



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Filmmusik im mexikanischen Kino:
Am Beispiel von *Y tu mamá también* und
Amores Perros“

Verfasserin

Lina Ivanova

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Juli 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Spanisch

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich ganz herzlich bei all jenen bedanken, die mich während meines Studiums und bei der Fertigstellung meiner Diplomarbeit unterstützt haben.

Herzlichen Dank an meine Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Kathrin Saringen für die tatkräftige Unterstützung und die angenehme Zusammenarbeit. Herzlichen Dank auch an Mag. Nina Fanninger für die Kooperation.

Meinen Eltern und meinem Bruder möchte ich vor allem für die moralische sowie finanzielle Unterstützung danken und dass sie mir damit das Studium überhaupt ermöglicht haben.

Lieber Pavel, ich danke vor allem dir, dass du immer an mich geglaubt hast!

Vielen lieben Dank an Denise für das Korrekturlesen und das wertvolle Feedback. Zuletzt danke ich besonders meinen Mädels, für die unvergessliche gemeinsame Studienzeit!

INHALTSVERZEICHNIS	
1. Einleitung	6
1.1. Erkenntnisinteresse	6
1.2. Warum gerade das mexikanische Kino?	7
2. Musik im Stummfilm	8
3. Die auditive Ebene im Film	9
3.1. Tonebene	9
3.2. Tonquelle	10
3.2.1. On-Ton oder Musik im Film	10
3.2.2. Off-Ton oder Filmmusik	11
3.3. Geräusche	11
3.4. Bildraum/ Hörraum	11
4. Musik im Film	12
4.1. Wozu Filmmusik?	12
4.2. Synchronisierung von Bild und Ton	13
4.2.1. Kommentierende Musik	13
4.2.2. Parallelismus in der kommentierenden Musik	14
4.2.3. Kontrapunkt in der kommentierenden Musik	15
4.2.4. Beziehung zur Handlung	15
4.2.5. Zufallsmusik	15
5. Kritische Betrachtung in Bezug auf Musik im Film	16
6. Verbindung von Musik und Bild	17
7. Funktionen von Filmmusik	19
7.1. Einteilung der Kategorisierungsebenen	19
7.2. Metafunktionen	19
7.3. Funktionen im engeren Sinn	20
7.3.1. Dramaturgische Funktion	21
7.3.2. Epische Funktion	21
7.3.3. Strukturelle Funktion	22
7.3.4. Persuasive Funktion	22
8. Rezeption von Filmmusik	23
8.1. Der physiologische Aspekt der Rezeption	23
8.2. Der psychologische Aspekt der Rezeption	24
8.2.1. Empfindung	24
8.2.2. Klangliche Vorstellung bzw. klanglicher Ganzheiten	25
8.2.3. Emotionale Erlebnisse	25
8.3. Bewusste und un- bzw. unterbewusste Rezeption von Filmmusik	26
9. Musik zu Vor- und Abspann	27
9.1. Funktionen der Vorspannmusik	27
9.2. Funktionen der Abspannmusik	28
10. Wie arbeiten Regisseur und Komponist zusammen?	29
10.1. Drehbuch	29
10.2. Musik-Vorproduktionen	30
10.3. Kommunikation zwischen Regisseur und Komponist	30
10.4. Bildabhängigkeit beim Komponieren von Filmmusik	30
11. Das mexikanische Kino	32

11.1. Die industrielle Situation	32
12. Filmmusikanalyse Amores Perros	35
12.1. Alejandro González Iñárritu	35
12.2. Filmdaten	36
12.3. Plot	37
12.4. <i>Amores Perros- ¿Un grito que dura dos horas?</i>	38
12.4.1. Soundtrack	39
12.4.2. Geräusche und aktuelle Musik in <i>Amores Perros</i>	40
12.4.3. Kommentierende Musik in <i>Amores Perros</i>	43
12.4.4. Originalmusik von Gustavo Santaolalla	47
12.4.5. Musik im Vor- und Abspann von <i>Amores Perros</i>	54
13. Filmmusikanalyse Y tu mamá también	55
13.1. Alfonso Cuarón	55
13.2. Filmdaten	56
13.3. Plot	57
13.4. <i>Y tu mamá también- nur ein weiterer Teeniefilm?</i>	58
13.4.1. Soundtrack	59
13.4.2. Musik in <i>Y tu mamá también</i>	59
13.4.3. Musik vor Antritt des <i>Roadtrips</i>	60
13.4.4. Musik während des <i>Roadtrips</i>	63
13.4.5. Mexikanische Folklore Im Film	72
13.4.6. Wieviel <i>Pop</i> steckt in <i>Y tu mamá también?</i>	72
13.4.7. Musik im Vor- und Abspann von <i>Y tu mamá también</i>	73
14. Conclusio	75
15. Resumen en español	77
16. Bibliographie	87
17. Filmographie	91
18. Abbildungsverzeichnis	92
19. Screenshotverzeichnis	92
20. Anhang	94
20.1. Abstract (deutsch)	94
20.2. Soundtrack <i>Amores Perros</i>	95
20.3. Soundtrack <i>Y tu mamá también</i>	96

1. Einleitung

1.1. Erkenntnisinteresse

„Ein Film ohne Musik wäre lautlos und von gespenstischer Unwirklichkeit[...].“ (Schmidt 1976, 131)

Diese Aussage von Hans-Christian Schmidt, auf die ich direkt am Anfang meiner Literaturrecherche gestoßen bin, bestärkte mich darin, die richtige Wahl für mein Thema getroffen zu haben.

Für viele ist und bleibt Musik im Film ein nebensächlicher, gar unwichtiger Aspekt. Sie wird entweder überhört, oder nur unbewusst wahrgenommen, somit bleibt die Frage nach ihrer Notwendigkeit stets im Hintergrund.

In meiner Arbeit möchte ich diese Annahme widerlegen und aufzeigen warum Filmmusik für die erfolgreiche Umsetzung eines Filmwerks von Wichtigkeit ist.

Meine Wahl, um dieses Thema aufzugreifen, fiel auf zwei mexikanische Filme des zeitgenössischen Kinos: *Amores Perros* (2000) von Alejandro González Iñárritu und *Y tu mamá también* (2001) von Alfonso Cuarón.

Im ersten Teil meiner Arbeit, möchte ich einen kurzen Überblick über die geschichtliche Situation geben, da die Musik bereits im Stummfilm unentbehrlich war. Danach werde ich auf die allgemeinen, technischen Faktoren eingehen, die für die auditive Ebene im Film zuständig sind und weiters die unterschiedlichen Arten von Musik im Film differenzieren.

Zwei weitere wichtige Themen sind die Funktionen der Filmmusik und die Wirkung auf den Zuschauer.¹ Bei meiner Recherche bin ich diesbezüglich auf viele kritische Meinungen gestoßen, da gerade diese beiden Aspekte äußerst subjektiv und im Verlauf der Zeit betrachtet werden müssen. Das heißt, die Funktionen hängen stark von der jeweiligen Intention des Regisseurs und des Komponisten ab, welche Wirkung sie

¹ Vorerst möchte ich festhalten, dass ich in der folgenden Arbeit eine geschlechtsneutrale Formulierung wähle und daher alle Bezeichnungen für beide Geschlechter gültig sind.

erzielen wollen und es ist fraglich, ob diese schließlich auch wie gewünscht vom Publikum aufgenommen wird. Die Wirkung auf das Publikum hängt wiederum stark vom jeweiligen Zuschauer und seinem persönlichen Erfahrungswert ab. Somit werden diese Beobachtungen im analytischen Teil meiner Arbeit auf meinen eigenen Beobachtungen beruhen.

Die Frage, wie überhaupt Filmmusik entsteht und welche Aspekte Regisseur und Komponist bei ihrer Zusammenarbeit beachten müssen, darf dabei auch nicht außer Acht gelassen werden.

Bevor ich mich danach mit der Analyse der beiden Filme beschäftige, möchte ich kurz auf die Geschichte des mexikanischen Kinos eingehen. Der internationale Durchbruch des mexikanischen Kinos gelingt erst ab den neunziger Jahren und ich möchte auf die wichtigen geschichtlichen Kerndaten, die das mexikanische Kino dorthin brachten, wo es heute ist, hinweisen.

Im zweiten Teil der Arbeit werde ich all die im theoretischen Teil erläuterten Punkte, auf die von mir ausgewählten Filme umlegen. Vor allem möchte ich mich damit beschäftigen, ob oder welcher Unterschied bezüglich des Einsatzes der Filmmusik zwischen beiden Filmen besteht.

1.2. Warum gerade das mexikanische Kino?

Während meines Studiums habe ich vorwiegend medienwissenschaftliche Lehrveranstaltungen besucht. Dabei kreuzte das mexikanische Kino stets meine Wege. Ich beschäftigte mich mit Themen wie Randgruppen im Film oder auch *Roadmovies*, dabei fiel mir bei der Ausarbeitung der wissenschaftlichen Arbeiten immer wieder das Thema der Filmmusik ins Auge. Die Filmmusik hat gerade im mexikanischen Kino, viele charakteristische Merkmale, die ich unbedingt genauer untersuchen wollte. Häufig ist die Musik politisch geprägt, beziehungsweise spiegelt sie die politische sowie kulturelle Situation des Landes wieder. Wie sich dies nun in den Filmen *Amores perros* und *Y tu mamá también* äußert, werde ich in meiner Arbeit versuchen darzulegen.

2. Musik im Stummfilm

Die Brüder Lumière veranstalteten 1895 die ersten öffentlichen Filmaufführungen im Pariser *Grand Café*, die von einem Pianisten begleitet wurden. Später spielte dazu ein Organist und bei darauf folgenden Aufführungen in London und New York sogar ein hauseigenes Orchester (vgl. Pauli 1976, 91).

Dabei handelte es sich ausschließlich um Stummfilme, somit enthielten sie keine Geräusche, Reden oder gar Musik. Man kann sagen, dass man zumindest in den USA und Europa Film von Anfang an mit Musik gekoppelt hat. Dieses Zusammenspiel von Musik und Film war aber zu dieser Zeit nichts Neues. Man kannte es zum Beispiel schon aus dem Ballett, Oper oder Operette. Auch im Sprechtheater versuchte man mit Musik etwa Szenenwechsel zu überbrücken, große Monologe dadurch zu stützen oder drückte wenn nötig Gewitter und Sturm aus (vgl. ebd., 91-92).

Dabei wirft sich die Frage auf, warum man von Anfang an das Bedürfnis hatte Filmvorführungen mit der Musik zu bereichern. Laut Kurt London sei dies deswegen der Fall gewesen, weil sich die Projektoren zu jener Zeit inmitten der Zuschauerräume befanden. Man wollte mit der Musik, den unangenehmen Lärm den sie machten übertünchen (vgl. London 1936, 27ff, zit. nach: Pauli 1976, 92)

Siegfried Kracauer widerspricht jedoch dieser These, denn die Musik hielt sich auch noch nach dem Abschaffen der Vorführapparate aus dem Zuschauerraum hartnäckig. Für ihre Anwesenheit muss es also einen weiteren triftigen Grund gegeben haben. Auf die musikalische Bedeutung als solche kam es an. Schon in Zeiten des Stummfilms war klar, dass die Anwesenheit von Musik die Wirkung der stummen Bilder bedeutend erhöht (vgl. Kracauer 2005, 220). Kracauer sagt dazu: „*Ihre entscheidende Aufgabe war, den Zuschauer dem Fluß der Bilder auf der Leinwand physiologisch anzupassen.*“ (ebd., 220)

Adorno und Eisler argumentieren hingegen mit dem Widerspruch zwischen der Realistik der Filmbilder und der irrealen Stille. Dies hat sich wohl am meisten bei den vertrauten Bewegungsabläufen bemerkbar gemacht, bei denen die zu erwartende akustische Untermalung fehlte (vgl. Eisler 1949 , 76, zit. nach: Pauli 1976, 92). Laut Hansjörg Pauli war „*Musik, als ihrerseits in der Zeit sich vermittelnde, folglich ihrerseits der Bewegung*

mächtige Kunst [war] in der Lage, diese fehlende Komponente nachzubilden.“ (Pauli 1976, 92)

Um die Jahrhundertwende, als sich die höhere Gesellschaftsschicht satt gesehen hatte, sank das Ansehen des Films ab. Meist wurden Filme in den Hinterzimmern von Kneipen oder Spielsälen abgespielt und musikalisch durch einen Pianisten begleitet. Im besten Fall konnte der Pianist gut improvisieren und sich somit einigermaßen den Filmen anpassen (vgl. ebd., 92-93).

3. Die auditive Ebene im Film

3.1. Tonebene

Beim Film handelt es sich um ein audiovisuelles Medium, welches mit der Kombination von hörbaren und sichtbaren Zeichen arbeitet. Generell wird der Ton im Film nach den Gesetzen des *Continuity Systems*² hergestellt und bleibt somit sehr oft, so wie beispielsweise der Schnitt im Film, im Hintergrund und ungeachtet vom Zuschauer (vgl. Munaretto 2009, 76).

Laut Hickethier gibt es drei Hauptursachen, warum die auditive Ebene häufig vernachlässigt wird (vgl. Hickethier 2007, 89):

- Generell spielt das Sehen, das zu 80% an der menschlichen Wahrnehmung beteiligt ist, eine viel größere Rolle als das Hören, was im Gegensatz dazu nur 20% ausmacht.
- Das künstlerische Wahrnehmungsproblem: In der allgemeinen Diskussion über audiovisuelle Medien wird der visuellen Gestaltung mehr Aufmerksamkeit geschenkt als der auditiven.
- Und zuletzt noch das wissenschaftsmethodische Problem: Die Film- und Fernsehanalyse hat sich bisher mehr mit dem Bild beschäftigt, da die

² *“Im Hollywood-Kino herausgebildetes System von filmischen Verfahren, das darauf abzielt, alles zu verhüllen, was den Zuschauer in seiner Realitätsillusion stört. Sein zentrales Element ist der „unsichtbare Schnitt.“ (Munaretto 2009, 136)*

methodischen Probleme der Bildanalyse als schwieriger erachtet werden, als die des Tons im Film.

Doch der Ton im Film darf auch deshalb nicht unterschätzt werden, weil er durchaus eine bedeutungstragende Funktion in der filmischen Erzählung übernimmt. Grundsätzlich kann man die Tonebene in drei große Bereiche gliedern: Geräusche, Sprache und Musik (vgl. Munaretto 2009, 76).

In der folgenden Arbeit möchte ich mich speziell dem Bereich der Musik im Film widmen, dennoch ist die Ebene der Geräusche und Sprache nicht ganz außer Acht zu lassen, denn nur ein Zusammenspiel aller drei Faktoren schafft diese gewisse filmische Wirklichkeit, die den Zuschauer in ihren Bann ziehen kann. Diese beiden Aspekte werde ich daher später anhand der beiden ausgewählten Filme kurz anschnitten.

3.2. Tonquelle

Bei der Tonquelle, beziehungsweise der Herkunft des Tons im Film, unterscheidet man zwischen On-Ton und Off-Ton, auch genannt Diegese und Extradiegese. Beim diegetischen On-Ton handelt es sich um Elemente die innerhalb der erzählten Wirklichkeit stattfinden, im Gegensatz zum extradiegetischen Ton der nur außerhalb existiert und nicht von den Figuren innerhalb der Handlung erzeugt wird (vgl. Munaretto 2009, 76,137).

Je mehr extradiegetische Töne in einem Film verwendet werden, desto mehr wird das Publikum gelenkt. Herrschen hauptsächlich diegetische Töne vor, weist dies stark auf eine gewisse Authentizität im Film hin (vgl. ebd., 76).

Bei der Unterscheidung zwischen diegetischer und extradiegetischer Musik sind zwei Begriffe wichtig: *Filmmusik* und *Musik im Film* (vgl. Faulstich 2008, 140).

3.2.1. On-Ton oder Musik im Film

Bei der *Musik im Film* handelt es sich um diegetisch motivierte Musik. Ihre Quelle ist Teil der filmisch dargestellten Welt, das heißt, man sieht den Sänger bzw. Musiker oder

Radios, Fernseher oder Ähnliches spielen. Die Musik kann aber auch Teil der Handlung sein, wenn zum Beispiel die Protagonisten in die Oper oder Disco gehen (vgl. ebd., 140).

3.2.2. Off-Ton oder Filmmusik

Bei der *Filmmusik* handelt es sich hingegen um Musik aus dem Off, das bedeutet, dass ihr Ursprung nicht-diegetisch ist. Sie ist also nicht Teil der dargestellten Filmwelt, sondern kommt *von außen*. Off-Töne können aber generell auch diegetisch motiviert sein, wenn zum Beispiel im Film Musik in Hörweite gespielt wird, man aber die Quelle nicht direkt sieht. Auch Stimmen oder Geräusche können nicht-diegetisch als dramaturgisch-narratives Element eingesetzt werden (vgl. Faulstich 2002, 137f, zit. nach: Bienk 2008, 96).

3.3. Geräusche

Geräusche im Film sind ein wichtiger Faktor, da sie die Atmosphäre stark prägen und folglich den Wirklichkeitseindruck der visuellen Ebene verstärken. Wenn in einer Szene nur gesprochen wird und dabei völlig auf die Geräuschebene verzichtet wird, empfindet das der Filmzuschauer als eine unnatürliche Situation (vgl. Munaretto 2009, 79).

Geräusche im Film können aber auch als individuelle filmische Mittel eingesetzt werden und somit einen indirekten Kommentar des Erzählers ausdrücken. Es können Stimmungen und Spannungssituationen ausgedrückt werden, die ebenfalls den Zuschauer fesseln können. Alfred Hitchcock zum Beispiel verzichtet häufig in seinen Filmen völlig auf den Einsatz von Musik und setzt bewusst nur Geräusche ein, um bestimmte Stimmungen auszudrücken (vgl. ebd., 79-80).

3.4. Bildraum/Hörraum

Neben dem visuellen Bildraum, gibt es auch einen so genannten *Hörraum*, der durch die akustischen Informationen im Film entsteht. Er verbindet sich mit dem Bildraum zu einer Einheit. Erst durch die Verbindung von Ton und der visuellen Einheit entsteht die räumliche Dimension. Wie bereits erwähnt, war sogar der Stummfilm nie ganz ohne Ton,

sondern wurde musikalisch begleitet. In den 1920er Jahren bildete der Filmmusiker, der meist am Piano die Filmvorführungen begleitete, einen eigenen Berufszweig (vgl. Hickethier 2007, 90).

4. Musik im Film

4.1. Wozu Filmmusik?

Unter Filmmusik versteht man jene Musik, die entweder eigens für einen Film komponiert oder speziell zusammengestellt wurde, um einen Film zu begleiten. Je nach Kultur und Zeitepoche, agiert und wirkt Filmmusik auf eine andere Art und Weise (vgl. Kalinak 2010, xiii).

Oftmals wird jedoch Filmmusik vom Publikum gar nicht richtig wahrgenommen, wozu ist sie also gut?

Filmmusik kann die Grundlage für eine Umgebung schaffen, also einen bestimmten Raum und bestimmte Zeit spezifizieren. Weiters auch eine gewisse Stimmung und Atmosphäre kreieren, auf gewisse Elemente *Onscreen* und *Offscreen* aufmerksam machen und die narrative Entwicklung im Film so beeinflussen, dass der Filmzuschauer sich besser in die Emotionen der Darsteller hineinfühlen kann (vgl. ebd., 1).

Kracauer sagt dazu in seinem Werk: „*Wir nehmen, sobald Musik dazukommt, Strukturen wahr, wo wir vorher keine gesehen hatten.*“ (Kracauer 2005, 222)

Besondere Aufmerksamkeit verdient die auditive Ebene im Film deswegen, weil sie meist zur visuellen Ebene im Film in dienender Funktion steht. Gerade die Filmmusik wird hierbei oft unterschätzt oder gar unterschlagen. Dieser Fall tritt nur dann nicht ein, wenn ein Teil der Filmmusik in der Handlung thematisiert wird oder man auch den Sänger selbst im Film sieht. Hierbei erlangt die Filmmusik eine gewisse Prävalenz und wird der visuellen Ebene vorübergehend übergeordnet. Auch dann, wenn die Filmmusik in der Aussage der Darsteller oder auch der Ideologie thematisiert wird, wird die Filmmusik als Musik wahrgenommen und somit scheint es unwahrscheinlich, dass sie in diesen Fällen unterschlagen wird (vgl. Faulstich 1994, 146-147).

Filmmusik wird wahrgenommen als „[...] als Musik im Film, die unter die Schwelle des bewusst [sic] Gehörten rutscht und ebenda ihre ganze Kraft erst voll entfaltet; Musik als Begleitmusik.“ (Faulstich 1994, 148)

4.2. Synchronisierung von Bild und Ton

Bei der Synchronisierung werden Bild und Ton aufeinander abgestimmt. Kracauer unterscheidet verschiedene Kombinationen die in diesem Zusammenhang auftreten können (vgl. Kracauer, 2005, 188-190):

	Synchronismus	Asynchronismus
Parallelismus	Aktueller Ton I	Aktueller Ton IIIa Kommentierender Ton IIIb
Kontrapunkt	II	Aktueller Ton IVa Kommentierender Ton IVb

(Kracauer 2005, 191)

4.2.1. Kommentierende Musik

Die musikalische Begleitung in einem Film, bezeichnet man als *kommentierende Musik*. Erfüllt diese aber nun eine bestimmte Funktion im Film oder wurde sie lediglich aus Zeiten des Stummfilms grundlos übernommen? Denn die kommentierende Musik war einst ein Gegenmittel gegen die vorhandene Stummheit. Doch in Zeiten des Tonfilms war man ja in der Lage, an den jeweiligen Stellen Geräusche des wirklichen Lebens zu setzen, warum also musste man noch zusätzliche Musik hinzufügen, die ja mit den natürlichen Geräuschen unvereinbar war und somit die Echtheit des Films beeinträchtigte. Diese Annahme setzt allerdings voraus, dass der Film vollständige Natürlichkeit anstrebe, was jedoch fragwürdig ist (vgl. ebd., 227).

Ein Film, dessen Begleitmusik vollständig durch natürliche Geräusche ersetzt worden ist, gibt die totale Realität wieder. Diese erreichte Naturechtheit kann sich so irritierend auf den Zuschauer auswirken, dass er die eigentlich sichtbaren Phänomene ignoriert. Die Aufgabe der kommentierenden Musik ist es nun, das Bild wieder in den Mittelpunkt zu rücken (vgl. ebd., 227-228).

Geräusche werden nur in gewissen Abständen wahrgenommen, obwohl sie überall gegenwärtig sind. Filme enthalten daher zumeist Teile ohne Geräusche (vgl. Kracauer 2005, 228). Kracauer rechtfertigt den Einsatz von Begleitmusik folgendermaßen: *„Begleitmusik ist daher nötig, um während der Pausen, in denen Geräusche entweder nicht registriert sind oder aus psychologischen Gründen unhörbar bleiben, die Bilder nahe bei uns zu halten.“* (ebd., 228)

4.2.2. Parallelismus in der kommentierenden Musik

Mit parallel kommentierender Musik unterstreicht man gewisse Stimmungen, Tendenzen und Bedeutungen in den von ihr begleiteten Bildern. Man versetzt somit den Zuschauer physiologisch in die Lage, die Aufnahmen als Fotografien auf sich wirken zu lassen. Sie kann jedoch auch eine filmische Funktion übernehmen und bestimmte innewohnende Gehalte von Bildern hervorheben (vgl. ebd., 229).

Generell unterscheidet man bei der Begleitmusik ganz grob zwei verschiedene Typen. Beim ersten Typen handelt es sich um Musik, die die Stimmung einer gesamten Filmhandlung vermittelt, das können zum Beispiel Melodien sein, die den emotionalen Gehalt der betreffenden Filme vergegenwärtigen (vgl. ebd., 229).

Der zweite Typ von Begleitmusik illustriert nicht eine allgemeine Stimmung im Film, sondern bezieht sich nur auf ein gewisses Bildthema. Im Hintergrund gehalten, kann sie als physiologischer Anreiz wirken und das Bildthema dadurch nur unterstützen. Parallel kommentierende Musik kann aber auch so eingesetzt werden, dass sie nicht nur die Funktion einer Begleitung erfüllt, sondern auch eine führende Rolle annimmt (vgl. Lindgren 1948, 147, zit. nach Kracauer 2005, 231).

4.2.3. Kontrapunkt in der kommentierenden Musik

Kontrapunktische Musik kann sich genau so wie parallel kommentierende Musik, entweder im Hintergrund halten und die Bilder unterstützen oder eine führende Rolle übernehmen. Der wesentliche Unterschied ist jedoch, dass bei paralleler Musik der Regisseur mit der eingesetzten Musik die bildlichen Aussagen wiederholt, wo hingegen ihm bei der kontrapunktischen Musik freisteht welche Funktionen er der Musik überträgt (vgl. Kracauer 2005, 232).

4.2.4. Beziehung zur Handlung

Wichtig ist nicht nur inwiefern kommentierende Musik zum synchronisierten Bild passt, sondern auch in welchem Verhältnis es zur gesamten Handlung steht.

Es scheint klar, dass Begleitmusik in irgendeiner Art und Weise zur Handlung passen muss. Vor allem kontrapunktische Musik sollte wegen ihrer fremden Motive den gezeigten Bildern gegenüber, zumindest zur Entwicklung der Handlung beitragen (vgl. ebd., 233).

Die Tatsache dass oft nicht zwischen filmischen und unfilmischen Storytypen unterschieden wird, führt dazu, dass viele Kritiker die dramaturgische Qualität der Filmmusik mit ihrer filmischen Qualität gleichsetzen. Dadurch kommt man zu der fälschlichen Annahme, dass Filmmusik als umso besser gilt, umso dramaturgischer ihr Einsatz ist (vgl. ebd., 234).

4.2.5. Zufallsmusik

Zufallsmusik, oder auch aktuelle Musik genannt, gilt im Allgemeinen als ein beiläufiges Resultat des fließenden Lebens und beansprucht nicht die Aufmerksamkeit des Zuschauers. Die dargestellte Situation an sich beansprucht in diesem Fall sein Interesse, nicht die Musik selbst (vgl. ebd., 236).

Zufallsmusik ist stark mit ihrer Umgebung verbunden und ähnelt oft natürlichen Geräuschen. Ausschlaggebend ist der Ort, an dem die Musik zu hören ist, nicht ihr Inhalt selbst. Sie kann mit Bildern der Quelle, aber auch mit anderen Bildern synchronisiert

werden, der Unterschied zur Begleitmusik ist jedoch, dass die Quelle Teil des dargestellten Bildes ist, aber nicht unbedingt zeitgleich mit der Musik sichtbar sein muss (vgl. ebd. 236-237). Ein Beispiel dafür könnte zum Beispiel die Musik eines Pianisten in einem Restaurant sein, in dem die jeweilige Szene spielt.

5. Kritische Betrachtung in Bezug auf Musik im Film

Ein sehr verbreitetes Vorurteil in der Filmindustrie ist, dass man die Filmmusik nicht hören sollte. Der Musik wird eine dienende Funktion im Film zugeschrieben. Im Allgemeinen liegt der Fokus des Zuschauers beim Schauspieler und alles was davon ablenken könnte, wird als störend empfunden. Auch in den meisten Drehbüchern findet man nur sehr wenige Hinweise für die jeweilige Musik im Film (vgl. Adorno & Eisler 1996, 26).

Adorno und Eisler sagen dazu in ihrem Werk *Komposition für den Film*: „*Sie wird wie ein Außenseiter geduldet, auf den man irgendwie nicht verzichten kann.*“ (ebd., 26)

Es ist nicht abzustreiten, dass es bestimmte Situationen im Film gibt, in denen das Medium des Wortes durchaus im Vordergrund steht und eine musikalische Untermalung als störend empfunden werden würde. Solche Situationen bedürfen aber dennoch meist einer akustischen Ergänzung, was man auch als *Hörkulisse* bezeichnet (vgl. ebd., 26-27).

Ob und wie Musik im Film eingesetzt wird, sollte grundsätzlich schon im Drehbuch festgehalten werden, was allerdings wie schon erwähnt nur sehr sporadisch vorkommt (vgl. ebd., 27).

Ein weiteres Vorurteil der Filmmusikanalyse ist, laut Adorno und Eisler, dass der Gebrauch von Musik optisch gerechtfertigt werden muss. Es sollten Situationen geschaffen werden, in denen es natürlich wirkt, dass der Hauptdarsteller anfängt zu singen oder man die Lautquelle sieht, zum Beispiel wenn das Radio angestellt wird. Damit will man vermeiden, dass der Zuseher zu sehr mit seiner Phantasie abschweift und sich somit nicht mehr auf die Haupthandlung konzentriert (vgl. ebd., 28).

Weiters benutzt der Regisseur auch Musik, um unausgefüllte Momente zu unterstützen. Zum Beispiel in einer Liebesszene: in einer Situation in der nichts gesprochen wird, will man mit der Musik die Spannungslosigkeit überbrücken bzw. die Stille ausfüllen (vgl. ebd., 29).

6. Verbindung von Musik und Bild

Die Grundlagen des Zusammenwirkens der Musik im Film und der visuellen Ebene sind sehr vielseitig. Beim Betrachten der ontologischen Verbindung von Bild und Musik im Film stellt sich heraus, dass sie beide von einem ständigen Wechsel durchzogen sind. Die Bewegung ist die Grundeigenschaft der visuellen Ebene, also der ständige Wechsel innerhalb dieser visuellen Daten. Die auditive Ebene ist ebenso von ständigem Wechsel geprägt, nämlich der der Klangqualität (vgl. Lissa 1965, 72).

Das Filmwerk an sich entfaltet erst durch die Perzeption der visuell-auditiven Abläufe durch den Zuschauer seine volle Wirkung. Gewisse Elemente im Film sind nicht Material der Bilder selbst, sondern Teil des *Restes* der zwischen ihnen entsteht. Diese Ganzheit des Filmwerkes entsteht im Augenblick der Perzeption des Zuschauers, von einer gewissen Aufeinanderfolge von Bildern, in Verbindung mit einer bestimmten auditiven Ebene (vgl. ebd., 72-73). Das heißt, der Film entfaltet erst durch bzw. im Zuschauer selbst seine volle Wirkung. Was dies für den Zuschauer selbst bedeutet und wie sich die Perzeption des Films auf die psychologische Ebene des Zuschauers auswirkt, werde ich in den weiteren Kapiteln dieser Arbeit erläutern.

Die Bewegung im Film ist wichtig, um den realistischen Charakter der gezeigten Welt zu unterstreichen. Andere visuelle Künste, wie die Malerei oder Architektur, zeichnen sich durch ihre Bewegungslosigkeit aus, dies würde hingegen die ästhetische Wirkung des Films verhindern (vgl. ebd., 73).

Lissa sagt in ihrem Werk *Ästhetik der Filmmusik* dazu, dass die Verbindung zwischen der auditiven und visuellen Ebene im Film der Moment der Bewegung ist. Diese schließt die Ausdehnung und Veränderlichkeit in der Zeit und ihren Ablaufcharakter mit ein. Doch die Gliederung dieser zeitlichen Abläufe vollzieht sich in den einzelnen Schichten unabhängig voneinander. Damit meint man, dass zum Beispiel der Abschluss eines

Bewegungstyps in der visuellen Ebene nicht unbedingt mit dem Abschluss einer musikalischen Phrase beziehungsweise eines größeren musikalischen Abschnitts Hand in Hand gehen muss. Trotzdem ist ein gewisser struktureller Synchronismus die Grundlage ihrer gegenseitigen Zugehörigkeit der für die Struktur als Ganzheit ausschlaggebend ist (vgl. ebd., 75).

Der Aspekt der Veränderlichkeit innerhalb der einzelnen Schichten drückt in der visuellen Schicht die ständige Bewegung der visuellen Qualitäten aus. Die auditive Schicht im Film, insbesondere die Musik dagegen bringt eine ständige Veränderung hinsichtlich der auditiven Qualitäten (vgl. ebd., 75).

Laut Zofia Lissa ist der Film von allen Künsten diejenige, die am stärksten von der Bewegung geprägt ist. Der Tonfilm zeigt „[...] *uns alles als Bewegung, durch die Bewegung, in der Bewegung [dar], und zwar in seinen beiden grundlegenden Schichten. Die Bewegung ist die Grundlage ihrer Synthese.*“ (ebd., 77)

Die Zeitstruktur im Film ist jedoch sowohl in der visuellen als auch auditiven Ebene von großer Bedeutung. Ein Regisseur oder Stückschreiber kann gröbere Zeit-Signaturen, also Pausen angeben. Musik hingegen verlangt eine genaue Kontrolle der Zeit und ist davon abhängig (vgl. Monaco 2000, 53).

Der Zuschauer nimmt das Zusammenwirken von Musik und Filmbild mit einer gewissen Selbstverständlichkeit hin, denn die Koordinierung von auditiven und visuellen Erscheinungen kommt auch im täglichen Leben vor. Bewegungen gewisser visueller Erscheinungen hängen stets mit bestimmten Hörscheinungen zusammen. Bewegungslosigkeit wird hingegen mit Stille assoziiert (vgl. Lissa 1965, 94).

Die Korrelation von visuellen und auditiven Erscheinungen wird im Film etwas aufgelockert, denn reale Geräusche werden auch für künstlerische Zwecke eingesetzt, sie werden teilweise stilisiert als auch selektiert. Es liegt in der Hand des Regisseurs, was der Zuschauer perzipiert und in welcher Art und Weise er dies tut, denn nicht alle Geräusche der realen Welt werden auch als filmische Effekte eingesetzt. An dieser Stelle tritt nun die Musik im Film auf. Sie wird als Stilisierung der auditiven Schicht, neben oder auch anstelle von realen Geräuschen eingesetzt (vgl. ebd., 95).

7. Funktionen von Filmmusik

Zahlreiche Theoretiker haben sich mit der Systematisierung der Funktionen von Filmmusik beschäftigt. Ihre Ergebnisse sind nicht nur unterschiedlich, sondern oftmals auch gegensätzlich.

Zofia Lissa hält sich bei ihrer Systematisierung der Funktionen weitgehend an die ästhetischen Gesichtspunkte und nimmt dabei keine historische Position ein. Sie geht nicht auf die Entwicklung oder auch Veränderung der Funktionen ein (vgl. Lissa 1965, 115).

Ob jedoch die Funktionen, die seitens des Filmkomponisten oder Regisseurs ausgewählt wurden, auch tatsächlich ihre angestrebte Wirkung beim Publikum entfalten, ist fraglich. Denn dies hängt beispielsweise vom Erfahrungshorizont des jeweiligen Publikums ab. Die komponierte Filmmusik zum Beispiel aus den 40er Jahren würde bestimmt auf den heutigen Rezipienten auf andere Art und Weise wirken, wie auf das damalige Zielpublikum (vgl. Bullerjahn 2001, 59).

Genau diesen Aspekt hebt jedoch Ulrich Rügner hervor, denn er weist darauf hin, dass man bei der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Filmmusik nicht den Aspekt der Geschichtlichkeit außer Acht lassen darf (vgl. Rügner 1988, 3).

Weiters besteht die Schwierigkeit darin, allgemeingültige, filmmusikalische Funktionen festzulegen, da man erst im konkreten Einzelfall die spezifischen Funktionen im jeweiligen Film zuteilen kann. (vgl. Maas 1993, 204)

7.1. Einteilung der Kategorisierungsebenen

Grundsätzlich soll zwischen zwei Funktionen differenziert werden: Metafunktionen und Funktionen im engeren Sinne (vgl. Bullerjahn 2001, 65).

7.2. Metafunktionen

Dabei handelt es sich um zeitgebundene Funktionen, die sich nicht auf ein spezielles Filmwerk, sondern auf die Form der Rezeption von Filmen, beziehen. Man unterscheidet zwischen zwei Arten von Metafunktionen (vgl. ebd., 65-66):

- Rezeptionspsychologische Metafunktion

Diese Art von Funktion war insbesondere zu Zeiten des Stummfilms von großer Bedeutung (vgl. ebd., 66). Man wollte die akustischen Störfaktoren mit Hilfe der Musik neutralisieren, weiters sollte sie den Widerspruch zwischen der Wirklichkeitsnähe der Bilder und der wirklichkeitsfernen Stille, durch die stilisierte Nachahmung der Bildtöne, mildern (vgl. Pauli 1981, 181). Der Einsatz einer bestimmten Musik kann auch von einem gewissen Ritualcharakter geprägt sein, wie zum Beispiel die Vorspannmusik. Sie kündigt dem Publikum den Beginn des Hauptfilms an und setzt damit einen Rahmen der das Filmereignis an sich vom Alltäglichen abgrenzt (vgl. Ottenheim 1944, 7, zit. nach. Bullerjahn 2001, 67).

- Ökonomische Metafunktion

Hierbei geht es vorzugsweise um den kommerziellen Charakter von Filmmusik (vgl. Bullerjahn 2001, 67). Dazu zählt auch mit der Filmmusik eine bestimmte Zielgruppe anzusprechen, wie zum Beispiel der Einsatz von Pop-Musik um sich an ein jüngeres Publikum zu wenden (vgl. Schmidt 1976,131).

Zu den ökonomischen Funktionen zählt auch die Vermarktung des Titel- bzw. Themesongs. Dieser wird noch vor dem Erscheinen des Films veröffentlicht und wirbt somit für ihn (vgl. Bullerjahn 2001, 68).

In erfolgversprechenden Spielfilmen und häufig auch in Serien, ist es üblich, Platz für einen bestimmten Song zu schaffen. Diese dafür vorgesehene Zeit im Film wird vor Drehbeginn der Schallplattenindustrie für hohe Sponsorsummen angeboten (Wehmeier, 1995, 135).

7.3. Funktionen im engeren Sinn

Diese filmmusikalischen Funktionen beziehen sich auf einen konkreten Film. Dabei werden folgende Kategorien unterschieden: dramaturgische, epische, strukturelle und persuasive Funktion. Die Ausführung der einzelnen Funktionskategorien hängt stark von der Wahl des Filmgenres ab (vgl. Bullerjahn 2001, 69).

7.3.1. Dramaturgische Funktion

Dazu zählen alle Aufgaben, welche die Filmmusik für die dramatische Handlung im Film übernimmt. Bullerjahn sagt dazu weiter: *„Die dramatische Handlung umfaßt [sic] den Spannungsbogen von den Verhältnissen und Zuständen, denen der Konflikt entspringt (Exposition) über die Entwicklung des Konflikts in vielfacher Steigerung und Verwicklung bis hin zu seiner Auflösung.“* (Bullerjahn 2001, 70)

Die Anpassung des Ausdrucks der Musik dem jeweiligen Ausdruck der wechselnden Szenen zählt somit zu einer der wichtigsten dramaturgischen Funktionen (vgl. Pauli 1981, 181).

Dramaturgische Funktion kann auch jene Musik tragen, welche auf der psychischen Ebene wirkt. Sie verdeutlicht seelische Vorgänge der dargestellten Figuren, symbolisiert ihre Emotionen, oder verdeutlicht auch ihre unausgesprochenen Gedanken (vgl. Bullerjahn 2001, 70)

7.3.2. Epische Funktion

Diese Funktion wird auch narrative Funktion genannt. Hierbei übernimmt die Filmmusik Aufgaben, die für die Erzählung der Filmhandlung ausschlaggebend sind (vgl. Bullerjahn 2001, 70). Oft handelt es sich dabei um den emotionalen Kommentar des Komponisten zu den gezeigten Filmbildern. Es ist aber auch möglich, dass genau das Gegenteil damit ausgedrückt wird, somit bekommt dieser musikalische Kommentar eine ironische oder gar parodische Färbung (vgl. Lissa 1965, 158-161).

Eine weitere narrative Funktion der Musik ist die Darstellung der Zeit. Durch die Montage im Film ist es möglich, die zeitlichen Abläufe im Film zu manipulieren, wie zum Beispiel: Zeitliche Sprünge, Zeitraffer oder Handlungsvorgänge in Zeitlupe. Auch das Vergehen einer bestimmten Zeit zwischen zwei Handlungsabschnitte, kann mit der Musik ausgedrückt werden, indem sie die imaginative Zeit die vergeht simuliert (vgl. ebd., 91-93).

7.3.3. Strukturelle Funktion

Die Filmmusik übernimmt dabei Aufgaben der Bewegung oder Akzentuierung von Einzeleinstellungen, sowie die Betonung von bestimmten Montageeinstellungen (vgl. Bullerjahn 2001, 71). Die Musik im Film markiert ein bestimmtes Formskelett, welches die Großform des Films mitbestimmt, durch Musikeinsätze an den dramaturgisch wichtigen Stellen (vgl. Schneider 1990, 95). Auch die Unterstreichung von Bewegungsabläufen durch die musikalische Illustration und Imitation gehören zu den strukturellen Funktionen der Filmmusik (vgl. Lissa, 1965, 120-121).

7.3.4. Persuasive Funktion

Dazu gehören Aufgaben die durch die emotionale Wirkung von Musik übernommen werden. Diese Funktionen helfen bei der Einfühlung des Zuschauers in eine bestimmte Szene, verstärken oder drücken Emotionen aus, und helfen somit die Distanz zwischen dem Zuschauer und der Filmleinwand zu mindern, und ihn dabei von der Wirklichkeit abzugrenzen (vgl. Lissa, 1965, 193-195, 100).

Laut dem Musikwissenschaftler Hellmut Kühn, bekommt der filmische Blick durch die Musik eine gewisse Tiefendimension, die sich auf das Innere des Zuschauers richtet:

„An der Filmmusik läßt [sic] sich die Funktion der Musik in der gegenwärtigen Zeit erkennen. Der Dialog zwischen dem Zuschauer und einem imaginären Inneren wird durch sie befördert, und durch die Filmmusik treten die verborgenen Wünsche der Menschen in das Licht der Analyse.“ (Kühn 1976, 125)

Weiters behauptet er, dass es überflüssig sei, sich die Frage zu stellen was die Musik im Film ausdrücke. Denn darauf gäbe es die klare Antwort: dass die Musik das Einverständnis des Zuschauers mit der vorgeführten Szene ausdrücke und man sich bewusst dagegen sperren müsse um sich diesem Effekt zu entziehen (vgl. Kühn 1976, 121).

8. Rezeption von Filmmusik

8.1. Der physiologische Aspekt der Rezeption

Musik, gilt laut Adorno und Eisler, als die ungegenständliche Kunst schlechthin. Hören sei mit der Technik nicht mitgekommen und im Vergleich zum Sehen *archaisch*. Man könnte das Auge als ein Organ beschreiben, dass stets mit Arbeit und Konzentration verbunden ist. Wir fassen mit dem Auge etwas Bestimmtes auf, dagegen wirkt das Ohr eher unkonzentriert und agiert im Gegensatz zum Auge passiv. Allerdings ist das Ohr immer in Bereitschaft, man muss es nicht erst *aufsperrern* wie das Auge. Das Ohr hat etwas „Dösendes“ an sich, das zum Abschweifen und Träumen verleitet (vgl. Adorno & Eisler 1996, 41- 43).

Zu den Aufgaben des auditiven Sinnes zählt, das unbewusste Erfassen und Fühlen unserer Umwelt. Untersuchungen zufolge erlangt man sogar durch das Hören von Musik eine ausgesprochen hohe Unempfindlichkeit gegenüber Schmerzen. Die Wirkung des Hörens von Musik lässt sich also durchaus auch medizinisch messen und dabei lassen sich bestimmte Reaktionen im Körper feststellen, wie zum Beispiel: Beschleunigung oder Beruhigung der Atmung, Pulsfrequenz, körpereigene Spannungen und ähnliches.

Die Wirkung von Musik entfaltet sich speziell in Verbindung mit Erinnerungen oder bestimmten Situationen. Das menschliche Gehirn speichert diese Erinnerungen (oder auch Wissen) immer in Kontext eines bestimmten Gefühls oder einer Stimmung, somit gelingt es beim Abrufen dieser Daten sich wieder in diese Stimmung einzustellen. Dies spielt im Film eine große Rolle, denn so können Schlüsselszenen mit dem Einsatz einer bestimmten Musik, den Zuschauer in eine bestimmte Emotionslage versetzen. Wenn zu einem späteren Zeitpunkt in der Handlung eine gewisse Konnotation mit einer dieser Schlüsselszenen erwünscht ist, kann der Zuschauer mit der Musik, auch unbewusst, daran zurückerinnert werden. Solche Stellen im Film können dem Zuschauer, durch die emotionale Bindung, besonders lange im Gedächtnis bleiben (Schneider 1990, 64-67).

Der französische Regisseur François Truffaut auf die Frage, ob er auch ohne Musik auskommen könne:

„Ich weiß, daß [sic] mir selbst etwas fehlen würde, da bei mir große filmische Emotionen mehr oder weniger an die Musik gebunden sind. Filmmusik behalte ich leicht, selbst wenn ich sie nur einmal gehört habe, auch Dialoge und die Art,

in der einzelne Sätze gesprochen wurden. Ohne Musik würde mir in einem Film etwas fehlen. Auf einer Liste meiner Lieblingsfilme würden sich nicht so viele ohne Musik finden, da ich diese wahrscheinlich doch nicht so gern wiedersähe [sic].“

(Stock 1978, 20, zit. nach Schneider 1990, 67)

8.2. Der psychologische Aspekt der Rezeption

Grundsätzlich steht bei einem Film die Handlung im Zentrum des Bewusstseins des Zuschauers. Weiters wirft sich die Frage auf, wodurch sich die Rezeption von Filmmusik von der *autonomen Musik* unterscheidet.

Bei der autonomen Musik treffen drei Faktoren aufeinander: klangliche Vorstellung, Empfindung und emotionale Erlebnisse. Bei der Perzeption von Filmmusik kommt noch ein weiterer, vierter Faktor hinzu: Musik als Illustration filmischer Inhalte. (vgl. Lissa 1965, 354-355).

8.2.1. Empfindung

Dieser Faktor wirkt auf einer physiologischen Ebene und wird selbst dann von unserem Gehör wahrgenommen, wenn es sich nicht um bewusst perzipierte Musik handelt (vgl. ebd., 355). Laut Husson kann diese Schicht der Empfindungen zum Beispiel beim Hörer eine Beschleunigung oder Verlangsamung des Herzschlags oder auch Schauer, Muskelspannungen oder ähnliches hervorrufen. Komponisten wenden intuitiv gewisse Mittel an um gezielt physiologische Reaktionen beim Rezipienten hervorzurufen (vgl. Husson zit. nach Lissa 1965, 355). Zu dieser Sphäre gehören hauptsächlich Faktoren wie Rhythmus, Tempo und Dynamik die somit empfindungssteigernd wirken (vgl. Lissa 1965, 356).

8.2.2. Klangliche Vorstellung bzw. klanglicher Ganzheiten

Die Perzeption solch musikalischer Vorstellungen tritt nur selten in den Vordergrund, und wird meist nur am Rande des Bewusstseins des Hörers wahrgenommen. Die Aufmerksamkeit des Filmzuschauers wird auf drei grundlegende Bereiche gelenkt: 1. die

visuelle Vorstellung, 2. die dargestellten Figuren und ihre Beziehungen zueinander und 3. die auditiven Erscheinungen (vgl. ebd., 356).

Der Zuschauer kann somit die klangliche Ganzheit nur zu einem Teil wahrnehmen, im Gegensatz zur Perzeption von autonomer Musik, wo sich die Aufmerksamkeit des Hörers auf die gesamte klangliche Einheit konzentriert.

Dennoch fordert die Filmmusik beim Filmzuschauer eine gewisse Aktivität. Dies geschieht aber auf einer anderen Ebene als bei der autonomen Musik. Sie muss ihrer jeweiligen Funktion zugeteilt werden und somit zur Ganzheit des Films beitragen. Das bedeutet also, ohne die Beiordnung der Musik und ihr Zusammenwirken mit anderen Elementen der Ganzheit wäre der Einsatz von Musik im Film völlig sinnlos (vgl. ebd., 358).

Die Perzeption der auditiven Schicht im Film hängt auch stark mit der Lokalisierung der räumlichen Klangquelle zusammen. Bei der Aufnahme auditiver Reize, können unsere Ohren die Entfernung und Richtung ihrer Quellen lokalisieren und dabei beispielsweise unterscheiden, ob ein Klang von rechts oder links, vorn oder hinten ertönt (vgl. ebd., 360).

Bei der Filmmusik jedoch wird dem Klang diese räumliche Eigenheit genommen. Der Klang ertönt hierbei nur aus einer Quelle, nämlich dem Lautsprecher hinter der Leinwand. Obwohl die Klänge an nur einem Punkt lokalisiert sind, macht die visuelle Schicht dem Filmzuseher vor, dass er sie im imaginativen Filmraum räumlich zuordnen kann. Die Filmmusik ertönt also aus einem Lautsprecher, der Hörer nimmt sie also im realen Raum wahr, lokalisiert sie jedoch im dargestellten Raum der Filmhandlung (vgl. ebd., 360-361).

8.2.3. Emotionale Erlebnisse

Die emotionalen Erlebnisse, gehen aus den beiden ersten Faktoren hervor, nämlich der Empfindung und der klanglichen Vorstellung. Dabei kann man die ästhetische Reaktion und die emotionale Reaktion der gehörten Musik unterscheiden. Welche Klänge dem Filmzuschauer stärker ins Bewusstsein dringen und welche weniger, hängt von unterschiedlichen Faktoren ab. Unter anderem vom Empfindlichkeitsgrad des Rezipienten für die Musik selbst, oder auch inwiefern es der Komponist geschafft hat, die Musik an den richtigen Stellen hervorzuheben (vgl. ebd., 354- 362).

Der Zuschauer interpretiert die Musik im Film als Ausdruck bestimmter Gefühle und ist dadurch in der Lage, sich besser in die jeweilige Filmgestalt hineinzufühlen und versteht somit besser ihre Handlungsweise. Doch er reagiert nicht nur auf die vom Regisseur vorgelegten Emotionen des Filmhelden, sondern setzt auch seinen eigenen Gefühlen, die durch die gehörte Musik hervorgerufen werden, freien Lauf. Dadurch ist Filmmusik im Stande, nicht nur Emotionen zu verstärken, sondern vielmehr auch zu vermehren und zu erweitern. Es verbinden sich hierbei durch die Musik reale Gefühle mit den dargestellten, dem Filmhelden zugeschriebenen Gefühlen (vgl. ebd., 191- 194).

8.3. Bewusste und un- bzw. unterbewusste Rezeption von Filmmusik

Im Gegensatz zur Filmmusik, werden die Sprache und die visuelle Ebene, vom Zuschauer bewusst wahrgenommen. Dieser Aspekt sagt aber nichts über den Stellenwert der Musik innerhalb der Filmdramaturgie aus (vgl. Schneider 1990, 71-72).

Durch diese unterbewusste Wirkung der Filmmusik kann sie den Zuschauer auch für weitere emotionale Bildinhalte empfänglich machen oder auch beispielsweise für Farbstimmungen oder ähnliches öffnen. Die Musik verführt aber gewissermaßen den Zuschauer und beeinflusst seine Zurechnungsfähigkeit und macht ihn somit unempfindlich für beispielsweise sozialkritische Inhalte im Film (vgl. ebd., 71-72).

Allerdings muss es nicht nur eine mögliche Wahrnehmungs- und Wirkungsweise geben, denn die hängt stark von dem jeweiligen Rezipienten ab. Ein Filmzuschauer, der sich beispielsweise rein auf die technischen Aspekte (wie Kameraperspektiven, Musikeinsätze etc.) fokussiert, kann ebenso ein eindringliches Filmerlebnis erleben, wie ein Zuschauer der rein in die Filmhandlung versinkt und sich danach kaum an technische Details erinnern kann (vgl. Bullerjahn 2001, 164).

Weitgehend, würden sich jedoch nur die wenigsten Personen rückblickend an die Filmmusik erinnern. Dies kann vorwiegend zwei Gründe haben: die Musik wurde entweder nicht so kontrastreich eingesetzt, oder dem Rezipienten fehlt die notwendige Erfahrung um die in der Musik implizierte symbolische Bedeutung zu entschlüsseln. Es ist jedoch auch möglich, dass der Zuschauer zum Zeitpunkt der Rezeption, die Musik

bewusst wahrnimmt, doch dass im Nachhinein diese Erinnerung so stark an die Erinnerung der Bilder gekoppelt ist, sodass sie mit ihnen verschmilzt (vgl. ebd., 164).

9. Die Musik zu Vor- und Abspann

Filmkomponisten sowie die Schallplattenindustrie schätzen die Musik am Anfang und am Ende eines Films sehr hoch ein, da sie die bewusste Aufmerksamkeit des Zuschauers beansprucht. Dieser Musikeinsatz beinhaltet allerdings nur sehr selten eine dramaturgische Funktion. Häufig werden diese Filmstellen nur zur Promotion eines bestimmten Musiktitels genutzt. Dramaturgische Funktion übernimmt die Musik zum Vorspann nur dann, wenn sie dem Filmzuschauer dabei hilft einen besseren Einstieg ins bevorstehende Filmgeschehen zu bekommen oder eine Bedeutung für die Filmhandlung und das Geschehen impliziert hat (vgl. Schneider 1990, 139).

9.1. Funktionen der Vorspannmusik

Schneider unterscheidet bei der Systematisierung der Funktionen zwischen sieben unterschiedlichen Typen (vgl. ebd., 139-140):

1. Auf die Musik im Vorspann kann ganz verzichtet werden. Stille oder auch prägnante Geräusche sind ebenfalls dazu geeignet Spannung zu erzeugen und den Zuschauer zu fesseln.
2. Einfache Klänge, ohne große musikalische Entwicklung können ebenfalls den Zuschauer vom ersten Augenblick an fesseln und auf das Filmereignis einstimmen.
3. Es kann ein zusätzlicher Assoziationsraum geschaffen werden, der dazu genutzt wird den Zuschauer zu verunsichern oder zu irritieren. Dies geschieht mit Musik die keinerlei Bedeutung für den Filmverlauf hat.
4. Erzählinhalte können schon im Vorspann durch die Musik vorweggenommen werden. Dies geschieht dadurch, dass der Komponist die Themen so installiert wie sie später im

Verlauf des Films geschehen. Somit merkt der Zuschauer, dass bereits etwas erzählt wird, auch wenn ihm dabei noch die entsprechende Zuordnung der Bilder fehlt.

5. Als ein sehr geeigneter Kunstgriff gilt, Vorspannmusik die auf das Filmende oder den dramatischen Höhepunkt im Film verweist. Dadurch kann der Komponist vom Anfang bis zum Ende eine spannungsgeladene Atmosphäre schaffen. Diese Art von Musik wirkt im Vorspann noch sehr fremd auf den Zuschauer und wird erst am Ende verständlich.

6. Man kann auch die Vorspannmusik dazu nutzen, um die Vorgeschichte des Films zu erzählen, beispielsweise durch Musik die den geschichtlichen Verlauf repräsentiert, wie zum Beispiel: Musik aus den 30er Jahren bis in die aktuelle Spielzeit des Films.

7. Zu Beginn eines Films, kann auch eine Geschichte erzählt werden, die den Zuschauer in einen Schauplatz oder eine bestimmte Seitenhandlung einführt. Dabei wird oft Musik gewählt, die für die spätere Handlung keinerlei Bedeutung hat und nicht noch mal im Film wiederkehrt.

9.2. Funktionen der Abspannmusik

Die Abspannmusik hat im Gegensatz zur Vorspannmusik den Vorteil, dass ihr die Filmhandlung bereits vorangegangen ist und somit den Zuschauer leichter emotional mitreißen kann. Hier unterscheidet Schneider vier unterschiedliche Typen (vgl. ebd., 141):

1. Es ist dann keine Funktion für Musik im Abspann gegeben, wenn am Ende eines Films eine Grausamkeit oder Ungerechtigkeit vorgeführt wird. Denn so eine Situation verträgt nicht eine durch Musik „gemachte“ oder „inszenierte“ Stimmung.

2. Am häufigsten wird Musik im Abspann dazu verwendet, die Emotionen vom Filmende weiterzuführen. Dem Zuschauer können somit beispielsweise Gefühle der Trauer oder auch eines Happy Ends mitgegeben werden, die ihn auch noch nach Ende des Films längere Zeit in dieser Stimmung lassen.

3. Eine weitere Möglichkeit ist, dass die Abspannmusik zum Ziel der gesamten Filmhandlung wird, wenn sie eine neue Stimmung sozusagen als Lösung der Handlung repräsentiert.

4. Zuletzt gibt es noch die Möglichkeit der Musik als Kommentar. Hierbei kann die Spielhandlung, die während dem Film durch emotionale, bildgebundene Musik begleitet wird, durch sachliche Musik sozusagen durchbrochen werden und somit beispielsweise die Geschichte des Helden kommentieren.

10. Wie arbeiten Regisseur und Komponist zusammen?

Wie entsteht Filmmusik und wie eng müssen oder sollten Regisseur und Komponist zusammenarbeiten?

Der Zeitpunkt der Absprache bzw. Zusammenarbeit zwischen Komponist und Regisseur fällt sehr unterschiedlich aus. Optimal wäre es, den Komponisten schon so früh wie möglich in die Filmplanung einzubeziehen, was aber in der Praxis nur sehr selten der Fall ist. Üblicherweise wird er erst ab der Phase des Feinschnitts einbezogen. Weitaus seltener ist es, dem Komponisten das Drehbuch zu schicken und noch seltener kommt es vor, ihn schon vor oder während dem Drehbuchschreiben an der Planung teilhaben zu lassen. Dies geschieht üblicherweise nur, wenn Komponist und Regisseur befreundet sind (vgl. ebd., 147-148).

10.1. Drehbuch

Die Gespräche beim Drehbuchschreiben zwischen Komponist und Regisseur sind selten. Doch der Komponist kann sich auch auf andere Art und Weise in das bevorstehende Filmprojekt einfühlen, etwa durch die Auseinandersetzung mit ähnlichen Filmen oder am Stand der Information des Projekts teilzuhaben, wie zum Beispiel die Wahl der Schauspieler, Kameramann usw.

Häufig kann es auch passieren, dass sich das Drehbuch sehr stark vom abgedrehten Film unterscheidet. Manche Komponisten versuchen deshalb, sich nicht all zu stark mit der Interpretation des Drehbuchs zu beschäftigen, sondern suchen eher den Kontakt

zum Regisseur selbst, und seinen Gedanken und Empfindungen während des Schreibens (vgl. ebd., 148-149).

10.2. Musik- Vorproduktionen

Zu einer Vorproduktion der Filmmusik kommt es dann, wenn sie bereits zu den Dreharbeiten des Films benötigt wird. In diesen Fällen muss der Komponist bereits bei der Drehbuchplanung einbezogen werden. Gründe für solch eine Vorproduktion können zum Beispiel sein, dass die Musik bei Tanz- oder Gesangsszenen im Playback zugespielt wird. Weiters kann die Musik auch die Funktion übernehmen, für eine gewisse Stimmung am Drehort zu sorgen (vgl. ebd., 149-150).

10.3. Kommunikation zwischen Regisseur und Komponist

Die größte Schwierigkeit ist die Kommunikation zwischen Komponist und Regisseur, da die Musik etwas Abstraktes an sich hat und somit nur schwer mit Worten zu beschreiben ist. Außerdem ist es äußerst schwierig, den passenden Wortschatz für musikalische Tönungen und Farbwerte festzulegen.

Häufig kommt es auch beim Sprechen über Musik zu großen Diskrepanzen, denn vieles hängt vom persönlichen Erfahrungshorizont der jeweiligen Person ab. Was tatsächlich als „hart“ oder „klassisch“ gilt, kann beispielsweise durch gemeinsames Hören von Musikbeispielen festgelegt werden. Nur in ganz seltenen Fällen wird die Filmmusik ausschließlich aufgrund von verbaler Kommunikation komponiert, ohne die jeweiligen Filmbilder zu kennen, was jedoch meist nicht Erfolg versprechend verläuft (vgl. ebd., 151- 152).

10.4. Bildabhängigkeit beim Komponieren von Filmmusik

Der Komponist denkt beim Schreiben der Filmmusik an das Bild und lässt sich von der jeweiligen Filmszene beeinflussen und dadurch inspirieren. Der technologischen Möglichkeiten können allerdings auch von Nachteil sein. Dem Komponisten ist es möglich, sich ein und dieselbe Filmsequenz immer wieder anzusehen, dadurch passt sich die Filmmusik zunehmend an Bild und Bewegungsabläufe im Film und verliert dadurch ihre Eigenständigkeit gegenüber dem Bild (vgl. ebd., 160).

Doch jeder Komponist empfindet die Notwendigkeit der Bildabhängigkeit als unterschiedlich stark. Manche finden es unumgänglich, sich stark am Bild zu orientieren, andere wiederum verzichten bewusst auf den Bildbezug da dies nur zu *monotonen Synchronitäten*, führe (vgl. ebd., 161).

11. Das mexikanische Kino

Zu Lateinamerikas kommerziell erfolgreichstem Kino gehört der mexikanische Film (vgl. Noble 2005, 1). Doch in den letzten Jahren erlangte das mexikanische Kino auch über die Grenzen Lateinamerikas hinaus namhafte Erfolge und gute Kritik, mit Filmen wie: *Danzón* (María Novaro, 1991), *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001), und *El crimen del padre Amaro* (Carlos Carrera, 2002) (vgl. ebd., 2).

11.1. Die industrielle Situation

Hollywood übte bereits ab den 1920er Jahren einen großen Einfluss auf die mexikanische Filmindustrie aus. Montageformen, narrative Erzähltechniken sowie die Konstruktion von einer Raum- Zeit Kohärenz wurden nicht nur in mexikanischen, sondern auch vielen internationalen Filmproduktionen übernommen (vgl. Noble 2005, 13)

In den späten 30er Jahren, kam es zu einem Aufschwung in der mexikanischen Filmindustrie. Nach dem Tiefpunkt 1931, mit nur zwei Filmproduktionen, stieg die Zahl 1938 bereits auf 57 Produktionen. Weiters investierte nun auch der Staat in die Filmindustrie und förderte beispielsweise die 1935 entstandenen, C.L.A.S.A. Studios (*Cinematográfica Latino Americana S.A.*) (vgl. ebd.,14)

Einen wichtigen Wendepunkt in der mexikanischen Filmgeschichte markiert Fernando de Fuentes Film *Allá en el Rancho Grande* (1936), der Mexikos erster internationaler Filmhit wurde. Danach folgt die Zeit des so genannten „Goldenen Zeitalters“ des mexikanischen Kinos. Über die zeitliche Ausdehnung dieser Periode sind sich viele Autoren uneinig (vgl. Noble 2005, S. 14-15). García Riera versucht es in seinem Werk wie folgt auszudrücken: *Suele hablarse de una época de oro del cine mexicano con más nostalgia que precisión cronológica. Si esa época existió, fue la de los años de la segunda guerra mundial: 1941-1945* (García Riera 1998,120, zit. nach Noble 2005, 15).

Trotz der Uneinigkeit über die zeitliche Bestimmung des Goldenen Zeitalters, steht fest, dass ab den 1940er Jahren die Filmproduktionen signifikant zunahmen, bis sie schlussendlich 1950 den Höhepunkt mit 123 Produktionen erreichten. Mexiko galt als

eines der hauptfilmproduzierenden Länder der spanischsprachigen Welt, welches sowohl über die industrielle Basis als auch über eine Allianz zu den Vereinigten Staaten verfügte (vgl. Noble 2005, 15).

Mit dem Durchbruch des Fernsehens, am 26 Juli 1950, hatte das Publikum nun die Möglichkeit in den uneingeschränkten Genuss ihrer Lieblingsfilme zu kommen und sie immer wieder zu sehen (vgl. ebd., 17). Das Publikum verlor zunehmend das Interesse am Kino und dies führte 1960 dazu, dass so manch große Filmstudios, wie zum Beispiel C.L.A.S.A., ihre Produktionen einstellten. Durch die kubanische Revolution im Jahre 1959 verlor das mexikanische Kino zu dem noch ein wichtiges Publikum welches für den mexikanischen Filmmarkt wichtig war (vgl. ebd., 18)

Die Schicht des Bildungsbürgertums machte Anfang der sechziger Jahre einen großen Bogen um das nationale Kino. Sie waren interessiert an einer neuen kritischen und politisch engagierten Kinokultur. Es bildete sich die so genannte *Grupo Nuevo Cine*, die von der französischen *Nouvelle Vague* und vom italienischen Neorealismus stark geprägt war und der junge aufstrebende Kritiker, Schriftsteller und Filmemacher, wie Emilio García Riera, Salvador Elizondo oder Paul Leduc, angehörten. Die *Grupo Nuevo Cine* veröffentlichte die gleichnamige Zeitschrift und publizierte in diversen weiteren wichtigen Zeitungen wie zum Beispiel *México en la cultura*, *Revista de la Universidad*, *Novedades*, um Ideale zu verbreiten. Dabei ging es um radikale Veränderungen im mexikanischen Kino bezüglich der Politik der Autorschaft (vgl. ebd., 18)

Als Luis Echeverría 1970 zum Präsidenten gewählt wurde, lockerte er zahlreiche Einschränkungen der Medien und die Filmindustrie wurde wieder staatlich gefördert. Sein Bruder Rodolfo Echeverría, ein professioneller Schauspieler, übernahm die Leitung der *Banco Cinematográfico*, worauf ein neuer Plan zur Umstrukturierung der nationalen Industrie entwickelt und eingeführt wurde (vgl. ebd., 19).

Darauf folgten zahlreiche neue Reformen und Verbesserungen und eine neue industrielle Infrastruktur. Es wurde eine Filmschule, drei staatliche Produktionen gegründet: *Corporación Nacional Cinematográfica* (CONACINE), *Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores de Estado I* (CONACITE I), *Corporación Nacional*

Cinematográfica de Trabajadores de Estado II (CONACITE II), *Centro de Capacitación Cinematográfica* (CCC) und die *Cineteca Nacional*, gegründet (vgl. ebd., 20).

Nach diesem Aufschwung folgte laut Kritikern eine der dunkelsten Perioden der mexikanischen Filmgeschichte. Mexikos nachfolgender Präsident José López Portillo übergab die Führung aller Filmstudios und des Rundfunkwesens seiner Schwester Margarita (vgl. ebd., 20). Sie hob die im vorangegangenen Regime durchgesetzten Grundsätze auf, löste wichtige Institutionen wie das *Banco Cinematográfico* und entzog den staatlichen Filmproduktionen die Förderungen. Nach diesem Tiefpunkt in der mexikanischen Filmindustrie, wurden zahlreiche Versuche unternommen, das nationale Kino wieder zu stärken, und so wurde 1983 das *Instituto Mexicano de Cinematografía* (IMCINE) gegründet (vgl. ebd., 21).

In den frühen Neunzigern etablierte sich der Ausdruck *Nuevo Cine Mexicano*.³ In den darauf folgenden Jahren und vor allem ab der Jahrhundertwende, schafften es zahlreiche mexikanische Filme sowohl nationales als auch internationales Publikum in ihren Bann zu ziehen (vgl. ebd., 21-22).

³ Beim *Nuevo Cine Mexicano* handelt es sich um eine neue Generation von jungen Filmemachern die insbesondere Ende der Achtziger und Anfang der Neunziger Jahre ihr Debüt feierten. Das *Nuevo Cine Mexicano* beeindruckte mit neuen Themen, komplexen Erzählstrukturen und wollte damit auch internationales Publikum erreichen (vgl. Maciel 2002, in: Martin 2002, 107). Dazu gehören Filme wie: *El secreto de Romelia* (1988), *Lola* (1989), *Danzón* (1991) oder auch *Como agua para chocolate* (1992) (vgl. Maciel 2002, in: Martin 2002, 108).

12. Filmmusikanalyse *Amores Perros*

12.1. Alejandro González Iñárritu

„At sixteen I escaped, [...] in search of myself, [...], selling jewellery on Mexican beaches. [...] The second time, I remained in Europe, [...] picking grapes with the gypsies in Spain [...]. I think these two experiences taught me more than any university.“

(Iñárritu, in: Wood 2006, 64)



Abbildung 1

Alejandro González Iñárritu⁴

Alejandro González Iñárritu wurde 1963 in Mexiko-Stadt geboren⁵. Er selbst bezeichnet sich als Autodidakt und als „ein Kind von der Straße“. Während seiner Jugend unternahm er einige längere Reisen, unter anderem nach Europa, die ihn sehr prägten. Nach seiner Rückkehr nach Mexiko studiert er zunächst Kommunikationswissenschaften und arbeitet nebenbei beim mexikanischen Radiosender *WMF* (vgl. Wood 2006, 64-65).

1987 leitet er die Fernsehshow *„Magia Digital“* und in den darauffolgenden Jahren komponiert er die Filmmusik für sechs mexikanische Spielfilme. Er arbeitet als Programmleiter für *Televisa*, einem mexikanischen Fernsehsender und gründet schließlich im Jahre 1991 seine eigene Agentur *Zeta Film*, eine Gesellschaft zur Produktion von Kurz- und Werbefilmen⁶.

Er lernt den Autor Guillermo Arriaga kennen und erarbeitet mit ihm eine Kurzfilmanthologie, aus der im Jahr 2000, aus drei Kurzfilmen der Film *Amores Perros* entsteht. Aus der weiteren Zusammenarbeit mit Guillermo Arriaga entstehen noch zwei weitere Filme: *21 gramos* (2003) und *Babel* (2006). Alle drei Filme feiern international großen Erfolg mit Schauspielern wie: Benicio Del Toro, Brad Pitt, Sean Penn und Gael García Bernal⁷.

⁴ <http://www.salon.com/2003/11/19/inarritu/>

⁵ <http://www.culturebase.net/artist.php?534>

⁶ <http://www.culturebase.net/artist.php?534>

⁷ <http://www.imdb.com/name/nm0327944/bio>

12.2. Filmdaten (vgl. Scheurer 2005, 27, vgl. IMDb⁸)

Originaltitel:	Amores Perros
Originalsprache:	Spanisch
Produktion:	Altavista Films und Zeta Film
Erscheinungsjahr:	2000
Genre:	Drama/ Thriller
Länge:	147 Min
Regie:	Alejandro González Iñárritu
Produzenten:	Alejandro González Iñárritu, Francisco González Compeán, Martha Sosa Elizondo
Drehbuchautor:	Guillermo Arriaga
Kamera:	Rodrigo Prieto
Schnitt:	Luis Carballar, Alejandro González Iñárritu
Ton:	Marín Hernández, Antonio Diego, Geoffrey G. Rubay und Rudy Pi
Originalmusik:	Gustavo Santaolalla und Daniel Hidalgo
Leitung Musik:	Lynn Fainchtein

Die wichtigsten Besetzungen (vgl. Hart 2004, 186)

Emilio Echevarría	<i>El Chivo</i>
Gael García Bernal	<i>Octavio</i>
Goya Toledo	<i>Valeria Maya</i>
Álvaro Guerrero	<i>Daniel</i>
Vanessa Bauche	<i>Susana</i>
Marco Pérez	<i>Ramiro</i>
Lourdes Echevarría	<i>Maru</i>
Humberto Busto	<i>Jorge</i>
Gustavo Sánchez	<i>Jarocho</i>
Jorge Salinas	<i>Luis</i>
Rodrigo Murria	<i>Gustavo</i>

⁸ <http://www.imdb.com/title/tt0245712/fullcredits#cast>

12.3. Plot

Der Film *Amores perros* spielt in der Metropole Mexiko-Stadt und wirft Themen wie Liebe, Gewalt, Hass und Verzweiflung im Leben unterschiedlicher Menschen auf, deren Wege im Leben so verschieden sind und schlussendlich doch auf ein gemeinsames Ereignis treffen.

Der Film beginnt mit einem Autounfall, der die Geschichten dreier Personen zusammenführt, die im Laufe des Films erzählt werden.

Octavio ist unglücklich verliebt in Susana, die Frau seines Bruders Ramiro und träumt von einer gemeinsamen Zukunft mit ihr. Bei illegalen Hundekämpfen mit seinem Hund *Cofi* gewinnt er Geld, mit dem er sich ein gemeinsames Leben mit Susana finanzieren möchte. Valéria ist ein renommiertes Model, dessen Lebensmittelpunkt ihr Schoßhund *Richie* und ihre Karriere zu sein scheint. Sie führt eine Affäre mit dem verheirateten Daniel und bezieht mit ihm gemeinsam eine Wohnung. Es scheint eine makellose Welt zu sein in der sie lebt, bis zum Zeitpunkt des Autounfalls, durch den sie ein Bein verliert. Ihre glamouröse Welt beginnt zu bröckeln als sie realisiert, dass sie nicht mehr als Model tätig sein kann.

Als dritte Geschichte wird das Leben des El Chivo aufgegriffen, ein Ex-Guerrillero der nach einiger Zeit im Gefängnis vom Leben enttäuscht zu sein scheint und zurückgezogen lebt. El Chivo wird gelegentlich als Auftragsmörder engagiert und verdient damit das nötige Geld zum Leben. Das einzige was ihn zu kümmern scheint sind die zahlreichen Straßenhunde, die er liebevoll aufnimmt und sich um sie kümmert. Beim Autounfall, in dem Octavio und Valéria verwickelt sind, ist auch El Chivo zur Stelle und nimmt Octavios Hund Cofi auf, der im Auto verletzt liegt.

Das einzige, was diese drei so unterschiedlichen Personen verbindet, ist sowohl die Beziehung zu ihren Hunden als auch die Verzweiflung aufgrund unerfüllter Liebe.

Der Film hat eine sehr komplexe Struktur, die Geschichten von Octavio, Valéria und El Chivo werden abwechselnd erzählt, bis sie schlussendlich bei dem Autounfall aufeinander treffen.

12.4. Amores Perros- ¿Un grito que dura dos horas?⁹

González Iñárritu sagt in einem Interview, dass er schon während seiner Tätigkeit als Diskjockey beim Radiosender WFM, die Leute stundenlang mit Musik zu unterhalten wusste. Er sei somit eine Art Geschichtenerzähler gewesen (vgl. Romney 2000, 12-13, zit. nach: Smith 2005, 73). Smith sagt weiters dazu: „*Ahora bien, si todos los elementos del filme están subordinados a la narrativa, entonces el sonido es una forma de contar una historia [...]*“ (Smith 2005, 73).

Wieviel Geschichte tatsächlich alleine mit der Musik transportiert werden kann, werde ich in meiner Analyse darlegen.

Alejandro González Iñárritu beschreibt den Film *Amores Perros* „als einen Schrei der zwei Stunden lang anhält“ (vgl. Smith 2005, 69). Viele Szenen wirken durch die Musik noch dramatischer und rufen beim Zuschauer stärkere Emotionen hervor. Doch der Frage ob sich dieser so genannte *Schrei* tatsächlich durch den gesamten Film zieht, steht Smith kritisch gegenüber. Mit Ausnahme der ersten paar Minuten und der hektischen Bilder im Film, handelt es sich laut Smith nicht um „einen Schrei der zwei Stunden lang anhält.“ Viele Aufnahmen, unter anderem besonders prägnante Momente im Film, kommen völlig ohne Dialog aus oder werden nur durch ruhige instrumentale Musik begleitet: El Chivo beobachtet vom Gehsteig aus seine Tochter, mit der er keinen Kontakt pflegt (*Amores Perros*, 00:39:06-00:39:40); Octavio steht rauchend am Fenster, nachdem er erfährt dass Ramiro mit Susana geflüchtet ist (*Amores Perros*, 00:49:09-00:49:32); Valeria fühlt sich nach ihrem Unfall wie in einem Gefängnis in ihrer eigenen Wohnung (*Amores Perros*, 01:18:00-01:18:56) (vgl. Smith 2005, 79).

Iñárritu lässt somit die vorangegangenen oft dramatischen Ereignisse ohne eine bestimmte Musik auf sich wirken. Auffallend ist, dass im Film keine einzige *Off-Stimme* eingesetzt wird. Als Zuschauer bekommt man somit keinerlei weitere Information, was in den einzelnen Filmhelden vorgeht und warum sie so agieren.

⁹ Paul Julian Smith steht dieser Aussage, dass *Amores Perros* ein Schrei wäre der zwei Stunden lang anhält, eher kritisch gegenüber. Er formuliert es als Frage und versucht dann diese Behauptung zu entkräften (vgl. Smith 2005, 69). Auch ich werde versuchen in der Analyse darauf einzugehen, inwiefern diese Aussage tatsächlich auf den Film zutrifft.

12.4.1. Soundtrack

Der Soundtrack von *Amores Perros* besteht aus zwei CDs¹⁰ und umfasst insgesamt dreißig Musikstücke¹¹.

Audioeditor und somit zuständig für die Auswahl der Musik im Film ist Martín Hernández. Der von ihm zusammengestellte Soundtrack entfaltet durchaus auch ohne das Zusammenspiel mit der visuellen Ebene seine Wirkung (vgl. Smith 2005, 73).

Im Film *Amores Perros* werden die Grundelemente der Tonebene (Sprache, Geräusche und Musik) eng miteinander kombiniert und schaffen schließlich so ein komplexes filmisches Raum-Zeit-Gefüge (vgl. Smith 2005, 78). Die für den Film eigens komponierte Musik stammt von Gustavo Santaolalla (vgl. Hart 2004, 186).

Bei der zweiten CD handelt es sich um eine durch den Film inspirierte Musikauswahl, die nicht im Film selbst vorkommt. Control Machete komponierte das Lied *De Perros Amores* speziell für den Film, welches dann für den Kinotrailer verwendet wurde und nicht mehr im Film selbst vorkommt (vgl. Smith 2005, 85). González Iñárritu wollte klarstellen, dass der Fokus im Film nicht auf den Hundekämpfen basiert. Es geht viel mehr um das harte Leben der unteren bis mittleren Schicht in Mexiko-Stadt. Der Text von *De Perros Amores* handelt von dem harten Überlebenskampf jedes Einzelnen (vgl. ebd., 85).

Weitere Titel auf der zweiten CD haben wiederum einen melancholischen Unterton und klingen *lieblicher*, wie zu Beispiel: *Me van a matar* von Julieta Venegas oder auch *Aviéntame* von Café Tacvba (vgl. ebd., 85).

¹⁰ Vollständige Auflistung der Titel siehe Anhang: S. 95.

¹¹ <http://www.elcinemaniaco.com/2009/01/soundtrack-de-amores-perros.html>

12.4.2. Geräusche und aktuelle Musik in *Amores Perros*

Zu Beginn des Films, beim Übergang vom Vorspann zur Filmhandlung, hört man bereits die Geräusche schnell vorbeiziehender Autos aus dem Off, die den Zuschauer sofort mitten in eine hektische Verfolgungsjagd ziehen (*Amores Perros*, 0:00:37- 0:00:52).



Screenshot 1 (*Amores Perros*, 0:00:37)



Screenshot 2 (*Amores Perros*, 0:00:45)



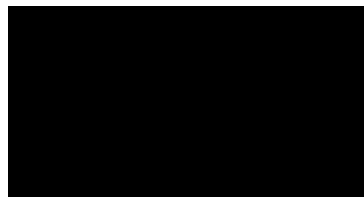
Screenshot 3 (*Amores Perros*, 0:00:52)

Kurz danach (*Amores Perros*, 0:00:45) folgt bereits das erste dazugehörige Bild einer vorbeiziehenden Straße und der Verfolgungsjagd. Das Geschehen ist sehr hektisch und auch die Geräusche (hupende Autos, Reifenquietschen usw.) kreieren eine besonders spannungsgeladene Situation.

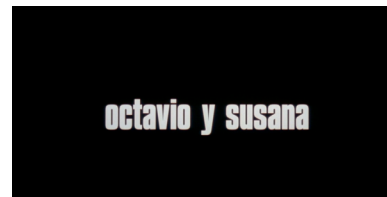
Als sich zum ersten Mal der Autounfall ereignet, hört man ein lang anhaltendes Hupen, welches danach in einer Abblende, die einige Sekunden anhält, ins Off übergeht und bis zur Aufblende des Titels der ersten Geschichte im Film andauert. Somit sind diese beiden Szenen durch diese Tonbrücke miteinander verbunden.



Screenshot 4 (*Amores Perros*, 0:03:10)



Screenshot 5 (*Amores Perros*, 0:03:19)



Screenshot 6 (*Amores Perros*, 0:03:21)

Der Zuschauer befindet sich sofort mitten im Geschehen und wird gleich zu Beginn mit hektischen Bildern und spannungsgeladenen Geräuschen konfrontiert.

Coolo – Illya Kuryaki

Die erste Zufallsmusik in *Amores Perros* wird eingesetzt als Ramiro Susana einen Walkman schenkt. Er setzt ihr sofort die Kopfhörer auf und es ertönt das Lied *Coolo* von Illya Kuryaki And the Valderramas. Als Zuschauer hört man die Musik verzerrt wie aus den Kopfhörern mit. Ramiro und Susana beginnen sich zu küssen und bewegen sich im Rhythmus des Liedes mit, bevor sie sich wegen des Babys zu streiten beginnen. Während des Streits, als Susana bereits die Kopfhörer abgelegt hat, hört man noch immer verzerrt das Lied im Hintergrund aus den Kopfhörern dröhnen (*Amores Perros*, 0:22:08-0:23:06).

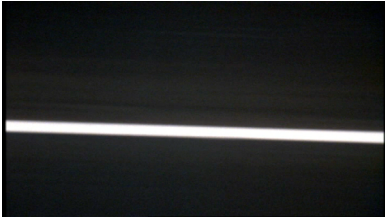
Dieses Lied lässt die grobe und gewaltvolle Beziehung zwischen Ramiro und Susana auftauen, da Ramiro hier zum ersten Mal einen Schritt auf seine Frau zugeht und Susana hingegen für einen kurzen Moment ihre Angst ablegt.

Pesada – Control Machete

Octavio flüchtet mit seinem Freund Jorge und dem verwundeten Cofi vor Jarochos Gang, nachdem Jarcho Cofi beim Hundekampf anschießt. Es folgen die gleichen Bilder wie am Anfang des Films (siehe Screenshot 7). Auch der gleiche Dialog zwischen Octavio und Jorge ist zu hören, allerdings verzerrt und nicht synchron zum Bild.

Man hört im Hintergrund ein andauerndes monotones Surren und die Stimmen klingen wie durch ein Radio oder auch Telefon. Ein lautes Reifenquietschen von Octavios Notbremsung ist zu hören (*Amores Perros*, 0:54:40), gleichzeitig ertönt aggressiver mexikanischer Hip Hop (*Pesada- Control Machete*) allerdings nur eine Sekunde lang (bis 0:54:41). Dann ist wieder der verzerrte Dialog zwischen Octavio und Jorge zu hören und das monotone Surren. Die Bilder sind sehr hektisch und es folgen viele Schnitte, unter anderem immer wieder Bilder von den Verfolgern und dazu wieder kurzer Einsatz des Liedes *Pesada*.

Dann kommt es zum Autounfall, den man aber diesmal nicht explizit sieht. Man sieht nur Octavio stark bremsen, danach Ablende (siehe Screenshot 10) und Einsatz der Fernsehmusik von *Gente de Hoy* die wieder bis zur Aufblende (Screenshot 11) andauert.



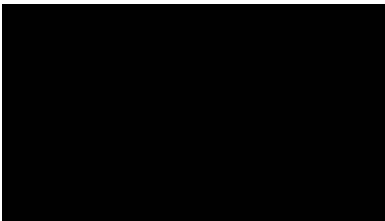
Screenshot 7 (*Amores Perros*, 0:54:21)



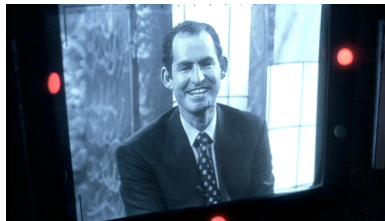
Screenshot 8 (*Amores Perros*, 0:54:48)



Screenshot 9 (*Amores Perros*, 0:54:56)



Screenshot 10 (*Amores Perros*, 0:55:05)



Screenshot 11 (*Amores Perros*, 0:55:07)

Das Lied *Pesada* von Control Machete ist zwar nur sehr kurz zu hören, allerdings heizt es ungemein die aggressive Stimmung der Verfolgungsszene an. Als Zuschauer lässt es sich nicht ganz klar definieren wo die Musikquelle ist. Sicher ist jedoch, dass die Musik diegetisch ist und entweder vom Autoradio Octavios oder dessen Verfolger zu hören ist.

Corazón – Titán

Ein weiterer Einsatz einer aktuellen Musik kommt vor, als Valeria in der neuen Wohnung am Frühstückstisch sitzt. Im Hintergrund hört man Musik aus dem Radio laufen (*Amores Perros*, 0:58:57). Sie macht sich auf den Weg um noch etwas zu besorgen, danach folgt ein Schnitt und man sieht Valeria im Auto. Man hört noch immer das gleiche Lied aus dem Autoradio ertönen, allerdings nur noch lauter. Das Lied hat eine besonders eingängige Melodie und versprüht gute Laune, die Valeria sogar zum Mitsingen beflügelt. Dann ereignet sich zum dritten Mal der Autounfall und die Musik erlischt mit dem Aufprall (1:00:34).

Generell ist interessant zu beobachten, wie sich die Musik in den drei verschiedenen Perspektiven des Autounfalls unterscheidet. Zu Beginn des Films sind nur die

Umgebungsgeräusche zu hören, beim zweiten Aufprall, aus der Sicht von Octavio, unterstreicht die Musik die hektische Flucht und im dritten Fall reflektiert sie die gute Laune von Valeria.

Generell arbeitet González Iñárritu vorwiegend im Film mit dem Spiel zwischen laut und leise. Oftmals wird die aktuelle Musik im Film besonders laut eingesetzt bzw. werden auch gewisse Geräusche besonders hervorgehoben und dienen somit zur Spannungssteigerung.

12.4.3. Kommentierende Musik in *Amores Perros*

Die erste extradiegetische Musik kommt im Film erst von 0:36:37-0:38:46 vor. Bis zu diesem Musikeinsatz ist die Musik im Film diegetisch, also Teil der filmischen Welt. Die eigens komponierte Musik von Gustavo Santaolalla wird erst etwa nach einem Drittel der Spielzeit eingesetzt (*Amores Perros*, 0:41:51).

Si Señor – Control Machete

[...]

Dime que se siente

Dime que se siente

Dime que se siente

El sudor en la frente

Dime que se siente

Dime que presientes

Dime que se siente

El sudor en la frente

[...]

Control Machete, "*Si, señor*"

Das Lied *Si Señor* handelt vom Kampf ums Überleben, der einem den Schweiß auf die Stirn treibt, vom Mut für einen Neubeginn und davon, wie eng Hass und Liebe beieinander liegen.

Der Musikeinsatz dauert von 0:36:37-0:38:46 und umfasst verschiedene Szenen im Zeitraffer. Das Lied beginnt, als Octavio mit Susana über einen Neuanfang spricht und

mit ihr und dem Baby ausreißen will. Darauf folgen Ausschnitte wie Ramiro einen Supermarkt überfällt, Octavio immer mehr und mehr Geld bei den Hundekämpfen gewinnt und sich dadurch sogar ein neues Auto leistet und Geld für die Flucht mit Susana zur Seite legt. Weiters sieht man wie Ramiro Susana mit einer Arbeitskollegin betrügt.

Hierbei handelt es sich um parallel kommentierende Musik, die sowohl das Bildthema unterstreicht als auch die gesamte Handlung des Films.

Das Lied übernimmt eine persuasive Funktion, da es die emotionale Wirkung auf den Zuschauer, gerade durch die dynamische Melodie, verstärkt. Weiters ist eine epische Funktion erkennbar, da der Titel die narrativen Strukturen des Films unterstützt, wie zum Beispiel den Handlungsverlauf in Zeitraffer.

Man kann sich besser in die emotionalen Erlebnisse der Filmhelden einfühlen. Das Lied beschreibt sehr gut die jeweilige Situation von Octavio und Ramiro – wie ihr Leben verläuft und wie sie beide ums Überleben kämpfen. Der Zuschauer fühlt sich regelrecht motiviert und spürt die treibende Kraft die von den Filmfiguren ausgeht.

Lucha de Gigantes – Nacha Pop

[...]

En un mundo descomunal

Siento mi fragilidad

Vaya pesadilla corriendo

Con una bestia detras

Dime que es mentira todo

Un sueño tonto y no más

[...]

Nacha Pop, *“Lucha de Gigantes“*

Lucha de Gigantes ist eine der Hymnen der sogenannten „movida madrileña“ der Achziger Jahre (vgl. Smith 2005, 82). Es ist eine Art Rockballade und wie der Titel schon verrät, geht es um den Kampf der Giganten, der Kampf eines Liebespaares welches in einer grausamen Welt der Bestie im Rücken zu entkommen versucht.

Hier sind es wieder mehrere Szenen die mit dem Lied verbunden werden. Der Liedeinsatz beginnt, als Octavio den Hundekampfveranstalter um einen Gefallen bittet.

Danach sieht man Ramiro bei der Arbeit im Supermarkt und wie er nach Dienstschluss von einigen Männern, unter anderem dem Hundekampfveranstalter, entführt und verprügelt wird. Dazwischen folgen immer wieder Einblendungen von Octavio und Susana während sie miteinander schlafen (*Amores Perros*, 0:43:34-0:45:39).

Thematisch passt das Lied besonders zur Situation von Octavio und Susana, die ebenfalls wie im Text beschrieben, für ihre Liebe kämpfen und all jene, die ihnen im Weg stehen, beseitigen wollen. Hier ist die Musik also wieder parallel kommentierend. Zu der Prügelszene ist sie allerdings kontrapunktisch, da es sich um ein Lied mit lyrischem Text und gefühlvoller Melodie handelt, welches nicht zu den Gewaltszenen passt.

Als Zuschauer fühlt man mit Octavio und Susana und taucht für einen kurzen Moment mit ihnen in diese verbotene Liebschaft ein. *Lucha de Gigantes* ist sowohl musikalisch als auch thematisch ein absolutes Gegenstück zu *Si, señor* von Control Machete. Bei *Si, señor* handelt es sich um typisch mexikanischen Hip Hop, bei dem ein Hauch von dem harten Leben in einer Metropole wie Mexiko-Stadt mitschwingt. *Lucha de Gigantes* ist hingegen ein spanischer Popsong mit romantischen Klängen.

Die Auswahl dieses Liedes soll einer sentimental Laune von González Iñárritu zu verdanken sein (vgl. Smith 2005, 82).

La Vida Es Un Carnaval – Celia Cruz

[...]

Todo aquel que piense que esto nunca va a cambiar

Tiene que saber que no es así

Que al mal tiempo buena cara, y todo pasa

Ay, no ha que llorar, que la vida es un carnaval

Es más bello vivir cantando

[...]

Celia Cruz, "La Vida Es Un Carnaval"

Der Musikeinsatz des Liedes *La Vida Es Un Carnaval* beginnt, als El Chivo in seiner Wohnung von zwei Männern aufgesucht wird und einen Auftragsmord annimmt. Die Musik setzt um 1:36:19 ein, als sie sich noch in seiner Wohnung befinden und ist somit extradiegetisch. Dann folgt ein Schnitt und man sieht El Chivo nachts auf einer Straße

umherlaufen (*Amores Perros*, 1:36:27). Auch Susana und Ramiro, die wohl nach ihrer Flucht auf den Straßen umherirren, sehen wir an ihm vorbeigehen. Man sieht, dass es sich um eine Straße mit diversen Bars handelt in denen das Nachtleben aufblüht. Die Musik wechselt hier plötzlich von extradiegetisch auf diegetisch. Das Lied *La Vida Es Un Carnaval* läuft weiter, doch nun hört man es aus einer der Bars im Hintergrund ertönen. Um 1:37:13 folgt wieder ein Schnitt und ein weiterer Schauplatzwechsel. Man sieht El Chivo wieder in seiner Wohnung sitzen. Die Musik läuft jedoch weiter, bis sie immer leiser wird und schließlich um 1:37:19 nicht mehr zu hören ist. Hier (1:37:13-1:37:19) ist die Musik somit nicht mehr synchron zum Bild, da sich die Musikquelle nicht mehr in dieser Szene befindet.

Die Musik ist hier kontrapunktisch, da sie weder die Situation von Ramiro und Susana noch von El Chivo unterstreicht. Ganz im Gegenteil: als Zuschauer entflieht man für einen Augenblick aus ihrer misslichen Lage. Es handelt sich um ein „Gute-Laune-Lied“ in dem das schöne und leichte Leben besungen wird, in dem es keinen Grund zur Traurigkeit gibt da alles vorbeigeht. Die Musik bezieht sich thematisch auf die Menschen im Hintergrund: man sieht glückliche Liebespaare und Menschen die sich amüsieren. Der Titel hat hier eine epische Funktion, die sich nicht nur auf die Erzählung der Filmhandlung bezieht sondern auch einen musikalischen Kommentar mit sich trägt und im Hinblick auf die Situation der Protagonisten ironisch gefärbt ist.

Long Cool Woman (In a Black Dress) – The Hollies

Dies ist das einzige englischsprachige Lied, das im Film vorkommt. Auch musikalisch unterscheidet sich die rockige Musik stark vom restlichen Soundtrack.

El Chivo hält Luis, den er umbringen sollte, in seiner Behausung gefangen. Er steht am Morgen auf und schaltet eine Kassette ein und es ertönt das Lied *Long Cool Woman* (*Amores Perros*, 2:07:25). Die Musik ist hier somit diegetisch und die Musikquelle Teil der Handlung. Danach folgt ein Szenenwechsel und die Musik läuft weiter, es ändert sich jedoch die Tonlage und das Lied wird lauter und ist plötzlich extradiegetisch.

Man sieht wie El Chivo das Auto von Luis verkauft und eine Menge Geld dafür kassiert. Danach ruft er Gustavo von einer Telefonzelle aus an und verabredet sich zur Geldübergabe für den Auftragsmord. Der extradiegetische Musikeinsatz dauert folglich von 2:09:05 bis 2:10:31.

Die parallel kommentierende Musik unterstreicht, mit welcher Leichtigkeit El Chivo seine kriminellen Handlungen ausführt. Das Lied wirkt weder bedrohlich noch hat es einen dramaturgischen Einsatz. Ganz im Gegenteil: es nimmt der Situation die Ernsthaftigkeit und lässt eine gewisse Ironie mitschwingen und hat somit eine epische Funktion.

Als Zuschauer ist man durch die Musikkwahl etwas irritiert, da sie zum ersten Mal in ein völlig anderes Musikgenre fällt und das raue mexikanische Flair fehlt.

12.4.4. Originalmusik von Gustavo Santaolalla

Die von Gustavo Santaolalla speziell komponierte Musik ist rein instrumental und vorwiegend mit einer elektrischen und akustischen Gitarre eingespielt. Die Titel seiner Musikstücke verraten bereits, in welchem Raum sich die Szenen abspielen. Einige der Titel werden mehrfach im Film eingesetzt oder kommen in leicht abgewandelter Form erneut vor.

El Afiche

Das Musikstück mit dem Titel *El Afiche* verbindet zwei Szenen miteinander (*Amores Perros*, 0:41:51-0:42:28). Octavio fällt über Susana her und schläft zum ersten Mal mit ihr, danach sieht man die Projektion eines Lichtspiels welches an einer Wand rotiert und in der nächsten Aufnahme sehen wir, dass es sich um das Kinderzimmer der Töchter von Daniel handelt. Er gibt ihnen zum letzten Mal einen Gutenachtkuss während sie schlafen, bevor er die Familie für seine Affäre verlässt.

Thematisch passt diese Melodie zu beiden Szenen, somit ist sie wieder parallel kommentierend.

Einerseits übernimmt hier die Musik eine dramaturgische Funktion da sie an zwei wichtigen dramaturgischen Stellen eingesetzt wird, andererseits trägt sie auch eine persuasive Funktion mit sich. Gustavo Santaolalla verbindet hier musikalisch die verbotenen Zärtlichkeiten zwischen Octavio und Susana und die väterliche Fürsorge von Daniel.

Das zweite Mal als das Musikstück *El Afiche* vorkommt, bezieht es sich nur auf Daniel und Valeria. Sie streiten sich und Daniel wirft ihr vor, seine Frau und die Kinder für sie

aufgegeben zu haben. Danach zieht sich Daniel zurück und es werden Modelfotos die von Valeria an der Wand hängen eingeblendet. Daniel blickt aus dem Fenster und betrachtet das große Werbeplakat auf dem gegenüberliegenden Gebäude, auf dem Valeria zu sehen ist. Der Titel des Musikstückes bezieht sich hier auf das Plakat von Valeria. Musikalisch erinnert es den Zuschauer wieder an die Gutenachtkussszene mit Daniels Töchtern zurück, die er sich wohl in diesem Moment mehr denn je zurückwünscht. Auch hier übernimmt die Musik eine dramaturgische Funktion.

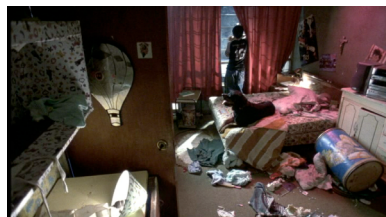
Tema de Amores Perros

Dieses Musikstück kommt im Film am häufigsten vor. Der erste Musikeinsatz dauert von 0:49:11-0:49:32. Octavio erfährt, dass Ramiro mit Susana, dem Baby und seinem angesparten Geld verschwunden ist. Die parallel kommentierende Musik übermittelt sehr gut seine Gefühle. Die Klänge wirken bedrückend und verdeutlichen insbesondere wie für Octavio die gesamten Zukunftspläne mit Susana wie ein Kartenhaus zusammenbrechen.

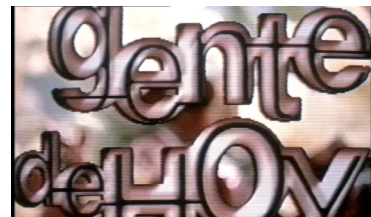
Zuerst sieht man ein *Close-up* von Octavio, wie er nachdenklich aus dem Fenster blickt, dann ein scharfer Schnitt und es folgt eine Totale. Der Zuschauer sieht, welches Chaos die Flucht von Ramiro und Susana hinterlassen hat und was Octavio noch einzig geblieben ist- sein Hund Cofi. Danach folgt ein scharfer Schnitt und man sieht plötzlich ein Fernsehbild *Gente de Hoy* und hört die Eröffnungsmusik einer Fernsehsendung. Die emotional mitfühlende Lage wird dadurch besonders abrupt abgebrochen.



Screenshot 12 (*Amores Perros*, 0:49:19)



Screenshot 13 (*Amores Perros*, 0:49:24)



Screenshot 14 (*Amores Perros*, 0:49:32)

Das zweite Mal kommt *Tema de Amores Perros* vor, als Valeria nachts vor Schmerzen nicht schlafen kann und verzweifelt aus dem Fenster blickt. Daniel versucht, sie zu trösten, doch ihre Welt scheint unwiderruflich zusammengebrochen zu sein. Es folgen

Aufnahmen von Modelfotos an der Wand. Am nächsten Tag schwelgt Valeria in Kindheitserinnerungen und schaut sich Familienfotos aus einer Zeit, wo sie wohl sowohl körperlich als auch seelisch heil war. Danach folgt ein scharfer Schnitt und man sieht ihren verwundeten Fuß (*Amores Perros*, 1:17:42-1:18:41). Wie beim ersten Einsatz dieses Liedes, wird der Zuschauer schlagartig aus dieser musikalisch melancholischen Stimmung herausgerissen.

Die parallel kommentierende Musik unterstreicht auch hier sehr gut die verzweifelte und aussichtslose Lage der Protagonistin.



Screenshot 15 (*Amores Perros*, 1:17:43)



Screenshot 16 (*Amores Perros*, 1:17:46)



Screenshot 17 (*Amores Perros*, 1:18:42)

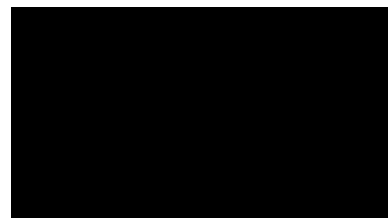
Beim dritten Mal, als *Tema de Amores Perros* vorkommt, blickt Valeria nach der Amputation ihres Beines aus dem Fenster und sieht, dass ihr Werbeplakat ausgetauscht wurde und weint. Die bedrückte Stimmung wird diesmal durch eine Ablende unterbrochen während ein lautes Telefonklingeln zu hören ist (*Amores Perros*, 1:28:23-1:28:51). Auch hier ist der Einsatz der Musik und der Aufbau der Szene den zwei vorhergehenden sehr ähnlich.



Screenshot 18 (*Amores Perros*, 1:28:42)



Screenshot 19 (*Amores Perros*, 1:28:46)



Screenshot 20 (*Amores Perros*, 1:28:51)

Ein weiteres Mal kommt der Titel vor, als El Chivo all seine Hunde anzündet, nachdem sie Cofi alle totgebissen hat. Er ist zu tiefst bestürzt, da er somit seine treuesten Begleiter verloren hat, um die er sich so hingebungsvoll gekümmert hat (*Amores Perros*, 1:58:05-1:59:54).

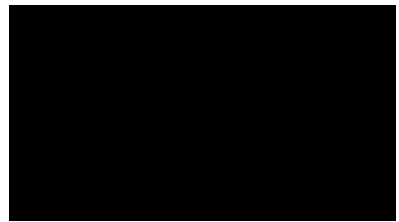
Auch hier ist die Musik parallel kommentierend und lässt die Zuschauer noch intensiver seine Verzweiflung spüren. Beendet wird auch diese Szene wieder mit einer Ablende.



Screenshot 21 (Amores Perros, 1:58:05)



Screenshot 22 (Amores Perros, 1:58:14)



Screenshot 23 (Amores Perros, 1:59:55)

Auffallend ist, dass in all diesen Musikeinsätzen von *Tema de Amores Perros*, die Protagonisten in der gleichen Art und Weise inszeniert werden. Zuerst sieht man den Protagonisten im *Close-up* und fühlt somit intensiver mit ihren Emotionen, danach folgt eine Totale die dem Zuschauer die Umgebung näher bringt. Auch die Auswahl der Szenen, in denen das Lied vorkommt weist Parallelen auf. Alle drei Protagonisten verlieren das, was ihnen am liebsten war.

El Apartamento

Bei diesem Musikstück handelt es sich um eine leicht abgewandelte Variation von *El Afiche*. Erst nach mehrfachem Hören bemerkt man nur eine leichte Abwandlung bestimmter Akzente, die Gustavo Santaolalla setzt. Es werden wieder zwei Szenen verbunden: Daniel und Valeria sind in ihrer neuen gemeinsamen Wohnung, als Daniel ihr offenbart, dass er nun endgültig seine Frau verlassen hat. Danach folgt ein direkter Schnitt zu El Chivo und seinen Hunden auf der Straße und wie er eine Person auf der anderen Straßenseite observiert (*Amores Perros*, 0:58:05-0:58:53). Auch hier übernimmt wieder die Musik eine dramaturgische Funktion.

Zu der Szene von Daniel und Valeria wirkt sie eher kontrapunktisch, da sie ihre Liebkosungen nicht unterstreicht. Musikalisch passt sie sehr gut zum Observationsakt von El Chivo und ist somit hier kommentierend, obwohl sich der Titel auf die Wohnung von Valeria und Daniel bezieht.

Das gleiche Musikstück kommt erneut im Film vor, als Valeria und Daniel in ihrer Wohnung den unter dem Fußboden verschwundenen Hund Richi suchen. Danach geht die Musik weiter und man sieht ein *Close up* von Cofi und danach erkennt man, wo er

sich befindet- in der Wohnung von El Chivo. Hier übernimmt die Musik neben einer dramaturgischen Funktion, auch eine narrative, da sie den Zuschauer musikalisch wieder auf die Handlungsstränge von Valeria und Octavio sowie El Chivo einstimmt.

Un Amor Encontrado

Auch hier werden wieder zwei Szenen verbunden. Daniel findet endlich Valerias verletzten Hund Richi, der schon vor Tagen in ein Loch im Fußboden gefallen war. Danach sieht man Valeria in ihre Wohnung zurückkehren, nachdem ihr nach einer schweren Thrombose ein Bein amputiert worden war (*Amores Perros*, 1:27:23-1:27:58). Die Musik ist sehr dezent gehalten und unterstreicht weder die Freude über Richis Rettung noch die bedrückte Stimmung von Valeria.

Gustavo Santaolalla unterstreicht damit nur die allgemeine Stimmung im Film und lässt dem Zuschauer Raum, die Situation eigens auf sich wirken zu lassen, ohne drastische musikalische Akzente zu setzen.

Tema de Amores Perros + Atacama und El Chivo Groove

Das erste Mal ist ein Teil von *Tema de Amores Perros + Atacama* zu hören als Valeria nach ihrem Unfall alleine im Rollstuhl zurückbleibt, während Daniel arbeiten geht. Sie blickt sehnsüchtig und schmerzhaft aus dem Fenster auf ihr übergroßes Werbeplakat auf der gegenüberliegenden Hauswand. Danach folgt ein Schnitt und man sieht El Chivo, wie er heimlich das Haus seiner Tochter beobachtet (*Amores Perros*, 1:05:12-1:06:00). Die Musik hat etwas „Flatterhaftes“ an sich, wie wenn sie eine bevorstehende Veränderung ankündigen würde. Auch hier sind die Klänge zu beiden Szenen parallel kommentierend.

Ein weiteres Mal kommt dieses Musikstück nur kurz vor und geht dann in ein weiteres Lied über.

El Chivo sieht sich zuhause alte Familienfotos an und schwelgt in Erinnerungen. Dabei hört man eine akustische Version von *Tema de Amores Perros* (*Amores Perros*, 1:37:24). Danach geht dieser Titel über in *El Chivo Groove* und man sieht ihn eines seiner Opfer in der Stadt ausspionieren. Er lauert ihm auf, doch plötzlich wird sowohl die

Musik, als auch diese Szene durch den lauten Aufprall des Unfalls im Hintergrund unterbrochen (*Amores Perros*, 1:38:19-1:40:59).

Die Musik ist parallel kommentierend und unterstreicht sehr gut die Filmfigur El Chivo. Bei dem Lied *El Chivo Groove*, schwingt ein sogenannter „Groove“ mit, der bis jetzt bei keinem der anderen Filmfiguren eingesetzt wurde.

Das zweite Mal kommt *El Chivo Groove* bei einem weiteren Observationsakt von El Chivo vor. Auch hier übernimmt wieder die Musik die Funktion, die Handlung der Filmfigur musikalisch zu unterstützen (*Amores Perros*, 1:48:25-1:52:31). Sie ist parallel kommentierend und unterstreicht seine gewisse Abgebrühtheit.

Memorias

Memorias ist eine weitere Variation von *Tema de Amores Perros*. El Chivo wartet vor dem Haus seiner Tochter, um einen Blick auf sie zu erhaschen. Danach geht er zum Grab seiner Frau (*Amores Perros*, 1:45:27-1:45:51). Er sucht vergeblich nach einer Verbindung in seine Vergangenheit und erkennt, dass er die Tatsachen nicht mehr ändern kann.

Wie auch *Tema de Amores Perros*, unterstreicht *Memorias* die melancholische Stimmung. Die Musik wirkt bedrückend und lässt den Zuschauer erahnen, wie stark der Wunsch von El Chivo nach der heilen Familienwelt ist.

Tema de Amores Perros + Atacama

Die gesamte akustische Version von *Tema de Amores Perros* kommt gegen Ende des Films vor (*Amores Perros*, 2:21:46-2:23:63). El Chivo bricht in die Wohnung seiner Tochter ein und hinterlässt ihr eine Nachricht auf dem Anrufbeantworter. Er erklärt ihr, warum er damals die Familie verlassen hat und dass er eine bessere Welt für sie schaffen wollte und verspricht ihr noch einmal wiederkommen. Danach verkauft er ein weiteres Auto und verlässt die Stadt mit seinem Hund Cofi. Er lässt nun sein aktuelles Leben hinter sich und startet in die Zukunft mit einer handvoll Geld und Cofi an seiner Seite.

Während El Chivo die Geheimnisse seiner Tochter offenbart, ist die Musik noch sehr gefühvoll und unterstreicht die bedrückte Stimmung. Als El Chivo danach aufbricht, verändert sich auch die Musik und es klingt wieder ein gewisses „flutterhaftes“ Element durch (*Amores Perros*, 2:22:14). Es schwingt etwas Positives mit, das eine helle Zukunft verspricht.

Die Musik ist in beiden Fällen parallel kommentierend und zeigt sehr gut, wie die Last von El Chivo abfällt. Sie übernimmt eine dramaturgische Funktion und verdeutlicht die Emotionen der Filmfigur.

In der zweiten Hälfte des Musikstückes, ist allerdings die Musik zum Bild kontrapunktisch. Der helle freundliche Ton passt zwar zur Handlung von El Chivo jedoch nicht zum Bild. Man sieht wie er in die leere Weite blickt, die Landschaft wirkt dunkel und besonderes bedrohlich.

Das Bild von ihm verschwindet langsam in einer Ablende, während die Musik weiterläuft.



Screenshot 24 (*Amores Perros*, 2:23:09)



Screenshot 25 (*Amores Perros* 2:23:14)



Screenshot 26 (*Amores Perros*, 2:23:21)

Generell ist festzuhalten, dass im Film *Amores Perros* vorwiegend parallel kommentierende Musik vorkommt. Auch die Funktionen der eingesetzten Musik weisen eine deutliche Tendenz auf, da sie vor allem dramaturgisch und persuasiv eingesetzt wird.

Der gesamte Soundtrack an sich transportiert diese explosive Mischung von Schmerz, Angst, Wut, Hoffnung und Liebe und reflektiert sehr gut die gesamte Filmhandlung.

12.4.5. Musik im Vor- und Abspann von *Amores Perros*

Beim Vorspann vom Film sind weder Ton, Geräusch noch Musik zu hören. Die Produktion, der Regisseur und der Titel des Films werden vorgestellt bis dann schließlich der Ton, wie bereits beschrieben, einsetzt (*Amores Perros*, 0:00:38).

Damit wird eine gewisse Spannung aufgebaut, da es den Zuschauer komplett im Dunklen tappen lässt, was wohl gleich auf ihn zukommen mag. Nachdem man den Film gesehen hat, könnte man diesen Verzicht der Musik auch als die *Ruhe vor dem Sturm* bezeichnen.

Der Abspann hingegen ist komplexer. Der letzte Titel der im Film eingesetzt wird (*Tema de Amores Perros + Atacama*) geht in den Abspann über (*Amores Perros*, 2:23:38-2:24:39). Nach einer zweisekundigen Pause folgt eine andere Version von *Lucha de Gigantes* von der Band Fiebre (*Amores Perros*, 2:24:41-2:27:28).

Dadurch, dass hier wiederholt das Lied *Lucha de Gigantes* eingesetzt wird, hebt es besonders die Liebesgeschichte von Octavio und Susana wieder hervor. Die Musik überbrückt die gegen Ende des Films kreierte Stimmung, die durch die Auftragsmorde von El Chivo entstanden war. Sie lässt den Zuschauer in einer melancholisch-romantischen Stimmung zurück, die auch noch nach dem Abspann anhält und einem den unerbittlichen Kampf für die Liebe wieder ins Gedächtnis ruft.

13. Filmmusikanalyse *Y tu mamá también*



Abbildung 2¹²

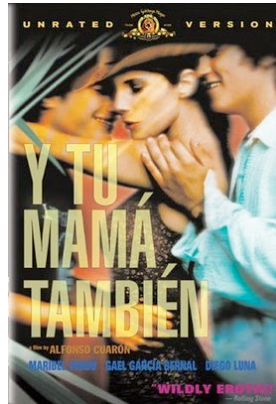


Abbildung 3¹³

13.1. Alfonso Cuarón

Alfonso Cuarón wurde am 28 November 1961 in Mexico-City geboren. Schon als kleiner Junge wollte er Regisseur werden und so bekam er schon bald seine erste Kamera geschenkt und begann alles Mögliche zu filmen.

Nach der Schule entschloss er sich Philosophie an der *Universidad Nacional Autónoma de México* (UNAM) und Film am *Centro Universitario de Estudios Cinematográficos* (CUEC) zu studieren.



Abbildung 4 Alfonso Cuarón¹⁴

Später arbeitete er bei einem mexikanischen Fernsehsender als Techniker und danach begann er nach und nach als Regisseur zu arbeiten. 1993 zog Cuarón nach Los Angeles und führte in den darauf folgenden Jahren bei einigen Hollywoodproduktionen Regie.

2004 führte er Regie beim dritten Teil der Harry Potter Verfilmung (*Harry Potter und der Gefangene von Askaban*), dieser Teil war völlig anders als die beiden Vorgänger. Einige Kritiker schrieben, dass Kinder dort rein gar nichts mehr zu suchen hätten und so bekam der Film erst die Altersfreigabe ab 12 Jahren.¹⁵

¹² <http://www.coveralia.com/caratulas/BSO-Y-Tu-Mama-Tambien--Frontal.php>

¹³ <http://www.moviescreenshots.blogspot.com/2011/01/y-tu-mama-tambien-and-your-mother-too.html>

¹⁴ <http://www.listal.com/viewimage/426088>

¹⁵ <http://www.imdb.com/name/nm0190859/bio>

13.2. Filmdaten¹⁶

Originaltitel: Y tu mamá también

Originalsprache: Spanisch

Produktion: Producciones Anheló

Erscheinungsjahr: 2001

Genre: Drama/ Roadmovie

Länge: 106min

Regie: Alfonso Cuarón

Produzent: Jorge Vergara

Drehbuchautor: Alfonso Cuarón, Carlos Cuarón

Kamera: Emmanuel Lubezki

Schnitt: Alfonso Cuarón, Alex Rodríguez

Ton: Marko A. Costanzo, José Antonio García, Ruy García, Frank Kern, Hal Levinsohn, Blake Leyh, Susan Shufro, Philip Stockton

Leitung Musik: Liza Richardson, Annette Fradera

Die wichtigsten Besetzungen (vgl. Hart 2004, 195):

Gael García Bernal	Julio Zapata
Diego Luna	Tenoch Iturbide
Maribel Verdú	Luisa Cortés
Ana López Morelos	Ana Morelos
Juan Carlos Remolina	Alejandro `Jano` Montes de Oca
Nathan Grinberg	Manuel Huerta
Verónica Langer	María Eugenia Calles de Huerta
María Aura	Cecilia Huerta
Andrés Almedia	Diego `Saba` Madero
Diana Bracho	Silvia Allende de Iturbide
Emilio Echeverría	Miguel Iturbide

¹⁶ <http://www.imdb.com/title/tt0245574/fullcredits#cast>

13.3. Plot

In *Y tu mamá también* geht es um zwei in Mexico lebende Jugendliche, namens Julio und Tenoch, die sehr eng miteinander befreundet sind.

In den Sommerferien 1999 beschließen sie, eine Reise zu unternehmen, während ihre Freundinnen nach Italien verreisen.

Bevor sie aufbrechen, lernen sie auf einer Hochzeit die Frau von Tenochs Cousin, namens Luisa kennen und überreden sie, sie zu begleiten.

Die Reise führt sie mit dem Auto in den Süden Mexikos und schließlich zu einem Strand an der Pazifik-Küste. Auf dem Weg dahin lernen sich die drei besser kennen und es entsteht eine Art Wettkampf zwischen den beiden Jungen um Luisa. Beide wollen mit ihr Sex haben. Schlussendlich verbringen sie die Nacht zu dritt, was die Freundschaft zwischen ihnen gefährdet und sie selbst tief prägt.

Tenoch und Julio entschließen sich sofort aufzubrechen und zurückzukehren, doch Luisa bleibt zurück.

In der letzten Szene sehen wir, wie sich Julio und Tenoch zum ersten Mal nach der Reise in einem Café wieder sehen. Beide beginnen bald mit ihrem Studium, Tenoch erzählt, dass Luisa einen Monat nach ihrer Reise an Krebs verstorben sei. Sie hatte wohl während der gesamten Reise gewusst, dass sie schwer krank ist. Nach dem Treffen im Café erfahren wir von einer Off-Stimme, dass sich die beiden nie wieder sehen werden.

13.4. *Y tu mamá también*- nur ein weiterer Teeniefilm?

Die Idee zu *Y tu mamá también* entstand in der Zeit, als sich Alfonso Cuarón mit seinem Sohn der in New York lebte, zahlreiche Teenie-Komödien im Kino anschaute. Er musste feststellen, dass keiner dieser Filme wirklich Potential hatte und wollte somit einen Teeniefilm für seinen Sohn machen, der ihm dafür als ein guter Ratgeber zur Seite stand. Alfonso Cuarón sagt, dass auch wenn die Freunde seines Sohnes alle Amerikaner sind, die Schwierigkeiten und Probleme welche die Jugendlichen durchmachen, doch weltweit die gleichen sind (vgl. Wood 2006, 95).

Y tu mamá también war nach Cuaróns Erfolgen in Hollywood, der erste Film den er wieder in seiner Heimat Mexiko drehte.¹⁷ Cuarón sagt dazu, dass er nicht unbedingt den Film gemacht hat um *nach Hause* zurückzukehren, sondern weil er das Gefühl hatte nach und nach seine Identität zu verlieren und wieder an seine Wurzeln anknüpfen wollte (vgl. ebd., 97).

Alfonso und sein Bruder Carlos waren sich einig, dass der Kontext, in diesem Fall Mexiko, den Filmcharakter ausmachen soll (vgl. ebd., 98).

Auch Emmanuel Lubezki, der Kameramann von *Y tu mamá también*, unterstreicht diese Aussage. Es sollte nicht nur eine *Coming-of-Age-Film* werden, sondern ein Film mit einem sehr komplexen Kontext der in einer simplen Art und Weise erzählt wird (vgl. ebd., 98).

Der Hauptdarsteller Gael García Bernal war von Anfang an vom Drehbuch begeistert. Er sagt, es sei ein Film mit besonderer Tiefe, trotz der doch sehr oberflächlichen, klischeehaften Geschichte (vgl. ebd., 99).

Alfonso und Carlos war es wichtig einen Film zu machen, der besonders nah an der Realität ist. Der Film sollte wie mit einer versteckten Kamera gedreht sein und die Dialoge der Jugendlichen auf *Chilango*, dem Dialekt der in Mexiko-Stadt gesprochen wird (vgl. ebd., 100).

Der Film handelt von sehr universellen Themen, wie beispielsweise die Suche nach der eigenen Identität. Viele Zuschauer fühlten sich angesprochen und so konnte der Film

¹⁷ <http://www.imdb.com/name/nm0190859/bio>

eine breite Masse erreichen und weiters eine Realität von Mexiko darstellen, die vielen Mexikanern selbst nicht bewusst ist (vgl. ebd., 105).

Alfonso Cuarón bezeichnet *Y tu mamá también* als den „Cousin“ von *Amores Perros*. Das Publikum in Mexiko will keine verschleierte Realität präsentiert bekommen, sondern eine, die das wahre Leben ehrlich und direkt darstellt. Sie wollen sich somit in den Filmfiguren wiedererkennen. *Amores Perros* und *Y tu mamá también* sind in der Hinsicht „Cousins“ da sie sich beide mit einer Gesellschaft auseinandersetzen die durch ihre Klassen unterteilt ist (vgl. ebd., 109). Die Menschen haben aber die gleichen Sorgen und Ängste und kämpfen sich durch den harten Alltag.

13.4.1. Soundtrack

Der Soundtrack von *Y tu mamá también* umfasst vierzehn Titel¹⁸ von diversen Interpreten (unter anderem: Natalie Imbruglia, Molotov, Eagle Eye Cherry uvm.). Es sind nicht nur verschiedene Interpreten sondern auch unterschiedliche Musikrichtungen auf der CD zu hören.¹⁹ Weiters ist anzumerken, dass der Film über keine eigens komponierte Musik verfügt.

13.4.2. Musik in *Y tu mamá también*

Generell ist festzustellen, dass im Film keine Begleitmusik, also kommentierende Musik, vorkommt. Es handelt sich ausschließlich um Musik aus dem On, das also heißt, dass die Musikquelle stets Teil der filmisch dargestellten Welt ist. Dabei handelt es sich fast immer um das Autoradio, das als Musikquelle dient.

Im Vordergrund stehen keine dominanten Geräusche oder spannungsgeladene Musik, sondern die zahlreichen Unterbrechungen der Ton-Spur durch einen allwissenden Erzähler aus dem Off. Die Off-Stimme kommt insgesamt dreiundzwanzig Mal im Film vor und informiert den Zuschauer über die Lebensumstände der einzelnen Personen, über bestimmte Ereignisse die für die Filmhandlung selbst nicht relevant sind oder auch über die zukünftige Entwicklung der Filmhelden.

¹⁸ Vollständige Auflistung der Titel siehe Anhang: S.96.

¹⁹ <http://www.clubcultura.com/clubmusica/ytumama/ytumama.htm>

Da es sich um ein *Roadmovie* handelt, werde ich die Analyse der Musik in zwei Hauptteile gliedern: die Musik vor der Reise und die Musik während der Fahrt. Da es sich ausnahmslos um Zufallsmusik handelt, werde ich versuchen festzustellen, inwiefern die Musikauswahl trotzdem auf die Handlung abgestimmt ist und dadurch doch das eine oder andere Mal kommentierend motiviert ist.

13.4.3. Musik vor Antritt des *Roadtrips*

Go Shopping- Bran Van 3000

Das Lied *Go Shopping* läuft im Autoradio nachdem Tenoch und Julio ihre Freundinnen am Flughafen abgesetzt haben und sich auf dem Heimweg befinden. Sie starten unbeschwert in die Sommerferien und albern im Auto herum (*Y tu mamá también*, 0:05:26-0:06:45).

Das Lied läuft nur im Hintergrund und lenkt nicht vom Dialog der Protagonisten ab, dennoch ist die Melodie besonders eingängig und bleibt in Erinnerung. Es handelt sich um eine Mischung aus Hip Hop und Reggae und wurde von dem jamaikanischen Reggae-Sänger Ripton Hilton (alias *Eek-A-Mouse*) gesungen.²⁰

Man kann durchaus festhalten, dass diese Zufallsmusik parallel kommentierend ist, da sie die dargestellte Szene unterstreicht und sehr gut zur Stimmung der beiden Jugendlichen passt. Unterbrochen wird die Musik durch die Off-Stimme (*Y tu mamá también*, 0:06:45) die plötzlich einsetzt und den Zuschauer über die Gründe des Staus, in dem Tenoch und Julio stehen, informiert.

²⁰ <http://www.allmusic.com/artist/eek-a-mouse-p2882/biography>

Here comes the Mayo- Molotov vs. Dub Pistols

***Club sandwich, sandwich de cuates
mal movimiento y te llueven mecates
pacto, pacto de sangre parcha
a su novia tambien a su madre
se dice que son los charolastras***

[...]

Molotov vs. Dub Pistols "*Here comes the Mayo*"

Das Lied *Here comes the Mayo* läuft leise im Hintergrund, während Tenoch, Julio und Saba bei Tenoch zuhause zusammensitzen und sich die Zeit vertreiben (*Y tu mamá también*, 0:07:49-0:08:27). Bei der Musikquelle handelt es sich höchstwahrscheinlich um eine Musikanlage, die man allerdings nicht im Bild sieht.

Als Zuschauer nimmt man die Musik kaum wahr da sie nur sehr leise eingesetzt wird. Dennoch handelt es sich dabei um eines der bekanntesten Lieder auf der CD, wodurch der Soundtrack hohe Verkaufszahlen erzielen konnte.²¹

Der Text handelt von den Protagonisten und ihrer Lebensphilosophie und macht das Lied somit zu einem *der* Titelsongs des Films. Weiters wird es auch im Kinotrailer verwendet, neben den beiden Liedern *To Love Somebody* von Eagle Eye Cherry und *La Sirenita* von Plastilina Mosh.

Here comes the Mayo wird also im Film nicht besonders hervorgehoben oder für eine Schlüsselszene verwendet, sondern bleibt im Hintergrund und übernimmt keine bestimmte Funktion. Dennoch besteht eine Beziehung zur gesamten Handlung des Films und zu den Protagonisten.

Afila el Colmillo- Titan & Mala Rodriguez

Auch *Afila el Colmillo* wird nur kurz als Hintergrundmusik eingesetzt, wobei es sich erneut um eine Szene bei Tenoch zuhause handelt. Er liegt auf der Couch und lässt sich von seiner Haushälterin bedienen. Plötzlich ruft Luisa an und erkundigt sich über ihre

²¹ <http://www.clubcultura.com/clubmusica/ytumama/ytumama.htm>

geplante Reise zur Himmelsbucht, da sie sich nun doch entschließt die beiden zu begleiten (*Y tu mamá también*, 0:23:09-0:23:59).

Auch hier handelt es sich bei der Musikquelle um die Musikanlage, die nicht im Bild zu sehen ist. Allerdings erkennt man hier, dass die Musikquelle Teil der filmischen Handlung ist, da Tenoch die Musik mit der Fernbedienung leiser dreht, als er ans Telefon geht (*Y tu mamá también*, 0:23:52).

Die Musik dient hier lediglich als aktuelle Musik und steht nicht im Mittelpunkt des Zuschauers. Sie unterstreicht nur die allgemeine Stimmung der Szene, in der Tenoch planlos zuhause sitzt und laute Musik durch das gesamte Haus strömt.

Nasty Sex- La Revolución de Emiliano Zapata

Hierbei handelt es sich um ein Lied aus den Siebzigern der mexikanischen Rockband *La Revolución de Emiliano Zapata*.²²

Tenoch und Julio sitzen bei Saba zuhause und lassen sich von ihm den Weg zur Himmelsbucht erklären. Im Hintergrund sitzen zwei Mädchen die Marihuana konsumieren und sich gegenseitig die Haare flechten (*Y tu mamá también*, 0:26:39-0:27:28).

Wieder läuft die Musik im Hintergrund und ist aus der Musikanlage zu hören. Sie unterstreicht allerdings sehr gut die dargestellte Szene, da die typischen Gitarrenklänge der siebziger Jahre gut zu Sabas Wohnung, die im Hippie-Stil eingerichtet ist, und zum Verhalten der Mädchen passen.



Screenshot 27 (*Y tu mamá también*, 0:26:41)

²² <http://maph49.galeon.com/avandaro/revolucioezapata.html>

Die Musik ist zwar nicht so dominant, dass sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers beansprucht, dennoch unterstreicht sie die Stimmung der gezeigten Bilder und ist somit auch kommentierend.

13.4.4. Musik während des *Roadtrips*

„*Pop mata poesía.*“

(vgl. *Y tu mamá también*, 0:32:42)

Julio und Tenoch haben ein Manifest aufgestellt, welches elf Punkte beinhaltet und ihre Lebensphilosophie als sogenannte *Charolastras*²³ widerspiegelt. Der dritte Punkt lautet dabei: „*Pop tötet die Poesie.*“ Im Laufe der Reise stellt Luisa ihr eigenes Manifest auf, in dem ebenfalls der dritte Punkt auf die Musik bezogen ist und zwar, dass ab jetzt sie die Musik im Auto auswählt (*Y tu mamá también*, 1:10:47).

Popmusik ist die:

Bez. für eine seit etwa 1960 international verbreitete Variante afro-amerik. Musik, die aus Rock and Roll, Beat und Folksong (Volkslied) im Kontext der Ausbildung jugendlicher Subkulturen (z.B. der Hippies) entstand und durch massenmediale Vermittlung sowie elektroakustische Aufbereitung und Verstärkung gekennzeichnet ist. [...] Zur Rezeption von Popmusik gehört [...], die Identifikation mit den damit verbundenen Inhalten: Zweckfreie Kreativität und körperliche Aktion (Singen, Tanz) verstehen sich als Akt sozialen Widerstands gegen Verdinglichung und Leistungsprinzipien der technokratischen Gesellschaft. [...] (Dahlhaus/Eggebrecht 1998, 315)

Inwiefern *Pop* womöglich doch eine Rolle spielt und wie sich die Musik im Laufe der Fahrt verändert werde ich nun anhand der Analyse darlegen.

²³ Die vier Freunde (Julio, Tenoch, Saba und Daniel) nennen sich selbst die *Charolastras*. Im Film beschreiben sie das Wort als eine Mischung aus „*charro*“, was mexikanisch Cowboy bedeutet und astral. Als *Charolastras* haben sie ein Manifest aufgestellt, das elf Punkte beinhaltet (*Y tu mamá también*, 0:30:52-0:33:48).

Insomnio- Cafe Tacuba

***Como saber si en un futuro la paso sentado
en contemplacion de un camino olvidado
esperando que el tiempo lo llevara junto a ella
o igual que tu se retiro de esa maleta***

[...]

Cafe Tacuba, "Insomnio"

Insomnio ist das erste Lied das im Auto zu hören ist als die drei ihre Reise antreten. Sie halten an einer Tankstelle und Julio und Luisa befinden sich im Auto. Die Kamera zeigt allerdings nicht die Insassen sondern den Blick nach hinten aus der Heckscheibe des Autos. Sie fahren immer wieder ein Stück vor und lassen Tenoch nicht wieder ins Auto einsteigen (*Y tu mamá también*, 0:28:43-0:28:58).



Screenshot 28 (*Y tu mamá también*, 0:28:50)

Die Musik ist zwar nur kurz zu hören, vermittelt aber sehr gut die entspannte Laune der drei Protagonisten und die Leichtigkeit mit welcher sie die Reise antreten.

Das Lied kommentiert nicht die gezeigten Bilder, sondern spiegelt die Stimmung der bevorstehenden Reise wider.

Hier übernimmt die Musik zu einem gewissen Grad eine persuasive Funktion, da sie den Zuschauer bei der Einfühlung in diese Szene unterstützt und das Gefühl der Protagonisten übermittelt.

To Love Somebody- Eagle Eye Cherry

***There's a light
A certain kind of light
That never shone on me
I want my life to lived with you
Lived with you
There's a way everybody say
To do each and every little thing
But what does it bring
If I ain't got you, ain't got ?
You don't know what it's like, baby
You don't know what it's like
To love somebody
[...]***

Eagle Eye Cherry, "To Love Somebody"

Das Lied *To Love Somebody*, im Original von den Bee Gees 1967²⁴, ertönt bereits als die Kamera eine Einstellung außerhalb des Autos zeigt (siehe Screenshot 29). Danach folgt ein harter Schnitt und man sieht die Protagonisten im Auto (*Y tu mamá también*, 0:29:10). Sie unterhalten sich darüber, was Luisa beruflich arbeitet und sie erzählt, dass sie immer schon viel reisen wollte.



Screenshot 29 (*Y tu mamá también*, 0:29:03)

Die Musik bleibt zwar im Hintergrund, allerdings ist die Melodie besonders eingängig und zieht durchaus die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich.

²⁴ <http://music.yahoo.com/bee-gees/biography/>

Da dieses Lied auch im Trailer eingesetzt wird, übernimmt die Musik hier auch eine ökonomische Metafunktion. Generell handelt es sich um ein Lied, das einer breiten Masse bekannt ist und vor allem durch ihren Popmusik-Charakter das jüngere Publikum anspricht.

Showroom Dummies- Señor Coconut

Hierbei handelt es sich um ein Cover des Originalsongs *Showroom Dummies* der deutschen Elektropop-Band *Kraftwerk*²⁵ aus dem Jahre 1977²⁶.

In dieser Szene erklären Julio und Tenoch den Begriff *Charolastra* und zählen die Punkte ihres Manifestes auf. Die Musik ist wieder aus dem Autoradio zu hören und läuft leise im Hintergrund weiter (*Y tu mamá también*, 0:30:46-0:33:54).

Allerdings steht in dieser Szene der Dialog der Protagonisten im Vordergrund und nicht die Musik. Hier fungiert das Lied lediglich als aktuelle Musik und zieht nicht die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich.

La Sirenita- Plastilina Mosh, Tonino Carotone & Chalo de Volován

Dieses Lied ist zu hören während die drei Protagonisten am nächsten Tag mit dem Auto weiterreisen. Sie rauchen im Auto Marihuana und unterhalten sich während im Hintergrund leise die Musik aus dem Autoradio ertönt (*Y tu mamá también*, 0:38:47-0:41:21).

Die Musik und der Dialog zwischen den Protagonisten sind bereits bei der ersten Einstellung außerhalb des Autos zu hören und somit ist die Tonspur nicht synchron mit dem Bild (siehe Screenshot 30).

²⁵ <http://www.clubcultura.com/clubmusical/ytumama/ytumama.htm>

²⁶ <http://www.discogs.com/Kraftwerk-Trans-Europe-Express/release/3556786>



Screenshot 30 (*Y tu mamá también*, 0:38:47)

Danach folgt ein harter Schnitt und der Wechsel ins Auto, wobei die Musik etwas lauter wird (*Y tu mamá también*, 0:38:59). Danach wird die Tonspur plötzlich von dem extradiegetischen Erzähler unterbrochen (*Y tu mamá también*, 0:39:45-0:39:48), der den Zuschauer über die Heimatstadt von Tenochs Kindermädchen informiert, an der sie gerade vorbeifahren.

Danach geht die Musik wieder weiter, auch als sie am Straßenrand auf eine Hochzeitsgesellschaft treffen und anhalten. Es folgt erneut ein harter Schnitt und die Kamera zeigt den Blick von außen, während noch immer, diesmal etwas leiser, die Musik zu hören ist (*Y tu mamá también*, 0:40:49).

Die Szene endet mit dem Bild außerhalb des Autos aus der Sicht der Hochzeitsgesellschaft, während man noch die Musik hört bis das Auto an ihnen vorbeifährt (*Y tu mamá también*, 0:41:21).

Hier übernimmt die Musik eine persuasive Funktion. Das Lied passt zur ausgelassenen Stimmung der drei Reisenden und zur ländlichen mexikanischen Atmosphäre. Es unterstreicht mit seinen folkloristischen Rhythmen das Gesamtbild und passt gut zur mexikanischen Hochzeitsgesellschaft auf die sie treffen.

Cold Air- Natalie Imbruglia

[...]

(Like Air)

Always looking down upon yourself

(Like Air)

You live 2ft above yourself

(Somewhere)

We will always be in parallel
(Out there)
It's a place without a hope in hell
(Like Air)
[...]
Natalie Imbruglia, "Cold Air"

Der melancholische Popsong von Natalie Imbruglia ist gleich im Anschluss von *La Sirenita* zu hören, während die drei ihre Reise fortsetzen.

Auch hier ist die Tonspur anfangs nicht synchron mit dem Bild. Man sieht diesmal auch nicht das Auto, sondern nur eine Panoramaeinstellung (*Y tu mamá también*, 0:41:24), während jedoch bereits das Lied und der Dialog zwischen den Protagonisten zu hören ist. Erst um 0:41:58 folgt ein harter Schnitt und die Kamera zeigt das Bild im Wageninneren.



Screenshot 31 (*Y tu mamá también*, 0:41:25)



Screenshot 32 (*Y tu mamá también*, 0:41:57)

Luisa erzählt von ihrer ersten großen Liebe die bei einem Unfall ums Leben gekommen ist. Die Tonspur wird danach wieder von der Off-Stimme unterbrochen, die über einen Autounfall berichtet, der sich vor zehn Jahren an der Straße wo die drei entlangfahren, ereignet hat (*Y tu mamá también*, 0:43:21).

Auch hier ist die Musik wieder aus dem Autoradio zu hören. Die sanften und melancholischen Klänge des Liedes *Cold Air* passen gut zur Stimmung die im Auto herrscht. Luisa schwelgt in alten Erinnerungen und auch wenn die beiden jungen Männer zwischendrin herumalbern und sich über ihre Liebesgeschichte lustig machen, übermittelt die Musik eine tiefgründige und nachdenkliche Stimmung.

Hier ist diese Zufallsmusik also durchaus parallel kommentierend und ermöglicht es dem Zuschauer, sich besser in die Filmfiguren einzufühlen und erfüllt somit eine persuasive Funktion.

By this River- Brian Eno

Erneut wird die Tonspur nicht synchron zum Bild eingesetzt. Man sieht die vorbeiziehende Straße und hört Julio und Tenoch reden. Im Hintergrund läuft das Lied *By this River*, das besonders entspannte und sanfte Klänge aufweist und den Zuschauer zum Abschweifen einlädt. Plötzlich stockt die Musik etwas, bis sie plötzlich ganz verstummt (*Y tu mamá también*, 0:44:05-0:44:44).

Man sieht noch immer die vorbeiziehende Straße und hört wie Julio sagt, warum Tenoch die Musik abdreht, wo doch dieses Lied so gut wäre. Tenoch antwortet darauf hin, dass die Batterien leer sind und dass sie das Radio anmachen sollen (*Y tu mamá también*, 0:44:53). Es folgt ein harter Schnitt und die Kamera zeigt das Bild aus dem Wageninneren heraus und zeitgleich ertönt die Stimme eines Nachrichtensprechers aus dem Radio.

Hier kommentiert die Musik nicht das gezeigte Bild, sondern übermittelt eine allgemeine, melancholische Stimmung.

Da man während des Musikeinsatzes nur die vorbeiziehende Straße sieht, lässt man sich als Zuschauer mit der Musik fallen und lässt einfach die Eindrücke auf sich wirken.

Durch diese Szene erfährt man, dass die Musik bis jetzt von den Protagonisten selbst ausgewählt wurde und von Musikkassetten zu hören war. Ab diesem Zeitpunkt jedoch, folgt nun nur noch Musik von einem Radiosender, auf den die Protagonisten keinen Einfluss haben.

La Tumba sera el final- Flaco Jimenez

Auch hier beginnt der Musikeinsatz mit einer Einstellung außerhalb des Autos (*Y tu mamá también*, 0:45:13). Die Kameraperspektiven wechseln zwischen innerhalb und

außerhalb des Autos, wobei auch die Tonstärke dementsprechend angepasst wird (*Y tu mamá también*, 0:45:08-0:46:40).

Die drei unterhalten sich darüber, wie Tenoch und Julio mit ihren Freundinnen Liebe machen. Das mexikanische Lied läuft nur leise im Hintergrund und unterstützt die allgemeine Atmosphäre und vermittelt durch ihre folkloristischen Klänge ein mexikanisches Flair.

Plötzlich platzt ihnen ein Autoreifen und man hört einen Knall (*Y tu mamá también*, 0:48:34). Auch als die drei aussteigen und die Motorhaube aufmachen, hört man noch immer die Musik leise aus dem Autoinneren erklingen. Erst als der nächste Szenenwechsel erfolgt (*Y tu mamá también*, 0:48:51) erlischt auch damit die Musik.

Der Text des Liedes thematisiert die Liebe zwischen zwei Menschen die erst durch den Tod getrennt werden. Auch wenn die Musik nicht die Bilder kommentiert, nimmt sie Bezug auf die gesamte Handlung. Sowohl die Liebe als auch der Tod, und vor allem die sterbenskranke Luisa, sind Mittelpunkt der Geschehnisse im Film.

Si no te hubieras ido- Marco Antonio Solis

[...]

***No hay nada mas dificil que vivir sin ti
sufriendo en la espera de verte llegar
el frio de mi cuerpo pregunta por ti
y no se donde estas
si no te hubieras ido seria tan feliz***

[...]

Marco Antonio Solis "*Si no te hubieras ido*"

Dies ist einer der Titelsongs von *Y tu mamá también* und begleitet eine Schlüsselszene im Film. Es ist eine Ballade von einem der erfolgreichsten mexikanischen Sänger namens Marco Antonio Solis.²⁷

²⁷ <http://www.artistdirect.com/artist/bio/marco-antonio-solis/563424>

Die drei Protagonisten verbringen ihren letzten Abend in einem kleinen Restaurant am Strand und betrinken sich. Luisa will ein Lied auf der Jukebox spielen und gibt wahllos eine Nummer ein, es ertönt dieses Lied und sie beginnen zu tanzen (*Y tu mamá también*, 1:28:02-1:29:03).



Screenshot 33 (*Y tu mamá también*, 1:28:51)

Diese Szene ist repräsentativ für den gesamten Film, da ein Bild aus dieser Szene für eines der beiden Filmplakate verwendet wurde.

Der Text handelt davon, einen geliebten Menschen verloren zu haben und vom Schmerz der damit verbunden ist. Die Welt ist nicht mehr so wie sie einmal war und man hat noch immer die Hoffnung, dass dieser Mensch eines Tages zurückkehrt.

Der Text könnte sich auf Luisas Schicksal beziehen und darauf, dass sie ihren Mann Jano mit dem Wissen zurückgelassen hat, dass sie nie mehr zurückkehren wird.

Es handelt sich zwar auch hierbei um aktuelle Musik, da die Musikquelle Teil der filmischen Handlung ist, doch sie trägt durchaus einen kommentierenden Charakter. Die Musik steht hier sowohl für die drei Protagonisten als auch für den Zuschauer im Mittelpunkt.

Sie unterstreicht die erotische Spannung zwischen den dreien und lässt ebenfalls den Zuschauer in diese Welt eintauchen und übernimmt somit vor allem eine persuasive Funktion.

13.4.5. Mexikanische Folklore im Film

In einigen Szenen ist typisch mexikanische Folklore zu hören, zum Beispiel: *Mariachimusik*²⁸, oder auch andere mexikanische Lieder.

Dabei handelt es sich ausschließlich um Zufallsmusik, die meist an öffentlichen Schauplätzen im Hintergrund zu hören ist:

Schauplatz	Musik	Zeit
Hochzeit	Mariachimusik	0:19:07-0:19:18
1.Halt/Restaurant	spanischsprachige Musik	0:34:37-0:37:05
2.Halt/Raststation	spanischsprachige Musik	0:49:30-0:50:17
Auto	spanischsprachige Musik	1:02:48-1:05:15
Restaurant	spanischsprachige Musik	1:20:36-1:22:17
Restaurant	spanischsprachige Musik	1:22:36-1:26:03

Diese Musik läuft immer leise im Hintergrund und beansprucht nicht die Aufmerksamkeit des Zuschauers. Sie steht allerdings stark im Gegensatz zur Musik, welche die Protagonisten selbst im Auto auswählen, da es sich dabei meist um internationale Popmusik handelt.

13.4.6. Wieviel *Pop* steckt in *Y tu mamá también*?

Der Soundtrack zum Film ist eine Mischung aus folkloristischen mexikanischen Liedern und einer Auswahl von internationalen Interpreten. Während ihrer Reise mit dem Auto, dominiert eindeutig englischsprachige Musik.

Dabei handelt es sich ausschließlich um Lieder, die in das Genre des *Pop* fallen und besonders typisch für die Gattung des *Roadmovies* sind.

Julio und Tenoch wollen mit ihrem Manifest gesellschaftliche Strukturen durchbrechen und auf eine Art und Weise rebellieren. Nichtsdestotrotz sind sie junge Heranwachsende die, auch gerade wegen ihrer Rebellion, in ein bestimmtes Schema fallen. Wie alle

²⁸ Unter *Mariachimusik* versteht man traditionelle mexikanische Musik, die meist auf Saiteninstrumente gespielt wird. Weitere typische Instrumente dieser Musikrichtung sind: Trompeten, Geigen und auch Gitarren (<http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/00575>).

Jugendlichen interessieren sie sich für Musik und können sich somit nicht der massenmedialen Manipulation entziehen.

Der Punkt „*Pop tötet die Poesie.*“ ist also nur eine Art Rebellion gegen die kapitalistischen Strukturen, denen sie aber in Wirklichkeit nicht entkommen können.

Y tu mamá también weist vor allem hinsichtlich der Auswahl der Musik hybride Strukturen auf: Auf der einen Seite finden wir das Land Mexiko und das einfache Leben seiner Leute. Auf der anderen Seite werden diese Eindrücke durch amerikanische oder auch westeuropäische Musik untermalt, die den Drang nach Freiheit, über die Grenzen Mexikos hinaus symbolisiert.

13.4.7. Musik im Vor- und Abspann von *Y tu mamá también*

In den ersten zwanzig Sekunden des Vorspanns wird das Intro der *Twentieth Century Fox Corporation* eingespielt, die den Zuschauer auf das bevorstehende Filmerlebnis einstimmt und somit eine Abgrenzung zur Wirklichkeit schafft. Diese Einspielmusik dient hier einer rezeptionspsychologischen Metafunktion.

Weiter wird im Vorspann nur der Name der Produktion und der Filmtitel eingeblendet und dabei keinerlei Musik oder Ton eingesetzt (*Y tu mamá también*, 0:00:20-0:00:40). Die erste Einstellung folgt um 0:00:40, die zeigt, wie Tenoch und seine Freundin auf dem Bett liegen und miteinander schlafen.

Dem Zuschauer wird somit keinerlei Emotion vorgegeben, sondern er wird gleich mit einer etwas provokativen Szene konfrontiert.

Der Abspann beginnt mit einer Abblende (*Y tu mamá también*, 1:36:53) und dabei hört man das Lied *Watermelon in Easter Hay* von Frank Zappa. Es handelt sich hierbei um ein rein instrumentales Stück, genauer gesagt um ein Gitarrensolo, das während dem gesamten Abspann zu hören ist.

Frank Zappa hatte vor seinem Tod festgelegt, dass drei seiner Songs nur auf dem Album auf dem sie erschienen sind, veröffentlicht werden dürfen und nicht für andere Zwecke verwendet werden. *Watermelon in Easter Hay* war einer davon.

Als jedoch die beiden Produzenten die Rechte für dieses Lied kaufen wollten, kam ihnen Zappas Witwe entgegen. Sie sah sich den Film an und stimmte der Veröffentlichung zu, da sie der Meinung war, dass Frank Zappa stolz auf diesen Film wäre.²⁹

Musikalisch hebt sich das Stück stark vom restlichen Soundtrack ab und scheint im ersten Augenblick nicht zur Geschichte zu passen. Musikalisch geht es eher in die Richtung des amerikanischen Rocks und rundet somit die Gattung des *Roadmovies* ab. Die Stimmung die am Filmende erzeugt wurde, wird durch die bedrückenden Klänge des Gitarrensolos, weitergeführt. Da man als Zuschauer erst am Ende des Films von Luisas Tod erfährt, lässt man danach den Film noch einmal Revue passieren, um ihre Handlungsweise während des Films nachzuvollziehen. Die Musik unterstützt dabei sehr gut diese Stimmung die beim Zuschauer ausgelöst wird.

²⁹ <http://www.imdb.com/title/tt0245574/trivia>

14. Conclusio

Abschließend können die Unterschiede hinsichtlich des Einsatzes der Filmmusik in den Filmen *Amores Perros* und *Y tu mamá también* zusammengefasst werden. Ein Ziel der vorliegenden Arbeit war es außerdem, die Notwendigkeit von Filmmusik darzulegen.

Nach gründlicher Auseinandersetzung mit der Musik in beiden Filmen stand fest, dass sie nicht nur eine akustische Ergänzung, sondern ein unentbehrlicher Bestandteil der erfolgreichen Umsetzung des Filmwerks ist. Auch wenn sich der Einsatz der Filmmusik in beiden Filmen stark unterscheidet, wird mit der Musik eine Wirkung erzielt, der man sich als Zuschauer nicht entziehen kann.

Im Film *Amores Perros* dominiert vor allem parallel kommentierende Musik, in Verbindung einer dramaturgischen Funktion. Die Erlebnisse und Gefühle der Filmhelden werden somit intensiviert, wodurch sich der Zuschauer besonders gut in das Filmgeschehen einfühlen kann. Es ist allerdings auch festzuhalten, dass es durchaus dramaturgische Szenen im Film gibt, die ganz ohne Musik auskommen und gerade durch diese Stille eine spannungsgeladene Atmosphäre kreierte wird.

Die auditive Ebene in *Amores Perros* ist besonders durch den Wechsel zwischen laut und leise gekennzeichnet, da viele Geräusche im Film besonders hervorgehoben werden und so zur Spannungssteigerung dienen.

Auffallend ist, dass hier die Musik häufig mehrere Szenen miteinander verbindet und somit die narrativen Strukturen im Film unterstützt. Dadurch nimmt sie Bezug auf das gesamte Filmgeschehen und nicht nur auf einzelne Szenen. Doch die Musik wird nicht nur auf die gesamte Filmhandlung abgestimmt, sondern auch auf die visuelle Ebene. Die Inszenierung bestimmter Szenen weist Parallelen mit dem jeweiligen Einsatz der Musik auf, wie beispielsweise das Lied *Tema de Amores Perros* mit bestimmten Kameraeinstellungen (*Close-up*, *Totale*) einhergeht.

Durch die Mischung der eigens für den Film komponierten Musik und der ausgewählten Musik diverser Interpreten, entsteht eine komplexe auditive Ebene der man sich als Zuschauer unbewusst nicht entziehen kann.

Der prägnanteste Unterschied bezüglich der Filmmusik in beiden Filmen ist, dass in *Y tu mamá también* keine kommentierende sowie eigens komponierte Musik vorkommt.

Dennoch wird die auditive Ebene in diesem Film nicht dem Zufall überlassen, sondern erfüllt durchaus wichtige Funktionen. Allerdings dient die Musik in *Y tu mamá también* nicht zur Spannungssteigerung sondern übernimmt vorwiegend eine persuasive Funktion und dient vor allem zur Einfühlung des Zuschauers in den Filmhelden.

Auch hier gibt es wieder bestimmte Charakteristika, die durch das Zusammenwirken der auditiven und visuellen Ebene hervorgehoben werden. Häufig wird die Musik nicht synchron zum Bild eingesetzt, sondern unterstreicht die Reise an sich, auf der sich die Protagonisten befinden.

Im Gegensatz zu *Amores Perros* ist in *Y tu mamá también* die allwissende *Off-Stimme* im Vordergrund und nicht die Filmmusik. Sie informiert den Zuschauer über vergangene und zukünftige Ereignisse der Filmhelden und so erfährt man bestimmte Hintergrundinformationen die dabei helfen, die Lebensumstände der Protagonisten besser zu verstehen. Durch die *Off-Stimme* wirken viele Szenen tiefgründiger, als Zuschauer schweift man kurz in eine Parallelwelt ab, die nicht auf der Leinwand stattfindet.

Die Schwierigkeit bei der Analyse der Musik in beiden Filmen bestand darin, sowohl der visuellen als auch der auditiven Ebene die gleiche Aufmerksamkeit zu schenken. Als Filmzuschauer nimmt man die Musik oft nur unbewusst wahr und setzt sich somit nicht direkt damit auseinander. Dennoch wird damit eine gewisse Wirkung erzielt, die ausschlaggebend für das gesamte Filmerlebnis ist und bewirkt, dass sich der Zuschauer in den Bann ziehen lässt.

Erst nach mehrmaligem Betrachten der Filme fällt auf, wie viel Musik tatsächlich eingesetzt wird. Auch die jeweiligen Funktionen die hinter den Musikeinsätzen stehen, sind einem als Zuschauer anfangs nicht bewusst.

Generell ist festzuhalten, dass unabhängig vom Filmgenre, Musik das Filmwerk erst komplett macht und dem Regisseur eine zusätzliche Möglichkeit bietet, eine Verbindung zwischen seinem Filmwerk und dem Rezipienten herzustellen.

15. Resumen en español

La banda sonora en el cine suele ser un aspecto secundario de éste, el cual la mayoría de los espectadores capta de manera inconciente. No obstante la música tiene gran importancia en la realización de un film y es un elemento que no debe ser desatendido.

Para exponer la importancia de la banda sonora en una película, escogí dos películas del nuevo cine mexicano: *Amores Perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu, y *Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón.

La primera parte de este trabajo se dedica a una breve sinopsis histórica, teniendo en cuenta que la música fue indispensable para el cine mudo. Seguidamente, se explican las diferentes funciones de la música en el cine y las reacciones que crea la música en el espectador.

El cine mudo

Los hermanos Lumière realizaron 1895 las primeras proyecciones cinematográficas en el *Grand Café* de Paris, las cuales contaron con el acompañamiento musical de un pianista.

Hay diferentes opiniones respecto a los motivos por los cuales el film fue relacionado con la música desde el principio. Una opinión es que el pianista debía disimular o encubrir el ruido de los proyectores que se encontraban en la sala de espectadores. Una segunda opinión es que la música debía superar la contradicción entre la imagen y el silencio irreal, dada la falta de acompañamiento musical ante el transcurso del movimiento.

El plano sonoro en la película

Una película es un medio audiovisual caracterizado por signos audibles y visibles. El sonido en el cine no se debe infravalorar, sobre todo porque tiene una función significativa por la narración. Cuando se habla del plano sonoro, se consideran tres componentes: música, ruidos y diálogo.

Con respecto a la fuente de sonido se debe distinguir entre *voz en off* y *voz en on*. Se trata de *voz en on*, o también llamada música diegética, cuando la fuente de sonido es parte del mundo fílmico. En cambio, la *voz en off* o extradiegética, se refiere a cuando la fuente de sonido se encuentra fuera del campo.

La música cinematográfica

Por la *música de una película* se entiende la *música de la banda sonora original*, que fue compuesta para un film, en conjunto con la música adaptada que se elige de varios intérpretes. A menudo la música crea un ambiente específico que, nuevamente, ayuda a transmitir sentimientos específicos al espectador. La combinación de estos dos modos de música resulta en la música incidental, que sólo los espectadores pueden escuchar.

Respecto a la sincronización entre música e imagen, se distingue entre sincrónico y asincrónico. La música de acompañamiento en una película es un sonido comentario que puede acompañar la imagen de un modo paralelo o contrapuntístico.

Un sonido paralelo y comentario pone en relieve distintos sentimientos que van con la imagen y puede expresar tanto el ambiente general de una película como la temática de cierta escena.

El uso de un sonido paralelo pero contrapuntístico es lo contrario, no se usa para expresar el ambiente de las imágenes mostradas, sino que transmite sentimientos que no van acorde con la imagen.

Otro tipo de música que puede aparecer en una película es la música diegética o también llamada música actual. Esta música frecuentemente no exige la atención de los espectadores, porque se trata de un resultado de paso y, entonces, es la escena en sí misma lo que debe ser el centro de interés. A diferencia de la música incidental, la fuente de ese tipo de música siempre se encuentra dentro del argumento de la película.

Tipos de funciones

La banda sonora tiene dos tipos de metafunciones que no se relacionan con la película en general, sino con la recepción del espectador.

El primer tipo se refiere a la manera de recepción, es decir que, por ejemplo, se neutralizan factores perturbadores con ayuda de música.

El segundo tipo de metafunción es la función económica, que se refiere al carácter comercial de una película. A veces se usa música para llegar a un cierto público objetivo. También la comercialización del tema musical forma parte una función económica.

Hay cuatro tipos de funciones que se refieren a un film concreto: función dramática, épica, estructural y persuasiva.

Se habla de una función dramática, cuando la música aclara el estado de ánimo de los personajes en el film y simboliza sus emociones, por consiguiente tiene gran importancia para la acción dramática en la película.

La función épica o también llamada narrativa, se refiere a todos aspectos que son importantes para la narración del argumento de una película. Eso también incluye la presentación del tiempo. A través de las diferentes formas del montaje en el cine, se puede manipular el transcurso temporal como, por ejemplo, mediante saltos al futuro o pasado, cámara rápida o cámara lenta.

Música con una función estructural se usa para acentuar ciertos transcurros del movimiento. Además se pueden ilustrar e imitar esos transcurros con ayuda de la música.

La función persuasiva hace referencia a la reacción emocional que se transmite a través de la música. Ayuda al espectador a identificarse con una escena o los personajes y, de esta manera, refuerza o expresa emociones provocadas.

Recepción de música cinematográfica

Cuando se habla de la recepción de música cinematográfica es necesario remitirse a dos aspectos: fisiológico y psicológico.

Los aspectos fisiológicos van junto con las funciones corporales. El oído humano es un órgano siempre *abierto*, a diferencia del ojo que se puede *cerrar*. El sentido auditivo

puede influenciar el cuerpo mediante la música. Como resultado, es posible llegar a la tranquilización de la respiración o la disminución en frecuencia del pulso.

Los aspectos psicológicos se refieren a la reacción emocional del espectador. Esos dependen en gran medida tanto de la experiencia personal de cada uno, como también de la intención del compositor y las reacciones que quiere provocar con su música.

El espectador interpreta la música como expresión de ciertos sentimientos y tiene la posibilidad de identificarse mejor con los personajes. Sin embargo, no sólo reacciona a las emociones intentadas por el director, sino que también da lugar a los sentimientos relacionados con su propia experiencia.

La música de la introducción y el crédito

La música al principio y al fin de una película tiene gran importancia para los compositores y la industria musical, porque exige la atención del espectador. Muchas veces se usa este lugar para publicitar una canción, aunque también puede adoptar otras funciones.

Es posible renunciar completamente a la música durante la introducción, de forma tal que el silencio cree una tensión que logre cautivar al espectador.

Otra función es remitir a una escena dramática en la película, por consiguiente el compositor crea una tensión hasta el principio.

La música durante los créditos tiene el objetivo opuesto al elemento analizado anteriormente, de manera que el público pueda dejarse llevar más fácilmente. Se utiliza con frecuencia para continuar los sentimientos que fueron creados al finalizar la película. De esta manera, el espectador se queda con un sentimiento de tristeza, felicidad, alivio, etc. , que perdura después de la película.

Otra manera de usar música al final de la película es añadir un comentario con ayuda de música, que comenta, por ejemplo, toda la historia del protagonista.

¿Cómo colaboran director y compositor?

La manera de colaboración entre director y compositor es muy diferente. Lo ideal sería incluir al compositor desde el principio, pero eso se hace solo en muy pocos casos. No

obstante, no es frecuente que el compositor se mencione en el guión, sino que aparece de la misma forma que lo hace el director, para lograr entender mejor su intención detrás de la historia.

La dificultad respecto a la colaboración radica en la descripción de un tipo de música únicamente con el uso de palabras. Además, depende de la experiencia personal lo que se entiende, por ejemplo, por *clásico* o *romántico*. Por esta razón, es importante que también se busquen ejemplos de música para explicarse.

En caso de que se necesite la música para el rodaje (por ejemplo para escenas de bailable o número de canto), la música se produce de antemano.

El cine mexicano

Desde los años noventa el cine mexicano logró gran éxito, no sólo en América Latina sino también en los EE.UU. y Europa, con películas como: *Danzón* (Maria Navaro, 1991), *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), *Amores Perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) y *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001).

Luego de tocar fondo en el año 1931, se continuó con una progresión en la industria mediante inversión estatal.

Con el éxito de la película *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) comenzó la época de oro del cine mexicano en la cual incrementó la producción cinematográfica.

Al principio de los años sesenta la clase burguesa evitó el cine nacional. Como resultado de esto, se conformó el así llamado *Grupo Nuevo Cine* cuyos miembros estaban interesados en la *Nouvelle Vague* francesa y el Neorrealismo italiano.

Con el período del presidente Luis Echeverría en los años setenta la industria cinematográfica fue nuevamente promovida por el Estado y se fundaron tres producciones estatales.

En los años noventa se estableció el término *Nuevo Cine Mexicano*. Durante esos años se lograron filmar muchas películas mexicanas de gran éxito nacional e internacional.

Amores Perros

Amores Perros, del director mexicano Alejandro González Iñárritu, fue estrenada en el año 2000. Los protagonistas principales de la película son: Gael García Bernal, Emilio Echevarría, Goya Toledo, Álvaro Guerrero y Vanesa Bauche.

La historia sucede en la Ciudad de México y trata sobre las vidas de tres personas cuyos caminos se cruzan a un accidente automovilístico.

Octavio está enamorado de Susana, la esposa de su hermano Ramiro. Para ofrecerle una vida mejor, Octavio intenta ganar dinero en peleas de perros ilegales con su perro *Cofi*. Valeria tiene un lío amoroso con Daniel, que está casado. El centro de la vida de Valeria es su trabajo como modelo y su perro *Richi*. El Chivo, un ex-guerrillero que ha pasado alguno tiempo en la prisión, vive muy solitario con sus numerosos perros de la calle.

El rasgo común de estas tres personas, es su relación que mantienen con sus perros y la desesperación a causa del amor no realizado.

La banda sonora de *Amores Perros* consta de dos CDs y abarca treinta títulos. El editor de música es Martín Hernández. Los tres elementos del plano sonoro (diálogo, ruido y música) se combinan de un modo muy denso, creando así una atmósfera sumamente intensa. La música de la banda sonora original fue compuesta por Gustavo Santaolalla.

Los títulos del segundo disco no aparecen en la película, se trata de música inspirada por el film. La canción *De Perros Amores* del grupo Control Machete fue compuesta para la película pero sólo fue usada para el tráiler y no aparece en la película.

González Iñárritu quería poner en claro que este film no se trata de peleas de perros sino de la vida dura de la clase baja y media y la lucha por la supervivencia de cada uno.

Ruidos y música actual en *Amores Perros*

En general, se puede decir que aparecen muchos ruidos intensos en la película que sirven para aumentar la tensión. Incluso el principio del filme consta de sonidos inquietos en *off* de coches que pasan a gran velocidad. El espectador ya no sabe que ocurre pero se encuentra inmerso en la situación.

En *Amores Perros* hay sólo tres casos cuando aparece música actual. El primero, es la canción *Coolo* de Illya Kuryaki, que se oye de los auriculares del walkman de Susana. La segunda canción es *Pesada* de Control Machete, que se oye durante la persecución en la que Octavio y Jorge huyen de la banda de Jarocho. La canción se oye del radio del coche y encaja muy bien con las imágenes inquietas, lo cual aumenta la atmósfera agresiva. La tercera vez en la que se presenta música actual es *Corazón* de Titán. Se oye primero en el nuevo apartamento de Valéria y después se oye en su coche. Esa canción tiene una melodía pegadiza y refleja muy bien el estado de ánimo alegre de este personaje.

Música incidental en *Amores Perros*

La primera música no diegética que aparece es la canción *Si Señor* de Control Machete (*Amores Perros*, 0:36:37-0:38:46). Se trata de un sonido comentario que acompaña las escenas de un modo paralelo. Las escenas acompañadas por *Si Señor* muestran cómo Octavio habla con Susana sobre un nuevo comienzo, cómo Ramiro asalta un supermercado, cómo Octavio gana más y más dinero en las peleas de perros y cómo Ramiro engaña a Susana. La música tiene una función persuasiva, ya que tiene una melodía muy dinámica y ayuda al espectador a identificarse mejor con los protagonistas.

La segunda canción es *Lucha de Gigantes* de Nacha Pop (*Amores Perros*, 0:43:34-0:45:39) que también abarca distintas escenas. Empieza en la escena donde Octavio le pide un favor al organizador de las peleas de perros. Después se ve cómo a Ramiro le dan una golpiza, mientras se muestran escenas donde Octavio se acuesta con Susana. Aquí el sonido es comentario para las escenas de Octavio y Susana, pero al mismo tiempo contrapuntístico a las escenas de Ramiro.

La tercera música incidental es la canción *La Vida Es Un Carnaval* de Celia Cruz (*Amores Perros*, 1:36:19-1:37:19). Al principio la música no es diegética, después sigue un cambio de escenario y la música cambia en un modo diegético, porque ahora se oye la música de los bares en la calle. Aquí la música es contrapuntística porque se refiere a la gente en la calle; no a los protagonistas y su historia.

La siguiente canción no diegética es *Long Cool Woman* de The Hollies (*Amores Perros*, 2:09:05-2:10:31) y es la única canción de lengua inglesa. La canción empieza de un

modo diegético porque se oye del radio de El Chivo. Pero después cambia en un modo no diegético y comentario.

El resto de la música en *Amores Perros* es la música compuesta por Gustavo Sanaolalla. Se trata de música instrumental por lo general tocada con una guitarra acústica o eléctrica.

Son siete canciones cuyos títulos se refieren a las escenas en que éstas aparecen (como por ejemplo: *El Apartamento*, *Un Amor Encontrado*, *Memorias*). Tales piezas musicales tienen frecuentemente una función dramática o persuasiva. La única canción que aparece en reiteradas escenas es *Tema de Amores Perros*. Acompaña a las escenas de los tres protagonistas cuando pierden lo que más quieren. Aquí el sonido es paralelo y comentario, así que el espectador puede sentir la desesperación de las protagonistas.

Para el crédito de la película sigue primero la música de la última escena (*Tema de Amores Perros + Atacama*) y después se oye una versión distinta de la canción *Lucha de Gigantes*. Eso hace recordar al espectador la historia de amor entre Octavio y Susana y lo deja en un estado de ánimo melancólico y romántico.

Y tu mamá también

Y tu mamá también, de Alfonso Cuarón, fue publicada en 2001. Las protagonistas de la película son: Gael García Bernal, Diego Luna y Maribel Verdú. Es una película del género *road movie* y trata de los adolescentes Julio y Tenoch que viven en México. Un día deciden hacer un viaje en coche y la esposa del primo de Tenoch, Luisa, los acompaña. El viaje los lleva a una playa desconocida, donde Luisa se queda sola mientras que Juan y Tenoch deciden a regresar a México. Al fin de la película se entera que Luisa estaba enferma de cáncer y que este había sido su último viaje.

La banda sonora de *Y tu mamá también* abarca catorce títulos de distintos intérpretes (como por ejemplo: Natalie Imbruglia, Molotov o Eagle Eye Cherry). No sólo se trata de distintos intérpretes sino también de distintas tendencias musicales. Además, es necesario añadir que no se compuso música para la película.

Música actual en *Y tu mamá también*

En toda la película no aparece música incidental, es decir un sonido comentario. Se trata sólo de música diegética, cual fuente es parte del mundo fílmico.

En general no es la música lo que tiene prioridad, sino fundamentalmente una voz *en off* que interrumpe infinitas veces la pista sonora e informa el espectador sobre distintos trasfondos del suceso.

Como fuente de sonido sirve casi siempre el radio del coche. Se puede hacer una distinción entre la música antes del viaje y la música durante del viaje. Aunque se trata únicamente de música diegética, la música lleva ciertas funciones.

Hay cuatro canciones que se oyen antes del viaje, una del radio del coche (*Go Shopping* de Bran Van 3000), y tres del equipo de música en la casa (*Here comes the Mayo de Molotov* vs. Dub Pistols, *Afila el Colmillo* de Titan & Mala Rodríguez, *Nasty Sex* de La Revolución de Emiliano Zapata).

Sobre todo debe fijarse la atención en *Here comes the Mayo*, aun cuando aparece con un volumen muy bajo y no atrae la atención del espectador. Pero esta canción aparece en el tráiler y la letra trata de las protagonistas y su filosofía de la vida. De esta forma, no tiene una función en la escena pero se refiere al argumento completo de la película.

La música durante el viaje en coche fue elegida al principio por las protagonistas. Se trata de música pop de intérpretes internacionales.

La canción *To Love Somebody* de Eagle Eye Cherry (*Y tu mamá también*, 0:29:10), por ejemplo, lleva una función económica porque también aparece en el tráiler y se dirige a un público joven.

La canción *Cold Air* de Natalie Imbruglia (*Y tu mamá también*, 0:41:24-0:43:21) se oye en el coche mientras que Luisa cuenta cómo su primer amor perdió la vida en un accidente. Aquí el sonido es paralelo y comentario y subraya el ambiente pensativo y profundo.

La canción más significativa de la película es *Si no te hubieras ido* de Marco Antonio Solís (*Y tu mamá también*, 1:28:02-1:29:03). Se trata de la escena cuando Julio, Tenoch

y Luisa pasan la última noche juntos y se emborrachan en un restaurante. Luisa elige una canción en la juke-box y entonces comienza a sonar esta canción.

Su letra trata de perder una persona, el dolor consiguiente y la esperanza de que esta persona pueda regresar algún día.

Aquí la música tiene una función persuasiva porque hace al espectador sumergir en el mundo fílmico y, al mismo tiempo, transmite muy bien las tensiones eróticas entre los protagonistas.

Folklore mexicano en la película

En algunas escenas también aparece folklore mexicano, como por ejemplo música mariachi (*Y tu mamá también*, 0:19:07-0:19:18). También en los restaurantes se oye en el trasfondo música con acento español, que no exige la atención del espectador.

Sin embargo, esa música encaja muy bien con el ambiente y hace referencia a México en sí mismo.

Al crédito de la película se oye la canción *Watermelon in Easter Hay* de Frank Zappa (*Y tu mamá también*, 1:36:53). Se trata de una canción instrumental, que es muy diferente al resto de la banda sonora.

El tema de la canción se ajusta perfectamente con el ambiente que había sido creado al final de la película y continúa los sentimientos opresivos, una vez que se llega a conocer la muerte de Luisa.

16. Bibliographie

Adorno, Theodor W., Eisler, Hanns: *Komposition für den Film*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1996.

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

Dahlhaus, Carl, Eggebrecht, Hans Heinrich (Hg.): *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*. Dritter Band. L-Q. 2. Auflage. Zürich: Atlantis-Musikbuch-Verlag, 1998.

Eisler, Hanns: *Komposition für den Film*. Berlin: Verlag Bruno Henschel und Sohn: 1949. S.76, zit. nach: Pauli, Hansjörg: *Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss*, in: Schmidt, Hans-Christian (Hg.): *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*. Mainz: Schott, 1976. S.92.

Faulstich, Werner: *Einführung in die Filmanalyse*. Tübingen: Narr, 1994.

Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. München: Fink, 2002. S.137f, zit. nach: Bienk, Alice: *Filmsprache: Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren, 2008. S.96.

Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Fink, 2008.

García Riera, Emilio: *Breve historia del cine mexicano*. Mexico City: Ediciones Mapa/IMCINE, 1998. S.120, zit. nach: Noble, Andrea: *Mexican national cinema*. London: Routledge, 2005. S. 15.

Hart, Stephen: *A Companion to Latin American Film*. Woodbridge: Tamesis, 2004.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2007.

Husson, Raoul: *Le conditionnement psychophysiologique de l'esthétique musicale*, in: *Revue Musicale*, Nr.6, 1956, zit. nach: Lissa, Zofia: *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschel, 1965, S. 355.

Kalinak, Kathryn: *Film music: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.

Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

Kühn, Helmut: *Hinweise auf eine Analyse von Filmmusik*, in: Schmidt, Hans-Christian (Hg.): *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*. Mainz. Schott, 1976. S. 121-125.

Lindgren, Ernest: *The Art of the Film 1948*. S. 147, zit. nach: Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. S. 231.

Lissa, Zofia: *Ästhetik der Filmmusik*. Berlin: Henschel, 1965.

London, Kurt: *Film Music*. Faber & Faber: London, 1936. S. 27ff, zit. nach: Pauli, Hansjörg: *Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriß*, in: Schmidt, Hans-Christian (Hg.): *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*. Mainz: Schott, 1976. S. 92.

Maas, Georg: *Filmmusik*, in: Bruhn, Herbert, Oerter, Rolf & Rösing, Helmut (Hrsg.): *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1993. S. 203-208.

Maciel, David: *Contemporary Cinema of Mexico*, in: Martin, Michael: *New Latin American Cinema*. Volume Two/Studies of National Cinema. Detroit: Wayne State University Press, 2002. S.94-120.

Monaco, James: *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien; Mit Einführung in Multimedia*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000.

Munaretto, Stefan: *Wie analysiere in einen Film?* 2. Auflage. Hollfeld: Bange, 2009.

Noble, Andrea: *Mexican national cinema*. London: Routledge, 2005.

Ottenheim, Konrad: *Film und Musik bis zur Einführung des Tonfilms. Beiträge zu einer Geschichte der Filmmusik*. Diss. an der Friedrich-Wilhelms-Universität: Berlin 1944. S.7, zit. nach: Bullerjahn, Claudia: *Grundlagen der Wirkung der Filmmusik*. Augsburg: Wißner, 2001.

Pauli, Hansjörg: *Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriß*, in: Schmidt, Hans-Christian (Hg.): *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*. Mainz: Schott, 1976. S. 91-119.

Pauli, Hansjörg: *Filmmusik: Stummfilm*. Stuttgart: Klett-Verlag für Wissen und Bildung, 1981.

Romney, Jonathan: *Going to the dogs*, in: *The Guardian* vom 22.8.2000, S.12-13, zit. nach: Smith, Paul Julian: *Amores Perros (Love´s a bitch)*. Barcelona: Gedisa, 2005.

Rügner, Ulrich: *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934*. Hildesheim: Olms, 1988.

Scheurer, Kyra: *Amores Perros*, in: Töteberg, Michael (Hg.): *Metzler-Film-Lexikon*. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Metzler, 2005. S. 27-29.

Schmidt, Hans-Christian: *Musik als Einflussgrösse bei der filmischen Wahrnehmung*, in: Schmidt, Hans-Christian (Hg.): *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Perspektiven und Materialien*. Mainz: Schott, 1976. S. 126-169.

Schneider, Norbert Jürgen: *Musikdramaturgie im neuen deutschen Film*. Handbuch Filmmusik I. Band 13. München: Ölschläger, 1990.

Smith, Paul Julian: *Amores Perros (Love´s a bitch)*. Barcelona: Gedisa, 2005.

Stock, Walter (Hg.): *Musik & Film*. 1978. S.20, zit. nach: Schneider, Enjott: *Handbuch der Filmmusik*, 1990. S. 67.

Wehmeier, Rolf: *Handbuch Musik im Fernsehen*. Regensburg: ConBrio-Verlagsgesellschaft, 1995.

Wood, Jason: *The Faber book of Mexican cinema*. London: Faber and Faber, 2006.

Verwendete Internetquellen

<http://www.salon.com/2003/11/19/inarritu/> (letzter Zugriff: 04.06.2012).

<http://www.culturebase.net/artist.php?534> (letzter Zugriff: 03.04.2012).

<http://www.imdb.com/name/nm0327944/bio> (letzter Zugriff: 03.04.2012).

<http://www.elcinemaniaco.com/2009/01/soundtrack-de-amores-perros.html> (letzter Zugriff: 03.04.2012).

<http://www.coveralia.com/caratulas/BSO-Y-Tu-Mama-Tambien--Frontal.php> (letzter Zugriff: 05.04.2012).

<http://www.moviescreenshots.blogspot.com/2011/01/y-tu-mama-tambien-and-your-mother-too.html> (letzter Zugriff: 05.04.2012).

<http://www.listal.com/viewimage/426088> (letzter Zugriff 05.04.2012).

<http://www.imdb.com/name/nm0190859/bio> (letzter Zugriff: 05.04.2012).

<http://www.imdb.com/title/tt0245574/fullcredits#cast> (letzter Zugriff: 05.04.2012).

<http://www.imdb.com/name/nm0190859/bio> (letzter Zugriff: 10.04.2012).

<http://www.clubcultura.com/clubmusica/ytumama/ytumama.htm> (letzter Zugriff: 18.04.2012).

<http://www.allmusic.com/artist/eek-a-mouse-p2882/biography> (letzter Zugriff: 11.04.2012).

<http://maph49.galeon.com/avandaro/revolucioezapata.html> (letzter Zugriff: 15.04.2012).

<http://music.yahoo.com/bee-gees/biography/> (letzter Zugriff: 15.04.2012).

<http://www.discogs.com/Kraftwerk-Trans-Europe-Express/release/3556786> (letzter Zugriff: 18.04.2012).

<http://www.artistdirect.com/artist/bio/marco-antonio-solis/563424> (letzter Zugriff: 19.04.2012).

<http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/00575> (letzter Zugriff: 19.04.2012).

<http://www.imdb.com/title/tt0245574/trivia> (letzter Zugriff: 21.04.2012).

<http://www.jpc.de/jpcng/poprock/detail/-/art/Original-Soundtrack-Y-Tu-Mama-Tambien/hnum/5359363> (letzter Zugriff: 15.06.2012).

17. Filmographie

Amores Perros: Regie: Alejandro González Iñárritu, Drehbuch: Guillermo Arriaga, Komponist: Gustavo Santaolalla, Leitung Musik: Lynn Fainchtein. Mexiko: Altavista Films/Zeta Film 2000 (147')

Y tu mamá también: Regie: Alfonso Cuarón, Drehbuch: Alfonso Cuarón, Carlos Cuarón, Leitung Musik: Liza Richardson, Annette Fradera. Mexiko: Producciones Anheló 2001 (106')

18. Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Alejandro González Iñárritu	35
Abbildung 2: Filmplakat 1 <i>Y tu mamá también</i>	55
Abbildung 3: Filmplakat 2 <i>Y tu mamá también</i>	55
Abbildung 4: Alfonso Cuarón	55

19. Screenshotverzeichnis

Screenshot 1: <i>Amores Perros</i> , 0:00:37	40
Screenshot 2: <i>Amores Perros</i> , 0:00:45	40
Screenshot 3: <i>Amores Perros</i> , 0:00:52	40
Screenshot 4: <i>Amores Perros</i> , 0:03:10	40
Screenshot 5: <i>Amores Perros</i> , 0:03:19	40
Screenshot 6: <i>Amores Perros</i> , 0:03:21	40
Screenshot 7: <i>Amores Perros</i> , 0:54:21	42
Screenshot 8: <i>Amores Perros</i> , 0:54:48	42
Screenshot 9: <i>Amores Perros</i> , 0:54:56	42
Screenshot 10: <i>Amores Perros</i> , 0:55:05	42
Screenshot 11: <i>Amores Perros</i> , 0:55:07	42
Screenshot 12: <i>Amores Perros</i> , 0:49:19	48
Screenshot 13: <i>Amores Perros</i> , 0:49:24	48
Screenshot 14: <i>Amores Perros</i> , 0:49:32	48
Screenshot 15: <i>Amores Perros</i> , 1:17:43	49
Screenshot 16: <i>Amores Perros</i> , 1:17:46	49
Screenshot 17: <i>Amores Perros</i> , 1:18:42	49
Screenshot 18: <i>Amores Perros</i> , 1:28:42	49
Screenshot 19: <i>Amores Perros</i> , 1:28:46	49
Screenshot 20: <i>Amores Perros</i> , 1:28:51	49
Screenshot 21: <i>Amores Perros</i> , 1:58:05	50
Screenshot 22: <i>Amores Perros</i> , 1:58:14	50
Screenshot 23: <i>Amores Perros</i> , 1:59:55	50
Screenshot 24: <i>Amores Perros</i> , 2:23:09	53
Screenshot 25: <i>Amores Perros</i> , 2:23:14	53
Screenshot 26: <i>Amores Perros</i> , 2:23:21	53

Screenshot 27: <i>Y tu mamá también</i> , 0:26:41	62
Screenshot 28: <i>Y tu mamá también</i> , 0:28:50	64
Screenshot 29: <i>Y tu mamá también</i> , 0:29:03	65
Screenshot 30: <i>Y tu mamá también</i> , 0:38:47	67
Screenshot 31: <i>Y tu mamá también</i> , 0:41:25	68
Screenshot 32: <i>Y tu mamá también</i> , 0:41:57	68
Screenshot 33: <i>Y tu mamá también</i> , 1:28:51	71

20. Anhang

20.1. Abstract (deutsch)

Bei allgemeinen Filmanalysen wird häufig die Filmmusik nicht ausreichend beachtet. Oft wird die Musik vom Publikum nur unbewusst wahrgenommen oder gar überhört. Doch bei genauerer Auseinandersetzung mit der Musik im Film, stellt man fest, dass sie für eine erfolgreiche Umsetzung des Filmwerks unentbehrlich ist.

Die Musik in Filmen des mexikanischen Kinos ist häufig von bestimmten Merkmalen geprägt, die auf die politische sowie kulturelle Situation des Landes Bezug nehmen.

Bei der Synchronisierung von Bild und Ton muss hauptsächlich zwischen parallel und kontrapunktisch kommentierender Musik unterschieden werden. Weiters kann auch so genannte Zufallsmusik vorkommen, deren Musikquelle ausschließlich in der Welt der Filmfiguren zu finden ist.

Ein weiterer wichtiger Aspekt den man bei der Analyse beachten muss, ist die Funktion von Filmmusik. Man unterscheidet vorwiegend sechs verschiedene Funktionen, die beispielsweise bei der Einfühlung des Zuschauers in die Handlung helfen, oder auch dramaturgische Höhepunkte unterstreichen und so die Spannung steigern.

Besonders wichtig ist auch die Rezeption von Filmmusik und die Frage, wie bewusst oder unbewusst sie vom Zuschauer wahrgenommen wird.

Die Musik in den Filmen *Amores Perros* und *Y tu mamá también* erfüllt unterschiedliche Funktionen und wird auf zwei verschiedene Arten eingesetzt. In *Amores Perros* dominiert hauptsächlich parallel kommentierende Musik die vor allem zur Spannungssteigerung dient und den Zuschauer mit den Filmhelden mitfühlen lässt. Weiters dominiert hier hauptsächlich spanischsprachige Musik, die mit Interpreten wie *Molotov* besonders charakteristisch für das raue Leben in einer Metropole wie Mexiko-Stadt ist.

In *Y tu mamá también* kommt hingegen nur Zufallsmusik vor, die vorwiegend aus dem Radio zu hören ist. Dennoch erfüllt die eingesetzte Musik gewisse Funktionen und ist unentbehrlich für die gesamte Handlung. Die Art des Einsatzes der Musik und die vorwiegend englischsprachige Musikauswahl, sind besonders repräsentativ für das Genre des *Roadmovies* und übermitteln sehr gut den Drang der Protagonisten nach Freiheit.

20.2. Soundtrack *Amores Perros*³⁰

	CD 1 Titel - Interpret	CD 2 Titel - Interpret
1.	Tema Amores Perros - Gustavo Santaolalla	Me van a matar - Julieta Venegas
2.	Si Señor - Control Machete	Aviéntame - Café Tacvba
3.	Lucha de Gigantes - Nacha Pop	Dog:God - Café Tacvba
4.	El Afiche - Gustavo Santaolalla	Stop, Muerte - Illya Kuryaki and the Valderramas
5.	La Vida es un Carnaval - Celia Cruz	Una Vez Más - Zurdok
6.	Memorias - Gustavo Santaolalla	De Perros Amores - Control Machete
7.	Corazón - Titán	Love Is a Bitch - Dover
8.	Quiebre, Fuego Y Revelación - Gustavo Santaolalla	Perro Amor Explota - Bersuit Vergarabat
9.	Coolo - Illya Kuryaki And the Valderramas	Dime Cuándo Comenzó El Dolor - Ely Guerra
10.	Un Amor Encontrado - Gustavo Santaolalla	Tienen El Oído Enjaulado - Fiebre
11.	Long Cool Woman - The Hollies	Lado Animal - Moenia
12.	La Cumbia Del Garrote - Los Del Garrote	Que Arañan Las Entrañas - Banda Espuela De Oro
13.	Chivo Groove - Gustavo Santaolalla	
14.	Dame El Poder - Banda Espuela de Oro	
15.	El Apartamento - Gustavo Santaolalla	
16.	Pesada - Control Machete	
17.	Tema Amores Perros + Atacama - Gustavo Santaolalla	
18.	Lucha De Gigantes - Fiebre	

³⁰ vgl. <http://www.elcinemaniaco.com/2009/01/soundtrack-de-amores-perros.html>

20.3. Soundtrack *Y tu mamá también*³¹

	Titel - Interpret
1.	Here comes the Mayo – Molotov vs. The Dub Pistols Start
2.	La Sirenita – Plastilina Mosh Y Tonino Carotone Con Chalo De Volovan
3.	To Love Somebody – Eagle Eye Cherry
4.	Showroom Dummies – Señor Coconut
5.	Insomnio – Café Tacuba
6.	Cold Air – Natalie Imbruglia
7.	Go Shopping – Bran Van 3000
8.	La Tumba sera el final – Flaco Jimenez
9.	Afila el Colmillo – Titan Y La Mala Rodriguez
10.	Ocean In Your Eyes – Miho Y Smokey
11.	Nasty Sex – La Revolución De Emiliano Zapata
12.	By This River – Brian Eno
13.	Si No Te Hubieras Ido – Marco Antonio
14.	Watermelon In Eastern Hay - Frank Zappa

³¹ <http://www.jpc.de/jpcng/poprock/detail/-/art/Original-Soundtrack-Y-Tu-Mama-Tambien/hnum/5359363>

LEBENS LAUF

PERSÖNLICHE DATEN:

Name: Lina Ivanova
Geburtsdatum: 29.07.1986
Geburtsort: Tolbuchin, Bulgarien
Staatsbürgerschaft: Österreich

SCHULBILDUNG:

1992-1996 Volksschule in Aigen-Schlägl, OÖ
1996-2000 Unterstufe Gymnasium Rohrbach, OÖ
2000-2005 Höhere Bundeslehranstalt für Mode und Bekleidungstechnik Linz

UNIVERSITÄRE LAUFBAHN:

2005-2012 Universität Wien
Diplomstudium der Fachrichtung Romanistik/Spanisch mit der
Wahlfächerauswahl Slawistik/Bulgarisch

COMPUTERKENNTNISSE:

Microsoft Word (Word, Excel und Power Point)

SPRACHEN:

Deutsch (Muttersprache)
Bulgarisch (2. Muttersprache)
Spanisch (Verhandlungssicher)
Englisch (Verhandlungssicher)
Katalanisch (Grundkenntnisse)

FREIZEITAKTIVITÄTEN:

Reisen, Modedesign, Literatur, Kunst