl. Balázs, Béla: Theory of the Film: Sound. In: Weis, Elisabeth & Belton, John: Film Sound: Theory and Practice. New York: Columbia University Press 1985. S. 116.

⁹ Chion (1994). S. 55.

¹⁰ vgl. Buhler, James e.a.: Hearing the Movies. Music and Sound in Film History. New York/Oxford: Oxford University Press 2010. S. 82.

Klangbild, das seinen Ursprung nicht in der Diegese hat, das heißt, es gibt innerhalb der Erzählung keine logische Erklärung für den Ton. In diese Kategorie fällt zum Beispiel die Untermalung eines Dialogs mit einem Instrumentalstück. Während das Gespräch im Rahmen der filmischen Welt abläuft, steht die Musik außerhalb des erzählten Universums. Die Sichtbarkeit der Sound-Quellen beschreibt ein weiteres Tonattribut. Bei *on-screen* ist am Bildschirm zu sehen, wer oder was den Ton verursacht. *Off-screen* stellt einen unsichtbaren Klangursprung außerhalb des Bilds dar.¹¹

Um einen besseren Überblick über die verschiedenen Arten von Sound zu schaffen, werden weitere Kategorien differenziert. *Umgebungston* umfasst jegliche Geräusche einer Szenerie und nimmt den gesamten dargestellten Raum ein, ohne dass alle Quellen sichtbar sind. Seine Hauptaufgabe besteht darin, bestimmte Orte darzustellen. Im Gegensatz dazu bringt der *innere Ton* das physische oder mentale Innenleben eines Charakters zum Ausdruck. Körperfunktionen, die normalerweise nicht zu hören sind, werden hiermit verdeutlicht. Als Beispiel dient die akustische Darstellung eines schlagenden Herzens. Eine dritte Gruppe bezeichnet *On-the-air-Ton*, der elektronisch übertragen wird. Die Klangquelle stellen Radios, Telefone, Fernsehgeräte oder Ähnliches in der erzählten Welt dar.¹²

2.3. Die Bestandteile

Die akustische Ebene setzt sich nach Medienwissenschaftler Knut Hickethier aus folgenden drei Einheiten zusammen: Sprache, Geräusche und Musik.¹³ Die einzelnen Elemente können zwar für die Analyse getrennt voneinander betrachtet werden, stellen aber in der Wahrnehmung des Publikums keine einzelnen, in sich geschlossenen Entitäten dar, sondern wirken als homogenes Gefüge. Musiktheoretiker James Buhler merkt an, dass die Tonspur vielmehr als einheitliches Ganzes erfasst wird. Erst im harmonischen Zusammenspiel untereinander, erfüllen die drei Elemente ihre Aufgabe als Teil des audiovisuellen Mediums „Film“. Der Soundtrack soll also eine Balance von Sprache,

¹¹ vgl. Chion (1994). S. 73.

¹² vgl. ebd. S. 75f.

¹³ vgl. Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse [4., aktualisierte und erweiterte Auflage]. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2007. S. 89.

Geräuschen und Musik enthalten.¹⁴ Dabei kommt eine Hierarchie zum Vorschein: „*Dialogue occupies the sonic foreground and music and effects the background.*“¹⁵ Um die Verständlichkeit der Narration zu gewährleisten, wird das Gesprochene oft in den Vordergrund gerückt, während Effekte und musikalischer Einsatz zurücktreten.

2.3.1. Sprache

Chion bezeichnet das Kino als ein Phänomen, dessen Konzentration auf der Stimme beziehungsweise auf den gesprochenen Worten liegt: „*Sound in film is voco- and verbocentric, above all, because human beings in their habitual behavior are as well.*“¹⁶ Daher rücken Filme die akustische Ebene der Sprache in den Mittelpunkt. Es liegt in der Natur der Menschen, dass sie ihre Aufmerksamkeit zuerst auf Stimmen richten, ehe sie andere Töne wahrnehmen. Die konkrete Verbalisierung verfolgt in Hinsicht auf die Narration zwei Ziele: Einerseits unterstützen ausgesprochene Worte die sinnstiftenden Elemente der Erzählung, andererseits tragen sie zur Charakterisierung der Hauptfiguren bei.

Die Sprache sieht Buhler in Filmen demnach als untrennbar mit der Handlung verbunden. In erster Linie fungiert sie als konstitutives narratives Element für die Erzählung einer Geschichte, denn die semantische Dimension gibt dem gezeigten Bild eine bestimmte Bedeutung und schafft ein narratives Verständnis. Die wichtigste Eigenschaft der gesprochenen Worte liegt darin, umfangreiche und präzise Informationen zu vermitteln. Neuigkeiten können direkt an die ZuseherInnen weitergeleitet und bestimmte Handlungsweisen von Figuren erklärt werden. Außerdem werden wichtige Themen durch konkrete Verbalisierung eingeführt und dargestellt.¹⁷

Somit ist die Sprache in der Lage, Handlungselemente, die nicht gezeigt werden, wiederzugeben sowie Motivationen bestimmter Aktionen zu begründen. Sie dient nicht nur zur Kommunikation der Figuren untereinander, sondern trägt auch zum besseren

¹⁴ vgl. Buhler (2010). S. 23.

¹⁵ Buhler (2010). S. 9.

¹⁶ Chion (1994). S. 6.

¹⁷ vgl. Buhler (2010). S. 11.

Verständnis des Publikums bei, indem sie beispielsweise zeitliche oder räumliche Lücken mit erklärenden Worten schließt.

Die Stimme als Medium der Sprache spielt hierbei eine große Rolle. Einerseits ist sie aktiv an der Entwicklung der Narration beteiligt, andererseits erfüllt sie eine charakterisierende Funktion. Die Filmwissenschaftlerin Linda Seger stellt fest, dass emotionale Zustände oft in der Stimmqualität Ausdruck finden. Verbale Äußerungen lassen auf das Innenleben von Charakteren schließen. Entweder teilen sie ihre Gefühle direkt durch Artikulation ihres emotionalen Zustands mit oder die Färbung und der Klang ihrer Stimme liefern einen Hinweis darauf.¹⁸

Die Sprache erfüllt nach Chion in all ihren Ausformungen wie Monolog, Dialog oder Kommentar im Film verschiedene Funktionen in der dramatischen, psychologischen, informativen und affektiven Dimension. Primär gilt sie laut Chion als ein Element der Handlung, denn die gesprochenen Worte der Charaktere tragen in umfassendem Ausmaß dazu bei, einen Film zu strukturieren: „(...) *everything is in fact conceived, almost unconsciously, to make the character's speech into the central action and at the same time to make us forget that this speech is what structures the film.*“¹⁹

2.3.2. Geräusche

In Bezug auf die Narration erfüllen auch Soundeffekte zwei wesentliche Aufgaben. Auf der einen Seite sind sie für die Kreation des authentischen Filmuniversums verantwortlich. Auf der anderen Seite gewähren sie Einblicke in das Innere der ProtagonistInnen.

Folglich obliegt es den Geräuschen, für Umgebungs- sowie Hintergrundsound zu sorgen. Die Schaffung einer realistischen Filmwelt und ihre Authentizität stehen dabei im Vordergrund. Diese akustische Illustration des Bildes spielt eine beachtliche Rolle, um den visuellen Wirklichkeitseindruck mit einer auditiven Atmosphäre zu verstärken. „*The*

¹⁸ vgl. Seger, Linda: Von der Figur zum Charakter. Überzeugende Filmcharaktere erschaffen. Berlin: Alexander Verlag 2001. S. 166.

¹⁹ Chion (1994). S. 171.

*modulation of noises has often helped to bring about mystery, suspense, etc...*²⁰ stellt etwa Filmwissenschaftlerin Dominique Nasta fest. Das Publikum soll das filmische Universum als geschlossenes Ganzes wahrnehmen und seine Existenz uneingeschränkt akzeptieren.

Soundeffekte sind nicht nur für die Herstellung einer glaubwürdigen Filmwelt, sondern auch für die Repräsentation großer Umwelten, die über das Blickfeld der ZuseherInnen hinaus reichen, verantwortlich. Die gegenständliche Rahmung des Bildschirms schränkt die Darstellung einer weitflächigen Umgebung im visuellen Bereich ein. Daher dienen laut Buhler Geräusche dazu, das gezeigte Bild akustisch zu erweitern: „*In this way, ambient sound extends the physical space depicted in the frame.*“²¹ So gestaltet es sich zum Beispiel schwierig, die gesamte Größe eines Bahnhofs mit dem Hauptgebäude, den Bahnsteigen und Menschenmassen in einer Aufnahme erkennbar zu zeigen. Mit der Hilfe von Geräuschen wie dem Abfahren eines Zuges, sich vermengender Dialoge von Verabschiedenden, dem Ticken einer Uhr, undeutlicher Lautsprecherdurchsagen und Ähnlichem reicht es aus, nur einen Ausschnitt des Settings zu sehen. Trotz der eingeschränkten visuellen Darstellung, bleibt durch die Soundeffekte weiterhin deutlich zu erkennen, um welches Setting es sich handelt. Das Publikum verliert somit die räumliche und zeitliche Orientierung im Erzählstrang nicht.

Abgesehen von der äußerlichen Komponente der Lokalisierungshilfe können Geräusche auch auf die innerlichen Gedanken und Emotionen der Charaktere verweisen. Nicht-sprachliche Äußerungen von Personen enthalten neue Informationen über ihren Zustand und leisten somit einen Beitrag zum besseren Verständnis der Figur. Der indirekte Ausdruck von Gefühlen lässt nach Buhler weitere Schlüsse auf das Innenleben der ProtagonistInnen zu.²² So ist das Schluchzen eines Charakters als logische Konsequenz für Traurigkeit zu sehen, wohingegen fröhliches Gelächter von einer positiven Stimmung zeugt.

Soundeffekte tragen laut Flückiger auch zur Formgebung sowie zur Strukturierung der Erzählung bei: „*Higher order meanings are generated when a further context enriches the*

²⁰ Nasta, Dominique: *Meaning in Film. Relevant structures in soundtrack and narrative*. Bern: Lang 1991. S. 90.

²¹ Buhler (2010). S. 14.

²² vgl. ebd. S. 13.

simple meaning of a sound object.“²³ Dazu zählen unter anderem Signale wie Sirenen oder Glocken, die von der Gesellschaft festgelegte kommunikative Bedeutungen erhalten. Geräusche fungieren jedoch auch als Stereotypen, die durch die Wiederholung von narrativen Komplexen oder mithilfe ihrer akustischen Repräsentation dargestellt werden. Als auditive Symbole geben sie ein abstraktes Konzept wieder oder zeigen Asymmetrien zwischen Bild und Ton auf.²⁴

2.3.3. Musik

Als Filmmusik wird grundsätzlich jegliche Art von Musik bezeichnet, die im Film Verwendung findet. Sie schließt nach Ausführungen des Musikphilosophen Peter Kivy eine Lücke auf der visuellen Ebene und erfüllt dabei grundlegende Funktionen: „(...) *the ubiquitousness of the musical medium, its ability to be present almost everywhere, to seep into every crevice, makes it the prime mover in the enterprise of filling the expressive vacuum.*“²⁵ Der musikalische narrative Gehalt unterstützt nicht nur den Fortlauf der Erzählung, sondern auch die Darstellung der handelnden Charaktere. Im Rahmen der folgenden Untersuchung ist es wesentlich, eine Unterscheidung zwischen zwei Arten von Musik zu treffen: Einerseits gelangt *pit music* zum Einsatz, die aus einer nichtdiegetischen Position die visuelle Darstellung begleitet. Andererseits gibt es *screen music*, die direkt aus einer Quelle innerhalb der filmischen Diegese entsteht.²⁶

In Bezug auf die Erzählung trägt die Musik daher maßgeblich dazu bei, die Geschichte auf die „richtige“ Weise zu verstehen. Sie ist für Film- und Fernsehkomponist Andreas Weidinger „(...) *im Idealfall stets Partner der Geräuschebene und des Dialogs und interagiert mit beiden so nahtlos wie möglich.*“²⁷ Grundsätzlich unterstützt sie demnach die Narration und liefert Hinweise auf essentielle Handlungselemente. Die Musik bestätigt laut Buhler jenes Wissen, das durch Dialoge oder visuelle Darstellungen bereits offenbart wurde. Daneben besteht die Möglichkeit, dass Musik in bestimmten Situationen neue

²³ Flückiger, Barbara: Sound Effects. Strategies for Sound Effects in Film. In: Harper, Graeme: Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview. New York/London: continuum 2009. S. 158.

²⁴ vgl. ebd. S. 159f.

²⁵ Kivy, Peter: Music in the Movies: A philosophical Enquiry. In: Allen, Richard and Smith, Murray [Hg.]: Film Theory and Philosophy. Oxford: Oxford Univ. Press 1997. S. 324.

²⁶ vgl. Chion (1994). S. 80.

²⁷ Weidinger, Andreas: Filmmusik. Hg. von Giesen, Rolf. Konstanz: UVK Verlag 2006. S. 50.

Informationen enthüllt.²⁸ Der wiederholte Einsatz derselben Melodie in ähnlichen Situationen kann zum Beispiel auf eine falsche Absicht einer Figur hinweisen.

Gleichzeitig wird der Musik die ästhetische Funktion zugeordnet, ausdrucksvoll und dramatisch angemessen in Erscheinung zu treten. Somit wird dem Publikum verdeutlicht, um welche Art von Szene es sich handelt.²⁹ Schlüsselstellen werden beispielsweise mit tragenden Klängen hinterlegt, um ihre Wichtigkeit im Verlauf der Handlung zu unterstreichen.

Der Soundtrack fungiert jedoch nicht nur als „Echo“ für den Handlungsstrang, sondern gestaltet laut Nasta auch die emotionale Beteiligung des Publikums mit. Daher findet die musikalische Gestaltung bei der Schaffung der Grundstimmung eines Films gezielten Einsatz. Sie ist sowohl für die Atmosphäre einzelner Szenen als auch für das Gesamtwerk verantwortlich: *„[I]f the given score manages to provide the illusion of a known language, music will eventually trigger a feeling of ubiquity in time and space that helps the audience plunge into the fictional universe.“*³⁰

Bei der Darstellung von Figuren spielt nach den Ausführungen Kivys Filmmusik ebenfalls eine große Rolle *„(...) with the way they characterize the personages of the sound film, namely, as ‚speaking effigies‘.*³¹ Die unterschiedlichen Persönlichkeiten können mithilfe von Melodien oder Liedern charakterisiert werden. Musik kompensiert hier eine fehlende Dimension in der Zeichnung der ProtagonistInnen. Dem Publikum wird so ein stimmiges Bild der Charaktere vermittelt. Diese sogenannten Leitmotive der Figuren entsprechen einer engen Verbindung von Musik und Narration.

Filmmusik ermöglicht es außerdem, eine Kontinuität zwischen visuell unterschiedlichen Szenen herzustellen, ohne die Integrität der Diegese in Frage zu stellen. *„In general, however, we can say that music makes space and time pliable, subject to contraction or distention.“*³², beschreibt Chion eine Funktion dieses akustischen Elements. Die Überwindung großer räumlicher Distanzen sowie Zeitspannen innerhalb

²⁸ vgl. Buhler (2010). S. 16f.

²⁹ vgl. Kivy (1997). S. 313.

³⁰ Nasta (1991). S. 49.

³¹ Kivy (1997). S. 317.

³² Chion (1994). S. 82.

aufeinanderfolgender Einstellungen stellt in der Wahrnehmung der ZuschauerInnen einen Bruch der narrativen Einheit dar. Mit der Hilfe von musikalischer Begleitung können diese Lücken so überbrückt werden, dass die Erzählung wieder als geschlossenes Ganzes funktioniert. Die Musik umrahmt die lokalen oder temporalen Sprünge im Film und stellt somit eine Verbindung zwischen zwei visuell verschiedenen Szenen her. Dem Publikum wird durch gleichbleibende Klänge verdeutlicht, dass eine Verknüpfung zwischen differenten Bildern besteht.

3. Das Verhältnis von Bild und Ton

*“(...) the sound in itself is by definition a phenomenon that tends to spread out, like a gas, into whatever available space there is.”*³³, beschreibt Chion die Beschaffenheit der akustischen Ebene. Das Zusammenspiel zwischen visueller und auditiver Ebene im Film beziehungsweise im Fernsehen ist für die nachfolgende Analyse der Narrationsstörungen von großer Bedeutung. Bild und Ton wirken wechselseitig aufeinander ein und stellen in ihrer Existenz ebenbürtige Partner dar.

3.1. Die unterschiedliche Perzeption

Chion erkennt, dass sowohl aufgrund biologischer als auch technischer Bedingungen eine unterschiedliche Wahrnehmung der akustischen sowie der visuellen Ebene existiert. Der naturbedingte Hauptgrund dafür liegt in der spezifischen Beschaffenheit der menschlichen Sinnesorgane. Das Ohr analysiert, verarbeitet und synthetisiert Impulse schneller als das Auge. Selbst ein äußerst kurz gehörter Ton kann noch erkannt werden, wie beispielsweise das Quietschen von Autobremsen. Im Gegensatz dazu ist es nicht möglich, ein aufblitzendes Bild zu identifizieren oder einzuordnen. Ein weiterer Unterschied der Perzeption liegt in der jeweiligen Beziehung zu Fortgang und Stillstand. Sound setzt Bewegung voraus, da er keine physische Gestalt hat und als ruhender Gegenstand betrachtet werden kann. Ein Bild hingegen kann Fortbewegungen darstellen, hält jedoch seinen fixierten Zustand aufrecht.³⁴

Außerdem findet Chion auf der technischen Ebene eine weitere Differenzierung. Für die visuelle Darstellung ist eine Rahmung vorhanden. Der Bildschirm fungiert als Begrenzung, innerhalb derer einzelne Szenen zu sehen sind. Damit können die Bilder verortet werden. Akustische Ausprägungen sind, wie bereits erwähnt wurde, nicht gegenständlich und greifbar. Es ist unmöglich, ihre exakte Herkunft zu bestimmen: *„So there is no auditory container for film sounds, nothing analogous to this visual container of the images that is*

³³ Chion (1994). S. 79.

³⁴ vgl. ebd. S. 9f.

the frame.”³⁵ Sie besitzen keine Rahmung, daher haben sie die Fähigkeit, auf verschiedenen narrativen Stufen zu operieren. Diese Faktoren nehmen in der Wahrnehmung einen hohen Stellenwert ein. Das Visuelle kann örtlich präzise fixiert werden und erhält eine feststehende Position. Die Bilder werden in einer bestimmten Reihenfolge präsentiert und in derselben Abfolge aufgenommen. Dieser Prozess verläuft linear und geordnet. Das Akustische hingegen kann nicht innerhalb eines Rahmens festgemacht werden. Es scheint keinen verankerten Platz zugeordnet zu haben und frei im Raum zu schweben. Die Wahrnehmung erfolgt nicht nach einem vorgegebenen Schema, sondern in einer weniger festgelegten Form.

3.2. Das Konzept des hinzugefügten Werts

Bild und Ton stehen im Film miteinander unmittelbar in Verbindung. Bereits in der Stummfilmära wurden die gezeigten Darstellungen mit Musik begleitet. Im Kino der Gegenwart sind die beiden Einheiten auch auf der technischen Ebene vereint. Trotzdem entsteht bei der Betrachtung eines filmischen Werks grundsätzlich jener Eindruck, dass der Sound bereits in der visuellen Darbietung enthalten ist und daher eine untergeordnete Rolle spielt. Diese Annahme ist nicht korrekt: Chion bestätigt, dass Bild und Ton einander ebenbürtig sind und in gleichem Ausmaß zur Narration beitragen: *„Added value is what gives the (eminently incorrect) impression that sound is unnecessary, that sound merely duplicates a meaning which in reality brings about, either all on its own or by discrepancies between it and the image.*”³⁶

Dieses Konzept des hinzugefügten Werts besagt, dass visuelle und auditive Ebene einander bereichern, also gemeinsam eine größere Aussagekraft besitzen als in der jeweiligen einzelnen Ausformung. *„Sound shows us the image differently than what the image shows alone, and the image likewise makes us hear sound differently than if the sound were ringing out in the dark.*“³⁷, beschreibt Chion seine These. Einerseits kann der Ton im Bild etwas zeigen, wozu es alleine nicht im Stande ist. So werden die Bewegungen bei einer tätlichen Auseinandersetzung in zu schneller Geschwindigkeit ausgeführt, als dass sie das

³⁵ Chion. S. 68.

³⁶ ebd. S. 5.

³⁷ ebd. S. 21.

Auge der BetrachterInnen exakt aufnehmen könnte. Die Geräusche von Faustschlägen und Tritten helfen dabei, die gezeigte Situation in ihrem gesamten Ausmaß wahrzunehmen. Andererseits haben Bilder die Möglichkeit, eine Bedeutung auf Klänge zu projizieren, die sie alleine nicht besitzen. In Horrorfilmen wird beispielsweise dem Geräusch von Schritten durch das Zeigen einer verängstigten Person eine völlig neue Dimension hinzugefügt. Statt der Repräsentation eines ankommenden Menschen assoziiert das Publikum damit Gefahr.

Außerdem trägt der Ton dazu bei, neue Zusammenhänge herzustellen und Erklärendes zur Erzählung hinzuzufügen. Die unterschiedlichen Narrationsebenen sind dabei von hoher Relevanz, denn auf jeder einzelnen kann eine andere Verknüpfung zum Audiokanal erfolgen:

*„In effect, each level of narration provides a new context within which sound (and its relationship to time and motion) is re-evaluated according to both a global strategy of making prominent the significance of a ‘scene’ in a ‘story world’ and a local strategy of comprehending actions and events.“*³⁸

Somit können laut Filmwissenschaftler Edward Branigan komplexe Situationen auf der Handlungsebene eine Auflösung durch auditive Hilfsmittel erfahren, indem in einer unerkennbaren Szenerie ein bekanntes akustisches Element für die ZuseherInnen den Hinweis auf den Ort liefert.

Branigan betont außerdem, dass „(...) *sound and image never really stand alone but only at the intersection of various interpretive strategies which seek (offer) knowledge from the text by generating multiple, and often incompatible, descriptions of the text.*“³⁹ Es ist also bei der Wahrnehmung de facto kaum möglich, Ton und Bild im Film voneinander zu trennen. Die visuelle und die akustische Spur hängen voneinander ab und tragen gegenseitig zur jeweiligen Formung bei.

3.3. Die Beziehungsarten

Prinzipiell geht im Film jedes auditive Element eine Beziehung mit den narrativen Bestandteilen ein, die in der jeweiligen Einstellung enthalten sind. Daher liefert der Ton

³⁸ Branigan, Edward: Sound, Epistemology, Film. In: Allen, Richard and Smith, Murray [Hg.]: Film Theory and Philosophy. Oxford: Oxford Univ. Press 1997. S. 108

³⁹ ebd. S. 109.

einen wichtigen Beitrag in der Erzählung. Gleichzeitig steht die akustische Ebene in Verbindung mit den visuellen Komponenten der filmischen Struktur und des Aufbaus. Dieses Verhältnis zwischen Ton und Bild kann sich nach Chions Begrifflichkeiten auf zwei unterschiedliche Arten gestalten: *synchron* oder *asynchron*.⁴⁰

Die *Synchronität* beschreibt nach Buhler das simultane Auftreten eines Soundereignisses und eines optischen Elements. Die Hauptaufgabe liegt darin, den audiovisuellen Strom zu strukturieren und bestimmte Highlights zu setzen, um die Narration interessant zu gestalten. Dabei gelangen unterschiedliche Formen zum Einsatz. Eine Möglichkeit der Anwendung stellt die Technik des *voice-over* dar, bei der eine erzählende Stimme zum besseren Verständnis der gezeigten Szene beiträgt, indem sie Zusammenhänge erklärt und die Aufmerksamkeit der ZuseherInnen lenkt. Auch *mickey-mousing* fällt in diese Kategorie. Hier wird die auditive Ebene dazu verwendet, die dargestellte Handlung zu imitieren. Es können beispielsweise Paukenschläge dazu dienen, stampfende Schritte zu ersetzen.⁴¹

Im Gegensatz dazu steht für Chion die audiovisuelle *Dissonanz*. Dabei unterscheiden sich Bild und Ton von Grund auf. Es entsteht ein Widerspruch zwischen Gezeigtem und Gehörtem, wodurch auf eine bestimmte Bedeutung im narrativen Kontext hingewiesen wird.⁴² Zum Beispiel verdeutlicht unruhige Musik in einer optisch harmonisch wirkenden Szene drohende Gefahr. Ebenso können sanfte Klänge während einer actionreichen Einstellung auf das gleichgültige Innere eines Charakters verweisen.

Das Verhältnis zwischen Bild und Ton lässt sich in Chions Begrifflichkeiten außerdem in weitere Unterkategorien einteilen, die eine exaktere Bestimmung der Hör- und Sichtbarkeit ermöglichen. *Akusmatisch* bezeichnet einen gehörten Sound, dessen Ursprung nicht sichtbar ist. *Visualisiert* beschreibt hingegen die Sichtbarkeit der Tonquelle bei gleichzeitigem Hören.⁴³ Diesen Unterscheidungen kommt allerdings nur in der Analyse größere Bedeutung zu. Bei der Wahrnehmung des filmischen Universums fallen sie nicht ins Gewicht.

⁴⁰ vgl. Chion (1994). S. 40.

⁴¹ vgl. Buhler (2010). S. 80ff.

⁴² vgl. Chion (1994). S. 38.

⁴³ vgl. ebd. S. 71f.

3.4. Ton und Bild im Fernsehen

„Television is fundamentally a kind of radio, ‘illustrated’ by images. Television sound already has its established place which is fundamental and mandatory (silent television is inconceivable, unlike film).“⁴⁴ Die auditive Ebene ist also für Chion im Gegensatz zum Film beim Fernsehen weitaus bedeutender. Der Ton wird dem Bild übergeordnet und nimmt eine zentrale Stellung in der Vermittlung der Fernseherfahrung ein. Dem Visuellen spricht Chion eine illustrierende Funktion zu und wertet es damit in Bezug auf das Akustische ab.

Der dominante Modus des Fernsehens ist für Filmtheoretiker Rick Altman von unterbrochener Aufmerksamkeit gekennzeichnet, das heißt, dass nebenbei andere Aktivitäten wie Haushaltstätigkeiten oder Essen ausgeführt werden. Die Folgen lassen sich in der Beschaffenheit des Akustischen erkennen: „Dies ist genau der Punkt, an dem der Ton eine aktive Rolle zu spielen beginnt.“⁴⁵ Er soll also die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen wecken, lenken und halten. Die auditive Ebene wird somit in den Vordergrund gerückt und in ihrer Wichtigkeit für die Inhaltsvermittlung über das Bild gestellt.

Grundsätzlich erfüllt der Ton im Fernsehen ähnliche Aufgaben wie im Film. Allerdings nimmt er eine größere Machtposition im Vergleich zur visuellen Darstellung ein. Seine Zuständigkeit liegt nach Altman darin, „(...) dass der Ton ausreichend Plot- oder Informationskontinuität bereithält, um ein Verständnis der Sendung möglich zu machen, auch wenn das Bild nicht zu sehen ist.“⁴⁶ Dadurch wird das Gefühl vermittelt, dass alle entscheidenden Elemente eine akustische Ankündigung erfahren. Das Auditive liefert einen Hinweis auf essentielle Ereignisse, Informationen oder Emotionen. Indem es Details vermittelt und Bedeutung verankert, wird es zum Hauptträger der Geschichte. Die SeherInnen vertrauen darauf, dass sie mithilfe von hörbaren Vorankündigungen ihre Aufmerksamkeit rechtzeitig auf die visuelle Darstellung lenken, um keine wesentliche Entwicklung des Filmgeschehens zu verpassen. Akustische Signale fungieren als

⁴⁴ Chion (1994). S. 165.

⁴⁵ Altman, Rick: Fernsehton. In Adelman, Ralf [Hg.]: Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie – Geschichte – Analyse. Konstanz: UVK-Verlag 2001. S. 394.

⁴⁶ ebd. S. 394.

Markierungen, die etwas Sehenswertes bezeichnen. Dadurch wird der Ton zu einer machtvollen Institution im Fernsehen.

Diese Umkehrung des Prinzips der natürlichen Kausalität, wo ein Objekt einen Laut erzeugt, zu einer magischen, bei welcher die Reaktion die Aktion produziert, stellt für Altman eines der Hauptcharakteristika des Mediums Fernsehen dar: *„Der Ton, der Reaktion ist, muss zur Vorhersage umgeformt werden, so dass das Bild, zu dem ich gerufen werde, als ganz besonders für mich gemacht scheint.“*⁴⁷ Akustisches und Visuelles werden demnach im Gegensatz zum Kinofilm in umgekehrter Reihenfolge präsentiert. Der normalerweise reaktive Klang dient als Prognose für das Publikum. So kündigt im Fernsehen zum Beispiel der laute Schrei einer Figur ein kurz darauf eintreffendes schreckliches Ereignis an. Im Kinofilm hingegen erfolgt diese Aktion erst nachdem das Furchterregende eingetreten ist.

Wie bereits erwähnt wurde, kommt dem Bild im Fernsehen an sich eine geringere Bedeutung als der akustischen Ebene zu, was sich auch auf die Beschaffenheit des Visuellen auswirkt. Es wird auf eine illustrierende Funktion reduziert. *„Das Fernsehbild muss sicherstellen, dass seine Bedeutung offensichtlich ist.“*⁴⁸, beschreibt Fernsehwissenschaftler John Ellis. Es fungiert daher als Begleiterscheinung zum Ton, wodurch ein entleertes Bild ohne weitere Details entsteht. Die Hervorhebung des Akustischen bedingt schnelle Wechsel und Schnitte sowie einen niedrigen visuellen Informationswert. Trotzdem stehen für Ellis Ton und Bild in einem Wechselverhältnis, die nicht als getrennte Einheiten auftreten. Erst im harmonischen Zusammenspiel ergeben sie die spezifische Fernseherfahrung.

Ebenso wie im Film setzt sich die akustische Ebene im Fernsehen aus den drei Bestandteilen Sprache, Geräusche und Musik zusammen. Es ist auch beiden Medien gemeinsam, dass das gesprochene Wort die größte Rolle in der auditiven Wahrnehmung des Publikums spielt. Die Hauptaufgabe besteht darin, Handlungselemente zu erklären, die nicht direkt am Bildschirm ablaufen. *„In television there is hardly anything more common than conversations among people that do not necessarily refer to what is on screen at the*

⁴⁷ Altman (2001). S. 407.

⁴⁸ Ellis, John: Fernsehen als kulturelle Form. In: Adelmann, Ralf [Hg.]: Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Konstanz: UVK-Verlag 2001. S. 61.

*time.*⁴⁹, beschreibt Chion diese Vorgehensweise, die oftmals ein zusätzliches Bild außerhalb der sichtbaren Narration schafft. Das visuell Dargestellte kann umgangen werden, wenn off-screen Stimmen zu hören sind, die untereinander Gespräche führen.⁵⁰ Sie eröffnen damit einen „akustischen Raum“, der nur außerhalb des Bildschirms existiert und nicht wesentlich zum Fortlauf der Erzählung beiträgt. Damit wird ein weiteres Charakteristikum des Mediums Fernsehen beschrieben.

In Bezug auf das Verhältnis zwischen Bild und Ton lässt sich eine Gemeinsamkeit in Film und Fernsehen erkennen: In beiden medialen Ausformungen besteht eine wechselseitige Verbindung der zwei Elemente. Allerdings gibt es Differenzen in ihrer Machtposition. Obwohl die akustische Ebene keine wesentlichen Unterschiede in Film und Fernsehen aufweist, existiert im Kino eine eher gleichgestellte Rolle von Bild und Ton. Das Fernsehen hebt hingegen das Auditive hervor und spricht ihm einen höheren Stellenwert im Kontext der Narration zu. Trotzdem können die Elemente nicht gesondert betrachtet werden, sondern fungieren als Einheit.

⁴⁹ Chion (1994). S. 159.

⁵⁰ vgl. ebd. S. 157f.

4. Buffy the Vampire Slayer

Die Fernsehserie „Buffy the Vampire Slayer“ wurde von Joss Whedon kreiert und gelangte in den Jahren von 1997 bis 2003 zur Ausstrahlung. Sie umfasst sieben Staffeln mit insgesamt 144 Folgen und handelt von einem Mädchen, das mit besonderen Kräften ausgestattet ist und Vampire, Dämonen sowie andere Monster jagt. Ihre Freunde Willow, Xander, Anya und Tara, die sich als die „Scoobies“ bezeichnen, sowie ihre Schwester Dawn, ihr Wächter Giles und der Vampir Spike stehen ihr dabei tatkräftig zur Seite.⁵¹

Die Auswahl der analysierten Episoden erfolgte nach klanglichen Kriterien. So herrscht in *Hush* ein Tonmangel vor, wohingegen *Once More, with Feeling* einen Überschuss an Sound vorweisen kann. In beiden Folgen wurden unterschiedliche unkonventionelle Darstellungsformen der akustischen Ebene gewählt, deren Elemente miteinander in Verbindung stehen. Anhand der vorliegenden Extrem-Beispiele soll verdeutlicht werden, auf welche Art und Weise die Abwesenheit sowie die übermäßige Präsenz eines akustischen Elements Einfluss auf die narrative Gestaltung nimmt.

Eine inhaltliche Parallele lässt sich im behandelten Thema der Folgen finden: Die Beschäftigung mit Kommunikation und ihren Schwierigkeiten steht im Mittelpunkt. In *Hush* werden zu viele Worte verwendet, die vom Wesentlichen ablenken. Erst durch den Verlust der Sprache ist es den Charakteren möglich, ohne Komplikationen miteinander zu interagieren. In *Once More, with Feeling* wirkt der auferlegte Bann grundsätzlich auf die gleiche Weise: Er zerstört die Barrikade, die durch das Nicht-Aussprechen entsteht. Allerdings vollzieht er sich gegensätzlich, denn die Figuren werden dazu gezwungen, Gedanken und Gefühle in Liedern zur Sprache zu bringen. Probleme in der Kommunikation, die durch das Zurückhalten von Informationen entstanden sind, erfahren so ihre Auflösung.

⁵¹ vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0118276/> (6.7.2012)

4.1. Reduktion der akustischen Ebene: 4x10 Hush

„The whole town has been rendered unable to speak.“⁵²

Diese Episode wurde am 14. Dezember 1999 ausgestrahlt und handelt davon, dass bössartige Kreaturen namens „Gentlemen“ Sunnydale aufsuchen, um sieben Personen zu töten und ihre Herzen zu sammeln. Sie stehlen allen StadtbewohnerInnen ihre Stimme, da ein menschlicher Schrei für sie tödlich ist. Buffy und ihre Freunde versuchen unter den erschwerten Umständen der Stummheit, die Dämonen zu vernichten, wobei sie sich gleichzeitig persönlichen Problemen stellen müssen.

Das besondere Merkmal dieser Folge stellt eine 25 Minuten anhaltende wortlose Zeitspanne dar. Die ProtagonistInnen sind ihrer Stimmen beraubt, weshalb sie andere Wege zur Kommunikation finden müssen. Alltagsgeräusche sowie nichtdiegetische Musik finden trotzdem Verwendung, um die Atmosphäre zu unterstützen.

4.1.1. Kompensation des Sprachverlusts

Die von den „Gentlemen“ erzwungene Sprachlosigkeit hat enorme Auswirkung auf die Gestaltung der Episode. Nach David Bordwell, einem amerikanischen Filmwissenschaftler, stellt die Verständlichkeit der Geschichte für das Publikum das Hauptziel der Narration dar.⁵³ Demnach müssen sowohl inhaltlich als auch formal Strategien entwickelt werden, um den Stimmverlust auszugleichen. Der Schwerpunkt liegt darauf, die Narration in solcher Weise zu verändern, dass das Publikum der Erzählung trotz erschwelter Bedingungen lückenlos folgen kann. Die Bedeutung einzelner Handlungselemente muss weiterhin vermittelt werden können, ohne dass es zu Verständnisschwierigkeiten für die ZuseherInnen kommt.

⁵² Whedon, Joss: Hush. In: Buffy – im Bann der Dämonen. Collector's Edition. Season 4.1. DVD. USA: 20th Century Fox 2002. 19:07.

⁵³ vgl. Bordwell, David: Narration in the Fiction Film. Madison: University of Wisconsin Press 1985. S. 30.

a) Inhaltliche Ebene

Bei der Vermittlung des Inhalts dienen im Format des Fernsehens vor allem die ProtagonistInnen dazu, den Zusammenhang zwischen einzelnen Aktionsmomenten in ihrem diegetischen Universum zu erklären. Narrative Informationen werden hauptsächlich von den Charakteren in Dialogen oder durch ihr Verhalten vermittelt – so produzieren sie die wesentlichen Angaben, die für das Verständnis der Geschichte notwendig sind.⁵⁴

Aufgrund der Beraubung ihrer Stimme, die als primäres Kommunikationsmittel dient, sind die Figuren in *Hush* gezwungen, andere Möglichkeiten zu finden, um sich auszudrücken und die Bedeutungen sowohl für ihre Mitmenschen als auch für das Publikum der Serie zu transportieren. Sie können ihre Motivationen, Gedanken oder Gefühle nicht mehr verbal zum Ausdruck bringen, sondern müssen auf unübliche Weise agieren.

Kommunikation an sich dient hauptsächlich dem Informationsaustausch. Dazu zählen für Kommunikationswissenschaftler und Philosoph Paul Watzlawick unter anderem die alltägliche soziale Verständigung, das verbale Hinweisen auf Gefahren, die Weitergabe von Wissen oder der Ausdruck von Gefühlen. Die Sprache dient dabei als Medium der Kommunikation.⁵⁵ Der Verlust der Sprachfähigkeit bedeutet eine umfassende Störung der Gesellschaft. Zwar werden Lösungen mithilfe paralinguistischer Phänomene, wie Lachen, Seufzen sowie gestischer und mimischer körperlicher Ersatzhandlungen gesucht, doch ist in der vorliegenden Folge *Hush* zu beobachten, dass diese alternativen Formen nicht dieselbe Aussagekraft besitzen wie die konkreten Verbalisierungen.

Kommunikative Mitteilungen enthalten jedoch nicht nur Informationen, sondern liefern auch einen Hinweis auf die Relation zwischen SenderIn und EmpfängerIn. Watzlawick führt dies auf zwei unterschiedliche Ebenen einer Verbalisierung zurück: „*Der Inhaltsaspekt vermittelt die ‚Daten‘, der Beziehungsaspekt weist an, wie diese Daten aufzufassen sind.*“⁵⁶ Daher wirkt sich die gezwungene Sprachlosigkeit auch auf die persönlichen Beziehungen zwischen den ProtagonistInnen aus. Durch die Unmöglichkeit, sich sprachlich auszudrücken, existiert kein Hinweis darauf, wie die nonverbale Mitteilung

⁵⁴ vgl. Bordwell (1985). S. 161.

⁵⁵ vgl. Watzlawick, Paul e.a.: Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien [11., unveränderte Auflage]. Bern: Verlag Hans Huber 2007. S. 42.

⁵⁶ ebd. S. 55.

zu verstehen ist. Die fehlenden Anhaltspunkte sind für Missverständnisse in der Verständigung der Charaktere verantwortlich. Willow deutet beispielsweise auf ihren Oberkörper, um das Wort „Herz“ darzustellen, doch Xander interpretiert die Geste als Bezeichnung für ihre Brüste.⁵⁷

I. Auswirkungen auf die Art der Informationsvermittlung

Es lässt sich feststellen, dass die Handelnden unterschiedliche Strategien entwickeln, um die verlorene Sprache zu ersetzen. Das Spektrum reicht von geschriebenen Worten über Gesten bis hin zum Einsatz maschineller Hilfsmittel. Charaktertypische Eigenheiten fließen in die Suche nach alternativen Ausdrucksmitteln ein, denn „(...) *each character has a specific relationship with language*.“⁵⁸ Jede Figur gleicht die auferlegte Verstummung auf ihre ganz persönliche Weise aus. Im Verlauf der Episode beschränken sich die meisten ProtagonistInnen auf eine oder zwei Arten der wortlosen Ausdrucksweise. Buffy hingegen kann einen besonders vielfältigen Gebrauch alternativer Kommunikationsmittel vorweisen. Sie ist dafür bekannt, dass sie mit den Worten spielt und Sprache dazu nutzt, ihre Gegner im Kampf durch Beleidigungen oder Witze zu entwaffnen. Ihre Stärke bezieht sich nicht nur auf die körperlichen Kräfte, sondern auch auf ihre verbalen Schläge. Das Unvermögen zu sprechen bringt folglich einen Machtverlust mit sich.⁵⁹ Daher kämpft Buffy am härtesten von allen um die Wiedererlangung ihrer Stimme, da die gesprochenen Worte für sie gleichzeitig eine Waffe in physischen Gefechten darstellen – „*The gang's language capabilities are integral to their ability to fight evil* (...)“⁶⁰

In der Kommunikationswissenschaft wird zwischen zwei unterschiedlichen Arten von Kommunikation unterschieden, die in der zwischenmenschlichen Verständigung von Bedeutung sind. Watzlawick beschreibt sie wie folgt:

„*Es gibt zwei grundsätzlich verschiedene Weisen, in denen Objekte dargestellt und damit zum Gegenstand von Kommunikation werden können. Sie lassen sich entweder durch eine Analogie (z.B. eine Zeichnung) ausdrücken oder durch einen Namen. (...) Namen sind Worte* (...)“⁶¹

⁵⁷ vgl. Hush. 27:30f.

⁵⁸ Wilcox, Rhonda: Fighting the Forces. What's at stake in Buffy the Vampire Slayer. Lanham: Rowman & Littlefield 2002. S. 75.

⁵⁹ vgl. ebd. S. 74.

⁶⁰ ebd. S. 75.

⁶¹ Watzlawick (2007). S. 62.

In der Phase des erzwungenen Schweigens greifen die ProtagonistInnen also zu den analogen Ausdrucksmöglichkeiten, die ohne Vokalisierung funktionieren. Eines der einfachsten alternativen Kommunikationsmittel stellt das geschriebene Wort dar. Die Bedeutung wird ebenso wie in der mündlichen Sprache weitergegeben. Allerdings fehlt hierbei die Dimension der emotionalen Färbung, das heißt, es lässt sich aus einem zu Papier gebrachten Satz keinerlei Gefühlsregung erkennen, die nicht durch die Formulierung eindeutig hervorgeht.⁶² Trauer oder Wut können beispielsweise bei verbalen Äußerungen an der Stimmnuance erkannt werden. Bei Niedergeschriebenem fällt diese Emotionalisierung weg.

In *Hush* werden verschiedene Möglichkeiten präsentiert, sich des geschriebenen Wortes zu bedienen. Einerseits verwenden Willow und Buffy kleine Tafeln, die sie um den Hals hängen und auf welchen sie sich jederzeit äußern können.⁶³ Andererseits greifen die StadtbewohnerInnen in Form von Schildern zu einem alternativen Kommunikationsmittel. Auf Geschäften sind Plakate mit den Wortlauten „Yes, we’re open“ oder „Closed“ zu finden. Gläubige vor einer Kirche lesen gemeinsam in der Bibel – eine Tafel informiert die Betenden, welcher Psalm an der Reihe ist.⁶⁴



Abbildung 1: Schreibtafel (18:42)



Abbildung 2: Plakat (17:44)

Diese Form der Verständigung wirkt im heutigen Zeitalter, das von der Benutzung von Mobiltelefonen und Internet als wichtige Kommunikationsmedien geprägt ist, völlig antiquiert. Im Jahr der Ausstrahlung – 1999 – stellten diese Geräte jedoch keine derartige Selbstverständlichkeit wie in der Gegenwart dar. Das Serienuniversum der Figuren folgt

⁶² vgl. Hickethier (2007). S. 101.

⁶³ vgl. *Hush*. 18:20f.

⁶⁴ vgl. ebd. 17:35f.

⁶⁵ Bildquelle für alle Abbildung in Kapitel 4.1 ist Whedon, Joss: *Hush*. In: *Buffy - im Bann der Dämonen*. Season 4.1. DVD. USA: 20th Century Fox 2002.

den technischen Entwicklungen der Realität, was auch durch Zitate von Geschehnissen der wirklichen Welt belegt wird. Zudem war es Ende der 1990er nicht üblich, sich im selben Ausmaß über Handy und Computer auszutauschen. Die Benutzung von Mobiltelefonen in der fiktiven Serienwirklichkeit wird erstmals in einer Folge der siebten Staffel (Ausstrahlungsjahr 2002) gezeigt. Dawn ruft Buffy auf ihrem Handy an, als sie ihre Hilfe benötigt.⁶⁶

In Bezug auf die inhaltliche Vermittlung von Informationen stellen die Tafeln und Plakate eine Möglichkeit dar, eine Gruppe von Menschen direkt und gleichzeitig zu erreichen. Da die Scoobies jedoch wie bereits erwähnt keine Mobiltelefone besitzen und die Computer ortsgebunden sind, greifen sie auf die altmodische Methode der Schreibtafeln zurück und verwenden keine Gruppen-SMS oder E-Mails. Außerdem werden dabei keine technischen Geräte benötigt, die zwischen SenderIn und EmpfängerIn stehen, was eine unmittelbare Verständigung ermöglicht.⁶⁷ Des Weiteren lässt sich eine formale Begründung für die Verwendung der Tafeln finden. Diese großflächige Veranschaulichung der Schrift spielt in der filmischen Darstellung eine bedeutende Rolle, da sie dem Publikum die Lesbarkeit der Informationen wesentlich erleichtert.



Abbildung 3: Präsentation (28:35)

Eine besondere Methode der Schriftsprache wird von Giles angewendet. Er bereitet nach ausführlichen Recherchen eine Präsentation der Ergebnisse mithilfe eines Overhead-Projektors vor. Auf einzelnen Folien gibt er sein Wissen über die „Gentlemen“ an die Scoobies weiter. Dabei benutzt er vorwiegend

⁶⁶ vgl. Whedon, Joss: Lessons. In: Buffy – Im Bann der Dämonen. Die komplette Season 7. DVD. USA: 20th Century Fox 2003. 25:09f.

⁶⁷ vgl. Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft [4., überarbeitete und aktualisierte Auflage]. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2002. S. 37.

geschriebene Worte. Laienhafte Zeichnungen lockern das reine Schriftbild auf und dienen sowohl den Scoobies als auch den ZuseherInnen als Illustration.⁶⁸ Um seinen Vortrag zu unterstützen und ihn so „normal“ wie möglich zu gestalten, lässt er nebenbei klassische Musik von einem tragbaren CD-Player laufen. Dadurch bleibt er seinem gewöhnlichen Verhalten treu, die Geduld der anderen durch langatmige Erklärungen zu strapazieren, und nutzt eine seinem Charakter entsprechende Ausdrucksweise.

Ebenso findet das Zeigen auf Gegenstände sowie deren unterstützender Einsatz bei seinen Erklärungen Verwendung. Diese Methode lässt sich in Watzlawicks Definition nicht exakt einordnen – sie stellt weder eine Analogie noch eine Benennung des Kommunikationsobjekts dar. Dennoch können Gesten oder bestimmte Körperhaltungen als nonverbale Vermittlungsinstanzen fungieren.⁶⁹ Professorin Walsh weist in der Episode zum Beispiel auf ein Schild, das dazu aufruft, im Notfall nicht den Aufzug sondern die Treppe zu verwenden, um ihre Verständnislosigkeit gegenüber Rileys Handlung auszudrücken. Er ist seinem gewohnten Verhaltensmuster gefolgt und hat den Lift benutzt, der ausschließlich mit einer Stimmerkennungs-Software funktioniert.⁷⁰ Objekte an sich dienen oft zur exakten Spezifizierung eines Gedankens. So zückt Buffy beispielsweise einen Pflock, um ihren Freunden zu verdeutlichen, auf welche Weise sie plant, die „Gentlemen“ zu töten. Auch lässt Giles keinen Zweifel an seiner Aufgabe für die Scoobies entstehen, als er auf einen Stapel Bücher zeigt: Sie sollen in den Werken recherchieren.⁷¹

Eine technisch besonders versierte Möglichkeit zum verbalen Ausdruck trotz Stimmverlusts bietet der Sprachcomputer der „Initiative“. Diese militärische Organisation sieht ihre Aufgabe im Schutz der Bevölkerung und versucht, die „Gentlemen“ mit Waffengewalt zu bekämpfen. Die Leiterin, Professorin Walsh, tippt Worte in den Computer ein, die von der Maschine akustisch hörbar reproduziert werden. Zwar klingt das Ergebnis verzerrt und unmenschlich, doch es kann somit eine große Anzahl an Rekruten über die Geschehnisse aufgeklärt und weitere Befehle gegeben werden.⁷² Der militärische Habitus bleibt durch den elektronischen Klang der Computerstimme erhalten und bringt somit den Charakter der Gruppierung deutlich zum Ausdruck. Gleichzeitig erfolgt für die

⁶⁸ vgl. Hush. 26:48f.

⁶⁹ vgl. Burkart (2002). S. 36.

⁷⁰ vgl. Hush. 17:10.

⁷¹ vgl. ebd. 28:18f.

⁷² vgl. ebd. 19:50f.

ZuseherInnen eine Vermittlung handlungsrelevanter Informationen, die eine Abwechslung zum Geschriebenen darstellt und dadurch die Aufmerksamkeit des Publikums sicherstellt.

Alle bisher genannten Arten der alternativen Kommunikation benötigen zusätzliche Hilfsmittel und dienen vorwiegend der Vermittlung von Information, die in unterschiedlichem Ausmaß sowohl für andere Charaktere als auch das Fernsehpublikum vorgesehen ist. Anders verhält es sich beim Ausdruck von Gefühlen und Emotionen, die nun nicht mehr aufgrund der Stimmfarbe oder von formulierten Eindrücken erkennbar sind. Auch hier greifen die AkteurInnen zu einfachen nonverbalen Alternativen. Um keine umfangreichen Informationen auszutauschen, sondern um kurz und bündig eine Frage zu stellen, formen die Figuren lautlose Wörter mit den Lippen. So erkundigt sich Buffy mit einem stimmlosen „*Anything?*“⁷³ bei Giles, ob er Neuigkeiten über ihre Gegner zu berichten hat. Auf gleiche Art und Weise vollzieht sich sogar eine minimale Konversation zwischen Buffy und Riley. Als sie einander nachts in der Stadt begegnen, formuliert er ein stummes „*Is everything okay?*“, welches sie mit einem kräftigen Nicken bejaht. Anschließend fragt sie lautlos zurück: „*You?*“, was wiederum mit einer zustimmenden Kopfbewegung erwidert wird.⁷⁴ Dieses tonlose Gespräch zeigt, dass der Stimmverlust die einfachste Kommunikation nicht verhindern kann. Rudimentäre Information über das Wohlbefinden kann selbst von ungeübten Figuren durch Lippenlesen aufgenommen werden.

Hauptsächlich erfolgen Gefühlsbekundungen jedoch anhand von Gestik und Mimik. Der Ausdruck von Emotionen bedarf keiner weiteren Hilfsmittel, sondern erfolgt im direkten Kontakt zwischen Personen. So vermittelt Giles mit einer kräftigen Berührung an ihrer Schulter Buffy zugleich seine Freude über ihr Wohlbefinden als auch Beruhigung und Zuversicht.⁷⁵ Gewöhnlich scheut er Körperkontakt und drückt seine inneren Zustände vorwiegend über verbale Bekundungen aus. Doch ohne seine Stimme muss er auf eine



Abbildung 4: Geste (18:29)

⁷³ Hush. 18:33.

⁷⁴ ebd. 20:58 – 21:02.

⁷⁵ vgl. ebd. 18:30f.

alternative Form der Kommunikation zurückgreifen, um seine Schützlinge zu beruhigen. Als sich Buffys und Rileys Wege in der chaotischen Stadt kreuzen, zeigen sie ihre Erleichterung über die Unversehrtheit des jeweils anderen in einer innigen Umarmung, die ihren Gefühlen entspricht. Diese emotionale Akkumulation aus Angst, Sorge und tiefer Zuneigung findet schließlich Ausdruck in einem Kuss.⁷⁶ Diese Gefühlsbekundungen der beiden Charaktere werden erst durch den Zustand der Stummheit deutlich kundgetan. Davor fungiert die Sprache als störendes Moment, das die Bekenntnisse ihrer Zuneigung verhindert.

Mit einer ähnlichen Vorgehensweise gelingt es Tara, Willow zu magischen Höchstleistungen anzuspornen und sie so vor den „Gentlemen“ zu retten. Sie ergreift ihre Hand, um ihren Glauben an sie zum Ausdruck zu bringen.⁷⁷ Eine einzige sanfte Geste wirkt hier als wortlose Motivation. Die erzwungene Sprachlosigkeit initiiert diese Bewegung von Tara, die ohnehin Probleme in der vokalen Artikulation hat und den Zustand für ihre non-verbale Kommunikation zu nutzen weiß.



Abbildung 5: Spikes Blick
(15:55)

Auch Blicke allein weisen einen kommunikativen Wert auf. Zwar lassen sie keinen umfangreichen Ausdruck von Emotionen zu, können jedoch eine Gefühlsregung exakt darstellen. Spike zeigt mittels verengter Augen und schiefgelegtem Kopf Verachtung und Ungläubigkeit über die Naivität Xanders, als dieser versucht, trotz seines stummen Zustands zu telefonieren.

Eine äußerst bedeutungsvolle Rolle spielen Mimik und Gestik in der Kommunikation der „Gentlemen“. Für sie stellt die Stimmlosigkeit einen gewohnten Zustand dar, deshalb sind sie im wortlosen Umgang miteinander sehr versiert. Es herrscht zu jeder Zeit stummes Einverständnis – sie wirken dabei weder unsicher noch unbeholfen wie die StadtbewohnerInnen, für die die Sprachlosigkeit eine Ausnahmesituation darstellt. Die Verständigung der „Gentlemen“ erfolgt mit der Hilfe von ausladenden Hand- und Kopfbewegungen. Auf diese Weise beraten sich zwei von ihnen über die Auswahl der

⁷⁶ vgl. Hush. 20:54f.

⁷⁷ vgl. ebd. 36:26f.

Opfer. Gleichsam lässt der eine mit einem großzügigen Nicken seinem Kollegen den Vortritt, als sie einen Menschen sezieren.⁷⁸

Eine weitere wichtige Funktion der Sprache, die im stummen Zustand nicht erfüllt werden kann, besteht aus verbalen Hinweisen. Dazu zählen Warnungen vor Gefahren oder auch das stimmlose Aufzeigen, dass man sachdienliches Wissen besitzt. Um sich die Aufmerksamkeit seiner Mitmenschen zu verschaffen, müssen die Figuren alternative Wege finden. Von enormer Bedeutung ist, dass die gewählte Methode Geräusche erzeugt und somit akustisch wahrnehmbar ist. So schnippt Xander beispielsweise mit den Fingern, um die anderen auf seine niedergeschriebene Frage hinzuweisen.⁷⁹ Auch Buffy nutzt eine ähnliche Vorgehensweise, als sie im Kampf gegen die „Gentlemen“ Riley darauf aufmerksam machen möchte, dass er die Box mit den Stimmen der Bevölkerung zerstört. Durch wiederholtes Klopfen auf eine Holzkiste gelingt es ihr, ihm das geplante Manöver mitzuteilen.⁸⁰ Statt einer verbalen Äußerung muss eine gleichermaßen akustisch auffällige Methode gewählt werden, um eine identische Wirkung zu erreichen.

Bei Hinweisen ohne klangliche Unterstützung, die also rein gestisch funktionieren, ist die Aufmerksamkeit des Gegenübers Voraussetzung. Ohne bereits bestehenden Blickkontakt gestaltet es sich äußerst schwierig, rein mit Handbewegungen eine dringliche Angelegenheit zu vermitteln. Giles hebt zum Beispiel in seiner Präsentation besonders wichtige Fakten mit einem Fingerzeig hervor.⁸¹ Diese stumme Geste funktioniert, da die Scoobies seinem Vortrag konzentriert folgen. Zu Beginn seiner Darstellung legt er jedoch eine Folie spiegelverkehrt auf den Projektor. Buffy und Willow zeigen mit einem lautlosen Aufschrei in seine Richtung, um ihn auf seinen Fehler aufmerksam zu machen. Auch Anya lässt ihre Hand in der Luft rotieren, um ihn zum Umdrehen der Folie zu animieren, aber Giles nimmt ihre Einwände nicht wahr. Sein Hauptaugenmerk liegt auf der zeitlich richtigen Abfolge seiner Präsentation.⁸² Bloße Gestikulation als Hinweisgeber ist daher nur erfolgreich, wenn die Konzentration auf das Gegenüber bereits gegeben ist. Andernfalls muss eine akustische Begleitung der Bewegung stattfinden. Wie bereits in Kapitel drei

⁷⁸ vgl. Hush. 23:37f.

⁷⁹ vgl. ebd., 28:11f.

⁸⁰ vgl. ebd. 38:18.

⁸¹ vgl. ebd. 27:51.

⁸² vgl. ebd. 27:03f.

erwähnt wurde, nehmen Menschen zunächst Töne wahr, ehe sie auf Bilder und Körper reagieren.⁸³

II. Auswirkungen auf das zwischenmenschliche Verhalten

Durch den Zustand des auferlegten Schweigens wird nicht nur die Ausdrucksweise, sondern auch das gesellschaftliche Interagieren beeinflusst. Das soziale Leben bildet sich auf der Grundlage des verbalen Austausches. Es ist für Individuen überlebensnotwendig, mit anderen Menschen in Kontakt zu treten.⁸⁴ Durch die eingeschränkte Möglichkeit der Kommunikation, erfahren sowohl persönliche Beziehungen als auch das menschliche Zusammenleben an sich Konsequenzen.

Die Gesellschaft wird ihrer konstitutiven Grundlage – der vertrauten verbalen Kommunikation – beraubt. „*Basically, this question of the unity of sound and image would have no importance if it didn't turn out, through numerous films and numerous theories, to be the very signifier of the question of human unity, cinematic unity, unity itself.*“⁸⁵, beschreibt Chion die Wichtigkeit der Einheit von Ton und Bild im alltäglichen Zusammenleben. Durch das erzwungene Schweigen in dieser Episode erfährt das funktionierende System des menschlichen Gefüges einen Einschnitt. Die „Gentlemen“ zerstören mit ihrer Methode der Verstummung die Funktion, die die Gemeinschaft zusammenhält. Sie stiften Chaos und verbreiten Panik, um auf diese Weise ohne Hindernisse zu ihrem Ziel zu gelangen.

Für den Filmwissenschaftler Des O’Rawe eröffnet die Stille im Film neue Möglichkeiten der formalen und strukturellen Gestaltung. Schweigen bringt menschliche Entfremdung und Zersplitterung der gewohnten Strukturen mit sich.⁸⁶ Diese Tatsache nutzen die „Gentlemen“ in *Hush* für ihre Zwecke, indem sie den Menschen die Möglichkeit nehmen, verbal miteinander in Kontakt zu treten, und sie somit voneinander isolieren.

⁸³ vgl. Chion (1994). S. 10.

⁸⁴ vgl. Burkart (2002). S. 143.

⁸⁵ Chion (1994). S. 97.

⁸⁶ vgl. O’Rawe, Des: Silence. Film Sound and the Poetics of Silence. In Harper, Graeme: Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview. New York/London: continuum 2009. S. 94.

Die Hilflosigkeit des stummen Zustands äußert sich in der vorliegenden Episode im gesellschaftlichen Zusammenleben vorwiegend in städtischem Chaos. Durch den Verlust der Stimme fehlt ein wesentlicher Baustein im sozialen Gefüge, weshalb im Alltag häufiger Missverständnisse auftreten. Nach Watzlawick nimmt die Pragmatik als linguistische Disziplin, die unter anderem die Beziehung zwischen den Benutzern sprachlicher Zeichen untersucht, einen wichtigen Bestandteil der Kommunikation ein. Dabei fungiert die Sprache als ein zwischenmenschliches Phänomen, in welchem zwei Personen miteinander in einer Wechselbeziehung stehen. In einem Gespräch wirken beide abwechselnd aufeinander ein – eine Sprachhandlung beeinflusst die folgende.⁸⁷ Diese Macht der verbalen Kommunikation lässt sich gerade in ihrer Abwesenheit erkennen. Ihre Aufgaben, die sie tagtäglich wie selbstverständlich erfüllt, sind im stummen Zustand unmöglich zu bewältigen. Deshalb greifen in *Hush* bei einer Auseinandersetzung zwei Stadtbewohner schnell zu körperlicher Gewalt, da sie keine Worte haben, um die Angelegenheit friedlich zu regeln.⁸⁸ Obwohl alternative Wege zur verbalen Kommunikation gefunden werden, stellt das Fehlen der wörtlichen Ausdrucksmöglichkeit für alltägliche Situationen ein großes Hindernis für die Gesellschaft dar.

Die „Gentlemen“ verfolgen das Ziel, die BewohnerInnen voneinander zu isolieren, um die für sie notwendigen Herzen zu sammeln. Der Stimmverlust verhindert vor allem die Verständigung mit abwesenden Menschen. In der Gruppe erfolgt der Austausch mittels alternativer Formen, doch bei größeren räumlichen Distanzen zwischen zwei Individuen treten Probleme auf. So versucht Xander nach Entdeckung seiner Stimmlosigkeit, Buffy telefonisch zu erreichen. Durch seinen Schock bedenkt er beim Vorgang des Wählens nicht, dass er seine Gesprächspartnerin weder hören noch selbst verbal erreichen kann. Auch Buffy nimmt wie selbstverständlich den Hörer ab und möchte antworten, als sie erkennen muss, dass es sich hierbei um ein sinnloses Unterfangen handelt.⁸⁹

In den genannten Fällen kommt es zu einer Störung der alltäglichen Kommunikation, denn der Informationsfluss zwischen zwei oder mehreren Menschen wird unterbrochen. Allerdings stellt diese Einschränkung im alltäglichen Austausch keine lebensbedrohliche Gefahr dar. Gegenteilig gestaltet sich der stumme Zustand in gefährlichen Situationen, wo

⁸⁷ vgl. Watzlawick (2007). S. 37.

⁸⁸ vgl. *Hush*. 20:35.

⁸⁹ vgl. ebd. 15:40f.

es unmöglich ist, andere zu warnen oder um Hilfe zu rufen. Ein Student am Campus, der in der Nacht von den „Gentlemen“ heimgesucht wird, versucht, durch Schreie Aufmerksamkeit zu erregen, doch kein Laut verlässt seine Lippen.⁹⁰ Das Vorhaben der Dämonen, einzelne Individuen zu isolieren, gelingt, denn niemand kann ihr Opfer hören und retten.

Nicht nur im großen Gefüge der Gesellschaft, sondern auch in den kleineren Einheiten von persönlichen Beziehungen sind die Auswirkungen des Stimmverlusts zu erkennen. In den alltäglichen Situationen stört vorwiegend das Fehlen der „reinen“ Funktion der Sprache, die sich laut Gerhard Maletzke, einem deutschen Kommunikationswissenschaftler und Psychologe, als „*Bedeutungsvermittlung zwischen Lebewesen*“⁹¹ definiert, das Zusammenleben. Das bedeutet, dass sich die Menschen verständigen, innere Zustände zum Ausdruck bringen und einander gegenseitig Sachverhalte mitteilen oder zu einem bestimmten Verhalten auffordern können. In *Hush* bricht die Gemeinschaft deshalb auseinander, da ihr das primäre Mittel zur Kommunikation genommen wird: die Stimme.

Auch in Bezug auf die persönliche zwischenmenschliche Ebene der Charaktere kommt es durch den Zustand der Verstummung zu Problemen in der Verständigung. Bei der „direkten“ Kommunikation entstehen durch den ungewohnten Umgang miteinander immer wieder Missverständnisse. Beispielsweise wird Buffys gestischer Vorschlag, die „Gentlemen“ zu pfehlen, zunächst als sexuelle Handbewegung missinterpretiert. Erst als sie den tatsächlichen Gegenstand zur Hilfe nimmt, verstehen ihre Freunde, was sie meint.⁹² Hier stoßen die von Watzlawick benannten „analogen Möglichkeiten der Verständigung“ an ihre Grenzen, da sie verschiedene und auch unvereinbare Digitalisierungen zulassen:

„Daher ist es nicht nur für den Sender schwierig, digitale Entsprechungen für seine analogen Mitteilungen zu finden, sondern wenn ein zwischenpersönlicher Konflikt über die Bedeutung von Analogiekommunikation entsteht, werden Sender wie Empfänger dazu neigen, beim Übersetzen von der einen in die andere Modalität diejenigen Digitalisierungen vorzunehmen, die in Einklang mit ihrer individuellen Sicht der Beziehung stehen, aber durchaus nicht denen des Partners zu entsprechen brauchen.“⁹³

⁹⁰ vgl. *Hush*. 24:30f.

⁹¹ Maletzke, Gerhard: *Psychologie der Massenkommunikation: Theorie und Systematik*. Hamburg: Bredow-Institut 1963. S. 18.

⁹² vgl. *Hush*. 28:15.

⁹³ Watzlawick (2007). S. 97.

Die unterschiedliche Auslegung der Geste ist demnach darauf zurückzuführen, dass jeder Mensch seine persönlichen Erfahrungen und Erwartungen in die Interpretation derartiger Zeichen einfließen lässt.

Insgesamt gestalten sich die Konsequenzen der Sprachlosigkeit hinsichtlich der sozialen Relationen der Charaktere eher positiv. Zu Beginn der Episode haben einige der Scoobies mit Kommunikationsschwierigkeiten zu kämpfen: „*Talk. All talk. Blah Blah.*“⁹⁴ Mit diesen wenigen Worten fasst Willow in der Folge das Problem exakt zusammen. Die Verbalisierungen der jungen Menschen konstruieren Barrieren, mit denen sie die Wahrheit verbergen oder signifikante Handlungen hinauszögern.⁹⁵ Erst durch das erzwungene Schweigen gelingt es ihnen, die selbsterrichteten Hindernisse zu überwinden und sich wortlos konkret mitzuteilen.

Für Buffy und Riley spielen gesprochene Worte eine große Rolle. Sie besitzen beide geheime Identitäten, die sie voreinander verbergen. Das ständige Belügen über ihre Aktivitäten aus Furcht vor Entdeckung ihrer zweiten Seite verhindert dabei, dass sie einander näherkommen. So lässt Buffy in einem lockeren Gespräch unvorsichtigerweise fallen, dass sie abends patrouilliert. Auf seine erstaunte Nachfrage, wandelt sie den Satz schnell in das Wort Petroleum ab und lenkt das Gesprächsthema auf ihn. Auch Riley erfindet eine Abendbeschäftigung, die nichts mit seiner tatsächlichen Betätigung für die militärische Gruppe der „Initiative“ zu tun hat und verwickelt sich dabei in Widersprüche.⁹⁶

Burkart merkt an, dass Mitteilungen im Allgemeinen von der Verwirklichung persönlicher Absichten geprägt sind: „*Dieses Ziel wird dann erreicht, wenn das konkrete Interesse des jeweils kommunikativ Handelnden tatsächlich realisiert werden kann, anders: wenn die konkret erwarteten Folgen tatsächlich eintreten.*“⁹⁷ Das Gespräch zwischen Buffy und Riley leidet unter dieser Tatsache. Sie halten beide die Wahrheit zurück, da die Wahrung ihrer geheimen Identitäten an erster Stelle ihrer kommunikativen Handlungen steht. Dabei wirken die gesprochenen Worte wie eine Mauer, die als trennendes Element fungiert – ihre

⁹⁴ Hush. 9:48.

⁹⁵ vgl. Shade, Patrick: Screaming to be Heard: Reminders and Insights on Community and Communication in “Hush”. In: Lavery, David and Wilcox, Rhonda: Slayage. The Online International Journal of Buffy Studies. Vol. 6.1 (21). S. 2.

⁹⁶ vgl. Hush. 3:44f.

⁹⁷ Burkart (2002). S. 27.

Kommunikation ist gestört, was sie wie folgt zusammenfasst: *“I get nervous and I start babbling and he starts babbling and it’s a babblefest. Plus, everytime we talk I have to lie.”*⁹⁸

Die Sprachlichkeit als Hindernis beim Ausdruck von Wahrheit stellt auch eine der Hauptthesen in der Sprachkritik dar. Germanist und Literaturwissenschaftler Helmut Arntzen sieht ihre Aufgabe darin, den Widerspruch zwischen Faktum und Sprache aufzuzeigen. Den Menschen ist es unmöglich, die Wahrheit mithilfe von Worten zu begreifen und wiederzugeben, da sie sprachunabhängig und demnach nur außerhalb der Sprache zu finden ist. Die „unwahre Rede“ schädigt daher das Individuum.⁹⁹ Buffy und Riley fügen einander in *Hush* durch die Lügen Schaden zu, denn sie verhindern dadurch, dass sie einander näher kommen. Erst als die „Gentlemen“ die Stadt in Schweigen versetzen, existiert dieses sprachliche Hindernis nicht mehr. Im Zuge der Verstummung offenbaren sie ihre Gefühle füreinander in einem Kuss, ohne dass sinnloses Gerede sie davon abhält. Das Schweigen überwindet die kontraproduktive Sprachlichkeit und bringt die Wahrheit – ihre Emotionen – ohne verbale Störungen zum Ausdruck.

In Bezug auf das Vorenthalten von persönlichen Informationen bringt die erzwungene Stille ebenfalls eine Lösung. Beim stummen Kampf gegen den gemeinsamen Feind enthüllen Buffy und Riley zwar unfreiwillig doch unweigerlich ihre geheimen Identitäten.¹⁰⁰ Ihre Fähigkeiten sowie die Ausrüstungsgegenstände, die bei der Vernichtung des Gegners eingesetzt werden, sprechen für sich und lassen den anderen am eigenen Geheimnis teilhaben. *„Das ‚sich zeigen‘ [sic!] und das ‚richtig sehen‘ [sic!] soll sich außerhalb der Sprache von Sätzen abspielen, die nur Tatsachen beschreiben.“*¹⁰¹, das von Arntzen gefordert wird, erfährt in dieser Szene eine perfekte Umsetzung. Im Gefecht gegen die „Gentlemen“ fungieren die zwei Figuren als Einheit – es wirkt, als wären sie im Kampf geübte Partner. In stummem Einverständnis attackieren sie die Kontrahenten und besiegen sie schließlich in erfolgreicher Zusammenarbeit wortlos.

⁹⁸ Hush. 10:37.

⁹⁹ vgl. Arntzen, Helmut: Sprache, Literatur und Literaturwissenschaft, Medien. Beiträge zum Sprachdenken und zur Sprachkritik. Frankfurt/Main: Peter Lang 2009. S. 45.

¹⁰⁰ vgl. Hush. 33:44f.

¹⁰¹ Arntzen (2009). S. 108.

Als die ProtagonistInnen am Ende der Folge ihre Stimmen wiedererlangt haben, steht ihnen die Möglichkeit offen, das Geschehene in einem Gespräch zu klären. Die Verbalisierung der Ereignisse, Gefühle und Gedanken kann als letzter Schritt bei der Überwindung der zu Beginn herrschenden Sprachbarriere dienen. Doch Buffy und Riley wissen nicht, wie sie im Vergleich zu ihrer stummen Verständigung kommunizieren sollen. Die Sprachlichkeit fungiert erneut als Verhinderungsinstanz in der Wahrheitsvermittlung. „*I guess we have to talk.*“ – „*I guess we do.*“¹⁰², auf diese Bekenntnisse folgt Schweigen – dieses Mal jedoch kein erzwungenes, sondern ein selbst auferlegtes. Sie finden keine Worte und versuchen erneut, mithilfe des stummen Zustands einander ihre Emotionen und Ansichten mitzuteilen.

An diese Problematik der Unmöglichkeit, seine inneren Regungen mithilfe von Sprachlichkeit auszudrücken, knüpft auch die philosophische Tradition der Mystik an. Für sie lässt sich nur in der Stille der „echte“ Ausdruck finden. Die Wahrheit, die in der Tiefe der Seele zu finden ist, „(...) *sagt es nicht in der Sprache der Menschen, spricht diese Einheit alles Seienden vielmehr in der Sprache des Schweigens aus.*“¹⁰³ Der in der Folge auferlegte Zustand der Verstummung führt demnach ganz im Sinne der mystischen Disziplin zur Äußerung von Wahrheit. Erst durch die Stille ist es den Charakteren möglich, ihre inneren Emotionen sowie ihre tatsächlichen Identitäten einander wortlos mitzuteilen.

Eine ähnliche Erfahrung erleben auch Xander und Anya. Zu Beginn der Episode geraten sie in einen heftigen Streit. Sie wirft ihm vor, dass er noch nie seine Gefühle für sie konkret ausformuliert hat, woraufhin Xander das Gespräch auf einen späteren Zeitpunkt verschiebt.¹⁰⁴ Die Worte des Aufschubs verhindern eine sofortige Klarstellung und verzögern die Gefühlsbekundung auf eine unbestimmte Dauer. Während des stummen Zustands glaubt er, bedingt durch ein Missverständnis, dass seine Freundin getötet wurde und geht auf den vermeintlichen Mörder Spike los. Dadurch offenbart er Anya ohne verbale Hilfsmittel seine starken Gefühle für sie.¹⁰⁵ Das Schweigen erfüllt in dieser Beziehung den Zweck der stillen Liebesbekundung, die mit Worten nicht möglich war.

¹⁰² Hush. 41:30.

¹⁰³ Albert, Karl: Einführung in die philosophische Mystik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996. S. 10.

¹⁰⁴ vgl. Hush. 6:50f.

¹⁰⁵ vgl. ebd. 34:57.

Auch die Freundschaft von Willow und Tara verändert sich durch den Verlust ihrer Stimmen. Bei einem ihrer ersten Treffen im Kreise anderer Studentinnen spricht Tara sehr wenig und bricht ihre Ausführungen aus Scham ab, da ihr die ungeteilte Aufmerksamkeit der Gruppe unangenehm ist.¹⁰⁶ Daher stellt das erzwungene Schweigen für sie keine große Erschwernis dar. Taras Stärke liegt nicht im verbalen Ausdruck, was ihr schließlich in der Not einen Vorteil verschafft. Sie kommuniziert ihren Glauben an Willow mit Blicken und Gesten, als sie vor den „Gentlemen“ fliehen. Die Verschränkung ihrer Hände gibt schließlich den Ausschlag für die erfolgreiche Flucht. Durch den Körperkontakt werden Willows magische Kräfte verstärkt und sie kann den Eingang mit einem großen Schrank blockieren.¹⁰⁷ Gleichzeitig zeigt Tara durch die Geste ihre Sympathie für die andere, welche sie aufgrund ihrer Schüchternheit mit Worten niemals zum Ausdruck gebracht hätte.

Der Zustand des Schweigens bringt also sowohl positive als auch negative Auswirkungen mit sich. Durch die Isolation ihrer einzelnen Mitglieder voneinander wird die Gesellschaft hilflos und leicht verwundbar, woraufhin die „Gentlemen“ leichtes Spiel haben. Allerdings lassen sich trotzdem positive Konsequenzen in den zwischenmenschlichen Beziehungen der Scoobies erkennen. Wo zu Beginn der Episode ein Wortüberfluss herrschte, der das Wesentliche – nämlich die Gefühle – übertönte, bringt die Stille eben jene Emotionen an die Oberfläche.

b) Formale Ebene

Durch das Zurücktreten der gesprochenen Sprache im Großteil der Episode erfährt auch der formale Aspekt der Serie spezifische Auswirkungen, denn das Schweigen muss auf dieser Ebene ebenso kompensiert werden wie auf der inhaltlichen. Demnach konzentriert sich die Vermittlung des narrativen Gehalts für das Publikum in dieser Phase vorwiegend auf die visuelle Darstellung. Aufgrund des Stimmenverlusts der ProtagonistInnen ist es notwendig, die Informationen, die den Verlauf der Handlung erklären und fortführen, mithilfe von filmtechnischen Methoden zu vermitteln. Damit diese Mitteilungen problemlos von den ZuseherInnen empfangen werden können und ein lückenloses

¹⁰⁶ vgl. Hush. 9:29f.

¹⁰⁷ vgl. ebd. 36:26f.

Verständnis der Geschichte gewährleistet ist, müssen Einstellungsgrößen, Perspektiven, Schnitte sowie Montage angepasst werden.

I. Einstellungen

Die formalen Mittel tragen im Normalfall zur Narration bei – in dieser speziellen Folge dienen sie auch zur Kompensation des akustischen Mangels und übernehmen Funktionen der gesprochenen Worte. Es wird daher vorwiegend mit Einstellungen gearbeitet, die sich nahe am Geschehen befinden. Die damit verbundene Wahrnehmung von Nähe und Distanz spielt in der Vermittlung nicht-sprachlicher Hinweise eine große Rolle.

Bei der folgenden Analyse wird ausschließlich die Phase des Schweigens (von Minute 14 bis in etwa Minute 39) in Betracht gezogen.¹⁰⁸ Es ist im Verlauf der Episode deutlich zu erkennen, dass die Aufnahmen aus größeren Entfernungen selten Verwendung finden. In der gesamten Zeit der Verstummung ist nur eine einzige weite Einstellung zu sehen, die die Stadt in der Nacht zeigt und als Übergang zwischen zwei Sequenzen genutzt wird.

Die Verwendung von Totalen und Halbtotale unterscheidet sich in der Anzahl kaum von einer regulären Folge der Serie. Totalen gelangen nur nach einem Szenenwechsel zum



Abbildung 6: Universität (17:18)

Einsatz, wenn ein neuer Schauplatz vorgestellt wird. Da diese örtliche Einführung durch den spezifischen Sprachgebrauch in sogenannten „establishing shots“ nicht mehr möglich ist, wie beispielsweise Dialoge mit studentischem Vokabular als Hintergrundgeräusche auf die

Universität als Handlungsraum verweisen, werden im vorliegenden Fall bei jedem Ortswechsel Bilder verwendet. Statt des akustischen Hinweises erhält das Publikum eine visuelle Hilfe zur Identifikation des Schauplatzes.

¹⁰⁸ Die Verwendung der Begrifflichkeiten erfolgt nach Hickethier, der acht Einstellungsgrößen definiert: weit, Totale, Halbtotale, amerikanisch, halbnah, nah, groß und Detail (vgl. Hickethier [2007]. S. 55f.)

Ferner lässt sich beim Einsatz von Halbtotale kein bemerkenswerter Unterschied zu einer regulären Episode der Fernsehserie erkennen. Im Fokus dieser Einstellungsgröße stehen Personengruppen oder körperbetonte Aktionen. Da derartige Aufnahmen auch normalerweise keine verbalen Begleitungen benötigen, stellen sie in der stummen Phase der Folge keine Besonderheit dar.

Weil die Charaktere aufgrund des Sprachverlustes alternative Kommunikationsmöglichkeiten finden müssen, sind die Kameraeinstellungen, die sich für die ZuseherInnen näher am direkten Geschehen befinden, von großer Bedeutung. Amerikanische und halbnaher Aufnahmen rücken zunächst das Individuum mit seinen



Abbildung 7: Gentlemen (25:47)

Scoobies gezeigt werden¹⁰⁹, die „Gentlemen“ einander für ihre Taten beklatschen oder Giles seinen Vortrag vorbereitet.¹¹⁰ Im Prinzip sprechen diese Handlungen für sich selbst, doch die Einstellungen leisten einen Beitrag zum Verlauf der Erzählung. Indem sie bestimmte Aktionen durch die Nähe der Kamera zum Geschehen hervorheben, betonen sie deren Wichtigkeit für die Narration.

Handlungen in den Mittelpunkt und sind daher häufiger in der Episode zu finden. Durch die geringere Distanz des Publikums zu den gezeigten Aktionen der ProtagonistInnen werden die notwendigen narrativen Inhalte deutlicher vermittelt. Deshalb finden diese Einstellungsgrößen dann

Verwendung, wenn die schlafenden

Die folgenden drei Einstellungsgrößen sind am häufigsten zu finden und haben einen enormen Anteil an der Vermittlung narrativer Inhalte. Nah-, Groß- und Detailaufnahmen kompensieren auf formale Art und Weise den akustischen Mangel. Nahe Einstellungen konzentrieren sich auf die Gestik der Figuren und werden oft auch bei Gesprächen angewendet. In der Folge selbst dienen sie unter anderem dazu, bestimmte Sachverhalte hervorzuheben, die üblicherweise durch stimmliche Hinweise gegeben werden. Daher sind beim nächtlichen Streifzug der „Gentlemen“ durch das Studentenwohnheim immer wieder

¹⁰⁹ vgl. Hush. 23:46f.

¹¹⁰ vgl. ebd. 26:08f.

Nahaufnahmen der Zimmernummern zu sehen. Der Tatsache, dass sich die Dämonen keiner Sprache bedienen, wird in der visuellen Darstellung Rechnung getragen. Was als verbaler Inhalt in einem Gespräch vermittelt werden könnte, erfährt eine bildliche Umsetzung. Ein Gespräch über die exakten Adressen, die sie suchen, wird durch das Zeigen von Türnummern und dementsprechend negierende oder bejahende Kopfbewegungen der „Gentlemen“ ersetzt.

Ebenso werden nahe Einstellungen verwendet, wenn Bewegungen mit anderen Körperteilen im Mittelpunkt stehen, wie beispielsweise Gesten. Spike zeigt mit zwei ausgestreckten Fingern, dass er ebenfalls von der Stimmlosigkeit betroffen ist und Xander begrüßt seine Freunde mit einem Winken.¹¹¹ Um die eigenen Absichten zu verdeutlichen, werden diese Handbewegungen angewendet. Dem Publikum werden diese durch nahe Einstellungen vermittelt, damit sie deutlich erkennbar sind.

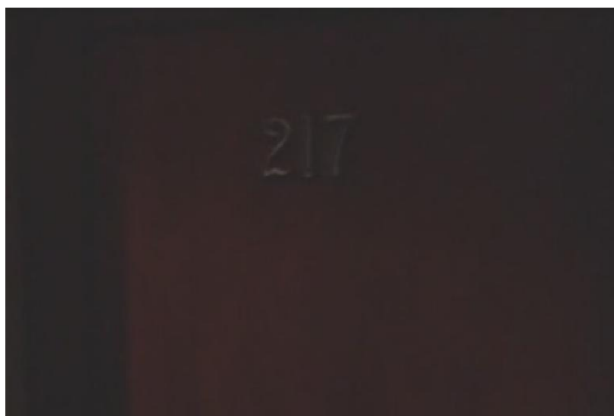


Abbildung 8: Türnummer (23:54)



Abbildung 9: Spikes Geste (15:36)

Die zweite Kategorie der bedeutsamen Einstellungsgrößen sind die Großaufnahmen. Ihre Konzentration liegt auf der Darstellung der mimischen Ausdrücke. Da die Figuren ihre Emotionen nicht mithilfe ihrer Stimme äußern können, ist für das Publikum das eindeutige Erkennen der Gefühle an ihrer Mimik von großer Bedeutung. Gewöhnlich weisen die gesprochenen Worte auf den emotionalen Zustand der ProtagonistInnen hin. In der Sequenz der Sprachlosigkeit müssen diese inneren Regungen durch Gesichtsausdrücke vermittelt werden. In den Großaufnahmen werden die Empfindungen der Charaktere besonders adäquat dargestellt. Die unterschiedlichen Reaktionen der Figuren auf den Stimmverlust werden beispielsweise mit dieser Einstellung gezeigt. So sind in den Mienen

¹¹¹ vgl. Hush. 18:24.

von Buffy und Willow Angst, Panik und Wut zu erkennen.¹¹² Auch als Buffy und Riley einander im Kampf begegnen, drücken ihre Gesichter Ungläubigkeit und Überraschung aus.



Abbildung 10: Rileys Ungläubigkeit (33:46)



Abbildung 11: Buffys Überraschung (33:45)

Eine weitere Art der alternativen Kommunikation mithilfe der Mimik stellt das lautlose Formen von Worten mit den Lippen dar. Um diese kleinen Bewegungen des Munds mitverfolgen und die gesendete Nachricht entschlüsseln zu können, werden Großaufnahmen eingesetzt. Die Verständigung, die sich zwischen Buffy und Riley in der nächtlichen Stadt ereignet, wird dem Publikum auf diese Art und Weise präsentiert. Die Konzentration der Einstellung liegt auf dem Gesicht der ProtagonistInnen, um auch ohne tatsächliches Hören der Worte den Sinngehalt zu verstehen.



Abbildung 12: Gentlemen Studentenheim (23:38)

Einen hohen Stellenwert im Verlauf der Handlung nimmt die Darstellung der „Gentlemen“ ein. Da die primäre Kommunikation zwischen ihnen über Mimik und Gestik stattfindet, werden ihre Interaktionen untereinander sowie mit ihrer Umwelt hauptsächlich in Großaufnahmen gezeigt. Dadurch kann das Publikum einerseits ihren Mitteilungen

folgen, andererseits wird ihm die Grausamkeit und Skrupellosigkeit der Monster nachdrücklich vermittelt. Die „Gentlemen“ führen all ihre Handlungen mit einem dämonischen Grinsen aus, beweihräuchern sich selbst für ihre Taten und zeigen keine

¹¹² vgl. Hush. 14:49f.

Reue. Mit deutlichen Hand- und Kopfbewegungen erfolgt die Verständigung. Auf diesem Weg wählen sie beispielsweise auch im Studentenheim ihr Opfer aus.

Die dritte Kategorie wird von Detailaufnahmen gebildet, deren überdurchschnittlicher Einsatz die bedeutendste filmtechnische Besonderheit der Episode darstellt. Mit dieser Einstellungsgröße können während der Phase des Schweigens wichtige narrative Informationen am besten ans Publikum weitergeleitet werden. Zunächst finden diese Einstellungen aufgrund der alternativen Kommunikationsform von Schrift und Zeichnungen große Verwendung. Um die ZuseherInnen an der Verständigung der ProtagonistInnen teilhaben zu lassen, müssen die Bilder übermäßig groß gezeigt werden, damit die Buchstaben gut lesbar sind. So verweisen Giles' Notizen auf seine Beschäftigung mit den „Gentlemen“, da die gezeigte Blockseite mit Vermerken über die Dämonen vollgeschrieben wurde. Auch für Nachrichten auf den Tafeln, Olivias Zeichnung¹¹³ oder die Folien der Präsentation wird diese Detailansicht verwendet.

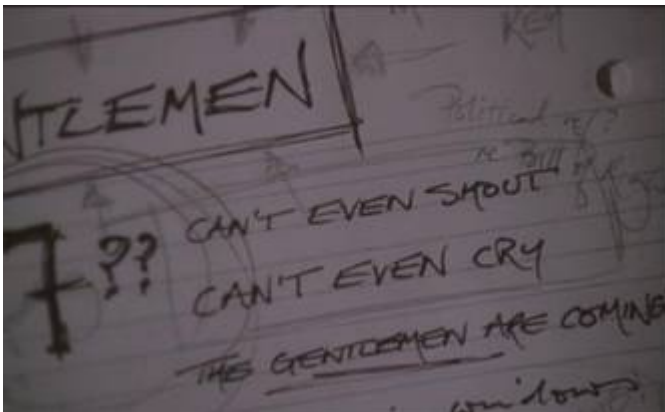


Abbildung 13: Giles Notizen (18:49)

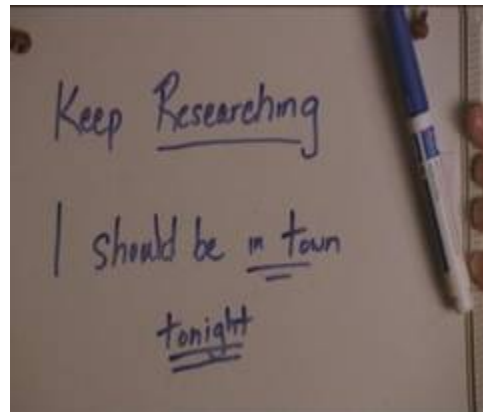


Abbildung 14: Tafel (19:45)

II. Montage

Als zentrales Mittel der filmischen Narration kann die Verbindung von verschiedenen Einstellungen im Publikum „(...) Bedeutungen evozieren, die im tatsächlich Abgebildeten keine Entsprechung haben.“¹¹⁴ Der Sinngehalt entsteht also durch das Aneinanderreihen von Elementen zu einem Zusammenhang, den die BetrachterInnen mithilfe der gezeigten Sachverhalte herstellen. Geschieht dies ohne die Unterstützung von Sprache, übernimmt die Montage auch diese fehlenden akustischen Informationen.

¹¹³ vgl. Hush. 26.32.

¹¹⁴ Hickethier (2007). S. 140.

Eine Dialogsituation im Zustand der Stummheit zeichnet sich daher durch eine längere Einstellungsdauer aus. Als Buffy und Riley einander in der nächtlichen Stadt begegnen, kommunizieren sie via Lippenlesen. Dadurch muss während der gesamten Zeile die Kamera auf den „sprechenden“ Charakter gerichtet bleiben, damit dem Publikum die Information ebenso vermittelt wird wie dem Gegenüber. Auf diese Weise erfolgen Einbußen in der Sichtbarkeit der Reaktionen des Dialogpartners, die üblicherweise in einem Schuss-Gegenschuss-Verfahren gut sichtbar gemacht werden. Während man einer Figur beim Sprechen zuhört, kann man so gleichzeitig das Verhalten der anderen beobachten. Würde man in dieser Szene statt Rileys sich bewegender Lippen Buffys gespanntes Gesicht zeigen, ginge der Inhalt seiner lautlos geformten Worte für die ZuschauerInnen verloren.¹¹⁵

Eine weitere Sequenz muss aufgrund des sprachlichen Mangels auf der akustischen Ebene eine Vielzahl an verschiedenen Einstellungen verwenden, um die Bedeutung der Szene zu verdeutlichen. Als Giles seine Präsentation mit den Overhead-Folien hält, muss zuerst mit einer Totalen der Ort des Geschehens erklärt werden. Danach folgt eine halbnaha Aufnahme des Vortragenden vor dem Projektor, die die kommende Handlung vorbereitet. Während seiner Darstellung werden immer wieder Schnitte auf seine ZuhörerInnen eingesetzt, um ihre Reaktionen, wie Langeweile oder Ekel zu zeigen. Jede Interaktion zwischen Giles und den Scoobies, beziehungsweise der StudentInnen untereinander benötigt eine eigene Einstellung.¹¹⁶ Der Wechsel wird durch das Fehlen der gesprochenen Sprache bedingt. Es ist nicht möglich, einen Schwenk über die Scoobies durchzuführen, während Giles seine Folien weiter wechselt. So würden entweder inhaltliche oder zwischenmenschliche Informationen fehlen. Im Normalfall würde eine derartige Szene kein Problem darstellen: Das Verhalten der StudentInnen könnte gezeigt werden, während aus dem Off weiterhin die Stimme des Vortragenden zu hören ist. In der vorliegenden Episode hingegen muss jede Aktion, Interaktion und Reaktion einzeln gezeigt werden, wodurch sich die Anzahl der Schnitte und Perspektivenwechsel deutlich erhöht. Die Sequenz der Präsentation dauert zweieinhalb Minuten und beinhaltet 56 verschiedene Einstellungen.

¹¹⁵ vgl. Hush 20:55f.

¹¹⁶ vgl. ebd. 26:42f.

Der Einfluss des akustischen Mangels auf die formale Ebene lässt sich anhand der ausgewählten Beispiele sehr gut nachvollziehen. Das Fehlen von Dialogen und gesprochenen Worten verändert den Umgang mit den Einstellungen – sowohl in Bezug auf ihre Größe als auch auf die verwendete Anzahl. Durch den bewussten Einsatz der filmtechnischen Mittel kann der Zustand der Verstummung kompensiert werden, ohne dass für das Publikum Nachteile im Verständnis der Narration entstehen.

4.1.2. Relation des Sprachmangels zur akustischen Ebene

„*Silence is never a neutral emptiness. (...) It is a product of contrast.*”¹¹⁷, definiert Chion die Stille im Film als Größe, die alleine im Vergleich greifbar ist. Er stellt fest, dass sie zumindest im filmischen Sinn nicht aus der Abwesenheit jeglicher Tonelemente besteht, sondern nur durch den Einsatz ebensolcher zum Ausdruck gebracht werden kann. Stille kann demnach nur in ihrem Kontrast erfahren werden. Um Lautlosigkeit zu demonstrieren, wird oftmals das Geräusch einer tickenden Uhr dazu verwendet.

Das Schweigen in der Episode hat vor allem inhaltlich eine große Bedeutung. Seine Wirkung erfolgt durch den kontrastiven Einsatz anderer Klangmittel. Die Abwesenheit des tonalen Elements der Sprache wirkt sich maßgeblich auf die anderen Bestandteile der akustischen Ebene aus. Sie treten daher in den Vordergrund, um die wichtigen Funktionen in der Narration zu ersetzen. Geräusche und Musik haben nun die Aufgabe, die Erzählung voranzutreiben. Ihr Einsatz verdeutlicht die Sprachlosigkeit – die erzwungene Stille in der Folge gelangt mithilfe von Soundeffekten und Melodien zum Ausdruck. Dadurch wird gleichzeitig die von Buhler beschriebene Ton-Hierarchie, dass der Dialog im Vordergrund steht und Musik sowie Geräusche zurückgestellt werden, umgekehrt:¹¹⁸ Die gesprochenen Konversationen dominieren das Geschehen nicht mehr, sondern ordnen sich den anderen Elementen der akustischen Ebene nun unter.

¹¹⁷ Chion (1994). S. 57.

¹¹⁸ vgl. Buhler (2010). S. 9.

a) Geräusche

Die Soundeffekte erfüllen in der Zeit ohne Sprache eine sehr wichtige Funktion, indem sie das Schweigen durch ihren kontrastreichen Einsatz betonen. „*In the film, silence can be extremely vivid and varied, for although it has no voice, it has very many expressions and gestures.*“,¹¹⁹ beschreibt Balázs die Aufgabe der Töne. Um Stille zum Ausdruck zu bringen, finden also bestimmte Klänge Verwendung, die durch ihre Gegensätzlichkeit das Fehlen von gesprochenen Worten betonen. Balázs nennt beispielsweise das Surren einer Fliege oder das Ticken einer Uhr. Die Verstumung der Charaktere in *Hush* wird erst mit der Hilfe von Geräuschen erlebbar.

Einzelne Klangobjekte erfahren demnach im Vergleich zu ihrem Umfeld eine Hervorhebung und unterstreichen damit die Fremdartigkeit der herrschenden Stille. So wirkt der Knall einer berstenden Flasche, die einem Studenten in der Universität entgleitet, wie eine Explosion.¹²⁰ Das Zersplittern des Glases scheint lauter als gewöhnlich zu sein, weil es im Gegensatz zur absoluten Ruhe in der Aula steht. Die Abwesenheit der Sprache wird damit explizit verdeutlicht.

Die üblichen Hintergrundgeräusche, die sich aus den unzähligen Unterhaltungen der Studenten zusammensetzen und als einheitliches Gemurmel zur Identifikation des Schauplatzes dienen würden, fehlen in dieser Episode. Ihre Abwesenheit trägt zu einer erhöhten Lautstärkenwahrnehmung bei. Die Soundeffekte erfahren im Vergleich zu jenem Abschnitt, wo die ProtagonistInnen ihre Stimme besitzen, keine zusätzliche technische Verstärkung, sondern werden vom Publikum ohne ablenkende Worte einfach deutlicher wahrgenommen. Beispielsweise wird ein normalerweise unscheinbares Geräusch wie ein Keuchen in der Stille nun intensiv hörbar.

Die Kreation einer dem Publikum vertrauten Atmosphäre, die dem filmischen Universum Realität verleiht, erfährt durch das Fehlen gesprochener Worte Einschränkungen. Da sich die Umgebungsklänge meistens an zwischenmenschlichen Unterhaltungen orientieren, geht durch die Verstumung der StadtbewohnerInnen ein wesentlicher Faktor der Hintergrundgeräusche verloren. Nicht-sprachliche Soundeffekte müssen die Aufgabe

¹¹⁹ Balázs (1985). S. 118.

¹²⁰ vgl. *Hush*. 17:23.

erfüllen, eine Umgebung detailgetreu darzustellen. Einen wesentlichen Anteil haben sie an der Verdeutlichung des chaotischen Zustands der Stadt Sunnydale. Obwohl die EinwohnerInnen verstummt sind, herrscht keine absolute Ruhe in den Straßen. Das Hupen von Fahrzeugen ist zu hören, in der Ferne bellt ein Hund. Das Heulen von Sirenen und das Geräusch von Schritten vermengen sich zu einer Klangmasse.¹²¹ In der Nacht sprudelt aus einem Hydrant zischend Wasser, das auf ein Auto prasselt. Ein Mann lässt eine Eisenstange fallen, die den Gehweg entlang rollt. Aus dem Off dringt das Splittern von Glas.¹²² Die gesamte Geräuschkulisse spiegelt in ihrer Zusammensetzung aus verschiedenen Klängen die anomale Situation der Sprachlosigkeit wider und trägt zu einem großen Teil zur Schaffung der Atmosphäre bei.

Die Identifikation der Schauplätze erfolgt in der Episode hingegen vorwiegend über visuelle Erkennungshilfen. Um dem Publikum trotz der eingeschränkten Verwendung von Hintergrundgeräuschen ein lückenloses Verständnis der Erzählung zu gewährleisten, dienen bestimmte Klänge dazu, narrative Information an die ZuseherInnen zu übermitteln. Dabei übernehmen sie teilweise die Funktion der sprachlichen Ebene und erklären Handlungselemente. Einen Hinweis auf den Diebstahl der menschlichen Stimmen liefert beispielsweise das Geräusch der schlafenden StadtbewohnerInnen, die laut ausatmen. Gleichzeitig ist im Hintergrund das Flüstern unzähliger Menschen zu hören, dessen Verursacher jedoch nicht im Bild zu sehen sind. Die „eingesammelten Stimmen“ machen sich innerhalb der Diegese bemerkbar. Ihre Quellen liegen jedoch außerhalb des gezeigten Ausschnitts – befinden sich also off-screen. Mit jedem Ausatmen nimmt das Gewisper an Lautstärke zu, wodurch das Ausmaß der Katastrophe verdeutlicht wird.¹²³

Eine besonders bemerkenswerte Rolle in der Informationsvermittlung nehmen die Soundeffekte in Verbindung mit den „Gentlemen“ ein. Das Geräusch des Kettenrasselns ihrer Lakaien fungiert als Ankündigung für ihr Auftreten. Die Dämonen selbst verursachen keinen Laut, da sie sich schwebend fortbewegen. Hier lässt sich eine Parallele zu Chions Ansicht ziehen, dass die Stille nur durch ihren Gegensatz ausgedrückt werden kann.¹²⁴ Die Abwesenheit der Sprache – sowohl der Bevölkerung als auch der „Gentlemen“ – steht in völligem Kontrast zu dem Klirren der Metallketten. Die Dämonen stellen somit die

¹²¹ vgl. Hush. 17:35f.

¹²² vgl. ebd. 20:15f.

¹²³ vgl. Hush. 13:10f.

¹²⁴ vgl. Chion (1997). S. 57.

Personifizierung des Schweigens dar, die zu jeder Zeit von geräuschvollen Kreaturen begleitet werden, um die Stille durch ihren Gegensatz erfahrbar zu machen.

In der ersten Szene nach diesem Stimmenraub werden die Soundeffekte dazu eingesetzt, um mit den Erwartungen des Publikums zu spielen. Am nächsten Morgen sind sich die ProtagonistInnen ihres Sprachverlusts in keiner Weise bewusst. Auch den ZuseherInnen ist nicht vollständig klar, was die nächtliche Aktion der „Gentlemen“ bewirkt hat. Buffy erwacht, seufzt auf und begibt sich ins Badezimmer, um die morgendliche Toilette durchzuführen. Die Tür fällt mit einem Klicken ins Schloss. Eine Klosettspülung ist zu hören. Das Mädchen gähnt, putzt sich die Zähne, das Wasser läuft rauschend aus der Leitung. Beim Rückweg in ihr Zimmer begegnet Buffy einer Kommilitonin, die lautlos schluchzt.¹²⁵ Nichts deutet darauf hin, dass die Menschen ihre Stimmen verloren haben. Die Geräusche der morgendlichen Routine sind alltäglich und versuchen, das Publikum die nächtlichen Ereignisse vergessen zu lassen. Es scheint, als würde ein normaler Tag beginnen. Die Protagonistin hat während der Szene keinen Grund zu reden. Erst als sie ihre Mitbewohnerin Willow grüßen möchte, bemerkt sie den abnormen Zustand. Der Aufbau der gesamten Sequenz zielt darauf ab, die ZuseherInnen in die Irre zu führen. Die Geräusche sind dabei hauptverantwortlich für den Fortlauf der Handlung. Sie markieren die gesetzten Aktionen und vermitteln den Eindruck, einer völlig normalen Umwelt.

b) Musik

Die musikalische Ebene wird durch die Abwesenheit der Sprache ebenfalls beeinflusst. Die melodischen Elemente werden in der Episode nicht nur eingesetzt, um die Erzählung zu unterstützen, sondern tragen vor allem zum Fortlauf der Handlung und zur Erklärung einzelner narrativer Situationen bei. Die Musik in der Szene, als Buffy und Willow ihren Stimmverlust entdecken, vermittelt in Kombination mit der visuellen Darstellung die Panik und Angst der Mädchen. Sie setzt als langsame Melodie, die von tiefen Klarinettenklängen dominiert wird, ein. Ihre Intensität und Schnelligkeit steigert sich im Verlauf der Sequenz deutlich und entspricht damit dem Fortlauf der Handlung. Buffy und Willow bringen ihre Panik mittels Mimik und Gestik zum Ausdruck, die musikalische Begleitung vermittelt

¹²⁵ vgl. Hush. 14:02f.

dem Publikum die Dramatik und den Ernst der Situation. Ihren Höhepunkt erreicht die Musik, als die Mädchen entdecken, dass alle Menschen von der Sprachlosigkeit betroffen sind. Dumpfe Paukenschläge und schnelle Streicherklänge setzen ein. Die Melodie wirkt gehetzt, während die restlichen Scoobies ihre Stummheit erkennen.¹²⁶

In Bezug auf die „Gentlemen“ fungiert der Einsatz von bestimmten Klängen als Ankündigung von Gefahr. Die Musik beginnt in schrillen Tönen, die in eine dramatisch getragene Gangart wechselt und von einer singenden Stimme begleitet wird. Am Beginn der Melodie wirken die spitz klingenden musikalischen Elemente wie Schreie, die einerseits vor den Dämonen warnen wollen und andererseits einen Gegensatz zur stummen Stadtbevölkerung darstellen.¹²⁷ Die gesamte musikalische Gestaltung weist auf die Absichten der „Gentlemen“ hin. Es erfolgt hier gleichzeitig mit der Vermittlung narrativen Gehalts eine klangliche Charakterisierung der Figuren, die dem Publikum deutlich aufzeigt, welche Bösartigkeit in diesen Personen steckt.

Abgesehen von der erzählenden erfüllt die Musik in *Hush* auch eine ästhetisierende Funktion. Da keine Worte existieren, um Situationen zu beschreiben, übt die Atmosphäre der verschiedenen Schauplätze großen Einfluss auf die Wahrnehmung des Publikums aus. Dabei ist die klangliche Gestaltung von großer Bedeutung. Die Art der vorliegenden Szene wird dem Publikum somit vermittelt. Eine langsame und tragende Moll-Melodie, in welcher tiefe Töne überwiegen, zeigt folglich die Verzweiflung der StadtbewohnerInnen über ihren Stimmenverlust.¹²⁸ Die Komposition gibt sowohl die Hoffnungslosigkeit der Menschen als auch die Ausweglosigkeit ihrer Situation wieder. Ebenso wird das Chaos in Sunnydale mithilfe einer ungeordnet klingenden Melodie vermittelt, die die Klänge verschiedener Instrumente in differenzierten Tonhöhen und Spielgeschwindigkeiten aneinanderreihet.¹²⁹ Das Durcheinander, welches in den Straßen herrscht, und die Tumulte unter den BewohnerInnen finden dadurch eine musikalische Entsprechung.

Im Vergleich zu anderen Folgen der Serie lässt sich in dieser Episode ein besonders narrativer Einsatz von Melodien erkennen. Gewöhnlich dienen sie der Ankündigung von gefährlichen Situationen, Untermalung von kämpferischen Handlungen oder Begleitung

¹²⁶ vgl. *Hush*. 14:53f.

¹²⁷ vgl. ebd. 21:35

¹²⁸ vgl. ebd. 17:35f.

¹²⁹ vgl. ebd. 20:15f.

romantischer Szenen. Gefühle wie Verzweiflung oder Bestürzung werden bevorzugt durch Dialoge an das Publikum vermittelt. Da der Stimmenverlust in *Hush* menschliche Äußerungen über die inneren Zustände der Betroffenen nicht zulässt, übernimmt Musik diese Funktion.

4.1.3. Autoreflexivität des Mediums

Aufgrund der vorherrschenden akustischen Besonderheit in *Hush* wird das Medium Fernsehen als solches sichtbar. Das Visuelle rückt in den Mittelpunkt und kehrt das von Ellis erläuterte charakteristische Dispositiv von Bild und Ton um: „*Im Fernsehen kommt dem Ton jedoch eine ausschlaggebendere Rolle zu. Es ist der Ton, der die Geschichte oder die Dokumentation trägt, während das Bild eher illustrierende Funktion hat.*“¹³⁰ In der Episode weist das Gezeigte allerdings keine beschreibende Funktion mehr auf, sondern es wird für die ZuseherInnen zur Hauptbezugsquelle von Informationen. Die „natürliche“ Ordnung existiert durch den Stimmenverlust der ProtagonistInnen nicht mehr. Das Auditive kann seine aktive Aufgabe, die Aufmerksamkeit der ZuschauerInnen zu wecken, zu lenken und zu halten nicht mehr im gleichen Maß erfüllen. Dadurch tritt die mediale Beschaffenheit der TV-Serie in den Vordergrund. Das Visuelle steht – entgegen der fernsehästhetischen Standards und der Erwartungen des Publikums – im Vordergrund.

Durch das Fehlen der vokalen Kommunikationsmöglichkeit in dieser Folge gestaltet es sich schwierig, im selben Ausmaß Informationen und Erklärungen von Plotelementen für das Publikum zur Verfügung zu stellen. Das Verständnis der Sendung hängt in diesem Fall von der ständigen Konzentration auf das Visuelle ab. In diesem Sinne wird die dem Medium eigene Rangordnung des Fernsehens, in welcher der Ton über dem Bild steht, umgekehrt. Vorwiegend sind gesprochene Worte dafür verantwortlich, Erklärungen für Aktionen im filmischen Universum zu liefern. Dieser Episode müssen die SeherInnen jedoch ihre ungeteilte Aufmerksamkeit widmen, um dem Handlungsverlauf problemlos folgen zu können. Der Stimmenverlust der ProtagonistInnen verhindert eine vokale Verständigung mit dem Publikum. Daher übernimmt vorwiegend das Visuelle die Aufgabe der Informationsvermittlung.

¹³⁰ Ellis (2001). S. 60.

Der Austausch von Akustischem durch Bildliches stellt demnach eine Störung der gewohnten Fernseherfahrung dar und bewirkt eine Verschiebung in der Wahrnehmung. Der Ton fungiert nicht mehr als primäre Vermittlungsinstanz relevanter Botschaften, da der für das Medium notwendige Bestandteil der akustischen Ebene – die Sprache – in der Episode fehlt. Die Figuren kommunizieren ihre Absichten und Gefühle nicht mittels vokaler Äußerungen, sondern müssen auf visuelle Darstellungen zurückgreifen. Diese Abwesenheit der Stimmen bringt das Medium des Fernsehens zum Vorschein, da es im Vergleich zu einer anderen Serienfolge eine ungewöhnliche Strategie der Informationsvermittlung anwendet.

Gleichzeitig wird die Aufmerksamkeit des Publikums auf seinen aktiveren Akt des Zusehens gelenkt. Das Vertrauen in die akustische Bildbeschreibung wird in *Hush* enttäuscht, da bei einer flüchtigen Betrachtung der Sendung das Verständnis verloren geht. Es ist notwendig, die gesamte Phase der Stummheit mit vollständiger Konzentration auf das Geschehen zu verfolgen, um die Bedeutung der visuellen Handlungsvermittlung zu begreifen. Diese Tatsache bietet den SeherInnen eine neue Fernseherfahrung im Vergleich zu anderen Folgen der Serie, bei denen ununterbrochene Aufmerksamkeit kein unbedingtes Kriterium für das Verstehen der Narration ist. In der vorliegenden Episode würden den ZuschauerInnen bei kurzer Abwendung des Blicks im falschen Moment wichtige bildliche Hinweise entgehen, vor allem in den visuell dargestellten dialogischen Szenen. Wird beispielsweise Xanders Frage auf seiner Tafel, wie die „Gentlemen“ zu töten sind, übersehen, so steht Buffys Reaktion darauf, die mit der Hand eine pfählende Bewegung imitiert, in keinem logischen Kausalzusammenhang.¹³¹ Durch die Umkehrung der fernsehästhetisch eingeschriebenen Hierarchie von Bild und Ton wird das Publikum explizit auf das vermittelnde Medium hingewiesen.

Durch diesen Wechsel im Machtverhältnis erhält das Visuelle demnach eine größere Bedeutung als die akustische Ebene, was sich auf die Beschaffenheit des Bilds auswirkt. Es fungiert nicht mehr als Begleiterscheinung zum Ton, sondern enthält wichtige Einzelheiten für den Verlauf der Handlung, was an der Vielzahl von verwendeten Detail- und Großaufnahmen zu erkennen ist. Das von Ellis beschriebene „entleerte Fernsehbild“

¹³¹ vgl. *Hush*. 28:15f.

trifft auf diese Episode nicht zu.¹³² Der Mangel auf der akustischen Ebene bedingt eine Aufwertung des visuell Dargestellten. Es zeigt einen eindeutigen Bruch mit den fernschästhetischen Standards auf und trägt somit zur Sichtbarkeit des Mediums als solches bei.

Nicht nur auf der filmtechnischen Ebene lassen sich Anzeichen in Bezug auf die Selbstreferenzialität des Fernsehens finden. Zusätzlich zu dieser Veränderung im Zusammenspiel von Bild und Ton wird auch mit inhaltlichen Mitteln auf das Dasein als Serie hingewiesen – Giles hat für seine Präsentation ausdrücklich einen CD-Player mitgebracht. Bevor er die Folien Stück für Stück auflegt und den Scoobies zeigt, lässt er mithilfe des Geräts klassische und dramatische Musik ertönen, die seinen Vortrag begleitet.¹³³ Diese Gegebenheit stellt in der gesamten Folge die einzige diegetische Melodie dar. Mit dieser Aktion wird darauf hingewiesen, dass im Fernsehen wichtige Dialoge mit bedeutsamer Musik untermalt werden. Das Agieren des Charakters stellt das Medium Fernsehen aus, da er ein formales Mittel in seiner ursprünglichen Verwendung innerhalb des Serienuniversums benutzt.

Gleichzeitig wird bei dieser Form der Präsentation auf die Beschaffenheit des Mediums Films verwiesen. Das Erzählen einer Geschichte mit der Hilfe von einzelnen Bildern gleicht der Funktionsweise von filmischen Werken. Film- und Medienwissenschaftler Joachim Paech sieht in der Verwendung von Schrift und Bild einen Hinweis auf die Selbstreflexivität des Mediums:

„Der Graphismus der Zeichnung rückverwandelt die Bewegungsbilder in den Status ihrer Entstehung aus der Voraussetzung und Bewegung ihrer graphischen [sic!] Konstruktion, aus den Zeichnungen der story boards und den Skizzen, die das Geschriebene begleiten oder es auch ersetzen.“¹³⁴

Die Figur Giles benutzt in der Episode Zeichnungen, die mit Worten versehen sind, um die anderen Charaktere von seinen Rechercheergebnissen zu informieren. Die Abfolge der Folien auf dem Projektor ist mit einem Film vergleichbar, der sich aus Einzelbildern zusammensetzt. Natürlich erfolgt in *Hush* die Präsentation der Grafiken in deutlich langsamerem Tempo als in einem Spielfilm, wo 24 Bilder pro Sekunde projiziert werden.

¹³² vgl. Ellis (2001). S. 61f.

¹³³ vgl. Hush. 26:57f.

¹³⁴ Paech, Joachim: Die Szene der Schrift und die Inszenierung des Schreibens im Film. In: Friedrich, Hans-Edwin/Jung, Uli [Hg.]: Schrift und Bild im Film. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2002. S. 77.

Durch diese explizite Zurschaustellung der technischen Funktionsweise – als Film im Film – wird dem Publikum das Medium als solches sichtbar gemacht.

Die Medialität der Fernsehserie gelangt auch durch den Einsatz der Schrifttafeln zum Vorschein, die in der vorliegenden Folge als Sprachersatz dienen. Diese Methode hat großen Einfluss auf die Wahrnehmung des Publikums, da es eine Verschiebung der Aufmerksamkeit mit sich bringt. Für Linguist Henrik Gottlieb existieren im audiovisuellen Medium Film vier Kanäle, die für die Übermittlung narrativer Informationen verantwortlich sind: Dialog, Musik und Geräusche, Bild und Schrift wie Inserts, Überschriften oder Untertitel.¹³⁵ Durch den Verlust der Sprache in *Hush* fehlt eines der Elemente, die den ZuseherInnen den Inhalt präsentieren. Somit erfolgt eine Kompensation auf den anderen Ebenen: Die Schrift übernimmt teilweise die Funktion des Dialogs. Die Charaktere schreiben Worte, die normalerweise ausgesprochen werden, auf Tafeln oder Blöcken nieder und benutzen diese sozusagen als Untertitel ihrer Sprachlosigkeit. Für Gottlieb bedeutet diese Methode, die den Übergang vom Verbalen zum Schriftlichen durchführt, „(...) *einen fundamentalen Bruch mit der semiotischen Struktur des Tonfilms, indem sie den Übersetzungsmodus des Stummfilms, also Schriftzeichen, erneut einführt.*“¹³⁶

Dieser Medienwechsel, der aufgrund der Einblendung von Texten in der Episode stattfindet, unterbricht nach Paech den Fluss der Wahrnehmung. Dadurch erfährt auch die Balance in der audiovisuellen Zusammensetzung des Films eine bedeutsame Veränderung. Die Ebene der Schrift ist in *Hush* komplett in den Vordergrund gerückt, wohingegen das Element des Dialogs nicht mehr existiert. Die Zwischentitel fungieren daher als „(...) *Metadiskurse, die beschreiben, was an dieser Stelle hätte gehört werden können, aber filmisch >stumm< geblieben ist, solange der Film auf die gesprochene Rede verzichten musste.*“¹³⁷ Das Ohr verarbeitet Informationen auf eine andere Weise als das Auge, wodurch für die ZuseherInnen eine Änderung in der Wahrnehmung auftritt. Der narrative Gehalt muss ebenfalls auf eine divergente Art aus den dargebotenen Hinweisen extrahiert werden. Durch diese Abweichung vom Normalzustand stellt sich die Serie als solche aus.

¹³⁵ vgl. Gottlieb, Henrik: Untertitel: Das Visualisieren filmischen Dialogs. In: Friedrich, Hans-Edwin/Jung, Uli [Hg.]: Schrift und Bild im Film. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2002. S. 188.

¹³⁶ Gottlieb (2002). S. 193.

¹³⁷ Paech (2002). S. 68.



Abbildung 15: Buffy schreibt
(28:54)

Einen wesentlichen Unterschied zwischen gewöhnlichen Untertiteln und den gezeigten Texten in *Hush* stellt ihre Beziehung zur Diegese dar. In ihrem üblichen Gebrauch fungieren eingeblendete Zeilen als Übersetzung des gesprochenen Dialogs in eine andere geschriebene Sprache. Dabei ist das Medium der Schrift kein Teil der Erzählung, sondern wird extradiegetisch eingefügt. In der Episode selbst ist sowohl der Akt des Schreibens als auch die gezeigte Schrift ausnahmslos Teil der Diegese. Die Handlungen werden aus dem filmischen Geschehen heraus motiviert: Den Charakteren wird die Möglichkeit des Sprechens genommen, weshalb sie zu alternativen Kommunikationsmitteln greifen müssen. Die Figuren verwenden innerhalb der Erzählung Stift und Papier, um sich auszudrücken oder Fragen zu stellen.

Für Paech ist es dabei von hoher Relevanz, „(...) wie die *>Inszenierung des Schreibens<* als Element des Films sich zu dieser topographischen [sic!] Struktur der filmischen Inszenierung seiner Geschichte verhält.“¹³⁸ Der Schreibvorgang – die Handlung an sich sowie ihre Begleitumstände – beeinflusst also die Mise En Scène der Geschichte. In *Hush* finden daher als Schreibunterlagen vorwiegend großflächige Formate, wie Tafeln, Blöcke oder Folien Verwendung, um anschließend sowohl den anderen Figuren als auch dem

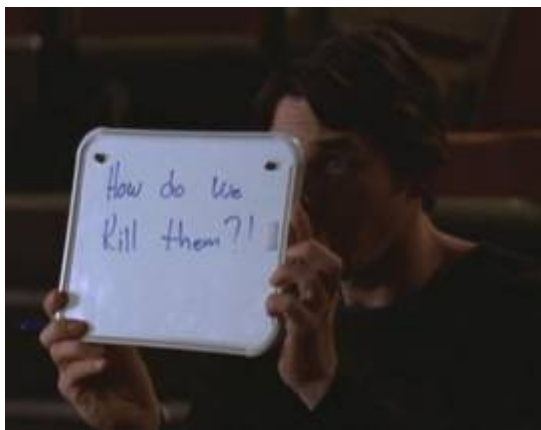


Abbildung 16: Xander Tafel (28:13)

Publikum problemlos die Nachricht präsentieren zu können. Die gemalten Buchstaben sind von außergewöhnlicher Größe sowie Deutlichkeit, wodurch die Lesbarkeit sichergestellt wird. In Bezug auf die formale Vermittlung wird vorwiegend mit Detailansichten und Großaufnahmen gearbeitet. Die narrative Logik beeinflusst also auch die Art der Einstellung. Der Vorgang des Schreibens ist reflexiv und schreibt sich in die Episode selbst ein. Durch seine Wiederholung in der Inszenierung zeigt sich das Medium des Films in seiner Beschaffenheit: „Und doch scheint der Projektionsstrahl, der die Einzelmomente in sich

¹³⁸ Paech (2002). S. 79.

*bündelt, ihre Abfolge auf die Leinwand zu >schreiben<, wo auch die Schrift sich im Gestus des Schreibens wieder zu realisieren scheint.*¹³⁹

¹³⁹ Paech (2002). S. 74.

4.2. *Überschuss der akustischen Ebene: 6x07 Once More, with Feeling*

„Songs, dancing around – what’s gonna be wrong with that?”¹⁴⁰

In dieser Folge sucht der Dämon Sweet die Stadt Sunnydale heim. Er veranlasst die BewohnerInnen dazu, ihre tiefsten Geheimnisse in Form eines Liedes preiszugeben und ihren Gefühlen durch unkontrolliertes Tanzen Ausdruck zu verleihen. Einige Menschen werden dabei Opfer spontaner Selbstentzündung, da sie aufgrund der Emotionen ihre Bewegungen nicht beenden können.

Die Besonderheit dieser Episode liegt darin, dass der Großteil des Ablaufes aus Liedern besteht. Die gesanglichen Darbietungen nehmen von den 48 Minuten Laufzeit circa 28 Minuten ein, was ungefähr zwei Drittel der gesamten Folge entspricht. Hinzu kommen außerdem tänzerische Einlagen sowie ein langes instrumentales Intro. Die Charaktere singen im Verlauf der Episode über verborgene Ängste und Wünsche, wobei die Musik stark in den Vordergrund gerückt wird. Gesprochene Dialoge treten zurück, um dem musikalischen Ausdruck ausreichend Raum zur Entfaltung zu geben.

4.2.1. *Aufnahme des Musiküberschusses*

Die von Sweet auferlegte Gesangswut wirkt sich maßgeblich auf die Gestaltung der Folge aus. Sowohl inhaltlich als auch formal müssen Strategien gefunden werden, um diesen akustischen Überschuss an Musik zu meistern. Im Mittelpunkt steht dabei die Anpassung der Narration an die vorherrschenden Verhältnisse, um dem Publikum trotz erschwelter Bedingungen ein lückenloses Verständnis der Erzählung zu gewährleisten. Die Bedeutung einzelner Handlungselemente muss dargelegt werden können, ohne Möglichkeiten für falsche Interpretationen offen zu lassen.

¹⁴⁰ Whedon, Joss: Once More, with Feeling. In: Buffy – Im Bann der Dämonen. Collector’s Edition. Season 6.1. DVD. USA: 20th Century Fox 2003. 12:08.

a) Inhaltliche Ebene

Ebenso wie in *Hush* steht in *Once More, with Feeling* nicht der gesprochene Dialog im Vordergrund. Diese Episode stellt die verkürzte Form eines Filmmusicals dar, das bedeutet, dass Gesang, Melodien und Tanz als filmische Elemente Verwendung finden. Die Vermittlung der notwendigen narrativen Informationen für das Publikum erfolgt in der Form von Liedern. Mithilfe von gesungenen Worten und Musik werden die Motivationen von AkteurInnen dargelegt und die Situationen erklärt.

„Erzählender Gesang, also die ‚live‘ und im On von den Protagonisten gesungene Gefühlsäußerung, ist ein wesentliches dramaturgisches Merkmal des Musicalfilms.“¹⁴¹, beschreibt Filmwissenschaftlerin Dorothee Ott das Charakteristikum des Filmmusicals. Die Lieder dienen der Äußerung von Gefühlen, dem Ausdruck von Gedanken und der Führung von Dialogen. Sie werden in der Welt der agierenden Figuren gesungen und ermöglichen die direkte Erzählung. Die Musiknummern entstehen aus dem Geschehen heraus und unterbrechen weder die Handlungsdynamik noch die Erzähllogik. Es erfolgt also eine Integration in den Verlauf der Geschichte, wodurch eine narrative Funktion erfüllt wird.

I. Auswirkungen auf die Art der Informationsvermittlung

In *Once More, with Feeling* werden die ProtagonistInnen dazu gezwungen, bestimmte Inhalte in Form von Liedern mitzuteilen. Diese musikalischen Einheiten dienen sowohl dem Publikum als auch den anderen Charakteren zur Vermittlung wichtiger Informationen, die den Verlauf der Handlung wesentlich beeinflussen. „Gesang ermöglicht eine direkte Art der Erzählung.“¹⁴², beschreibt Ott. Die Songs schildern sozusagen die Geschichte.

Eine der wichtigsten Aufgaben, die der Gesang in der Folge erfüllt, ist das Erklären von Handlungselementen. In den gesungenen Texten werden die Hintergründe für bestimmte Situationen dargelegt, die für das narrative Verständnis ausschlaggebend sind. Der Dämon

¹⁴¹ Ott, Dorothee: Shall we dance and sing? Zeitgenössische Musical- und Tanzfilme. Konstanz: UVK 2008. S. 25.

¹⁴² ebd. S.25.

Sweet erläutert in seinem Lied *What You Feel*, warum die BewohnerInnen der Stadt Sunnydale singen und tanzen: „*All these melodies, they go on too long. Then that energy starts to come on way too strong. All those hearts lay open – that must sting.*“¹⁴³ Seine Aufgabe ist es, die Menschen von der Last verborgener Geheimnisse, verschwiegener Gefühle und versteckter Sehnsüchte mit einem Lied zu befreien. Mit dieser Enthüllung legitimiert er das andersartige Verhalten der Charaktere und den Ausnahmezustand, der in der gesamten Stadt herrscht. Dem Publikum wird bewusst gemacht, was der Auslöser für den musikalischen Überfluss der Episode darstellt. Das Lied nimmt daher eine wichtige Stellung im Gesamtverlauf der Folge ein, da es die Ursache für die Andersartigkeit der narrativen Gestaltung beschreibt.

Das gezwungene Preisgeben der Gefühle und Gedanken in dieser Folge hat nicht nur enormen Einfluss auf den Fortlauf der Erzählung sondern auch auf die zwischenmenschlichen Beziehungen der AkteurInnen. Buffy verrät unter dem Zauber des Dämons in *Something to Sing About* ihren Freunden, dass sie von ihnen nicht aus einer Höllendimension sondern aus dem Himmel zurück auf die Erde geholt wurde: „*There was no pain, no fear, no doubt till they pulled me out of heaven. So that’s my refrain. I live in hell ’cause I’ve been expelled from heaven.*“¹⁴⁴ In diesem Lied wird den Scoobies der Grund für Buffys andersartiges Verhalten in den vorangegangenen Folgen der Serie explizit vor Augen geführt. Auf der narrativen Ebene stellt der Song folglich eine Schlüsselszene dar, der die charakterlichen Veränderungen der Hauptfigur erklärt. Aus Angst, ihre Freunde damit zu verletzen, hat Buffy diese Informationen zurückgehalten. Als sie von Sweet veranlasst wird, ihr Geheimnis preiszugeben, sind die Scoobies fassungslos und schockiert. Einerseits fühlen sie sich für die schlechte psychische Verfassung der Jägerin verantwortlich, andererseits sind sie durch ihre mangelnde Aufrichtigkeit gekränkt. Die gesamte musikalische Einheit entspricht den unausgesprochenen Gedanken einer Figur – in dieser Episode jenen von Buffy – und erfüllt demnach eine der von Buhler festgelegten Aufgaben der akustischen Ebene im Film.¹⁴⁵ Völlig neue Informationen über die Protagonistin werden mithilfe des Tons aufgedeckt.

„*On the other hand, in the context of television realism (...) music theatre has a singular ability to illuminate elements otherwise impossible to show because it is*

¹⁴³ Once More, with Feeling. 26:56.

¹⁴⁴ ebd. 41:34.

¹⁴⁵ vgl. Buhler (2010). S. 17.

accepted as a way of showing subtext and nuance in relationships. In fact, it can provide much-needed context of certain emotional situations.”¹⁴⁶

Die Besonderheit von Fernsehmusicals liegt nach Musikologe Sandy Thorburn darin, zum Vorschein zu bringen, was unter normalen Umständen verborgen bliebe. Auch die Episode *Once More, with Feeling* erfüllt diese Annahme. Der Einblick, den die Songs in die Gefühlswelten sowie Denkweisen der Charaktere gewährt, nimmt nicht nur eine wichtige Funktion bei der Figurenbeschreibung ein, sondern trägt auch zur Definierung von Beziehungen bei. Handlungsmotivationen und zwischenmenschliche Interaktionen werden auf diese Weise erklärt. Die gesanglichen Abschnitte leisten im Allgemeinen einen wesentlichen Beitrag zum emotionalen Ausdruck der ProtagonistInnen.

Giles lässt Buffy in *Standing* an seinen Gedanken zu ihrem Unvermögen, Verantwortung zu übernehmen, teilhaben. Er sieht sich selbst als Grund für ihre Unselbstständigkeit und zu große Abhängigkeit von anderen. Folglich fühlt er sich für den Stillstand in ihrer Entwicklung verantwortlich und kündigt an, sie zu verlassen.¹⁴⁷ Gleichzeitig offenbart der Mann dem Publikum seine Denkweise und hilft ihm, seine Handlungen im weiteren Verlauf der Episode besser zu verstehen. So wird die Ursache für sein abweisendes Verhalten, als er Buffy ohne Unterstützung in den Kampf gegen den Dämon schickt, deutlich: Er sieht diese Maßnahme als pädagogische Methode, um zu lernen, Verantwortung zu übernehmen. Die narrative Logik wird somit aufrechterhalten.

Die Preisgabe von Geheimnissen steht folglich im Mittelpunkt von *Once More, with Feeling*. Dabei gelangen nicht nur versteckte Gedanken und Empfindungen zum Ausdruck, sondern es kommt gleichzeitig zur Thematisierung von Problematiken. Durch das „Ansingen“ von Störfaktoren entstehen Konflikte, die umfassend zur Vorwärtsbewegung der Handlung beitragen. Thorburn zieht einen Vergleich zu Theaternusicals, dass die Musik dazu verwendet wird, „(...) *to move the action forward in the manner of contemporary Broadway musicals.*”¹⁴⁸ Demnach löst der Zauber aus, dass Xander und Anya einander in *I'll Never Tell* ihre Ängste in Bezug auf ihre bevorstehende Hochzeit gestehen: „*I lied, I said it's easy. I've tried, but there's these fears I can't quell.*”¹⁴⁹ Dabei

¹⁴⁶ Thorburn, Sandy: Television Musicals. An Overview. In: Harper, Graeme: Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview. New York/London: continuum 2009. S. 262.

¹⁴⁷ vgl. *Once More, with Feeling*. 29:34f.

¹⁴⁸ Thorburn (2009). S. 275.

¹⁴⁹ *Once More, with Feeling*. 16:08.

zählen sie auch Eigenschaften des jeweils anderen Partners auf, die sie als unangenehm und störend empfinden, wie etwa lautes Schnarchen in der Nacht oder haarige Zehen. Mit diesem Lied wird ein Problem aufgeworfen, das im Zuge der darauffolgenden Episoden nach einer Lösung verlangt. Der Gesang kann also als narrativer Anstoß für weitere (Neben-)Handlungen gesehen werden.

Einen weitaus größeren Einfluss auf die Erzählung üben jene gesanglichen Abschnitte aus, die Folgehandlungen direkt einleiten. Der Song fungiert dabei laut Ott als Auslöser für eine Aktion und treibt die Geschichte bedeutend voran. Zunächst gelangen die gedanklichen Pläne eines Charakters zum verbalen Ausdruck. Im weiteren Verlauf des Songs erfährt das Vorhaben das Moment der Realisierung und wird sogleich in die Tat umgesetzt. Der narrative Gehalt eines derartigen Liedes ist enorm, da es die darauffolgende Handlung bewirkt/bedingt. Das Erzählen wird durch den Gesang vorangetrieben.¹⁵⁰ *Walk Through the Fire* legt deutlich die Absichten von Buffy dar, die sich auf den Weg macht, um den Dämon zu bekämpfen. Während sie über die aktuelle Lage nachdenkt, wandert sie durch die Straßen und beendet das Lied mit dem Eintreten der Tür zu Sweets Aufenthaltsort.¹⁵¹ Die Absicht, das Monster zu bekämpfen, wird gesanglich umgesetzt und sogleich in die Praxis übergeführt.

Abgesehen vom Gesang besteht in dieser Musical-Folge noch eine weitere Möglichkeit, narrative Informationen mithilfe eines für dieses Genre charakteristischen Bestandteils zu vermitteln: Tanz wird als Element der Erzählung eingesetzt. Die rhythmischen



Abbildung 17: Dawns Tanz (25:03)

Bewegungen der ProtagonistInnen werden in den Verlauf der Handlung eingebunden und erfüllen eine inhaltliche Funktion. „Tanz transportiert somit durch das Medium des Körpers und der Bewegung zusätzliche Informationen zur Musik.“¹⁵², beschreibt Ott eine seiner wesentlichen Funktionen. Nach ihrer Gefangennahme versucht Dawn etwa, den Handlangern des Dämons zu entkommen. Dabei wird

¹⁵⁰ vgl. Ott (2008). S. 46.

¹⁵¹ vgl. *Once More, with Feeling*. 35:15f.

¹⁵² Ott (2008). S. 55.

¹⁵³ Bildquelle für alle Abbildung in Kapitel 4.2 ist Whedon, Joss: *Once More, with Feeling* (6x07). In: *Buffy – Im Bann der Dämonen*. Collector's Edition. Season 6.1. DVD. USA: 20th Century Fox 2003.

die gesamte Sequenz ihres Fluchtversuchs als Tanz durchgeführt. Als das Mädchen im „Bronze“ erwacht – jenem Club in Sunnydale, den Sweet zum Hauptquartier erkoren hat – zeichnet es zunächst mit seinem Bein einen Kreis in die Luft. Es folgen weitere anmutige und elegante Bewegungen. Als Dawn von ihren Bewachern entdeckt wird, kommt es zu einer Art Verfolgungsjagd, in welche immer wieder tänzerische Sequenzen Eingang finden. Einer der Männer lässt sie eine Pirouette vollführen, wohingegen der andere eine Hebefigur mit ihr bewerkstelligt. Als sie den Fluchtversuch des Mädchens erfolgreich vereitelt haben, tanzen die drei Bewacher mit großen Sprüngen und ausholenden Gesten um Dawn herum. Die Bewegungen zeugen von ihrer Stärke und Übermacht.¹⁵⁴ Der Versuch der Flucht und die Verfolgung durch die Handlanger werden mit der Hilfe einer Gruppenchoreografie erzählt. Obwohl kein erklärendes Wort zur Unterstützung Verwendung findet, wird der narrative Sinngehalt der Sequenz eindeutig vermittelt.

Rhythmische Körperbewegungen finden nicht nur als erzählerisches Element Anwendung, sondern auch bei der Beschreibung von Gefühlen. Tanz gilt als „(...) *der unmittelbare Ausdruck von Emotionen durch Bewegung*.“¹⁵⁵ Daher wird er in dieser Episode dazu genutzt, Buffys unbeschreibliche Gefühlswelt mithilfe einer Choreografie darzustellen. Nachdem sie ihren Freunden mitgeteilt hat, dass sie von ihnen aus dem Himmel gerissen wurde, beginnt sie zu tanzen. Ihre Bewegungen wirken kraftvoll aber unkontrolliert, als wollte sie ihre innere Zerrissenheit damit zum Ausdruck bringen. Sie führt große Kreise mit den Armen durch und wirft den Kopf energisch zur Seite. Ihre Beine sind rastlos, reihen einen Schritt an den nächsten und vollführen Tritte sowie Sprünge. Im Verlauf der Sequenz steigert Buffy die Geschwindigkeit, was am Ende in ein hemmungsloses Rotieren um die eigene Achse mündet.¹⁵⁶ All diese Bewegungen zeugen von ihrem instabilen emotionalen Zustand und vermitteln ein stimmungsvolles Bild ihrer Gefühlswelt. Im Tanz erfolgt die körperliche Darstellung der aufgewühlten Empfindungen. Das zu lange verborgene Geheimnis drängt – vom Zauber des Dämons beeinflusst – an die Oberfläche und äußert sich in einer energetischen Choreografie. Das Publikum erhält somit auf eine unkonventionelle Weise Einblick in das Innere der Figur.

¹⁵⁴ vgl. *Once More, with Feeling*. 24:20f.

¹⁵⁵ Ott (2008). S. 29.

¹⁵⁶ vgl. *Once More, with Feeling*. 42:20f.

II. Auswirkungen auf die Darstellungsweise der visuellen Ebene

Gleichzeitig zur Übernahme narrativer Funktionen durch die Lieder erfolgt in der Musical-Episode eine Anpassung der bildlichen an die akustische Ebene. Die inhaltlichen Komponenten der Songs erfahren durch die visuelle Darstellung Unterstützung. Der gesungene Text wird mit der Hilfe von Handlungen innerhalb des filmischen Universums verdeutlicht. Laut Ott erfolgt hierbei eine Illustration der gesanglichen Aussage mithilfe des Körpers.¹⁵⁷ Im gesamten Verlauf der Erzählung tragen die visuellen Elemente dazu bei, den Gehalt der Lieder zu unterstreichen.

Die bildliche Umsetzung der gesungenen Textzeilen stellt ein Paradebeispiel für das von Chion erläuterte Konzept des hinzugefügten Werts dar. Die visuelle und auditive Ebene bereichern einander und weisen gemeinsam eine größere Aussagekraft auf als in ihren einzelnen Ausformungen.¹⁵⁸ Die Synchronität zwischen Ton und Bild in den Liedern verweist in doppelter Form auf ihren Sinngehalt und unterstreicht somit die narrative Bedeutung der Elemente.

Im Eröffnungssong der Episode *Going Through the Motions* ist diese visuelle Umsetzung des textlichen Inhalts anschaulich zu sehen. Buffy singt über ihren Auftrag, jede Nacht Vampire zu jagen, während sie bei Dunkelheit durch den Friedhof spaziert. Die Zeitangabe im Lied wird durch die nächtliche Umgebung der Szene verdeutlicht. Im nächsten Abschnitt des musikalischen Elements wird die tätliche Auseinandersetzung mit einem Dämon von Zeilen, die von ihren Kämpfen gegen Ungeheuer handeln, begleitet: „*I’ve been making shows of trading blows (...) Crawl out of your grave you find this fight just doesn’t mean a thing.*“¹⁵⁹ Während Buffy mit den Vampiren kämpft, finden die durchgeführten Handlungen aller Beteiligten Eingang in den Gesang. So kontert einer der Untoten ihren Angriff mit einem Schlag, der sie zu Boden bringt. Gleichzeitig lässt er folgende Worte ertönen: „*She ain’t got that swing.*“, worauf Buffy mit einem sarkastischen „*Thanks for noticing.*“ antwortet.¹⁶⁰ Der Großteil der textlichen Elemente findet in diesem Lied auf ähnliche Weise eine visuelle Umsetzung. So fragt sich das Mädchen in einer Songzeile, ob sie weiterhin durch das Leben schlafwandeln wird. Im

¹⁵⁷ vgl. Ott (2008). S. 25.

¹⁵⁸ vgl. Chion (1994). S. 21f.

¹⁵⁹ Once More, with Feeling. 2:20.

¹⁶⁰ ebd. 2:44.

gleichen Moment befreit sie einen attraktiven jungen Mann, der sich bei ihr bedankt, doch sie wendet sich sofort ab und ignoriert ihn – wie eine Traumwandlerin, die ihre Umwelt kaum wahrnimmt.¹⁶¹

Es lässt sich in allen Liedern der Episode erkennen, dass Bild und Ton eine hohe Synchronität aufweisen. Die visuelle und akustische Übereinstimmung spielt bei der



Abbildung 18: Käse (14:20)

Ausführung der Gesangsstücke eine große Rolle. Oftmals findet das Gehörte eine direkte Entsprechung zum Gesehenen. Beispielsweise singt Xander in *I'll Never Tell* darüber, dass „*She eats these skeezy cheeses that I can't describe.*“¹⁶² Gleichzeitig öffnet er den Kühlschrank, in dem ein Teller mit Schimmelkäse zu sehen ist.

Eine weitere Auswirkung der akustischen Besonderheit auf die Gestaltung der visuellen Ebene liegt in der Kleidungswahl der ProtagonistInnen. Der für einige Charaktere ungewöhnliche Stil ihrer Outfits lässt sich auf den Zauber von *Sweets* zurückführen. Wie in einem Musical scheinen die Figuren ihren Liedern entsprechende Kostüme zu tragen, die somit ebenfalls zur Vermittlung des narrativen Gehalts beitragen. „*Charaktereigenschaften wie Eitelkeit, Weltvergessenheit, Gewissenhaftigkeit, ja sogar die seelische Verfassung der Figur und vieles mehr finden im Kostüm sichtbaren Ausdruck.*“¹⁶³, beschreibt Kostümbildnerin Ingrid Lazarus die Aufgabe des Gewands.

Buffys Bekleidung, die in *Going Through the Motions* aus sportlichen Jeans, T-Shirt und einer Jacke besteht, repräsentiert gleichzeitig den Inhalt des Songs und ihre gewöhnliche Aufgabe als Jägerin. Hingegen ist Taras Wahl eines mittelalterlichen Kleids für ihr Wesen völlig untypisch. Doch die Art des Gewands passt sich ihrer lyrischen Nummer und dem idyllischen Setting im Park an. Auch die Nachtbekleidung von Xander und Anya, die an die 50-er Jahre erinnert, würde in einer regulären Episode befremdlich wirken. Die Erklärung für ihren Aufzug lässt sich in ihrem Lied finden, das im Stil derselben Epoche

¹⁶¹ vgl. *Once More, with Feeling*. 3:07.

¹⁶² ebd. 14:16.

¹⁶³ Lazarus, Ingrid: *Es ist nicht alles Jacke wie Hose. Die Praxis des Kostümbildners für Bühne und Film*. Köln: DTHG 2010. S. 9.

gehalten ist. Diese durchgängig praktizierte Kostümierung der Figuren hebt einerseits visuell die Besonderheit der Folge hervor. Andererseits trägt sie zur Visualisierung des gesungenen Inhalts bei, indem sie den narrativen Gehalt bildlich unterstützt.

b) Formale Ebene

Das Hervortreten der musikalischen Elemente im Großteil der Episode wirkt sich auch spezifisch auf den ästhetischen Aspekt der Serie aus. Auf der formalen Ebene muss der Gesang ebenso bewältigt werden wie auf der inhaltlichen. Demnach konzentriert sich die Vermittlung des narrativen Gehalts für das Publikum vorwiegend auf die gesungenen Texte, die von der visuellen Darstellung unterstützt wird. Die formalen Methoden erfahren eine Einbindung in den Ablauf des Musicals und werden Teil der Choreografie. „*Kamera und Schnitt (...) müssen sich den durch die Musik vorgegebenen Tempi, Rhythmen und Stimmungen der Songs oder Tanznummern anpassen.*“¹⁶⁴, rückt Ott die akustische Ebene in den Vordergrund. Die filmischen Mittel gleichen sich an den Takt des Gesamtwerks an und repräsentieren die Musik, damit sie in ihrer erzählenden Funktion wahrgenommen wird. Aufgrund der besonderen herrschenden Verhältnisse im Serienuniversum – dem Überfluss an Musik und Gesang – erleben auch die produktionstechnischen Methoden eine Veränderung. Sie dienen weiterhin dem Zweck, narrative Informationen in Kombination mit der auditiven Ebene zu vermitteln. Einstellungsgrößen, Perspektiven, Schnitte und Montagen müssen jedoch an die Konventionen des Musicalgenres angepasst werden, um ein lückenloses Verständnis der Geschichte zu gewährleisten.

Die Betrachtung des Einsatzes der formalen Mittel legt den Fokus auf die für die Serie außergewöhnlichen Elemente Musik, Gesang und Tanz. Daher sind vorwiegend diese Sequenzen in der nachfolgenden Analyse zu finden.

¹⁶⁴ Ott (2008). S. 46.

I. Einstellungen

Im Vergleich zu *Hush* liegt in dieser Episode die Konzentration weniger auf den Einstellungsgrößen als auf der Kamerabewegung und den Übergängen zwischen den Bildern. Grundsätzlich ist bei der visuellen Darstellung der Lieder eine Tendenz zu näheren Aufnahmen erkennbar.

Totalen werden in *Once More, with Feeling* ausschließlich dazu verwendet, um bei



Abbildung 19: Haus (12:44)

Ortswechseln die neuen Handlungsräume zu definieren. Bei einer Änderung der Szenerie wird dem Publikum die neue Lokalität übersichtlich vermittelt. Beispielsweise ist zunächst die Außenansicht von Anyas und Xanders Haus zu sehen, bevor die beiden in ihrer Wohnung gezeigt werden. Auch als Willow und Tara durch den Park spazieren¹⁶⁵ oder Dawn im Club „Bronze“ erwacht¹⁶⁶, werden Totalen verwendet.



Abbildung 20: Sweets Tanz (25:42)

Im Gegensatz dazu finden Halbtotale vermehrt Anwendung. Bei diesen Einstellungen steht der Körper der ProtagonistInnen im Mittelpunkt, was vor allem bei tänzerischen Choreografien von Bedeutung ist. Als der Dämon Sweet im Club „Bronze“ zu tanzen beginnt, werden seine Bewegungen vorwiegend in dieser Einstellungsgröße gezeigt. Dadurch wird sichergestellt, dass der Ablauf des Tanzes in seiner Gesamtheit von den ZuseherInnen erfasst wird. Auch bei anderen körperbetonten Szenen gelangt diese Einstellung zum Einsatz, beispielsweise als Spike in *Rest in Peace*

¹⁶⁵ vgl. *Once More, with Feeling*. 8:42f.

¹⁶⁶ vgl. ebd. 24:14f.

auf seinem Sarg liegt und die Hände vor seiner Brust verschränkt.¹⁶⁷ Sein physischer Schmerz über Buffys Abweisung findet in dieser Pose Ausdruck.

Die am häufigsten verwendeten Einstellungen in dieser Episode sind Nah- und Großaufnahmen. Mit ihrer Hilfe können die SängerInnen während ihrer Darbietungen am besten in Szene gesetzt werden. Den ZuseherInnen ist es möglich, Mimik und Gestik, die oft an den gesungenen Text angepasst sind, problemlos zu erkennen. Sie erhalten dadurch zusätzliche narrative Informationen über das Handlungsgeschehen. Die Nahaufnahme von



Abbildung 21: Tara tanzt (10:29)



Abbildung 22: Spikes Ärger (21:03)

Tara, während sie im Park für Willow singt und tanzt, dient der Betonung ihrer Artikulation. Sie bringt mit ihren Bewegungen jenen „Zauber“ zum Ausdruck, den sie in ihrem Gesang in *Under Your Spell* erwähnt. Die Großaufnahme von Spike hingegen verdeutlicht seinen Ärger und seine Frustration über die unerwiderte Liebe zu Buffy. Seine Gefühlsregungen in *Rest in Peace* sind für das Publikum durch die Nähe der Einstellungen deutlich zu erkennen.

Um der Musikalität der Episode Rechnung zu tragen, finden vorwiegend „weiche“ Übergänge zwischen den einzelnen Einstellungen Verwendung. Die Wechsel werden sanft entweder mithilfe von Schwenks, Perspektivenänderungen oder Überblendungen durchgeführt. Beispielsweise stellt Buffy durch einen Blick vor das Geschäft, in dem sie sich



Abbildung 23: Blende (7:50)

¹⁶⁷ vgl. *Once More, with Feeling*. 20:30.

mit ihren Freunden befindet, fest, dass die gesamte Stadt vom zwanghaften Gesang betroffen ist. Danach folgt eine Blende zum Bild der Türglocke, deren Läuten das Eintreffen von Dawn ankündigt. Der Übergang wird fließend und weich gestaltet, wodurch es nicht so wirkt, als wären zwischen den Szenen Stunden abgelaufen, obwohl ein gesamter Schultag vergangen ist. Gleichzeitig fungiert das Ineinanderfließen verschiedener Einstellungen als musikalische Verbindung, die nicht Töne sondern Bilder nahtlos miteinander verschränkt.

Die formalen Mittel werden also – wie bei einem Musicalfilm – an die Musikalität des inhaltlichen Geschehens angepasst. Einen besonderen Stellenwert nehmen in *Once More, with Feeling* dabei die Bewegungen der Kamera ein. Sie eignen sich die Rhythmen, Tempi und Stimmungen der jeweiligen Liedsequenz an und tragen mit ihrem melodisch wirkenden Einsatz zur visuellen Umsetzung des musikalischen Gehalts bei, was einen homogenen Gesamteindruck zur Folge hat. „In einem hochwertigen Musicalfilm trägt die visuelle Ebene dazu bei, die musikalische Gestalt eines Songs hervorzuheben.“¹⁶⁸, erklärt Ott.

Eine dieser Anpassungen an die Musikalität der Episode lässt sich im großen Ausmaß der verwendeten Schwenks und Kamerafahrten erkennen. Sie vermitteln innerhalb eines Handlungsraumes verschiedene Geschehnisse und decken durch ihren uneingeschränkten Radius dabei eine große Fläche ab. Als bestes Beispiel dient hier die Anfangssequenz der Folge, die im Haus von Buffy stattfindet. Ein Schlafzimmer ist zu sehen – Willow betritt die Szene von links und eilt Richtung rechten Bildrand. Bei der Hälfte ihres Wegs wendet sie noch einmal, um ihre vergessene Jacke zu holen. Die Kamera folgt all ihren Bewegungen – zunächst nach rechts, dann kehrt sie mit ihr um und schwenkt weiter auf Tara, die gerade das Bett macht. Danach wird sie kurz umkreist, ehe der Fokus des Blicks durch einen weiteren Schwenk nach unten auf eine vertrocknete Blume gelenkt wird. Die Kamera hebt sich, dreht geringfügig weiter und vollführt eine schnelle Kamerafahrt aus dem Schlafzimmer hinaus auf den Gang, den Dawn gerade von der rechten Seite betritt. Ungeduldig klopft sie an der Badezimmertüre, die an der linken Seite des Bilds zu sehen ist. Willow verlässt den Raum und wendet sich nach rechts. Die Kamera schwenkt in ihre Richtung mit, bleibt allerdings im Türrahmen zu Buffys Zimmer hängen, dessen

¹⁶⁸ Ott (2008). S. 52.

Bewohnerin noch im Bett liegt.¹⁶⁹ Die gesamte Sequenz wird von instrumentaler Musik untermalt. Sowohl die Bewegungen der Darstellerinnen als auch jene der Kamera wirken rhythmisch darauf abgestimmt. Schwenks und Fahrten unterstützen den musikalischen Charakter der Szene, indem sie als fließende Übergänge fungieren, die mit der Aneinanderreihung von Klängen zu einer Melodie zu vergleichen sind. Der Rhythmus der Musik spiegelt sich im Einsatz der filmischen Mittel wider, was für die Rezeption relevant ist.

Ein rhythmisch bedingter Wechsel an Einstellungen ist ebenfalls bei den gesungenen Dialogen zu erkennen. Hier wird das von Hickethier genannte Schuss-Gegenschuss-Verfahren angewendet, das jeweils die Sprechenden, im vorliegenden Fall die singenden, Personen mit abwechselnden Nah- und Großaufnahmen in den Mittelpunkt des Bilds rückt.¹⁷⁰ Dem Publikum wird somit verdeutlicht, auf welchen Charakteren der Fokus liegt. Auch lassen sich somit die Reaktionen der Figuren auf das Gesagte beziehungsweise Gesungene ihres Gegenübers besser beobachten. In der *Coda* am Ende der Episode findet ein Gespräch zwischen Buffy und Spike statt, das sich in seinem Verlauf zu einem Duett wandelt. Sie artikulieren abwechselnd eine Zeile des Liedes, teilweise überschneiden sich ihre Worte. Gleichzeitig gehen sie aufeinander zu. Die Perspektivenwechsel haben also nicht nur die Aufgabe, den wechselseitigen Gesang der ProtagonistInnen, sondern auch ihre Bewegung der räumlichen Annäherung wiederzugeben. Die technische Umsetzung nutzt fünf Schuss-Gegenschuss Aufnahmen von Buffy und Spike, ehe sie am Ende der Sequenz beide am Bildschirm zu sehen sind.¹⁷¹ Dabei erfolgt eine Anpassung des Wechsel-Tempos an den Rhythmus der Musik. Dieses Verfahren trägt dazu bei, sowohl die Reaktionen der Sprechenden/Singenden als auch der Erwidernden einzufangen. Den ZuseherInnen wird es somit ermöglicht, Rückschlüsse auf das Gefühlsleben der Figuren zu ziehen und daraus wertvolle narrative Information zu extrahieren.

Eine spezielle Anpassung der Aufnahmegestaltung findet bei Teilen der Lieder *I've Got a Theory* und *Rest in Peace* statt. In ersterem existiert eine rockig angehauchte Sequenz, in welcher Anya über ihre Angst vor Hasen singt. Abgesehen von der Inszenierung als Konzertauftritt mit Scheinwerfern im Hintergrund, kommt das filmische Mittel des Zooms

¹⁶⁹ vgl. *Once More, with Feeling*. 1:16f.

¹⁷⁰ vgl. Hickethier (2007). S. 144.

¹⁷¹ vgl. *Once More, with Feeling*. 47:24f.

zum Einsatz. Zunächst wird das Hauptaugenmerk des Blicks mit einer schnellen Annäherung auf Anyas Kopf gelegt. Während der gesanglichen Darbietung erfolgt in einem Abschnitt ein blitzschnelles An- und Wegzoomen, sodass der Eindruck entsteht, die Kamera würde headbängen.¹⁷² Diese Bewegungen werden direkt an das Tempo, den Rhythmus und den Charakter des Songs angepasst. Der rockige Teil findet eine exakte Entsprechung im Einsatz der Aufnahmegestaltung.

Die Besonderheit bei dem Lied *Rest in Peace* liegt in der Verwendung ungewöhnlicher Perspektiven. Während seiner gesanglichen Darbietung geht Spike einmal vor Buffy in die Knie. Dabei kippt die Kamera mit, als wäre der Darsteller ein Standbein gewesen, und verfolgt die Szene in einer Schräglage.¹⁷³ Einerseits wird es somit ermöglicht, den Größenunterschied zwischen dem knienden Vampir und dem stehenden Mädchen auszugleichen. Andererseits verdeutlicht die unkonventionelle Perspektive den alternativen Musikstil des Lieds und passt sich dessen Charakter an. Die musikalische Komposition strukturiert somit im gesamten Verlauf der Episode den Einsatz der filmischen Mittel.

Nicht nur bei den gesanglichen Nummern, sondern auch bei den instrumentalen Stücken mit Tanzbegleitung lässt sich eine besondere Angleichung der Kamera an das Geschehen erkennen. In den Choreografien gilt die Linse als wichtigstes Medium, das den Ausdruck der Bewegungen einwandfrei einfängt. Gleichzeitige Aufnahmen eines Geschehens durch mehrere im Raum verteilte Kameras gelangen zum Einsatz, um eine detailgetreue Wiedergabe der Tanzschritte zu gewährleisten. Eine Szene wird also aus unterschiedlichen Perspektiven aufgenommen und zu einer homogenen Sequenz zusammengefügt.¹⁷⁴ Als Dawn im Club „Bronze“ zu tanzen beginnt und eine Flucht-Choreografie mit den Gehilfen des Dämons entsteht, finden viele Perspektivenwechsel statt. Da sich die vier TänzerInnen durch den gesamten Raum bewegen, werden unterschiedliche Einstellungen genutzt, um die jeweiligen Schritte oder Posen am besten zu zeigen.¹⁷⁵ Es wird der Eindruck vermittelt, dass sich die Kamera mit den Figuren bewegt und als fünfter Tänzer im Gespann fungiert. Sie passt sich vollkommen an den Rhythmus und die Schrittkombinationen der Charaktere an. Der abwechselnde Einsatz von Schwenks, Fahrten, Perspektiven und diversen Einstellungsgrößen lässt das Publikum unmittelbar am Tanz der ProtagonistInnen

¹⁷² vgl. *Once More, with Feeling*. 5:29.

¹⁷³ vgl. ebd. 20:23f.

¹⁷⁴ vgl. Hickethier (2007). S. 153.

¹⁷⁵ vgl. *Once More, with Feeling*. 24:14f.

teilhaben. Ähnlich verhält es sich bei Buffys tänzerischer Performance gegen Ende der Episode. Hier bringen die schnell aneinander gereihten Perspektivenwechsel und unruhig wirkenden Einstellungsänderungen das verzweifelte und hemmungslose Wesen ihrer Bewegungen zum Ausdruck. Es finden zahlreiche und ruckartige Schwenks statt. Ebenso gelangen unterschiedliche Aufnahmewinkel zum Einsatz.¹⁷⁶ In beiden Choreografien bestimmt der Inhalt über die Form. Tanz und Musik beeinflussen zu einem sehr bedeutsamen Teil die filmische Gestaltung der Episode.

II. Montage

Um für das Publikum bestimmte Bedeutungen zu erzeugen, stellt nach Hickethier die Verbindung von verschiedenen Einstellungen das zentrale Mittel der filmischen Erzählung dar.¹⁷⁷ Diese sogenannte Montage findet in *Once More, with Feeling* vorwiegend dafür Anwendung, verschiedene zeitliche und räumliche Ebenen miteinander zu kombinieren. Das Verfahren bewirkt die Hervorhebung gewisser Aspekte der Handlung. Durch den herrschenden Überschuss an Musik lassen sich in einigen Sequenzen Parallelen zu Musikvideos erkennen, die in kurzer Zeit auf komprimierte Weise eine Geschichte erzählen. Gleichzeitig trägt der bewusste Einsatz dieser filmischen Technik dazu bei, dass die visuelle Ebene den musikalischen Gehalt des Lieds unterstreicht.

In dieser Episode sind zwei herausragende Montagen zu finden, die im Verlauf der Erzählung einen großen Stellenwert einnehmen. Die visuelle Umsetzung von *Walk Through the Fire*¹⁷⁸ unterstützt den inhaltlichen Aspekt des Lieds auf außerordentliche Art und Weise. Sie besitzt einen sehr hohen Narrationsgehalt, da sie nicht nur einzelne textliche Zeilen bildlich darstellt, sondern auch ein gelungenes Stimmungsbild vermittelt. Der Song formt einerseits die Grundlage für die weitere Entwicklung der Handlung. Andererseits werden darin Ereignisse aus der Vergangenheit der Charaktere behandelt. Im Vordergrund steht bei dieser Montage die Kombination unterschiedlicher räumlicher Ebenen, wodurch die einzelnen Handlungsorte der ProtagonistInnen die Verbindung zu einem einheitlichen Ganzen erfahren. Als Buffy über Dawn singt: „*Now through the*

¹⁷⁶ vgl. *Once More, with Feeling*. 42:18f.

¹⁷⁷ vgl. Hickethier (2007). S. 139.

¹⁷⁸ vgl. *Once More, with Feeling*. 35:05f.

smoke she calls to me to make my way across the flame.”¹⁷⁹, erfolgt mithilfe von Rauch eine Blende zwischen der Straße, auf welcher sie sich befindet, und dem Club „Bronze“, wo ihre Schwester gefangen gehalten wird. Die zwei Lokalitäten existieren in einer gewissen Entfernung voneinander, doch sie erfahren durch die Montage eine Verbindung.



Abb. 24: Rauch (35:32)



Abb. 25: RauchI (35:33)



Abb. 26: RauchII (35:34)

Die Umgebungen der Charaktere werden bereits klar definiert: Buffy ist auf dem Weg in den Club, der sie über die Straßen führt, wohingegen Dawn im „Bronze“ auf sie wartet. In der nächsten Sequenz findet nicht nur eine räumliche, sondern auch eine gesangliche Interaktion statt. Spike und Sweet stellen an unterschiedlichen Orten fest, dass sich die Jägerin zum Feuer hingezogen fühlt. Teilweise singen sie gemeinsam, an anderen Stellen wechseln sie einander ab. Es folgen Schnitte zum jeweils aktiven Sänger. Beim kollektiven Gesang werden abwechselnde Einstellungen der zwei Figuren gezeigt, während die Stimmen ständig zu hören sind.¹⁸⁰



Abbildung 27: Montage Sweet (37:39)

Im nächsten Abschnitt sorgen sich die Scoobies, die im Geschäft zurückgeblieben sind, ob Buffy ihre Aufgabe alleine erfüllen kann. Ein weiterer Handlungsraum wird eingeführt, der durch die musikalische Weiterführung desselben Lieds Eingliederung in den narrativen Ablauf

erfährt. Als sie sich auf den Weg machen, ihrer Freundin beizustehen, erfolgt ein Cut zu Buffy, die alleine durch die Straßen spaziert. Sie ist von oben zu sehen, während sie am linken Bildrand einen Fuß vor den anderen setzt. Die nun folgende Sequenz ist von abwechselndem Gesang zwischen den Scoobies, Buffy und dem Dämon geprägt. Während

¹⁷⁹ Once More, with Feeling. 35:34.

¹⁸⁰ vgl. ebd. 36:08f.

sich die Jägerin um ihren Zustand und ihre Freunde sorgt, stellen sich diese ebenso Fragen über ihr Wohlbefinden. Um bei der beträchtlichen Anzahl an Stimmen den Überblick nicht zu verlieren, erfolgen in der visuellen Umsetzung dieser Szene unzählige Einblendungen. Während das Hauptaugenmerk der Kamera weiterhin auf Buffy liegt, die durch die Nacht wandert, wird beispielsweise der Kopf von Tara schemenhaft am rechten oberen Bildrand sichtbar, die ihre Erwidernungen zu Buffys Zeilen singt. Im weiteren Verlauf äußern die Scoobies auf ihrem Weg zum „Bronze“ ihre Befürchtungen. Gleichzeitig wird Sweet eingeblendet, der eine Überstimme dazu singt. Jede textliche Einheit wird durch die Figur repräsentiert, die sie wiedergibt. Die unterschiedlichen Einstellungen und Einblendungen in dieser Montage tragen dazu bei, dass die ZuseherInnen bei den vielen Stimmen in diesem Lied die Übersicht behalten.

Gleichzeitig wird der inhaltliche Aspekt des Songs bei der visuellen Darstellung berücksichtigt. Buffy beschreibt auditiv ihre Einsamkeit, während sie im Bild alleine durch die Straßen zieht. Sie fühlt sich von ihren Freunden im Stich gelassen. Obwohl sie einander nicht hören können, wirkt es durch die Montage so, als würden die Figuren in einem Dialog miteinander stehen. Die räumlichen Grenzen werden durch die Einblendungen und rasche Aneinanderreihung der verschiedenen Einstellungen aufgehoben. Für das Publikum werden hier Motivationen dargelegt sowie Erklärungen zur Handlung geliefert. Schließlich singen alle Beteiligten gemeinsam den Text: *„And we are caught in the fire – the point of no return. So we will walk through the fire and let it burn.“*¹⁸¹ Diese letzte Zeile, die in den einzelnen Strophen der jeweiligen Charaktere nie zu Ende geführt wurde (*„So I will walk through the fire and let it-“*), tritt nun durch alle Stimmen verstärkt in den Vordergrund. Dadurch wird ausgedrückt, dass sie sich gemeinsam in dieser schwierigen Situation befinden, dasselbe Ziel haben und auch zusammen für die Lösung des Zustands sorgen wollen. Die anfängliche Problematik der Abweisung und des Alleinseins findet schließlich eine musikalische und gesangliche Auflösung im Liedschluss. Nicht nur räumliche, sondern auch zwischenmenschliche Barrieren werden überwunden. Mithilfe dieser Montage wird der dichte narrative Gehalt des Songs auf die bestmögliche Weise vermittelt, sodass ein lückenloses Verständnis der Geschehnisse gewährleistet ist.

¹⁸¹ Once More, with Feeling. 37:46.

In einer weiteren Sequenz erfolgt der Ausdruck des textlichen Inhalts durch die Kombination unterschiedlicher zeitlicher Ebenen. In *Standing*¹⁸² beschreibt Giles seine Angst, dass er der Grund für Buffys Unselbstständigkeit und ihre Unfähigkeit, Verantwortung zu übernehmen, ist. Die bildliche Umsetzung zeigt die zwei Figuren bei einer Trainingseinheit. Während des Lieds ist ein Unterschied in ihren Bewegungsgeschwindigkeiten zu erkennen. Buffy weicht beispielsweise den Wurfgeschossen in Zeitlupe aus. Auch ihre Sprünge, Überschläge und die Hiebe gegen den Boxsack werden verlangsamt gezeigt. Gleichzeitig ist Giles zu sehen, der sich im Gegensatz zu ihr in „normaler“ Geschwindigkeit fortbewegt. Durch den Einsatz unterschiedlicher Zeitebenen bei den ProtagonistInnen wird auch der Inhalt des Lieds zum Ausdruck gebracht. Giles fürchtet, Buffy zu bremsen und für ihren Stillstand verantwortlich zu sein, was mit ihren Bewegungen in Zeitlupentempo auch mithilfe filmischer Mittel anschaulich verdeutlicht wird. Die Montage dieser divergierenden Zeitebenen trägt somit dazu bei, seine inneren Sorgen und Ängste sowie die wachsende Distanz zwischen den AkteurInnen sichtbar zu machen. Im Verlauf der Episode werden dadurch auch Giles' weiteren Handlungsmotive erklärt.

Der Einfluss des akustischen Überschusses auf die filmtechnische Ebene ist anhand der dargelegten Beispiele eindeutig nachzuvollziehen. Die gesanglichen und tänzerischen Elemente verändern den Umgang mit Einstellungen, Kamerabewegungen und Montagen. Durch ihren bewussten Umgang erfolgt eine Anpassung an den musicalartigen Zustand, ohne dass den ZuseherInnen Nachteile im Verständnis der Geschichte erwachsen.

4.2.2. Relation des Musiküberschusses zur akustischen Ebene

„*Foregrounded music triggers meaning when it infers something from an image without simply accompanying and underlying its sense.*“¹⁸³, legt Nasta die Besonderheit von hervorgehobener Musik dar. Der Einsatz von Melodien und Gesang in der Episode ist vor allem inhaltlich von wesentlicher Bedeutung, da sie eine erzählende Funktion erfüllen. Der Überschuss des tonalen Elements der Musik wirkt demnach auch auf die anderen Bestandteile der akustischen Ebene. Sie passen sich an den Überfluss an und tragen auf

¹⁸² vgl. *Once More, with Feeling*. 29:34f.

¹⁸³ Nasta (1991). S. 47.

diese Weise zur Narration bei. Dialoge und Geräusche erfüllen nun die Aufgabe, unterstützend zur musikalischen Darstellung die Erzählung voranzutreiben. Ihr Einsatz verbindet die instrumentalen Stücke, die den Großteil der Folge einnehmen. Gleichzeitig bilden sie durch ihr „unrhythmisches“ Auftreten einen Kontrast zu den Liedern. Der Gegensatz betont den Unterschied der akustischen Elemente. Es erfolgt erneut die Aufhebung der Ton-Hierarchie nach Buhler: Der Dialog dominiert das Geschehen nicht, sondern ordnet sich dem Element der Musik unter.¹⁸⁴

a) Sprache

Gesprochene Worte stehen in dieser Episode genauso wenig im Vordergrund wie in *Hush*. Allerdings sind in *Once More, with Feeling* die Handelnden nicht von Verstummung betroffen. Im Gegenteil, es herrscht ein Zustand des gezwungenen Preisgebens. Dieses Offenbaren von geheimen Informationen geschieht vorwiegend durch gesungene Worte. „*The most obvious way in which the sound track serves narrative is through speech, whose semantic dimension supplies a great deal of information that we either cannot get from the image track or could get only with considerable difficulty.*“¹⁸⁵, definiert Buhler die primäre Funktion der Sprache. Trotz herrschenden Musiküberschusses, unterstützt sie weiterhin als sinnstiftendes Element die Erzählung und trägt zur Charakterisierung der Figuren bei – jedoch auf eine andere Art und Weise. Narrative Informationen, die den Verlauf des Geschehens betreffen und für das Verständnis der Handlung verantwortlich sind, werden in dieser Serienfolge ebenfalls über das sprachliche Element vermittelt. Die Möglichkeit der umfangreichen und präzisen verbalen Darstellung von Sachverhalten bleibt erhalten.

Auch die Erklärung für bestimmte Handlungsweisen von einzelnen Charakteren erfolgt auf diese Weise. Außerdem werden wichtige Themen durch konkrete Verbalisierung eingeführt und dargestellt. Beispielsweise erläutert Buffy in *Going Through the Motions* ihr Dasein als Vampirjägerin und Spike begründet sein Verhalten in *Rest in Peace* mit seiner Liebe, wo er gleichzeitig seinen emotionalen Zustand äußert. Xander und Anya thematisieren in *I'll Never Tell* konkret ihre Beziehungsproblematik. Der einzige Unterschied zu einer regulären Buffy-Folge liegt darin, dass dem Publikum die für den

¹⁸⁴ vgl. Buhler (2010). S. 9.

¹⁸⁵ ebd. (2010) S. 11.

Fortlauf der Erzählung bedeutsamen narrativen Informationen mit gesungenen Worten dargelegt werden. Der Überschuss an Musik wirkt sich auf das Sprechverhalten der ProtagonistInnen aus – sie beginnen, zu den instrumentalen Begleitungen zu singen.

Hier lässt sich deutlich erkennen, dass es sich bei dieser Folge um eine verkürzte Version eines Filmmusicals nach der Definition von Ott handelt. Der erzählende Gesang dient zur Äußerung von Gefühlen, zum Ausdruck von Gedanken und zum Dialog zwischen AkteurInnen. Die Handlungsdynamik und Erzähllogik werden davon nicht unterbrochen, sondern vorangetrieben.¹⁸⁶ Besonders deutlich ist dies daran festzumachen, dass Lieder aus dem Geschehen heraus entstehen oder gesprochene Dialoge in einer gesungenen Nummer fortgesetzt werden. In *I've Got a Theory* unterhalten sich die Scoobies über ihre rätselhaften musikalischen Handlungsweisen, als plötzlich Giles den Redefluss von Xander unterbricht und seine These gesanglich aufstellt.¹⁸⁷ Die anderen übernehmen sein „Sprechverhalten“ und bringen ihre Ideen über die Ursache ebenfalls singend zum Ausdruck. Das Gespräch verwandelt sich in ein Lied, ohne die Aufmerksamkeit des Publikums darauf zu richten – es entwickelt sich aus dem Geschehen heraus und setzt den gesprochenen Dialog gesanglich fort.

Ebenso kann der verbale Austausch zwischen zwei Charakteren als bewusster Auslöser für einen Song fungieren. Als sich Buffy und Spike in seiner Gruft unterhalten, führen sie ein „normales“ Gespräch. Sie bemerkt seine schlechte Laune und fragt nach dem Grund dafür: „*What's up? You're all moody.*“ Zunächst blockt er ab: „*It's nothing. Glad that you could stop by.*“ Doch als sie erneut wissen will, was mit ihm los ist: „*What?*“, antwortet er singend: „*I died so many years ago but you can make me feel like it isn't so.*“¹⁸⁸ Aus dem gesprochenen Dialog zwischen den Figuren entwickelt sich ein Lied – in diesem Fall *Rest in Peace*. Als auslösendes Moment dient eine Frage. Ähnlich verhält es sich bei *Standing*. Eine Aussage von Buffy führt eine gesungene Erwiderung von Giles herbei. Sie befinden sich im Trainingsraum und sie gibt zu verstehen, dass sie für die Übungen bereit ist: „*Okay, I'm ready.*“ Giles entgegnet singend die erste Zeile des darauffolgenden Songs: „*You're not ready for the world outside.*“¹⁸⁹ Der Ausspruch Buffys wurde zwar aus der ursprünglichen Bedeutung gerissen und in einen größeren Zusammenhang gestellt,

¹⁸⁶ vgl. Ott (2008). S. 25.

¹⁸⁷ vgl. *Once More, with Feeling*. 4:50.

¹⁸⁸ ebd. 19:23.

¹⁸⁹ ebd. 29:30.

dennoch dient er als Auslöser für die gesangliche Darbietung von Giles. Das Gespräch geht nahtlos – von einer Dialogzeile zur nächsten – in das Lied über.

Auch innerhalb der musikalischen Nummern kommt vor, dass sich gesprochene Worte unter die gesungenen mischen. Durch diese zwanglose Verbindung wird die Selbstverständlichkeit des Gesangs für die InterpretInnen unterstrichen. Die ZuseherInnen erlangen den Eindruck, dass es in der Episode „die Regel“ ist, plötzlich zu singen zu beginnen. Als Dawn zum ersten Mal den Verursacher des Zaubers, Sweet, trifft, erklärt er ihr in *What You Feel*¹⁹⁰ den Grund für sein Erscheinen. Während des Lieds fragt das Mädchen, nachdem er die erste Strophe gesungen hat: „*So, you’re like a good demon bringin’ all the fun in?*“ Am Ende des Songs führen die beiden einen gesungenen Dialog über ihre Ernennung zu seiner Königin, der schließlich – im Gegensatz zu den vorigen Beispielen – in ein verbales Gespräch übergeht. Dawn singt: „*See, my sister’s the Slayer.*“, woraufhin Sweet seinen Gesang stoppt. „*The Slayer?*“, fragt er mit einer normalen Stimme. Dawn bejaht die Frage und der Dämon wendet sich mit einem gesprochenen Befehl an seine Handlanger: „*Find her! Tell her everything! Just get her here. I wanna see the Slayer burn.*“

Der ineinandergreifende Einsatz von gesprochenen und gesungenen Worten verdeutlicht die Macht der Musik über das Sprechverhalten der ProtagonistInnen. Sie passen ihre Verständigung an die musikalischen Umstände an. Der Gesang übernimmt die erzählende Funktion des Dialogs, ohne den natürlichen Fluss der Handlung zu stören. Dem Publikum werden wichtige narrative Informationen über das Geschehen sowie über den emotionalen Zustand der Charaktere auf diese Weise vermittelt. Die Hauptaufgaben der sprachlichen Ebene erfahren Erfüllung, doch sie stimmen sich auf den Musiküberfluss ab, der das dominierende akustische Element in dieser Episode darstellt.

b) Geräusche

Die Soundeffekte dienen in Bezug auf den Überschuss an Musik in dieser Episode vor allem dazu, während der Lieder oder instrumentalen Stücke dem Publikum die

¹⁹⁰ vgl. *Once More, with Feeling*. 25:21f.

Authentizität des filmischen Universums zu versichern: „*Sound effects help to extend or confirm the physical environment of the scene and to identify the actions, objects, or events important to the narrative.*“¹⁹¹, erfüllen sie die von Buhler geforderte Aufgabe. Geräusche aus der Umgebung der Figuren finden Eingang in die Songs, um den Wirklichkeitseindruck der Serienwelt trotz des anormalen herrschenden Zustands zu gewährleisten.

Als Buffy in der ersten gesanglichen Darbietung der Episode, *Going Through the Motions*, mit Vampiren kämpft, sind die Soundeffekte von Tritten, Schlägen und Schwerthieben trotz der Musik deutlich hörbar.¹⁹² Auch als Spike die Nummer *Rest in Peace* singt, wird die Außenwelt akustisch miteinbezogen. Beispielsweise wirft er wütend eine Flasche an die Wand. Das Bersten des Glases ist ausdrücklich über der instrumentalen Begleitung und seinen Worten wahrzunehmen. Im weiteren Verlauf des Songs attackiert er eine Gruppe Menschen, deren ängstliche Schreie sich ebenfalls unter seinen Gesang mischen.¹⁹³

Das Einflechten der Geräusche in die Lieder erhält den Eindruck aufrecht, dass es sich bei den gesanglichen Darbietungen um Handlungsweisen handelt, die vollkommen gewöhnlich zu sein scheinen. Den ZuseherInnen wird illustriert, dass Gesang und Tanz zur Normalität des Serienalltags zählen, denn die akustische Repräsentation der Umwelt findet trotz instrumentalgestützter Melodien weiterhin statt. Die Durchdringung der Musik von Soundeffekten bewirkt, dass die Glaubwürdigkeit des filmischen Universums aufrecht erhalten wird. Würde Spike beispielsweise die Flasche gegen die Wand werfen und kein Ton – abgesehen vom Fortgang des Lieds – zu hören sein, wäre die Authentizität der Serienrealität kompromittiert.

c. Musik

Den wohl wichtigsten Teil auf der akustischen Ebene nimmt in dieser Episode die instrumentale Begleitung ein. Bereits im Vorspann wird das Publikum zum ersten Mal mit einer akustischen Veränderung konfrontiert: Die Eröffnungssequenz hat nichts mit dem

¹⁹¹ Buhler (2010). S. 15.

¹⁹² vgl. *Once More, with Feeling*. 2:19f.

¹⁹³ vgl. ebd. 20:38f.

gewohnten Intro gemeinsam – einem schnellen instrumentalen Rockstück – sondern erinnert an die Titelsequenz eines Musicals aus den 1950ern.¹⁹⁴ Schon vor dem tatsächlichen Beginn der Handlung wird angedeutet, dass eine musikalisch „außergewöhnliche“ Episode bevorsteht.

Eine instrumentale Ouvertüre stellt schließlich den Beginn der Folge dar. Die Melodie kündigt das Bevorstehende mit schweren Blasinstrumenten an, die dann von sanften Flötenklängen abgelöst werden. Diese erste Sequenz, die in das Geschehen einführt, zeigt, wie die Scoobies einen herkömmlichen Morgen verbringen. Alle Handlungen der Agierenden sind von der Musik unterlegt, die eine Abwandlung zweier Lieder, die später zur Aufführung gelangen, darstellt (*Something to Sing About* und *Under Your Spell*). Die „(...) *Melodien signalisieren nun nach Art einer Ouvertüre, auf welche Gefühle und welchen Schauplatz sich der Zuschauer einzustimmen hat.*“¹⁹⁵, beschreibt Ott die Aufgabe der einführenden Klänge. Am Anfang der Episode beschreibt die Ouvertüre mit ihren musikalischen Geschwindigkeitsänderungen sowie dem Einsatz unterschiedlicher Instrumente und verschiedener Tonhöhen tatsächlich alle Gefühle des weiteren Verlaufs. Schließlich folgt ein nahtloser Übergang in die erste gesungene Darbietung der Episode, *Going Through the Motions*.

In Bezug auf die Narration trägt die Musik signifikant zur Zeichnung der Figuren bei. Jedes Lied entspricht einem anderen Stil und verdeutlicht somit die Persönlichkeit der ProtagonistInnen. Unterschiedliche Eigenschaften werden mithilfe von kennzeichnenden Melodien charakterisiert, um dem Publikum ein vielschichtiges Bild zu vermitteln. Musikwissenschaftler Stan Link beschreibt die Aufgabe der begleitenden Melodien wie folgt: „*A leitmotif allows, encourages and sometimes even forces the spectator to view its subject from different angles.*“¹⁹⁶

Die in der Episode verwendeten Songs entsprechen einer ungewöhnlichen Art von Leitmotiv. Sie leisten laut Ott nicht nur instrumental sondern auch gesanglich einen Beitrag zur Figurenzeichnung, indem sie das Wesen der Charaktere musikalisch

¹⁹⁴ vgl. *Once More, with Feeling*. 0:31f.

¹⁹⁵ Ott (2008). S. 236.

¹⁹⁶ Link, Stan: Leitmotif. In: Harper, Graeme: *Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview*. New York/London: continuum 2009. S. 189.

beschreiben.¹⁹⁷ Der Antagonist, der Dämon Sweet, wird durch den Einsatz von Musik beispielsweise perfekt in Szene gesetzt. Er besitzt nicht nur die Fähigkeit, die Menschen zum Singen zu bewegen, sondern entlockt ihnen gleichzeitig auch ihre Geheimnisse. Die Lieder, die seine Auftritte begleiten, verdeutlichen daher seine Machtposition und den Einfluss, den er auf die Scoobies sowie die restlichen StadtbewohnerInnen ausübt. Seine jazzig-bluesig anmutende Nummer *What You Feel* mit Blechbläsern und Klavieruntermalung steht in einem klaren Gegensatz zu den anderen gesanglichen Darbietungen. Seine Performance erinnert an ein „klassisches“ Musical, denn er verwendet dabei das Element des Steptanzes.¹⁹⁸

„Jazz wird definiert durch ein bestimmtes Verhältnis zur musikalischen Zeit, das in einer Swing genannten rhythmisch-dynamischen Bewegungsform des Musizierens realisiert ist.“¹⁹⁹ Er lebt davon, viel Raum für Improvisationen offen zu lassen und keine strengen Regeln zu definieren. Die Musiker können durch ihr Spiel ein Stück in ihrem Sinne verändern. Dieser Stil lässt sich unmittelbar auf das Wesen von Sweet übertragen: Er übt mit seiner Macht auf die anderen Figuren Einfluss aus und bringt sie dazu, seinen Regeln zu folgen. Dabei gibt es kein festgelegtes Schema, sondern er lässt das Geschehen sich entwickeln und hält sich Möglichkeiten der Veränderungen offen – ähnlich einem Jazzsong, der nicht durchkomponiert ist und Wege bietet, jegliche musikalische Entwicklung in den Liedverlauf einzuarbeiten. Sweets Handlungen wirken ähnlich improvisiert. Erst als er von Dawn erfährt, dass Buffy ihre Schwester ist, beschließt er, die Jägerin zu ködern.

Die Nummer von Spike, *Rest in Peace*, ist dem Genre des Alternative Rock zuzuordnen. Der Begriff der Rockmusik lässt sich mit einer „(...) musikalischen und stilistischen Vielfalt, den unterschiedlichen, oft gegensätzlichen Spielkonzeptionen und Musikauffassungen (...)“²⁰⁰ definieren. Dieser Stil bringt die markante Persönlichkeit des Protagonisten ausdrucksvoll zum Vorschein und zeigt all seine charakterlichen Facetten auf. Einerseits zeugen sanfte Gitarrenklänge zu Beginn des Lieds von seinen romantischen Gefühlen für Buffy. Andererseits wird im weiteren Verlauf mit dem kraftvollen Einsatz

¹⁹⁷ vgl. Ott (2008). S. 42.

¹⁹⁸ vgl. Once More, with Feeling. 25:21f.

¹⁹⁹ Wicke, Peter e.a. [Hg.]: Handbuch der populären Musik [3., überarbeitete und erweiterte Neuauflage]. Wiesbaden: Atlantis Musikbuch-Verlag 1997. S. 249.

²⁰⁰ ebd. S. 437.

eines Schlagzeugs seine Wut über ebendiese Emotionen verdeutlicht. Spikes Verletzung durch ihre Abweisung sowie sein innerer Kampf gegen die unerwiderte Liebe spiegeln sich in den disharmonisch klingenden Tönen wider, die von Orgelmusik untermalt werden.²⁰¹ Insgesamt hinterlässt das Lied einen eher schweren und düsteren Eindruck, der dem Charakter der „dunklen“ Figur, des Vampirs, entspricht. Gleichzeitig wird die augenblickliche Gefühlslage von Spike zum Ausdruck gebracht.

Diese erzwungene Preisgabe von Geheimnissen und die nach außen gebrachte Darstellung innerer Zustände werden in bedeutsamem Maß von der Musik unterstützt. „*The leitmotif becomes most directly linked to its subject through some explicit visual or narrative concurrence.*“²⁰², beschreibt Link die Beziehung von Musik und Narration innerhalb des Films. Die Melodie ermöglicht es, Gefühlen sowie unausgesprochenen Gedanken eine wahrnehmbare Form zu verleihen. Vor allem in Verbindung mit dem gesungenen Text leisten die Melodien einen großen Beitrag zur Narration und spielen für das Publikum beim Verständnis der Handlungsmotivationen eine wichtige Rolle. Ein besonders anschauliches Beispiel stellt in dieser Episode Giles mit seinem Lied *Standing* dar. Bereits die Musik liefert einen Hinweis auf den ernsthaften und gefühlsbetonten Inhalt der gesungenen Zeilen. Die Nummer wird von sanften Gitarrenklängen eröffnet, die die Sorgen des Sängers über Buffys Unreife verdeutlichen. Das Schlagzeug setzt ein und spiegelt seine Selbstzweifel, Ängste und Vorwürfe, ihr im Weg zu stehen, wider. Seine Sorge um die junge Erwachsene und die Trauer über seine Entscheidung, sie zu verlassen, werden durch die melancholische Musik unmissverständlich dargelegt.²⁰³ Die Melodie stellt eine Analogie zu Giles' emotionalem Zustand dar. Mithilfe dieser instrumentalen Begleitung wird den ZuseherInnen das Innere des Charakters zugänglich gemacht und ein wertvoller Beitrag zum Verständnis seiner Handlungsmotivation geleistet.

Tara gewährt durch ihre musikalische Darbietung ebenfalls einen Einblick in ihr Gefühlsleben. Sie singt in *Under Your Spell* über ihre Liebe zu Willow, was von einer entsprechend gezügelter Melodie begleitet wird. Der langsame Rhythmus entspricht dem Stil einer Ballade und zieht sich durch das gesamte Lied. Ruhige Gitarrenklänge unterstreichen den lyrischen Gesang der Figur. Ihre naive und bedingungslose Liebe

²⁰¹ vgl. *Once More, with Feeling*. 19:33f.

²⁰² Link (2009). S. 184.

²⁰³ vgl. *Once More, with Feeling*. 29:34f.

spiegelt sich sowohl im Takt als auch im sparsamen Einsatz von Instrumenten im Stück unmittelbar wider. Auch das Gefühl der Unbeschwertheit gelangt durch die hellen Klänge zum Ausdruck.²⁰⁴ Das zurückhaltende Wesen von Tara findet in dem Lied eine direkte musikalische Umsetzung. Sowohl die Figur als auch die Melodie haben ein sanftes, ruhiges und unaufdringliches Auftreten. „*Song allows uncommunicative characters a window from which to express inner feelings and emotional situations to be fully dramatized.*“²⁰⁵, beschreibt Thorburn die Aufgabe von Fernsehmusicals. Die Episode gibt dem Charakter von Tara die Möglichkeit, Unaussprechliches zum Ausdruck zu bringen. Die Figur erhält dadurch mehr Tiefe und kann somit einen bedeutungsvolleren Beitrag zur Narration leisten.

Die Magie der Musik und der außergewöhnliche Zustand werden durch eine weitere Funktion der instrumentalen Szenen-Untermalung verdeutlicht. Im Normalfall verbindet eine Melodie Einstellungen, zwischen welchen große räumliche Distanzen oder Zeitspannen liegen.²⁰⁶ In *Once More, with Feeling* wird innerhalb des Lieds *Under Your Spell* ein Ortswechsel vollzogen, allerdings erfolgt zwischen der Änderung der Handlungsräume kein Schnitt. Stattdessen tanzen Willow und Tara vom Park in ihr Schlafzimmer, ohne dass eine visuelle Unterbrechung stattfindet. In einem Moment bewegen sich die beiden im Freien, wo Wiesen und Bäume zu sehen sind. Im nächsten Augenblick befinden sie sich im Inneren ihres Hauses. Diese einheitliche visuelle Umsetzung der Überwindung räumlicher Distanzen, die zusätzlich durch eine Melodie verbunden wird, bringt die magische Kraft der Musik, die vom Dämon Sweet erschaffen wurde, zum Vorschein.

Eine weitere Besonderheit der Episode liegt in der unklaren Beschaffenheit und Gestaltung der Vertonung. Im Bild sind weder Instrumente noch Musiker zu sehen, die für die melodische Begleitung des Gesangs verantwortlich sind. Die Klänge sind nach Chions Begrifflichkeiten akusmatisch – ihre Quelle ist nicht sichtbar. Im Rahmen der narrativen Logik ist es durchaus möglich, dass die Melodien „magischen“ Ursprungs sind. Die gesamte Stadt steht unter einem Zauber, der ihre BewohnerInnen zum Singen veranlasst. Damit lässt sich die Unsichtbarkeit der Instrumentalisten im Rahmen der Diegese erklären.

²⁰⁴ vgl. *Once More, with Feeling*. 9:23f.

²⁰⁵ Thorburn (2009). S. 277.

²⁰⁶ vgl. Chion (1994). S. 81.

Jedoch nehmen die Charaktere laut ihren eigenen Aussagen die Begleitmusik zu den eigenen dargebrachten Liedern wahr. So erklärt Giles, dass er von einem unsichtbaren Orchester unterstützt wurde: „*That would explain the huge backing orchestra I couldn't see and the synchronized dancing from the room service chaps.*“²⁰⁷ Die instrumentale Untermalung befindet sich also innerhalb des filmischen Universums und ist Teil der Diegese.

Es ist jedoch nicht ersichtlich, ob auch die anderen Figuren die Melodien hören können oder ob sie nur im Kopf der singenden Charaktere sowie extradiegetisch für das Publikum ablaufen. Die verbalen Angaben deuten immer nur darauf hin, dass der Gesang der Mitmenschen zu vernehmen ist, nicht aber die Musik. Als Spike in Buffys Anwesenheit zu singen beginnt, rollt sie ihre Augen. Ihr Verhalten lässt darauf schließen, dass sie zwar seinen Gesang wahrnimmt, liefert jedoch keinen Hinweis darauf, ob sie die instrumentale Begleitung ebenfalls hört. Auch gegen Ende der Episode im „Bronze“ kommentiert Sweet Buffys Darbietung mit: „*Now that was a show-stopping number.*“²⁰⁸ Erneut lässt sich aus der Aussage nicht ableiten, ob die vollständige Musik oder nur der gesungene Text zu vernehmen war. In einem klassischen Filmmusical werden die Lieder laut Buhler nichtdiegetisch orchestriert.²⁰⁹ In dieser Musical-Episode ist es nicht festzustellen, ob die instrumentale Begleitung innerhalb des filmischen Universums stattfindet oder nur extradiegetisch für das Publikum wahrnehmbar ist. Diese Unklarheit zerstört jedoch nicht die Stringenz der Narration, sondern wahrt den mystischen und fantastischen Charakter der Serie an sich, wo nicht für jedes Phänomen eine rationale Erklärung vorliegt.

4.2.3. Autoreflexivität der Medien

Die vorliegende Episode ist vom Zusammenspiel unterschiedlicher Medien geprägt. „*Indem die intermediale Perspektive im Film die mediale Differenz betont, erlaubt sie in jedem Fall, das Spezifische des anderen Mediums mit filmischen Mitteln zu durchleuchten und zu analysieren, wobei es zu den unterschiedlichen Gewichtungen kommen kann.*“²¹⁰,

²⁰⁷ Once More, with Feeling. 4:24.

²⁰⁸ ebd. 43:33.

²⁰⁹ vgl. Buhler (2010). S. 82.

²¹⁰ Simonis, Annette: *Intermediales Spiel im Film. Ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik.* Bielefeld: transcript Verlag 2010. S. 40.

sieht Literaturwissenschaftlerin Annette Simonis die positiven Seiten der medialen Vielfalt.

Bei *Once More, with Feeling* handelt es sich um ein Fernsehmusical. Das bedeutet, dass zwei eigenständige Medien – in diesem Fall das Fernsehen und das Musical – zu einem neuen verschmelzen. Daher existieren mehrere Varianten, in denen die vermittelnde Instanz als solche sichtbar wird: Indem entweder fernseh- oder musicalspezifische Elemente Hinweise auf das jeweilige Medium liefern.

*„On the other hand, in the context of television realism (...) music theatre has a singular ability to illuminate elements otherwise impossible to show because it is accepted as a way of showing subtext and nuance in relationships. Characters can emot in songs, which are treated parenthetically to the narrative trajectory, and therefore not an impediment to the necessary intimacy or realism of television. In fact, it can provide much-needed context of certain emotional situations.“*²¹¹

Die Besonderheit von Fernsehmusicals liegt demnach laut Thorburn darin, zum Vorschein zu bringen, was unter normalen Umständen verborgen bliebe. Die Episode *Once More, with Feeling* setzt diese These perfekt in die Praxis um. Durch den Wahrheitszauber des Dämons Sweet erfolgt eine völlige Einschreibung in das Medium. Die magische Macht bringt die Figuren dazu, ihre Geheimnisse zu verraten – in dem Sinn, wie die fernsehmusicalische Ästhetik die Preisgabe verborgener Elemente verlangt. Dem Wahrheitscharakter wird mithilfe der Lieder Rechnung getragen, in welchen die Charaktere mehr kundtun als sie vorhaben. Die diegetische Erklärung dafür unterstützt also das Dispositiv des Fernsehmusicals, indem es dem Publikum narrative Informationen vermittelt, die unter normalen Umständen geheim geblieben wären.

a) Autoreflexivität des Mediums „Fernsehen“

*„Der Vorspann ist extradiegetisch, man liest ihn wie einen Programmzettel, eigentlich bevor der Film beginnt.“*²¹², beschreibt Paech die Eigenschaften der Titelsequenz. Die behandelte Episode zeichnet sich nun dadurch aus, dass sie bereits in der Eröffnung, die außerhalb der Diegese liegt, auf ihre narrative Besonderheit hinweist. Sowohl akustisch als auch visuell sind Änderungen zu erkennen. Die Andersartigkeit der Melodie wurde bereits

²¹¹ Thorburn (2009). S. 262.

²¹² Paech (2002). S. 68.

im vorherigen Abschnitt abgehandelt. Anstelle der gewöhnlichen Eröffnungssequenz, die aus Szenen früherer Episoden besteht und im unteren Teil des Bildschirms von den Namen der SchauspielerInnen in unauffälliger weißer Schrift begleitet wird, tritt die Vorstellung der DarstellerInnen in einem einheitlichen Design. Ihre Bilder werden in einem Mond gezeigt, daneben ist in großen roten Buchstaben der Name zu lesen.



Abbildung 28: Vorspann 6x07 (0:36)



Abbildung 29: Vorspann 6x06 (6:31)

213

Im Vergleich zu den anderen Folgen tritt hier die Schrift in den Vordergrund. Einerseits weckt sie durch ihre grelle Farbe die Aufmerksamkeit des Publikums. Andererseits werden die ZuseherInnen nicht von actionreichen Sequenzen, die die einzelnen Figuren durch ihre Handlungen charakterisieren, abgelenkt, sondern konzentrieren ihren Blick alleine auf das Porträt und den eingeblendeten Namen. Diese auffällige Hervorhebung der SchauspielerInnen als reale Personen im Vergleich zu gewöhnlichen Episoden fördert das Bewusstsein des Publikums, dass es sich beim Gesehenen um eine fiktive Serie handelt, die als solche zum Vorschein gelangt.

Auch der weitere Aufbau der Folge weist Unterschiede zum üblichen Ablauf auf. In der Regel beginnen die Episoden mit einer kurzen Zusammenfassung der wichtigsten Handlungselemente aus den vorangegangenen Abschnitten. Danach folgt der Einstieg in die aktuelle Geschichte. Nach ungefähr fünf bis zehn Minuten wird schließlich die Titelsequenz eingespielt, im Anschluss wird die Handlung fortgesetzt. *Once More, with Feeling* startet zwar mit der „Previously on Buffy the Vampire Slayer“-Wiederholung, leitet jedoch sofort zur Eröffnungsmelodie über, ohne davor einen Einstieg in den Plot zu geben. Dadurch wird sichtbar, dass es sich um eine Fernsehserie handelt. Dieses mediale

²¹³ Whedon, Joss: All the way. In: Buffy – Im Bann der Dämonen. Collector's Edition. Season 6.1. DVD. USA: 20th Century Fox 2003.

Produkt besteht aus verschiedenen technischen Elementen, die Ellis in einer bestimmten Abfolge aneinander reiht:

„(...) die Titelsequenz, welche die Figuren (Gesichter, die Charaktereigenschaften konnotieren) und sogar deren Beziehung zueinander vorstellt, die Wiederholung von Material vom Ende einer Folge am Anfang der folgenden, sorgfältig platzierte Hinweise auf Ereignisse in den Gesprächen zwischen Figuren.“²¹⁴

Das Fehlen des „Anreißers“ vor der Titelsequenz, der einen ersten Hinweis auf die Geschichte der Episode liefert, stellt vor allem für die regelmäßigen KonsumentInnen einen Bruch in der Sehgewohnheit dar und weist gleichzeitig auf die inhaltliche Besonderheit der Folge hin.

Eine weitere Eigentümlichkeit, die ausschließlich in dieser Musicalespisode in Erscheinung tritt, ist der eingeblendete Titel. In großen roten Lettern ist in einem Schwenk vom Fenster zu Buffys Bett *„ONCE MORE, WITH FEELING“* zu lesen. Die Schrift erfüllt eine extradiegetische Aufgabe, indem sie die Episode betitelt und dem Publikum somit Informationen vermittelt, die innerhalb der Erzählung nicht eingeflochten werden können. Die Differenz der Medien Film und Schrift tritt deutlich zum Vorschein. Während die Buchstaben außerhalb der Diegese stehen und auf den Inhalt der Serie verweisen, haben die gezeigten Bilder zur Aufgabe, den ZuseherInnen eine Geschichte zu erzählen.

Ebenso werden am Ende des Geschehens die Worte *„THE END“* in großen roten Buchstaben eingeblendet. Der Schriftzug erinnert an die früheren Kinofilme, wo der



Abbildung 30: The End (47:55)

Schluss des Werks mit denselben Lettern markiert wurde. Diese extradiegetische Schrift ist nicht Teil der Erzählung, sondern weist laut Paech *„(...) auf die schmerzhaftes Rückkehr in den Alltag voraus.“²¹⁵*

Die Überlagerung der unterschiedlichen Medien wirkt sich

auf die Wahrnehmung des Publikums aus. Sie kündigt den Übergang von Fiktion zu Realität an und bringt damit das Serienuniversum als erfundene filmische Welt zum

²¹⁴ Ellis (2001). S. 55.

²¹⁵ Paech (2002). S. 68.

Vorschein. Den ZuschauerInnen wird damit bewusst gemacht, dass es sich bei dem Gesehenen um eine Fernsehserie handelt.

Auch der extradiegetische eingeblendet Vorhang, der sich über den Kuss von Buffy und Spike senkt, erfüllt neben der Schrift die Funktion der Autoreflexivität. Diese Technik ist aus dem Theater entlehnt, wo damit das Ende der Vorstellung gekennzeichnet wird. Gleichzeitig erfolgt ein Verweis auf den Ursprungsort des Musicals, der den ZuseherInnen die Beschaffenheit der Episode erneut in Erinnerung ruft. Ihre Aufmerksamkeit erlebt laut Simonis eine Bündelung, die sich auf die intermediale Konstellation richtet und eine meta-mediale Beobachtung zur Folge hat.²¹⁶ Das bedeutet, dass erst durch das Zusammenspiel die einzelnen medienspezifischen Eigenschaften in den Vordergrund rücken und dadurch voneinander unterscheidbar werden. Dieses Konglomerat aus den unterschiedlichen Medien von Film, Schrift und Theater in der Episode verdeutlicht dem Publikum demnach auf explizite Art und Weise, dass es sich dabei um ein Fernsehmusical handelt.

Selbstreflexiven Charakter hat auch jene Anmerkung von Buffy, die sie in Bezug auf die Entführung ihrer Schwester macht: „*So, Dawn's in trouble – must be Tuesday.*“²¹⁷ Diese unscheinbare Aussage innerhalb des filmischen Universums, die den aktuellen Wochentag bezeichnet, verweist tatsächlich auf den realen Sendeplatz der Serie. *Buffy the Vampire Slayer* wurde 2001 gewöhnlich am Dienstagabend ausgestrahlt.²¹⁸ Der Bezug aus der Diegese in die Realität bricht mit den fernsehästhetischen Maßstäben und lässt die Serie als solche sichtbar werden. Gleichzeitig findet eine Veränderung in der Wahrnehmung statt, denn dem Publikum ist bewusst, an welchem Wochentag es die Episode sieht. Die Verbindung zwischen filmischer Welt und persönlicher Umgebung tritt durch dieses identische Datum deutlich zum Vorschein.

b) Autoreflexivität des Mediums „Musical“

Ein unerlässliches Merkmal des Genres Musical stellt nach Filmtheoretiker Alf Brustellin die Verwendung von Parodien, Satiren, Zitaten und Anspielungen dar. Die Phänomene

²¹⁶ vgl. Simonis (2010). S. 78.

²¹⁷ Once More, with Feeling. 33:46.

²¹⁸ vgl. <http://www.imdb.com/title/tt0118276/episodes?season=6> (8.10.2012)

erfahren eine Integration in das Medium.²¹⁹ Dadurch erfolgen Verweise auf Objekte oder zeitgenössische Zustände, die in veränderter Form ihre Sinnhaftigkeit hinterfragen und ihre Fehler zur Schau stellen. In *Once More, with Feeling* finden unterschiedliche Methoden Anwendung, um das Medium als solches auszustellen. Es ist unter anderem ein Hinweis auf das weltbekannte Filmmusical *Mary Poppins* zu entdecken, als in einer Szene im Hintergrund Straßenkehrer mit ihren Besen zu tanzen beginnen. Die Sequenz erinnert an die Choreografie der Rauchfangkehrer. In beiden Fällen tragen die Tänzer Overalls und verwenden Kehrgeräte als Requisiten.



Abbildung 31: Straßenkehrer (18:00)



Abbildung 32: Rauchfangkehrer (1:45:15) ²²⁰

Ein ähnlicher Verweis lässt sich in der Szene nach Anya's und Xander's Duett *I'll Never Tell* feststellen, als sie laut lachend auf das Sofa fallen. Im populären Filmmusical *Singin' In The Rain* liegen Don, Cosmo und Kathy am Ende der Nummer *Good Morning* frohlockend auf der Couch.



Abbildung 33: Omwf lachend (16:58)



Abbildung 34: Singin' in the Rain (1:02:27)

221

²¹⁹ vgl. Brustellin, Alf: Das Singen im Regen. Über die seltsamen Wirklichkeiten im amerikanischen Filmmusical. In: Pollach, Andrea [Hg.]: Singen und Tanzen im Film. Wien: Zsolnay 2003. S. 21.

²²⁰ Stevenson, Robert: *Mary Poppins* (Special Edition). DVD. USA: Walt Disney 2006.

²²¹ Kelly, Gene/Donen, Stanley: *Singin' in the Rain*. DVD. USA: Warner Bros. 2000.

Durch diese inszenatorischen Zitate von bekannten Filmmusicals werden die ZuseherInnen an das Original und sein Genre erinnert. Sie erkennen die Ähnlichkeit und ziehen den Vergleich, wodurch *Once More, with Feeling* innerhalb derselben Gattung eingeordnet und wahrgenommen wird. Dem Publikum wird somit aufgezeigt, um welches Medium es sich beim Gesehenen handelt.

Selbstreflexive Verweise auf die Popkultur zählen laut Ott ferner zu den Merkmalen des zeitgenössischen Musicals. Massenphänomene und somit auch das Genre an sich erfahren nähere Betrachtung und werden in anderer Form wiedergegeben, um darauf aufmerksam zu machen.²²² Tara bezeichnet den Antagonisten Sweet als einen „(...) *demon, that can be summoned – some kind of a Lord of a Dance.*“²²³ Sie bezieht sich damit auf die Ereignisse in der Serie, wo exzessives Tanzen zu spontaner Selbstentzündung führt. Der Vergleich zu der gleichnamigen irischen Tanzshow geschieht zunächst durch die direkte Benennung. Gleichzeitig richtet sich der Vermerk an die Art der Performance der Gruppe, die in den vergangenen 15 Jahren als Massenphänomen von unzähligen Menschen miterlebt wurde – mit dem Unterschied, dass die Mitglieder der Company durch ihr Steppen nicht in Flammen aufgehen.

Eine weitere Spezifik des Genres liegt darin, dass es bestimmte Publikumswartungen wecken und erfüllen muss. „*Musicals ‘always’ end with an embrace.*“²²⁴, besagt laut Altman die Konvention des Musicals. So kann auch die Musicalespisode ein Happy End vorweisen. „*The curtains close on a kiss.*“²²⁵, singt die gesamte Besetzung im vorletzten Lied und kündigt damit den darauffolgenden Kuss von Buffy und Spike an. Gleichzeitig erfolgt damit der Verweis auf den Vorhang, der sich über diese letzte Szene senkt. Diese theaterbezogene Metapher stellt nur eine von vielen im Verlauf der Folge dar. Beispielsweise erzählt Anya nach ihrem Duett mit Xander von ihrer Erfahrung während des Singens: „*It was like we were being watched, like there was a wall missing in our apartment, like there were only three walls and not a fourth wall.*“²²⁶ Damit verweist die Figur auf das theatertheoretische Konzept der Guckkastenbühne aus dem 19. Jahrhundert. „*Sie beruht auf dem strikten Gegenüber von Zuschauerraum und dem durch den*

²²² vgl. Ott (2008). S. 71.

²²³ *Once More, with Feeling*. 22:28.

²²⁴ Altman, Rick: *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press 1987. S. 73.

²²⁵ *Once More, with Feeling*. 46:57.

²²⁶ ebd. 17:03f.

Proszeniumsbogen gerahmten Bühnenkasten.²²⁷, wird diese Konzeption im dtv Lexikon Theater beschrieben. Dabei begrenzen drei Wände die Bühne, wohingegen die vierte Wand fehlt, um das Zusehen zu ermöglichen. Dem Publikum und den SchauspielerInnen werden demnach voneinander abgetrennte Orte zugesprochen.

Ebenso bedient sich Buffy in ihrem Lied einer Theatermetapher. Sie drückt ihr Ableben in folgenden Worten aus: „*Well, that depends on if they let you go – on if they know enough to know that when you’ve bowed you leave the crowd.*”²²⁸ Damit zieht sie einen Vergleich zwischen SchauspielerInnen, die die Bühne verlassen, nachdem sie erfolgreich ihre Leistung abgeliefert und das Stück zu Ende gespielt haben, und Menschen, die sterben, nachdem sie ihr Leben gelebt haben. Die aus dem Theaterjargon entlehnten Begriffe verweisen auf den theatralen Aspekt des Musicals. Zur selben Zeit inszeniert sich Buffy auf einer Bühne, wodurch das intermediale Zusammenspiel zum Ausdruck gelangt. Nach Filmwissenschaftler Joseph Garncarz lässt sich dieses dadurch definieren, dass sich ein Medium auf ein anderes bezieht.²²⁹ Im konkreten Fall wird das Genre des Theaters in jenes des Fernsehen eingebettet. Durch die Überlagerungen erhält das Gezeigte eine neue Dimension, da theatrale und filmische Eigenschaften im Zusammenspiel eine neue Form der Wahrnehmung für die ZuseherInnen erschaffen.

Doch nicht alle Konventionen des Musicals werden in *Once More, with Feeling* erfüllt. In der Regel werden in Filmmusicals die musikalischen Darbietungen von den anderen Figuren nicht als solche wahrgenommen. Die Lieder sind also per se nichtdiegetisch und nur für das Publikum als melodische Nummern zu hören. Altman beschreibt diese Komplexität in der Geschichte zwischen diegetischem Handeln und nichtdiegetischem Gesang wie folgt:

*„Looked at from this point of view, every musical involves two separate and seemingly mutually exclusive approaches to life: the real world, in which the diegetic track alone is heard, and the ideal world, represented by the film’s production numbers, in which only the music track is heard (...)”*²³⁰

²²⁷ Sucher, Bernd C. [Hg.]: dtv Lexikon Theater: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien, Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbilder, Kritiker. Bd. 2. CD-ROM. München: dtv 2004. S. 196.

²²⁸ *Once More, with Feeling*. 41:02.

²²⁹ vgl. Garncarz: Vom Variété zum Kino. Ein Plädoyer für ein erweitertes Konzept der Intermedialität. In: Helbig, Jörg [Hg.]: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998. S. 245.

²³⁰ Altman (1987). S. 65.

In der Episode stellt es demnach eine Besonderheit dar, dass sich die ProtagonistInnen ihres Gesangs bewusst sind und diesen auch wiederholt thematisieren. Die Nummern verändern ihre Eigenschaften: Sie vollziehen einen Übergang von nichtdiegetischem Ton zu Liedern innerhalb der Erzählung, die von den ausführenden Figuren selbst sowie den zuhörenden registriert werden. Buffy fragt ihre Freunde: „*Last night, you know, did anybody – um – burst into song?*“²³¹ Anschließend unterhält sich die gesamte Gruppe über das Phänomen, das Musikwissenschaftlerin Janet K. Halfyard wie folgendermaßen erläutert:

„*Whilst the songs are in progress, the characters generally behave as if singing in this context is perfectly normal behavior, as one would expect in non-diegetic song: but once the songs are finished, they realize that they have been acting abnormally, that they have been singing despite having made no decision to sing, a sleight of hand that allows a non-diegetic song to become retrospectively diegetic.*“²³²

Das bedeutet, dass sich die Figuren ihrer Handlungen bewusst sind, sie jedoch nicht beeinflussen können. Es ist ihnen nicht möglich, ein Lied von selbst einzuleiten oder ihren Gesang anzuhalten. Dies lässt sich am Beispiel von Spikes Gesichtsausdruck ablesen, als er *Rest in Peace* zu singen beginnt. Der Glaube an seine Resistenz gegenüber dem Zauber wird erschüttert, weswegen er zunächst verwundert wirkt, dann verärgert ist und sich schließlich widerstandslos seinem Schicksal ergibt.²³³ Während die AkteurInnen ihre Lieder präsentieren, sehen sie ihr Verhalten nicht als außergewöhnlich. Allerdings wissen sie nach den Darbietungen, dass ihre gesanglichen und tänzerischen Einlagen innerhalb ihrer Welt keine Normalität darstellen. Das verdeutlicht folgendes Gespräch zwischen Buffy und Xander: „*But it seemed perfectly normal.*“ – „*But disturbing and not the natural order of things.*“²³⁴

Auch ist dem Phänomen in der Episode ein ganzes Lied gewidmet. Die Scoobies erforschen in *I've Got a Theory* die Ursache für den Gesangsüberfluss. „*What's this cheery singing all about?*“²³⁵, fragen sie sich und stellen verschiedene Theorien auf. Die Figuren singen über das Singen, was einen selbstreflexiven Akt par excellence darstellt. Das Handeln der ProtagonistInnen wird mithilfe ihrer gesungenen Sprache widergespiegelt.

²³¹ Once More, with Feeling. 4:08.

²³² Halfyard, Janet K.: *Singing Their Hearts Out: The Problem of Performance in Buffy the Vampire Slayer and Angel*. Lavery, David and Wilcox, Rhonda: Slayage. The Online International Journal of Buffy Studies. Vol. 5.1 (17). S. 12.

²³³ vgl. Once More, with Feeling. 19:35f.

²³⁴ ebd. 4:37.

²³⁵ ebd. 5:05.

Dabei erfolgt ein ausdrücklicher Verweis auf die anomalen Verhältnisse, die im Serienuniversum herrschen.

Doch nicht nur die gesanglichen Darbietungen an sich, sondern auch das Musical als solches wird zum Diskussionsgegenstand innerhalb der Diegese. Während sich die Gruppe über ihre Erfahrungen mit dem Phänomen des plötzlichen Gesangs austauscht, zieht Buffy selbst den Vergleich: „*Like you were in a musical.*“²³⁶ Die anderen Scoobies beschreiben genrespezifische Eigenschaften, wie ein unsichtbares Orchester, das die Begleitmusik liefert, tanzende Kellner, sich reimende Verse und Harmonien. Sie formulieren ihr außergewöhnliches Verhalten in Worten, wodurch dieses gleichzeitig dem Publikum vermittelt wird. Auch kennen bei gemeinsamen Refrains, wie beispielsweise von *I've Got a Theory* oder *Walk Through the Fire*, alle den Text, was ein weiteres Charakteristikum des Genres darstellt. Der Unterschied zu einem gewöhnlichen Filmmusical liegt einzig darin, dass sich die Figuren ihres anomalen Verhaltens bewusst sind.

Zu diesem außergewöhnlichen Gebaren der Figuren zählt auch die Interaktion mit der Kamera. In einigen Szenen richten sie ihren Blick direkt in die Linse und sprechen das Publikum sogar an. Dieses Bewusstsein der ZuseherInnen außerhalb der Diegese stellt einen Bruch mit den Konventionen der fernsehästhetischen Maßstäbe einer Serie dar. Üblicherweise agieren die Charaktere in ihrer filmischen Welt und die Kamera fungiert als reiner Beobachter ihrer Handlungen. „*In a musical, characters may sing directly to us – a moment of stronger narrational self-consciousness codified by the genre.*“²³⁷, rechtfertigt Bordwell den Ausbruch der Musicalfiguren aus ihrem Universum mit einer genrebezogenen Spezifik. So richtet Anya ihren Blick in die Kamera, als sie das Duett zu singen beginnt. Sie erzählt zunächst den ZuseherInnen von ihrer Liebesgeschichte mit Xander. Einen tatsächlichen Durchbruch von der Erzählung in das Extradiegetische vollzieht Buffy in *Something to Sing About*. Hier wendet sie sich mit der Aufforderung „*And you can sing along!*“²³⁸ direkt an das Publikum. Sie blickt in die Kamera und richtet ihre Worte in einer Detailaufnahme an die ZuseherInnen vor den Fernsehgeräten. Das Publikum fühlt sich angesprochen. Gleichzeitig erklärt dieser Moment, dass sich die Figur im filmischen Universum ihrer Rolle in einer Serie bewusst ist. Sie stellt somit das

²³⁶ Once More, With Feeling. 4:22.

²³⁷ Bordwell (1985). S. 58.

²³⁸ Once More, with Feeling. 39:31.

Medium des Fernsehens als solches aus, indem sie zeigt, dass sie Teil einer fiktiven Welt ist.

5. Resümee

Die behandelten Beispiele verdeutlichen eindrucksvoll, inwiefern Störungen auf der akustischen Ebene die Narration beeinflussen. Diese Irritationen zeigen sich in den dargestellten Fällen durch den Mangel beziehungsweise den Überschuss eines auditiven Elements.

Da die Erzählung zu einem großen Teil mithilfe von Dialogen erfolgt, müssen in *Hush* inhaltliche sowie formale Strategien gefunden werden, um den herrschenden Sprachverlust auszugleichen. Auf der einen Seite lässt sich eine Auswirkung auf die Art der Informationsvermittlung feststellen. Der verbale Ausdruck von Motivationen, Gedanken oder Gefühlen, der einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis von Handlungselementen liefert, ist nicht möglich. Der wörtliche Austausch kann nicht mehr stattfinden – alternative Möglichkeiten müssen verwendet werden. Dabei gleicht jede Figur die auferlegte Verstummung auf individuelle Weise aus und lässt charaktertypische Eigenheiten in die Strategien einfließen.

Die Stimme steht als primäres Kommunikationsmittel nicht mehr zur Verfügung, weswegen sich die Charaktere größtenteils über schriftliche Mitteilungen und Zeichnungen verständigen. Dabei finden vorwiegend großflächige Formate, wie Schreibtafeln, Plakate oder Overheadfolien Anwendung. Hier lässt sich feststellen, dass der Inhalt über die Form bestimmt: Mit der Wahl dieser großen Veranschaulichung der Schrift wird dem Publikum die Lesbarkeit der Information in der filmischen Darstellung wesentlich erleichtert. Ferner verwenden die Figuren Gegenstände zur Verdeutlichung von Erklärungen oder Absichten oder greifen auf technisch versierte Möglichkeiten, wie beispielsweise einen Sprachcomputer zurück. Abgesehen von der vermittelten sprachlosen Verständigung, die ein alternatives Medium voraussetzt, nutzen die Charaktere nonverbale Kommunikation. Dazu zählen Lippenlesen, Mimik oder Gestik. Diese Art der Vermittlung findet auf direkterem Weg statt. Sie ist aber nicht in der Lage, ausführliche Informationen zu transportieren.

Auf der anderen Seite ist zu beobachten, dass aufgrund des akustischen Mangels durch den Sprachverlust die visuelle Ebene in den Vordergrund tritt. Die narrativen Informationen,

die in gewöhnlichen Episoden mithilfe von sprachlichen Äußerungen vermittelt werden, finden vorwiegend schriftliche Entsprechungen. Daher erfolgt auch auf der formalen Ebene eine Anpassung an das inhaltlich auferlegte Schweigen. Die filmischen Mittel sind dafür verantwortlich, die geschriebenen Mitteilungen an die ZuseherInnen weiterzuleiten, ohne das Verständnis der Handlung zu korrumpieren. So werden bei Ortswechseln anstatt der akustischen Hinweise, wie Hintergrundgeräusche durch Stimmen, Bilder verwendet, um dem Publikum eine visuelle Schauplatzidentifikation zu geben. Vermehrt gelangen Aufnahmen zum Einsatz, die sich nahe am Geschehen befinden. Bestimmte Handlungen erfahren durch die Nähe der Kamera eine Hervorhebung, wodurch ihre Wichtigkeit für den Verlauf der Handlung sichtbar gemacht wird.

Vor allem Groß-, Nah- und Detailansichten kompensieren auf formale Art und Weise den akustischen Mangel. Sie dienen dazu, verbale Gesprächsinhalte bildlich umzusetzen oder Gesten und ihre Bedeutung zu zeigen. Ebenso werden die Gefühle und Empfindungen der ProtagonistInnen, die normalerweise durch Worte zum Ausdruck gelangen, mithilfe großer Aufnahmen ihrer Gesichtsausdrücke vermittelt. Wichtige geschriebene Information, die für das Verständnis der Handlung essentiell sind, werden in Detailaufnahmen dargestellt. Auch in üblichen Gesprächssituationen übernehmen formale Mittel die Funktion sprachlicher Äußerungen. Bei einem Dialog in der Gruppe muss jede einzelne Aktion sowie Reaktion aller Beteiligten in einer eigenen Einstellung gezeigt werden. Dadurch entsteht eine größere Anzahl an einzelnen Bildern.

Die Narration funktioniert also vorwiegend über die visuelle Darstellung. Doch auch die anderen Elemente der akustischen Ebene tragen dazu bei, das Verständnis der Erzählung zu gewährleisten. Nicht-sprachliche Soundeffekte haben die Aufgabe, den Zustand des Schweigens durch ihren Einsatz zum Ausdruck zu bringen. Gleichzeitig fungieren sie als Ankündigung für Gefahr. Die Musik wird primär dafür eingesetzt, Gefühle und Emotionen der stummen Charaktere auszudrücken.

Obwohl das akustische Element der Sprache in *Hush* zu einem großen Teil nicht vorhanden ist, steht sie doch im Mittelpunkt des Geschehens. Gerade durch ihre Abwesenheit wird sie thematisiert. Das Fehlen der verbalen Ausdrucksmöglichkeit ist der Auslöser für die folgende Handlung, in der die ProtagonistInnen versuchen müssen, einerseits den Verlust mithilfe anderer Ausdrucksformen zu kompensieren, und

andererseits, das erzwungene Schweigen rückgängig zu machen. Die Sprachlosigkeit ist also der narrative Antrieb für ihre Aktionen.

Im Gegensatz zur Kompensation des Sprachmangels muss in der zweiten analysierten Folge, *Once More, with Feeling*, ein akustischer Überschuss an Musik gehandhabt werden. Die narrativen Elemente finden Eingang in die Melodien und äußern sich vorwiegend als erzählender Gesang. Die Nummern entstehen aus dem Geschehen heraus, sodass weder die Handlungsdynamik noch die Erzähllogik unterbrochen wird. Die Einbindung in den Verlauf der Geschichte erfüllt eine narrative Funktion.

Auch in dieser Episode lässt sich eine Auswirkung auf die Art der Informationsvermittlung erkennen. Die Hintergründe für bestimmte Situationen werden dem Publikum in der Form von Liedern vermittelt. Der herrschende Zustand der Gesangswut wird auf diese Weise erklärt. Die Charaktere legen ihre Motivationen mit der Hilfe von gesungenen Worten und Musik dar, wodurch Handlungselemente eine logische Begründung erfahren. Einen großen Beitrag leisten die gesanglichen Darbietungen bei der Zeichnung der Figuren, indem die Musik mit den gesungenen Texten ihrer Funktion entsprechend einen Einblick in die Gefühlswelten und Denkweisen der ProtagonistInnen gewährt. Das Element des Tanzes besitzt in dieser musiklastigen Episode ebenfalls einen hohen Stellenwert. Die Choreografien erzählen Geschichten und vermitteln somit narrative Informationen.

Im Gegensatz zu *Hush* muss sich das Publikum in *Once More, with Feeling* nicht ausschließlich auf die visuelle Ebene verlassen, um die Geschichte zu verstehen. Daher passt sich das Bild an den Ton an und unterstützt somit die narrative Aussage des Auditiven. Dies erfolgt einerseits durch die Darstellung gesungener Textzeilen innerhalb der Diegese durch entsprechende Handlungen der ProtagonistInnen. Andererseits repräsentieren die Kostüme der Figuren den Inhalt der Songs.

In Bezug auf die formalen Aspekte der Episode ist zu beobachten, dass auch diese Methoden eine Einbindung in den Ablauf des Musicals erfahren. Die filmischen Mittel gleichen sich an den Rhythmus des Gesamtwerks an und geben ihn wieder. Besonders bei den Schnitten wird der Musikalität der Folge Rechnung getragen, indem viele „weiche“ Übergänge zwischen Szenen zum Einsatz gelangen. Das Ineinanderfließen verschiedener Einstellungen ist mit einer melodischen Verbindung zu vergleichen, die nicht Töne

sondern Bilder nahtlos aneinander fügt. Auch die Kamerabewegungen passen sich in Hinblick auf Tempo und Stimmung der jeweiligen Liedsequenz an und setzen den musikalischen Gehalt visuell um. Ebenso erfolgen die Wechsel von Perspektiven im Rhythmus der Musik.

Die Narration erfolgt also vorwiegend über den erzählenden Gesang. Die anderen Elemente der akustischen Ebene ordnen sich dem Überschuss an Musik unter und unterstützen den Fortlauf der Geschichte. Dialoge fungieren als Einleitung oder als Auslöser von Liedern. Geräusche finden Eingang in die gesanglichen Darbietungen, um die Authentizität des filmischen Universums aufzuzeigen.

Der Überfluss des akustischen Elements der Musik in *Once More, with Feeling* dient ebenfalls als ausschlaggebender Faktor für die Narration der Geschichte. Da die Figuren dadurch gezwungen sind, ihre Geheimnisse preiszugeben, versuchen sie mit allen Mitteln, den herrschenden Zustand zu ändern. Der musikalische Überschuss fungiert demnach als Motivation und Antrieb für ihre Handlungen.

Welchen Einfluss der Ton auf die Erzählung in der Fernsehserie „Buffy the Vampire Slayer“ ausübt, wird erst durch Störungen auf der akustischen Ebene sichtbar. Fällt das Auditiv weg, verändert sich sowohl die Beschaffenheit der Folge als auch die Wahrnehmung des Publikums, indem das Visuelle in den Vordergrund tritt. Rückt der Ton aufgrund seines Überflusses in den Mittelpunkt, sind ebenso Auswirkungen in der Episode zu erkennen. Die Vermittlung narrativer Informationen muss sich an die Verhältnisse anpassen und erfolgt in einer musikalischen Form. Des Weiteren lässt sich feststellen, dass die akustischen Besonderheiten eine Assimilation der formalen Ebene bedingen, die entweder kompensierend oder angleichend fungiert.

6. Quellenverzeichnis

6.1. Bibliografie

Adelmann, Ralf [Hg.]: Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie – Geschichte – Analyse. Konstanz: UVK-Verlag 2001.

Albert, Karl: Einführung in die philosophische Mystik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996.

Allen, Richard and Smith, Murray [Hg.]: Film Theory and Philosophy. Oxford: Oxford Univ. Press 1997.

Altman, Rick: Fernsehton. In Adelmann, Ralf [Hg.]: Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft: Theorie – Geschichte – Analyse. Konstanz: UVK-Verlag 2001. S. 388 – 412.

Altman, Rick: The American Film Musical. Bloomington: Indiana University Press 1987.

Arntzen, Helmut: Sprache, Literatur und Literaturwissenschaft, Medien. Beiträge zum Sprachdenken und zur Sprachkritik. Frankfurt/Main: Peter Lang 2009.

Balázs, Béla: Theory of the Film: Sound. In: Weis, Elisabeth & Belton, John: Film Sound: Theory and Practice. New York: Columbia University Press 1985. S. 116 – 125.

Belton, John: Technology and Aesthetics of Film Sound. In: Weis, Elisabeth & Belton, John: Film Sound: Theory and Practice. New York: Columbia University Press 1985. S. 63 – 72.

Bordwell, David: Narration in the Fiction Film. Madison: University of Wisconsin Press 1985.

Branigan, Edward: Sound, Epistemology, Film. In: Allen, Richard and Smith, Murray [Hg.]: Film Theory and Philosophy. Oxford: Oxford Univ. Press 1997. S. 95 – 125.

Brustellin, Alf: Das Singen im Regen. Über die seltsamen Wirklichkeiten im amerikanischen Filmmusical. In: Pollach, Andrea [Hg.]: Singen und Tanzen im Film. Wien: Zsolnay 2003. S. 13 – 39.

Buhler, James e.a.: Hearing the Movies. Music and Sound in Film History. New York/Oxford: Oxford University Press 2010.

Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft [4., überarbeitete und aktualisierte Auflage]. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2002.

Chion, Michel: Audio-Vision: Sound on Screen. New York: Columbia Univ. Press 1994.

D'Escriván, Julio: Sound Art (?) on/in Film. In: Organised Sound, 2009, Vol.14(1), S. 65-73.

Flückiger, Barbara: Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films. Marburg: Schüren Verlag 2002.

Friedrich, Hans-Edwin/Jung, Uli [Hg.]: Schrift und Bild im Film. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2002.

Garncarz: Vom Varieté zum Kino. Ein Plädoyer für ein erweitertes Konzept der Intermedialität. In: Helbig, Jörg [Hg.]: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998. S. 244 – 256.

Gottlieb, Henrik: Untertitel: Das Visualisieren filmischen Dialogs. In: Friedrich, Hans-Edwin/Jung, Uli [Hg.]: Schrift und Bild im Film. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2002. S. 185 – 214.

Harper, Graeme: Introduction. Sound in Film and Visual Media. In: Harper, Graeme: Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview. New York/London: continuum 2009. 1 – 12.

Harper, Graeme: Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview. New York/London: continuum 2009.

Helbig, Jörg [Hg.]: Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin: Schmidt 1998.

Hickethier, Knut: Film- und Fernsehanalyse [4., aktualisierte und erweiterte Auflage]. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag 2007.

Kivy, Peter: Music in the Movies: A philosophical Enquiry. In: Allen, Richard and Smith, Murray [Hg.]: Film Theory and Philosophy. Oxford: Oxford Univ. Press 1997. S. 308 – 328.

Lazarus, Ingrid: Es ist nicht alles Jacke wie Hose. Die Praxis des Kostümbildners für Bühne und Film. Köln: DTHG 2010.

Link, Stan: Leitmotiv. In: Harper, Graeme: Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview. New York/London: continuum 2009. S. 180 – 193.

Maletzke, Gerhard: Psychologie der Massenkommunikation: Theorie und Systematik. Hamburg: Bredow-Institut 1963.

Nasta, Dominique: Meaning in Film. Relevant structures in soundtrack and narrative. Bern: Lang 1991.

O’Rawe, Des: Silence. Film Sound and the Poetics of Silence. In Harper, Graeme: Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview. New York/London: continuum 2009. S. 87 – 99.

Ott, Dorothee: Shall we dance and sing? Zeitgenössische Musical- und Tanzfilme. Konstanz: UVK 2008.

Paech, Joachim: Die Szene der Schrift und die Inszenierung des Schreibens im Film. In: Friedrich, Hans-Edwin/Jung, Uli [Hg.]: Schrift und Bild im Film. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2002. S. 67 – 80.

Pollach, Andrea [Hg.]: Singen und Tanzen im Film. Wien: Zsolnay 2003.

Seger, Linda: Von der Figur zum Charakter. Überzeugende Filmcharaktere erschaffen. Berlin: Alexander Verlag 2001.

Simonis, Annette: Intermediales Spiel im Film. Ästhetische Erfahrung zwischen Schrift, Bild und Musik. Bielefeld: transcript Verlag 2010.

Thorburn, Sandy: Television Musicals. An Overview. In: Harper, Graeme: Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview. New York/London: continuum 2009. S. 261 – 283.

Weidinger, Andreas: Filmmusik. Hg. Giesen, Rolf. Konstanz: UVK Verlag 2006.

Weis, Elisabeth & Belton, John: Film Sound: Theory and Practice. New York: Columbia University Press 1985.

Wicke, Peter e.a. [Hg.]: Handbuch der populären Musik [3., überarbeitete und erweiterte Neuauflage]. Wiesbaden: Atlantis Musikbuch-Verlag 1997.

Wilcox, Rhonda: Fighting the Forces. What’s at stake in Buffy the Vampire Slayer. Lanham: Rowman & Littlefield 2002.

6.2. Filmografie

Kelly, Gene/Donen, Stanley: Singin' in the Rain. DVD. USA: Warner Bros. 2000.

Stevenson, Robert: Mary Poppins (Special Edition). DVD. USA: Walt Disney 2006.

Whedon, Joss: All the way. In: Buffy – Im Bann der Dämonen. Collector's Edition. Season 6.1. DVD. USA: 20th Century Fox 2003.

Whedon, Joss: Hush. In: Buffy – Im Bann der Dämonen. Collector's Edition. Season 4.1. DVD. USA: 20th Century Fox 2002.

Whedon, Joss: Lessons. In: Buffy – Im Bann der Dämonen. Die komplette Season 7. DVD. USA: 20th Century Fox 2003.

Whedon, Joss: Once More, with Feeling. In: Buffy – Im Bann der Dämonen. Collector's Edition. Season 6.1. DVD. USA: 20th Century Fox 2003.

6.3. Medien

Sucher, Bernd C. [Hg.]: dtv Lexikon Theater: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien, Autoren, Regisseure, Schauspieler, Dramaturgen, Bühnenbilder, Kritiker. Bd. 2. CD-ROM. München: dtv 2004.

6.4. Internetquellen

Halfyard, Janet K.: Singing Their Hearts Out: The Problem of Performance in *Buffy the Vampire Slayer* and *Angel*. Lavery, David and Wilcox, Rhonda: Slayage. The Online International Journal of Buffy Studies. Vol. 5.1 (17).

<http://www.imdb.com/title/tt0118276/> (6.7.2012)

<http://www.imdb.com/title/tt0118276/episodes?season=6> (8.10.2012)

Lavery, David and Wilcox, Rhonda: Slayage. The Online International Journal of Buffy Studies. (<http://slayageonline.com/>) (16.7.2012)

Shade, Patrick: Screaming to be Heard: Reminders and Insights on Community and Communication in “Hush”. In: Lavery, David and Wilcox, Rhonda: Slayage. The Online International Journal of Buffy Studies. Vol. 6.1 (21).

Anhang

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Schreibtafel	27
Abb. 2: Plakat	27
Abb. 3: Präsentation	28
Abb. 4: Geste	30
Abb. 5: Spikes Blick	31
Abb. 6: Universität	40
Abb. 7: Gentlemen	41
Abb. 8: Türnummer	42
Abb. 9: Spikes Geste	42
Abb. 10: Rileys Ungläubigkeit	43
Abb. 11: Buffys Überraschung	43
Abb. 12: Gentlemen Studentenheim	43
Abb. 13: Giles Notizen	44
Abb. 14: Tafel	44
Abb. 15: Buffy schreibt	55
Abb. 16: Xander Tafel	55
Abb. 17: Dawns Tanz	61
Abb. 18: Käse	64
Abb. 19: Haus	66
Abb. 20: Sweets Tanz	66
Abb. 21: Tara tanzt	67
Abb. 22: Spikes Ärger	67
Abb. 23: Blende	67
Abb. 24: Rauch	72
Abb. 25: RauchI	72
Abb. 26: RauchII	72
Abb. 27: Montage Sweet	72
Abb. 28: Vorspann 6x07	85
Abb. 29: Vorspann 6x06	85
Abb. 30: The End	86
Abb. 31: Straßenkehrer	88
Abb. 32: Rauchfangkehrer	88
Abb. 33: Omwf lachend	88
Abb. 34: Singin' in the Rain	88

Liedtitel und Interpreten aus Once More, with Feeling

1. *Ouverture/Going Through the Motions* (Orchester/Buffy)
2. *I've Got a Theory/Bunnies/If We're Together* (Scoobies/Anya/Scoobies)
3. *The Mustard* (Passant)
4. *Under Your Spell* (Tara)
5. *I'll Never Tell* (Anya, Xander)
6. *The Parking Ticket* (Passantin)
7. *Rest in Peace* (Spike)
8. *Dawn's Lament* (Dawn)
9. *Dawn's Ballet* (Orchester)
10. *What You Feel* (Sweet)
11. *Standing* (Giles)
12. *Under Your Spell/Standing Reprise* (Tara, Giles)
13. *Walk Through the Fire* (Scoobies)
14. *Something to Sing About* (Buffy)
15. *What You Feel Reprise* (Sweet)
16. *Where Do We Go from Here?* (Scoobies)
17. *Coda* (Buffy, Spike)

Abstract

Die vorliegende Arbeit hat Störungen der Erzählung auf der akustischen Ebene in der Fernsehserie „Buffy the Vampire Slayer“ zum Thema. Im Mittelpunkt der Analyse stehen die Auswirkungen auf die Vermittlungsstrategien narrativer Informationen. Sowohl inhaltlich als auch formal müssen Veränderungen vorgenommen werden, um das Verständnis der Handlung für das Publikum zu gewährleisten.

Im ersten Teil erfolgt eine Beschreibung der Auswirkungen, die das Fehlen eines auditiven Elements auf die Erzählstrategie hat. Dabei werden alternative Kommunikationsmöglichkeiten sowie narrative Vorgehensweise analysiert, die aufgrund der herrschenden Verstummung zum Einsatz gelangen. Das Bild rückt in den Vordergrund und übernimmt zu einem großen Teil die Funktion des Tons. Der Mangel der Stimme wird vorwiegend mithilfe von visuellen Darstellungen ausgeglichen, die als erklärende Techniken für den Plot aushelfen.

Im zweiten Teil werden die Konsequenzen des Überschusses eines akustischen Elements beleuchtet. Die anderen auditiven Bestandteile, Sprache und Geräusche, sowie das Bild passen sich an den Überfluss an Musik an. Die Darstellung konzentriert sich auf die Melodien, sogar die filmischen Mittel ordnen sich unter. Es finden Veränderungen in der

Erzählweise statt, da die Musik in die alltäglichen Handlungen der Charaktere integriert werden. Die vorgebrachten Lieder übernehmen den Großteil der Narration.

The present thesis deals with troubles within the story of the tv-series “Buffy the Vampire Slayer”, that are caused due to the acoustic level. In the center of the analysis you find the effects on the strategies of mediating narrative information. To ensure the comprehension of the plot for the audience, alterations regarding the content as well as the structure must be conducted.

In the first part there is a description how the absence of one of the aural elements infers with the strategy of narration. Due to their dumbness, the characters use alternative instruments of communication that are analyzed as well as narrative practices. The image comes to the fore and mostly undertakes the function of sound. The lack of voice is mainly compensated by visual presentations, which aid as explaining techniques concerning the plot.

In the second part the consequences of an acoustic abundance are illuminated. The other aural components of speech and sound effects as well as the image adjust to the musical excess. The presentation concentrates on the melodies – even the filmic means are subordinated. There are changes in the manner of narration because music is incorporated into the everyday lives of the protagonists. The performed songs take over the main part of telling the story.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name:	Lena Marina Burgstaller, B.A.
Geburtsdatum:	27.02.1988
Geburtsort:	Wien
Anschrift:	Franz Birbaumergasse 26 2700 Wiener Neustadt
Staatsangehörigkeit:	Österreich

Ausbildung

2008 – 2012:	Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2007 – 2010:	Bachelorstudium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien
2006:	Reifeprüfung (mit ausgezeichnetem Erfolg)
1998 – 2006:	Bundesgymnasium Babenbergerring in Wiener Neustadt
1994 – 1998:	Volksschule Baumkirchnerring-Ost in Wiener Neustadt

Berufliche Tätigkeit

seit September 2011:	freie Mitarbeiterin bei NÖN Wiener Neustadt
Oktober 2010 bis Juni 2011:	Billeteurin im Ronacher Wien
August/September 2010:	Praktikantin bei Volksbank NÖ-Süd Wiener Neustadt
Juli/August 2009:	Koordinatorin der Billeteure bei Festspiele Gutenstein
Juli/August 2008:	Produktionsassistentin bei Festspiele Gutenstein
Februar 2008:	Praktikantin bei Volksbank NÖ-Süd Wiener Neustadt
Juli/September 2007:	Praktikantin bei Volksbank NÖ-Süd Wiener Neustadt
August 2006:	Praktikantin an Fachhochschule Wiener Neustadt
Februar 2005:	Berufserkundungswoche Bücher Hikade in Wiener Neustadt
Juli 2004:	Praktikantin bei Bawag Wiener Neustadt