

---

# **BACHELORARBEIT**

---

Herr  
**Sven Ruff**

**Rhythmus im Film: Eine Ana-  
lyse der Filme M – Eine Stadt  
sucht einen Mörder und  
C'ERA UNA VOLTA IL WEST**

2016

# **BACHELORARBEIT**

---

## **Rhythmus im Film: Eine Analyse der Filme M – Eine Stadt sucht einen Mörder und C'ERA UNA VOLTA IL WEST**

Autor:  
**Herr Sven Ruff**

Studiengang:  
**Film und Fernsehen**

Seminargruppe:  
**FF13wS3-B**

Erstprüfer:  
**Prof. Dr. Detlef Gwosc**

Zweitprüfer:  
**M.A. Vincenzo Panza**

Einreichung:  
München, 07.06.2016

# **BACHELOR THESIS**

---

## **Rhythm in Film: An Analysis of the movies M and C'ERA UNA VOLTA IL WEST**

author:

**Mr. Sven Ruff**

course of studies:

**Movie and Television**

seminar group:

**FF13wS3-B**

first examiner:

**Prof. Dr. Detlef Gwosc**

second examiner:

**M.A. Vincenzo Panza**

submission:

Munich, 07.06.2016

---

## **Bibliografische Angaben**

Ruff, Sven:

Rhythmus im Film: Eine Analyse der Filme M – Eine Stadt sucht einen Mörder und C'ERA UNA VOLTA IL WEST

Rhythm in Film: An Analysis of the movies M and C'ERA UNA VOLTA IL WEST

49 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,  
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2016

## **Abstract**

In der vorliegenden Arbeit wird sowohl ein Überblick des wissenschaftlichen Standes der Forschung zum Rhythmus gegeben, als auch eine Filmanalyse durchgeführt. Dabei werden Formen, Funktionen und Wirkungen von Rhythmus in Filmen untersucht. Dieser kann nicht auf einen Aspekt reduziert werden und muss deshalb als Summe aller filmischen Gestaltungsmittel betrachtet werden. Im Weiteren werden diese Ergebnisse an den Filmen „M – Eine Stadt sucht einen Mörder“ und „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ angewandt. Vor allem Charaktere, Ton, Inszenierung, Schnitt und Dramaturgie sind unter dem Gesichtspunkt des Rhythmus von Relevanz.

# Inhaltsverzeichnis

<b>Inhaltsverzeichnis</b> .....	v
<b>Abkürzungsverzeichnis</b> .....	vii
<b>Abbildungsverzeichnis</b> .....	viii
<b>1 Einleitung</b> .....	1
<b>1.1 Problemstellung</b> .....	1
<b>1.2 Zielsetzung der Arbeit</b> .....	2
<b>1.3 Methodik</b> .....	2
<b>1.4 Aufbau der Arbeit</b> .....	3
<b>2 Der Rhythmus</b> .....	4
<b>2.1 Begriffserklärungen</b> .....	4
<b>2.1.1 Rhythmus</b> .....	4
<b>2.1.2 Pacing</b> .....	6
<b>2.2 Die Komponenten des filmischen Rhythmus</b> .....	7
<b>2.2.1 Rhythmustheorie nach Sergei Eisenstein</b> .....	7
<b>2.2.2 Visueller Rhythmus</b> .....	10
<b>2.2.3 Auditiver Rhythmus</b> .....	14
<b>2.3 Der Rhythmus in der Zuschauerwahrnehmung</b> .....	20
<b>2.4 Raum und Zeit</b> .....	22
<b>3 Analyse an ausgewählten Beispielen</b> .....	25
<b>3.1 Vorgehensweise</b> .....	25
<b>3.2 Die Filme</b> .....	25
<b>3.2.1 Kontext und Hintergrund</b> .....	25
<b>3.2.2 M – Eine Stadt sucht einen Mörder</b> .....	26
<b>3.2.3 C'ERA UNA VOLTA IL WEST</b> .....	28
<b>3.3 Charakteranalyse</b> .....	29
<b>3.4 Tonanalyse</b> .....	31
<b>3.4.1 Leitmotiv</b> .....	32
<b>3.4.2 Sound Design</b> .....	36

---

<b>3.5 Schauspiel und Inszenierung</b> .....	38
<b>3.6 Schnittanalyse</b> .....	39
<b>3.7 Dramaturgische Analyse</b> .....	45
<b>3.8 Rhythmus der Filme</b> .....	46
<b>4. Schluss</b> .....	48
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	ix
<b>Anhang</b> .....	xv
<b>Eigenständigkeitserklärung</b> .....	ix

---

## Abkürzungsverzeichnis

Abb.	Abbildung
bzw.	beziehungsweise
d. h.	das heißt
ebd.	ebenda
s.	siehe
Tab.	Tabelle
vgl.	vergleiche
z. B.	zum Beispiel
bspw.	beispielsweise
etc.	et cetera

---

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1 Model des „Enjambment“ .....	9
Abbildung 2 Statische Bildkomposition erzeugt Rhythmus .....	11
Abbildung 3 Sound Energie Transformation – Chart.....	20
Abbildung 4 Peer-Gynt-Suite Nr.1, In der Halle des Bergkönigs.....	33
Abbildung 5 „Harmonicas“ Thema, C'ERA UNA VOLTA IL WEST .....	35
Abbildung 6 Einstellungslängen des Films „M“ .....	41
Abbildung 7 Einstellungslängen des Films „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ .....	43



# 1 Einleitung

## 1.1 Problemstellung

Seit mehr als 100 Jahren beschäftigen sich die Menschen mit dem Medium des Films. Zu Beginn sind Filme als „Moving Pictures“<sup>1</sup> bezeichnet worden und sind nur wenige Sekunden lang gewesen.<sup>2</sup> Im Vergleich dazu hat sich die Film Industrie und die Technologie beträchtlich weiterentwickelt und auch das Sehverhalten der Zuschauer hat sich erheblich verändert.<sup>3</sup>

Filme dienen der Unterhaltung, bringen Menschen zum Nachdenken oder sind künstlerisch wertvoll. Dabei bestehen Filme aus so vielen Elementen und Bereichen, von denen der Zuschauer nichts mitbekommt. Wie ein Film beim Publikum ankommt, kann, obwohl man schon lange nach einem sicheren Erfolgsrezept sucht, kaum jemand vorhersagen. Abgesehen von den offensichtlichen Aspekten, wie gute Schauspieler oder ein gutes Drehbuch gibt es kaum Leute, die wissen wie wichtig Rhythmus für einen Film ist, geschweige denn wissen, dass ein Film einem Rhythmus folgt.

Die Filmproduktion ist in ständigem Wandel. Dabei werden Filme immer stärker kommerzialisiert und zur reinen Massenproduktion zur Berieselung der Gesellschaft. Aufgrund der Veränderung des Kinos durch große Produktionshäuser wie z.B. Disney oder Universal, gibt sich der Zuschauer immer mehr mit „anspruchlosen“ und teils unausgereiften Konzepten und Filmfortsetzungen (z.B. Marvel, Jurassic World, Fast and Furious etc.) zufrieden. Die technologischen und kulturellen Entwicklungen verlangen zwar schnellen und leichten Zugang zu neuen Inhalten, jedoch bleibt dabei der künstlerische Aspekt der Filme auf der Strecke. Heutzutage gibt es nur noch wenige Regisseure (z.B. Fincher, Tarantino, Nolan, etc.), die wirklich gute Filme auf die Leinwand bringen.

Jeder kann sich unter dem Begriff Rhythmus etwas vorstellen und dennoch ist er im Film relativ abstrakt und nicht leicht zu erfassen, da nicht genau klar ist, was

---

<sup>1</sup> University of Washington: <http://faculty.washington.edu/baldasty/JAN13.htm> , Zugriff v. 05.04.16

<sup>2</sup> Vgl. ebd., Zugriff v. 05.04.16

<sup>3</sup> Vgl. <http://historycooperative.org/the-history-of-the-hollywood-movie-industry/> , Zugriff v. 05.04.16

damit beschrieben wird. In der vorliegenden Arbeit werden folgende Fragen untersucht: Wie wird Rhythmus in Filmen eingesetzt? In welchen Formen tritt Rhythmus auf? Und welche Auswirkungen hat der Rhythmus auf Film und Zuschauer?

Zwei Regisseure, deren Filme einen wohl durchdachten und gleichzeitig instinktiven Rhythmus haben, sind Fritz Lang und Sergio Leone. Sowohl der Film „M – Eine Stadt sucht einen Mörder“ als auch „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ (deutscher Titel: Spiel mir das Lied vom Tod) sind Musterbeispiele für die Untersuchung des Rhythmus. Auf den ersten Blick haben diese Filme nicht viel gemein. Bei genauerer Betrachtung fallen jedoch Details auf, weshalb diese Filme nicht nur analysiert, sondern auch verglichen werden können. Das auffälligste Merkmal sind die handlungstragenden Leitmotive: Das Pfeifen und das Mundharmonikaspiel.

## 1.2 Zielsetzung der Arbeit

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, herauszuarbeiten, wie die alten Meister des Kinos, Fritz Lang und Sergio Leone, in den beiden ausgewählten Filmen, den Rhythmus des Films definieren und als klares Stilelement nutzen. Unter diesem Gesichtspunkt wird weithin untersucht, wie Rhythmus auftritt und was damit filmisch ausgesagt wird. Außerdem soll die Notwendigkeit von Rhythmus und die dadurch resultierenden Konsequenzen für die Filmemacher herausgestellt werden.

## 1.3 Methodik

Um den wissenschaftlichen Stand der Forschung darstellen zu können, wird eine Literaturrecherche durchgeführt, wobei diverse Fachbücher und Artikel zur Ausarbeitung herangezogen werden. Hierfür sind besonders die Fachliteratur von Lea Jacobs „Film Rhythm After Sound“ (2015) und Karen Pearlmans „Cutting Rhythms“ (2009) von Bedeutung.

Weiterhin wird eine Analyse zweier ausgewählter Filme durchgeführt. Zum einen wird dabei Fritz Langs „M – Eine Stadt sucht einen Mörder“ und zum anderen Sergio Leones „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ genauer untersucht. An diesen praktischen Beispielen kann der Rhythmus im Film analytisch betrachtet und genauere Aussagen getroffen werden.

---

## 1.4 Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit ist in zwei Teile aufgeteilt: Der erste Teil, der unter Punkt 2 behandelt wird, ist der wissenschaftliche Stand der Forschung. Dabei werden sowohl wichtige Begriffe definiert, als auch die Komponenten des filmischen Rhythmus geklärt. Außerdem werden die Zuschauerwahrnehmung und die Einordnung des Rhythmus' in Raum und Zeit untersucht. Punkt 3 befasst sich mit der Analyse des Rhythmus' anhand der ausgewählten Beispiele „M – Eine Stadt sucht einen Mörder und „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“. Die wichtigsten Aspekte, die den Rhythmus in diesen beiden Filmen formen, werden hierbei identifiziert und erklärt. Für die Analyse der Filme werden Versionen mit den Originalsprachen, deutsch und englisch, verwendet.

## 2 Der Rhythmus

Im Folgenden wird auf den aktuellen wissenschaftlichen Stand und wichtige Bausteine im Bereich des Rhythmus eingegangen und analysiert welche Rolle dieser im Film spielt. Dafür werden die Begriffe „Rhythmus“ und „Pacing“ erklärt und genauer betrachtet.

### 2.1 Begriffserklärungen

#### 2.1.1 Rhythmus

Die Definition des „Rhythmus“ ist eine der umstrittensten und ungenauesten Begriffe, da bereits die Menge der auftretenden Phänomene, die als rhythmisch bezeichnet werden in nahezu allen Lebensbereichen des Menschen auftreten.<sup>4</sup> Die allgemeine Definition lautet: „Rhythmus [grch.] der, Mz. Rhythmen, die mehrmalige stetige Wiederkehr von Ähnlichem in ähnlichen Zeitabständen, im weitesten Sinn [so viel wie] Periodizität.“<sup>5</sup> Die Meisten, die sich mit dem Thema Rhythmus auseinandersetzen, grenzen diesen komplexen Begriff mit folgenden Schlüsselwörtern ein: „Bewegung, Wiederholung, Regularität, Kontinuität, Variation, Periodizität, Abwechslung, Verschiedenheit, Intensität, Akzentuierung, Betonung.“<sup>6</sup> Obwohl Rhythmus hauptsächlich mit Musik assoziiert wird, taucht Rhythmus unter anderem in der Natur, Ästhetik, Literatur, Biologie und Medizin, sowie in der Arbeit auf, und weist je nach Fachgebiet andere spezifische Eigenschaften auf.<sup>7</sup>

Geschichtlich betrachtet haben einige verschiedene Philosophen dem Begriff eine ähnliche, jedoch nicht identische Bedeutung zugesprochen.

*„PLATON bezeichnet R[hhythmus] die chorische Kunst (Wort, Musik, Tanz), bei ARISTOTELES die im Stoff vorhandene Ordnung, beim Musiker ARISTOXENOS die zeitliche Ordnung, bei VITRUV das raumzeitliche Maßverhältnis.“<sup>8</sup>*

Im ästhetischen Rhythmus z.B. in Dichtung, Tanz oder auch Film taucht die rhythmische Ordnung in Form von wiederkehrenden menschlichen Zügen auf und

---

<sup>4</sup> Vgl. Fischinger, 2008: 22

<sup>5</sup> Brockhaus, 1972: 774

<sup>6</sup> Schmitt, 2014: 23

<sup>7</sup> Vgl. Brockhaus, 1972: 775

<sup>8</sup> Ebd. 775

kann Emotionen auslösen.<sup>9</sup> D.h. der Rhythmus, der „zu den ältesten und mächtigsten kulturgeschichtlichen Gestaltungselementen“<sup>10</sup> gehört, hat abgesehen von dem physischen Aspekt, der sichtbar und hörbar ist, auch einen psychologischen Effekt. Dabei wird „[v]on Tempo und Abfolge der Zeiteinheiten [...] die rhythmische Struktur bestimmt.“<sup>11</sup>

Der Sprachrhythmus bedient abgesehen von Tempo und Abfolge auch Akzentuierungen. Schrift und Sprache folgen einem metrischen Schema, das jedoch nicht mit Rhythmus gleichgesetzt werden darf, da ein repetitiver Takt schnell eintönig wirkt und den Rhythmus zerstört.<sup>12</sup>

In der Musik wird der Rhythmus noch komplexer. „Merkmale des musikal. R[hhythmus] sind Dauer und Einsatzabstände der Töne, Zählzeit, Akzentuierung und Gewichtsverteilung. Auch Tonhöhe und Klangfarbe wirken als Momente des musikalischen R[hhythmus]“<sup>13</sup> Seit dem die musikalische Mehrstimmigkeit zum Einsatz kommt, gibt es zwei Arten des rhythmischen Aufbaus: Divisiver und additiver Rhythmus. Der divisive Rhythmus unterteilt einen gegebenen Rhythmus ohne den Takt zu verändern. d.h. Viertel Noten können zu Achteln verkleinert oder zu Halben vergrößert werden. Im additiven Rhythmus werden Rhythmen unterschiedlicher Länge aneinandergereiht. Dabei können Akzentverschiebungen auftreten.<sup>14</sup>

Die für den Film relevanten Rhythmus Bereiche sind nicht als Gesamtes zu betrachten, sondern müssen für sich und durch deren Bestandteile definiert werden. Die Definition des Rhythmus im Film, kann allgemein wie folgt beschrieben werden: „Die durch die Montage ermöglichte Bewegung der Bilder, durch die Leben in die Filmbilder gelangt.“<sup>15</sup>

Weiterhin umfassen alle rhythmischen Prozesse eine Ordnung und Bewegung.<sup>16</sup> Daraus lässt sich schließen, dass in fast allen audiovisuellen Elementen des Films ein Rhythmus zu finden ist, spezifisch in der Filmmontage, dem Soundde-

---

<sup>9</sup> Vgl. Brockhaus, 1972: 775

<sup>10</sup> ebd., 775

<sup>11</sup> ebd., 775

<sup>12</sup> Vgl. ebd., 775

<sup>13</sup> ebd., 775

<sup>14</sup> Vgl. ebd.: 775

<sup>15</sup> Ast, 2002: 57

<sup>16</sup> Vgl. Kopiez, 2005, 128

sign/Musik, der Sprache, dem Schauspiel, der Dramaturgie (Drehbuch) und allgemein der Bewegung (Kamera, Natur, Personen, etc.). Damit sind die zu untersuchenden Aspekte bekannt.

### 2.1.2 Pacing

Für den Begriff „Pacing“, wie er im Film und vor allem in der Montage gebraucht wird, gibt es weder eine genaue Definition noch eine konkrete deutsche Übersetzung. Dennoch sollte der Begriff geklärt werden, da dieser häufig im Zusammenhang mit Rhythmus genannt wird. Fälschlicher Weise wird Pacing oft mit Rhythmus verwechselt oder gleichgestellt. Das englische Wort „pace“ heißt so viel wie: Die Geschwindigkeit, mit der sich jemand oder etwas bewegt, oder mit dem etwas passiert oder sich verändert („the speed at which someone or something moves, or with which something happens or changes“)<sup>17</sup>. Ross Hockrow beschreibt Pacing wie folgt: „Pacing is the timing of cuts.“<sup>18</sup>

Daraus folgt, dass Pacing das Tempo innerhalb einer Szene mit Hilfe von Rhythmus erzeugt. Das Timing ist dabei ein genauer Zeitpunkt, an dem geschnitten wird, die Musik einsetzt oder der Schauspieler etwas Bestimmtes tut.

*„Pacing is a felt experience of movement created by the rates and amounts of movement in a single shot and by the rates and amounts of movement across a series of edited shots.“<sup>19</sup>*

Pacing ist dabei nichts sichtbares, sondern die Empfindung von Zeit, die durch das Verhältnis der Schnittgeschwindigkeit, der Bewegung oder Veränderung innerhalb einer Einstellung und der allgemeinen Veränderung beeinflusst wird.<sup>20</sup>

Viele Regisseure hatten zu Beginn des Tonfilms Anfang der 30er Jahre große Schwierigkeiten mit Rhythmus und Pacing des Films, da durch das Gewinnen der Sprache die Handlung in Form von Bewegung verloren ging. Außerdem stellte sich die Frage, wie Dialog in die Struktur des Stummfilms passen sollte.<sup>21</sup> Darum wird im folgenden Punkt auf die Komponenten des filmischen Rhythmus und deren Darstellung seit den Anfängen des Tonfilmes, eingegangen.

---

<sup>17</sup> Dictionary: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pace> , Zugriff v. 08.04.16

<sup>18</sup> Hockrow, 2015: 114

<sup>19</sup> Pearlman, 2009: 47

<sup>20</sup> Vgl. ebd.: 47

<sup>21</sup> Vgl. Jacobs, 2015: 4

## 2.2 Die Komponenten des filmischen Rhythmus

*„In speaking of a film's rhythm, I mean to address the general problem of how duration is structured. A film, like a play or a dance or a piece of music, unfolds in time and therefore unavoidably poses the problem of rhythmic organisation,“<sup>22</sup>*

In welchen Formen Rhythmus im Film auftreten kann, wurde bereits in Kapitel 2.1.1 erwähnt, jedoch nicht genauer erläutert. Der sowjetische Regisseur und Filmtheoretiker Sergei Eisenstein hat sich intensiv mit Rhythmus und vor allem der Montage beschäftigt. Im Folgenden werden die Komponenten des Rhythmus, sowie deren Probleme im Zusammenhang mit Eisensteins Theorien näher betrachtet.

### 2.2.1 Rhythmustheorie nach Sergei Eisenstein

Eisenstein hat Rhythmus und Tempo in Bezug auf deren psychologischen Effekt untersucht. Darunter gehören die formalen Gegebenheiten, die unsere Wahrnehmung von Rhythmus und Pacing beeinflussen, sowie die allgemeine Empfindung von Geschwindigkeit (Tempo, Zeit). Er unterscheidet zwischen metrischer und rhythmischer Montage, wobei die metrische Montage einem festen Schema, basierend auf Einstellungslängen, folgt.<sup>23</sup>

*„Tension is achieved by the effect of mechanical acceleration through repeated shortening of the lengths of the shots while preserving the formula of the relationship between these lengths ('double,' 'triple,' 'quadruple,' etc.)“<sup>24</sup>*

Die metrische Montage wirkt durch ihre Wiederholung, da sie weitestgehend vorhersehbar ist. Aufgrund der konsequenten Zeiteinteilung der Einstellungen ist der Zuschauer unbewusst gezwungen sich mit den Zeitintervallen des metrischen Schemas zu synchronisieren<sup>25</sup>

Dieser Art der Montage fehlt es laut Eisenstein an Vielfalt, kann jedoch einen psychologischen Einfluss auf die Zuschauer haben: „Die rhythmische Montage bricht die Metrik auf. Die Schnittstelle ist nicht mehr alleiniger Akzent im Montagefluß. Vielmehr kann die Bewegung innerhalb der Segmente eigene Akzente

---

<sup>22</sup> Jacobs, 2015: 25

<sup>23</sup> Vgl. ebd.: 30

<sup>24</sup> Eisenstein, 1988: 186

<sup>25</sup> Vgl. Lenz, 2008: 91 f

und bildliche Dominanten ausbilden.“<sup>26</sup> Die rhythmische Montage berücksichtigt im Gegensatz zur metrischen Montage mehrere Faktoren: Einstellungslänge, Inhalt der Handlung, Richtung und Pacing von Figurenbewegungen innerhalb einer Einstellung und wohin der Blick des Zuschauers wandern soll.<sup>27</sup>

*„Eisenstein betrachtete Montage als das wichtigste Bauprinzip des Films und der Kunst schlechthin – und zudem als das intensivste Wirkungsmittel. [...] Montage wirkt physiologisch, doch dabei wird nicht nur das sinnliche Erleben aktiviert, sondern es werden auch Operationen der höheren Bewußtseinschichten (Bedeutungsbildung) angeregt.“<sup>28</sup>*

Die rhythmische Montage wirkt für den Zuschauer dabei nicht konstruiert. Der Zuschauer unterzieht sich einem kreativen Prozess, bei dem er die Beziehungen zwischen den oben genannten Faktoren nachvollzieht. Die rhythmische Montage ist also ein übergeordneter Prozess, der durch die Verbindung der Bewegung aller Faktoren entsteht.<sup>29</sup>

Gerade im Übergang von Stumm- zu Tonfilmen wurde die Thematik des Rhythmus wichtiger, da erst zu dieser Zeit auffiel, wie sehr Sprache und Musik die Dynamik eines Filmes beeinflussen. Der Filmtheoretiker, Regisseur und Zeitgenosse Eisensteins, Vsevolod Pudovkin beschrieb die Anfänge des Tonfilms wie folgt:

*„It is sad to find that, since the introduction of sound and the predominance of talking films, directors both in the West and in the Soviet Union have suddenly lost the sense of dynamic rhythm that they had built up during the last years of silent cinema.“<sup>30</sup>*

Eisenstein und Pudovkin erkannten, was heute selbstverständlich ist. Das Potential des Tonfilms kann nur dann ausgeschöpft werden, wenn Editing/Montage als Lösung des Problems von Rhythmus und Pacing eingesetzt wird. Dadurch kann Bild und Ton neu kombiniert werden und ein wahres Verständnis des Mediums entstehen.<sup>31</sup>

Eisenstein erklärt die Verbindung von Bild und Ton mit Hilfe von einem von ihm kreierten Modell (siehe Abb.1). In diesem stellt er wichtige visuelle Akzente, wie

---

<sup>26</sup> Lenz, 2008: 92

<sup>27</sup> Vgl. Jacobs, 2015: 31

<sup>28</sup> Bulgakowa, 2002: 50

<sup>29</sup> Vgl. Lenz, 2008: 93

<sup>30</sup> Pudovkin, 1954: 166

<sup>31</sup> Vgl. Jacobs, 2015: 27



abrupte Veränderungen von Bewegung, die Inszenierung einer Einstellung oder den Schnitt, dem Schlag der Musik gegenüber.<sup>32</sup>

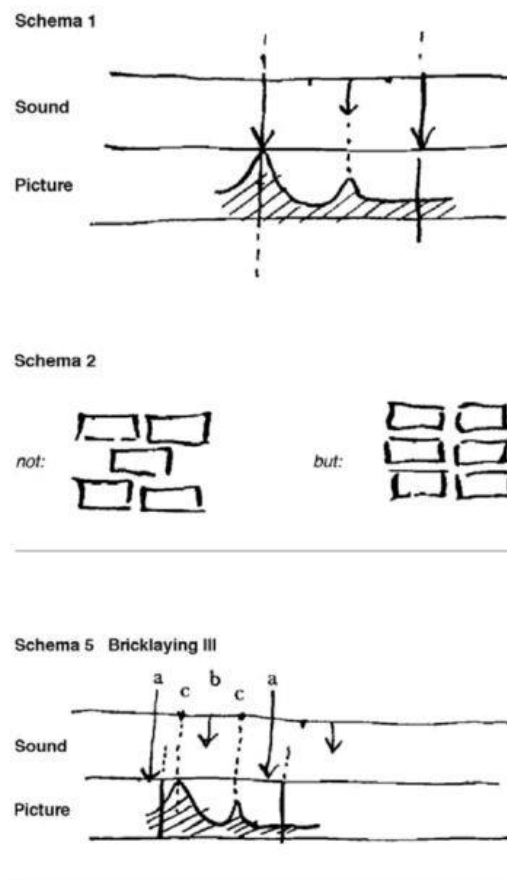


Abbildung 1 Model des „Enjambment“<sup>33</sup>

Schema 1 ist nach Eisenstein eine „potentially monotonous organization of action on the beat“<sup>34</sup>. Dabei stellen die Pfeile der „Soundspur“ den ersten und dritten Schlag eines 4/4 Taktes der Musik dar und die Wellenhöhepunkte zeigen die stärksten visuellen Akzente. Die durchgezogenen Linien auf der „Picture-Spur“ sollen Schnitte darstellen. Diese Art des Rhythmus ist für Eisenstein die Aufstellung von Ziegelsteinen in Reihe, wie rechts in Schema 2. D.h. dieser Aufbau kann nützlich sein, verliert jedoch seine Wirkung wenn sie zu häufig aufeinander folgt.<sup>35</sup>

Gegenüber steht das „Bricklaying“ (siehe Schema 2 links, Schema 5), bei dem visuelle und musikalische Höhepunkte versetzt sind. Dies nennt Eisenstein ein

<sup>32</sup> Vgl. Jacobs, 2015: 34

<sup>33</sup> Eisenstein, 1987, zitiert nach Jacobs, 2015: 35

<sup>34</sup> Vgl. Jacobs, 2015: 34

<sup>35</sup> Vgl. ebd.: 34

„unakzentuiertes Viertel“, da die visuellen Akzente auf die schwachen zweiten und vierten Schläge des Taktes fallen und die Schnitte so gesetzt sind, dass diese einen vollen 4/4 Takt lang sind. Wie in Schema 1 kann auch in Schema 5 die rhythmische Stimmigkeit durch zu häufiges Auftreten dieser Form verloren gehen. D.h. die Elemente beziehen sich nicht aufeinander.<sup>36</sup>

Diese Schemata zeigen nur einen groben Überblick Eisensteins' Gedankengänge zu Rhythmus. Jedoch gibt es offensichtliche Probleme bei diesem Modell.

Jacobs zählt die elementaren Fehler in Eisensteins Theorie auf. Zum einen ignoriert Eisenstein dabei die Sprache, die zum auditiven Rhythmus einen großen Teil beiträgt. Zum anderen sind die visuellen Akzente sehr vage und undefiniert. Er berücksichtigt dabei nicht wie Bildkomposition und Figurenbewegung vom Editing abhängen. Es ergibt sich, dass das Modell von Eisenstein sehr vereinfacht ist, jedoch die wichtigsten Grundgedanken erfasst.<sup>37</sup>

Da die Theorien Eisensteins nun in groben Zügen beschrieben sind, kann genauer auf visuelle und auditive Rhythmen eingegangen werden.

## 2.2.2 Visueller Rhythmus

*„The finished film is a time snapshot of a series of choreographed moments. Hopefully at the right rhythms in an interesting variation of those rhythms.“<sup>38</sup>*

Rhythmus im Film ist, anders wie bei Musik, nicht an zeitliche oder tonale Vorgaben gebunden.<sup>39</sup> Dabei wird visueller Rhythmus im Film zum einen, in der Szene selbst und zum anderen, in der Post-Produktion erzeugt. Jedoch sollte der Rhythmus der Montage dem internen Rhythmus der Einstellungen folgen, da dieser nicht durch den Schnitt außer Kraft gesetzt werden kann.<sup>40</sup>

*Das filmische Bild wird völlig vom Rhythmus beherrscht, der den Zeitfluß innerhalb einer Einstellung wiedergibt.“<sup>41</sup>*

---

<sup>36</sup> Vgl. Jacobs, 2015: 34

<sup>37</sup> Vgl. ebd.: 34 f

<sup>38</sup> Murch, Walter. Interview Part 1: <https://www.youtube.com/watch?v=zWXC0yGhshQ> , Zugriff v. 15.04.16

<sup>39</sup> Vgl. Jacobs, 2015: 25

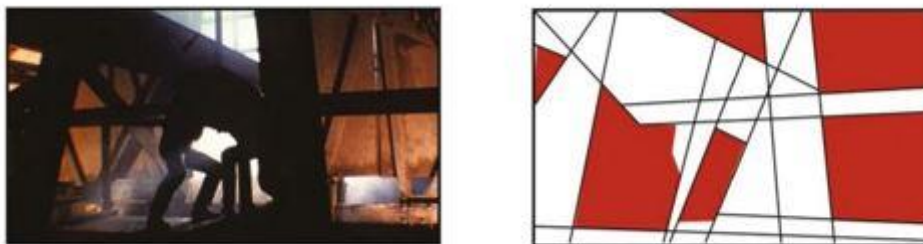
<sup>40</sup> Vgl. Lindner, 2005: 275

<sup>41</sup> Tarkowskij, 1996: 121

Um den visuellen Rhythmus genauer erfassen zu können, wird dieser von Block in drei Unterkomponenten eingeteilt: Abwechslung, Wiederholung und Tempo. Block beschreibt die jeweiligen Punkte anhand des einfachen Beispiels eines hüpfenden Balles.<sup>42</sup> Die Abwechslung entsteht durch die Sprunghöhe und die verkürzenden Abstände zum Bodenkontakt, die Wiederholung durch das erneute aufkommen des Balles und das Tempo durch die Geschwindigkeit mit der der Ball aufspringt.

Visueller Rhythmus im Film entsteht durch unbewegliche Objekte, bewegende Objekte und Schnitt. Durch das gezielte Platzieren von unbeweglichen Objekten entsteht eine Komposition.<sup>43</sup> Die Bildkomposition und der interne Rhythmus einer Einstellung sind der Kern des visuellen Rhythmus.

Durch Objekte im Frame werden Akzente gesetzt, die Abwechslung und Wiederholungen erzeugen, wodurch ein visueller Rhythmus entsteht.<sup>44</sup> Jedes Objekt kreiert Linien, die das Bild aufteilen. Je ungleichmäßiger die Bildkomposition, desto intensiver ist die visuelle Wirkung (siehe Abb.2).<sup>45</sup>



*Abbildung 2 Statische Bildkomposition erzeugt Rhythmus<sup>46</sup>*

Diese Bildkomposition in Abb.2 erzeugt einen schnellen, unregelmäßigen Rhythmus. Eine gleichbleibende Bewegung, die keine Abwechslung hat, kann keinen Rhythmus erzeugen, da mindestens zwei aufeinander folgende Ereignisse benötigt werden, um als metrisch oder rhythmisch empfunden werden zu können.<sup>47</sup> Primärer Rhythmus und sekundärer Rhythmus sind die zwei Arten von Bewegung, die Objekte im Film ausüben können. Der primäre Rhythmus ist die Bewegung eines gesamten Objektes. Der sekundäre Rhythmus beschränkt sich auf

---

<sup>42</sup> Vgl. Block, 2008: 198

<sup>43</sup> Vgl. ebd.: 198

<sup>44</sup> Vgl. ebd.: 200

<sup>45</sup> Vgl. ebd.: 199

<sup>46</sup> ebd.: 205

<sup>47</sup> Vgl. Bruhn, 2000: 49

die Bewegung von Teilen des Objektes,<sup>48</sup> z.B. Arme, Kopf oder Augen einer Person. Nicht jede Bewegung ist rhythmisch, obwohl Rhythmus zum größten Teil aus Bewegung besteht. Diese werden auch unnatürliche oder künstliche Bewegungen genannt. Die Natur ist in der Regel rhythmisch.<sup>49</sup>

Rhythmus durch Bewegung kann auf vier Wegen erreicht werden: 1. Das Betreten und Verlassen des Frames. 2. Das Bewegen vor oder hinter einem anderen Objekt. 3. Bewegen und Anhalten. Und 4. Veränderung der Bewegungsrichtung.<sup>50</sup>

Sind mehrere sich rhythmisch bewegende Objekte im Frame, entstehen je nach Menge und Variation ihrer Bewegungen komplexere Rhythmen. Jede der vier genannten Arten erzeugt ein visuelles Ereignis, das zum spezifischen Rhythmus beiträgt.<sup>51</sup> Dies beschreibt den Grundaufbau des internen, visuellen Rhythmus eines Films, jedoch müssen dabei auch konkretere inhaltliche Begebenheiten miteinbezogen werden. Dies beinhaltet z.B. Kleidung oder Gegenstände von Charakteren, Zeit und Ort in der die Charaktere sich befinden oder wie die Bewegung an sich abläuft.<sup>52</sup> Der sekundäre Rhythmus spielt dabei eine Rolle.

Der Regisseur entscheidet sich für einen Rhythmus, mit dem er die Geschichte erzählen will. Im Schnitt wird dieser Rhythmus verfeinert und ein endgültiges Tempo festgelegt.<sup>53</sup> Wie bereits bei Eisensteins Theorien erwähnt, ist die Montage die letzte und entscheidende Instanz, um den Gesamtrhythmus eines Films zu definieren.

Wie die Kreativität und Intuition von Editoren/Cuttern im Film sichtbar wird und mit welchen Mitteln Editor Rhythmen formen<sup>54</sup>, sind Fragen, die dabei zu klären sind. Auch im Schnitt folgt Rhythmus den drei Unterkomponenten des Rhythmus: Abwechslung, Wiederholung und Tempo.

Walter Murch beschreibt „Editing“ als „combination of cooking and orchestra conducting and surgery [...], because [he] think[s] time is a crucial element in

---

<sup>48</sup> Vgl. Block, 2008: 205

<sup>49</sup> Vgl. Panikkar, 2010: 42

<sup>50</sup> Vgl. Block, 2008: 205

<sup>51</sup> Vgl. ebd.: 206

<sup>52</sup> Vgl. George, 1980: 160

<sup>53</sup> Vgl. Höf, 2002: 116

<sup>54</sup> Vgl. Pearlman, 2009: xvii

each of those things. Cooking, surgery and conducting you have to feel time.“<sup>55</sup> Abgesehen vom Element der Zeit, welches im Punkt 2.4 noch untersucht wird, ist Rhythmus und Editing intuitiv.<sup>56</sup> Man kann einen Schnitt nicht logisch erklären, sondern man fühlt unbewusst, wann der richtige Zeitpunkt für einen Schnitt ist. Dieser ist bei jedem Film anders, da jeder Film einem anderen Rhythmus folgt.<sup>57</sup>

Jedoch wird jeder Filmrhythmus durch die technische Manipulation des Filmmaterials gebildet, d.h. Bildausschnitt oder Länge der Einstellungen.<sup>58</sup> Um eine Handlung räumlich und zeitlich voran zu treiben, hilft der Schnitt, da er Ellipsen verwendet. Dabei stellt sich die Frage warum Schnitte eigentlich funktionieren, da der Mensch sein gesamtes Leben als kontinuierlich wahrnimmt und Zeit- und Raumsprünge in dieser Art nicht kannte.<sup>59</sup> Ohne auf die Frage genauer einzugehen ist dennoch klar, dass Schnitte funktionieren und damit eine Vielzahl an Möglichkeiten eröffnet wurden, die bspw. im Theater nicht möglich sind.<sup>60</sup>

*„Der Cutter trägt kreativ dazu bei, daß „Statik“, Aufbau, pace, timing, Rhythmus, Komposition, Gewichtung und suspense innerhalb des Filmwerks zusammenkommen.“<sup>61</sup>*

Werkzeuge die ein Editor nutzt, um Rhythmus zu erzeugen sind „Timing“ und „Pacing“. Das Timing besteht aus drei selbsterklärenden Elementen: Die Auswahl eines Frames, die Entscheidung der Dauer einer Einstellung und die Platzierung der Einstellung. Das Pacing wurde in Punkt 2.1.2 bereits näher erläutert, ist dennoch im Zusammenhang mit Schnitt auch in drei Aspekte einzugliedern: Das Verhältnis der Schnittanzahl, das Verhältnis oder die Konzentration von Bewegung oder Veränderung in Einstellungen oder Sequenzen und das Verhältnis von Bewegungen oder Ereignissen über den gesamten Film.<sup>62</sup>

*„[...] [E]ditors work with the temporal and spatial dynamics of movement to create a flow of moving images that carries meaning.“<sup>63</sup>*

---

<sup>55</sup> Murch, Walter. Interview Part 1: <https://www.youtube.com/watch?v=zWXC0yGhshQ> , Zugriff v. 17.04.16

<sup>56</sup> Vgl. Pearlman, 2009: 1

<sup>57</sup> Vgl. Murch, Walter. Interview Part 2: <https://www.youtube.com/watch?v=IXgrEsiZWZs> , Zugriff v. 17.04.16

<sup>58</sup> Vgl. Van Leeuwen, 1985: 217

<sup>59</sup> Vgl. Murch, 2001: 5 f

<sup>60</sup> Vgl. ebd.: 8 f

<sup>61</sup> Beller, 2002: 83

<sup>62</sup> Vgl. Pearlman, 2009: 43 ff

<sup>63</sup> Ebd.: 27

Um diesen „Flow“ zu kreieren, spielt die Kontinuität von Bewegung eine große Rolle und beeinflusst wie der Blick des Zuschauers wandert. Folgt das Auge einem bestimmten Gegenstand im Bild, kann mit Schnitten an diese Position oder Bewegung angeknüpft werden oder ein visueller Kontrast entstehen. Der Blick wird von verschiedenen Elementen angezogen, wie bspw. Bewegung, Helligkeit, visuelle Schärfe, etc.<sup>64</sup>

*„[...] [R]hythm is how we understand the meaning of information, interchanges, and images in relation to one another. Rhythm is part of the sensual experience of the film and a core means by which we interpret and understand what we see and hear.“<sup>65</sup>*

Schnitt emotionalisiert durch seine verkürzte Erzählweise. Dabei steht der Rhythmus über der einzelnen Handlung.<sup>66</sup> Laut Murch ist der Rhythmus wiederum, nach der Emotion und der Handlung, der drittichtigste Aspekt des Schnitts. Diese drei Aspekte sind, jedoch sehr eng miteinander verbunden.<sup>67</sup>

*„Throughout all this, you’re working with the rhythms of the actors, and the rhythms of the camera moves. You are internalizing everything – the rate of the speech of the actors, how they deliver their lines, how they are physically moving in the space, how the camera is or is not moving in the space. You are taking all this into consideration, and that is what, over a period of time, allows you to begin to assimilate and learn the particular language of this film. What’s the rhythmic signature of this scene? And then, of the whole film?“<sup>68</sup>*

Viele Editor haben einen musikalischen Hintergrund oder beschäftigen sich mit Musik, wodurch sich deren Intuition für Rhythmus im filmischen und musikalischen bewusster ausgebildet hat.<sup>69</sup>

*„Die Fähigkeit, Proportionen zu empfinden, Sinn für Form und Statik zu haben ist musikalischer Natur.“<sup>70</sup>*

### 2.2.3 Auditiver Rhythmus

Rhythmus entstand ursprünglich aus dem auditiven Bereich, der Musik und der Sprache. Heutzutage ist jedem bewusst, dass Ton eines der wichtigsten Elemente im Film ist und einem Film mit schlechtem Bild eher verziehen wird, als

---

<sup>64</sup> Vgl. Block, 2008: 183

<sup>65</sup> Pearlman, 2009: 28

<sup>66</sup> Vgl. Höf, 2002: 118

<sup>67</sup> Vgl. Murch, 2001: 18

<sup>68</sup> Ondaatje, 2002: 270

<sup>69</sup> Vgl. Pearlman, 2009: 8 f

<sup>70</sup> Voss, 2006: 190

einem Film mit schlechtem Ton. Was das Sounddesign ausmacht und wie sich Musik und Sprache im Rhythmus des Films äußern, wird in diesem Punkt untersucht.

Auch lange Zeit nach der Einführung des Tons im Film, wurde Musik nicht als wesentlicher Bestandteil des Films, sondern als Zusatz betrachtet. Dazu kommt die einseitige visuelle Sicht auf Film, wobei Dialog, Soundeffekte und Musik in der Postproduktion schnell zu kurz kommen.<sup>71</sup> Wie bereits erwähnt, war es für die Regisseure anfangs schwer Ton in den rhythmischen Fluss eines Films einzubinden. Abgesehen von den technischen Hürden die zu Beginn überwunden werden mussten, war das Potenzial des Tons noch nicht erkannt.<sup>72</sup> Disney machte sich hingegen Ton und vor allem Music und Soundeffekte früh zu nutzen und kreierte das so genannte „Mickey Mousing“. Der Begriff beschreibt mehrere Aspekte der Beziehung zwischen Musik und „Action“. Dazu gehört sowohl die Synchronisation von Bewegungen, Schnitten und dem Takt, als auch die musikalische Untermalung oder Imitation von physischer Bewegung, wie bspw. das Herabrutschen an einem Seil oder einer Stange. Dabei hatte Disney den Vorteil, dass die Animationen sich auf die Musik konzentrieren und auf den Takt animiert werden konnten.<sup>73</sup>

Disney setzte damit einen neuen Standard, wie der Ton im Film genutzt werden kann. Allerdings ist dieses Model der Synchronisation in einem „life-action“ Film nur begrenzt möglich, da Bewegungen nicht auf den Frame genau abgestimmt und Dialog nicht auf die gleiche Art reduziert werden können.<sup>74</sup>

Der Einfluss eines solch musikalischen Ansatzes wurde gerade in nicht Hollywood Produktionen immer mehr eingesetzt. Die Eigenständigkeit der Musik wird aufgegeben, um Film mit einer zeitlichen Kontinuität und erzählerischen und emotionalen Funktion zu unterstützen. Einige Aspekte des Films wurden von Musik so beeinflusst, dass im Produktionsprozess einige musikalische Strukturen auftauchen. Dabei inspirierte Musik z.B. die Stimmung, den Standort, die Inszenierung oder auch den Rhythmus des Schnitts. Der Einfluss ist teilweise so markant, dass das Genre der Musik anhand der anderen Aspekte erkannt werden

---

<sup>71</sup> Vgl. Kulezic-Wilson, 2015: 24

<sup>72</sup> Vgl. Jacobs, 2015: 2

<sup>73</sup> Vgl. ebd.: 58 f

<sup>74</sup> Vgl. ebd.: 22

kann.<sup>75</sup> Filmmusik nimmt einige Funktionen ein, die den Film klanglich unterstützen und helfen diesen zu definieren. Diese werden in syntaktische, expressive, dramaturgische und narrative Funktionen unterteilt.<sup>76</sup>

Die syntaktische Funktion einer Filmmusik, strukturiert einen Film, um ein besseres Verständnis des Gesehenen zu erzeugen. Auf die Erzählstruktur des Films kann durch akustisches Verbinden oder Trennen von Sequenzen oder durch Andeuten von Einstellungswechseln Bezug genommen werden. So können bspw. Zeit beschleunigt oder verlangsamt oder Ortwechsel überbrückt werden. Der Rhythmus ist hierbei vertikal und untermalt das Aktuelle.<sup>77</sup> Unter der expressiven Funktion wird die Verstärkung und Hervorhebung von Gefühlen verstanden. Diese Funktion intensiviert die Wahrnehmung der Zuschauer und lässt Szenen trauriger, beängstigender oder romantischer wirken. Diese Funktion kommt vor allem in den Kompositionstechniken „Underscoring“ und „Mood-Technik“ vor, auf die später noch eingegangen wird.<sup>78</sup> Die dramaturgische Funktion lässt Interpretationen auf Personen deren Gefühlslage und deren Beziehungen zu anderen Charakteren zu. Diese Funktion wird am einfachsten durch die „Motiv-Technik“ beschrieben. Ein bestimmtes Leitmotiv spiegelt das Innere eines Charakters wieder und kann auch ohne dessen Anwesenheit auf diesen andeuten.<sup>79</sup>

Werden Informationen der Handlung über die Musik vermittelt, ist von der narrativen Funktion die Rede. Diese äußert sich vor allem im historischen, gesellschaftlichen oder geographischen Kontext der Handlung.<sup>80</sup>

Abgesehen davon gibt es drei weitere Funktionen, denen jedoch weniger Bedeutung zugesprochen wird. Zum einen gibt es noch die persuasive Funktion, die den Zuschauer emotional manipuliert. Dies ist hauptsächlich in Propagandafilmen, Serien und Werbung von Bedeutung. Zum anderen ist die Gedächtnis-Funktion für die gezielte Erinnerung an Bildinhalte durch Musik zuständig. Schließlich ist die Aufmerksamkeits-Funktion dazu da, Zuschauer zu binden und auf wichtige Elemente hinzuweisen. Dies wird durch populäre Lieder oder durch

---

<sup>75</sup> Vgl. Kulezic-Wilson, 2015: 27

<sup>76</sup> Vgl. bpb: <http://www.bpb.de/lernen/projekte/56110/musik> , Zugriff v. 23.04.16

<sup>77</sup> Vgl. ebd.: Zugriff v. 23.04.16

<sup>78</sup> Vgl. ebd.: Zugriff v. 23.04.16

<sup>79</sup> Vgl. FSK: [https://www.spio-fsk.de/media\\_content/1451.pdf](https://www.spio-fsk.de/media_content/1451.pdf) , Zugriff v. 23.04.16

<sup>80</sup> Vgl. bpb: <http://www.bpb.de/lernen/projekte/56110/musik> , Zugriff v. 23.04.16



das Einrahmen der Handlung erreicht. Eine dauerhafte Beschallung führt zum gegenteiligen Effekt.<sup>81</sup>

Kompositionstechniken wie bereits erwähnt sind essentieller Bestandteil, um die Funktionen der Musik etablieren zu können. Das „Underscoring“ verstärkt gewisse Aspekte der Bilder, wie Bewegungen oder Figuren. Dies gehört auch zu dem bereits genannten „Mickey Mousing“. Des Weiteren gibt es die „Mood-Technik“, welche, wie der Name schon andeutet, eine Stimmung oder Atmosphäre erzeugt. Diese Technik taucht in fast jedem Film auf, um den Szeneninhalte emotional, musikalisch einzustimmen. Die dritte Kompositionstechnik ist die „Motivtechnik“ oder auch Leitmotiv genannt. Hierbei wird wichtigen Charakteren, häufig nur dem Protagonisten ein musikalisches Motiv zugeordnet, an dem dieser jederzeit erkannt werden kann. Das Leitmotiv hat auch die Aufgabe dem Zuschauer Hinweise oder Antizipationen zu ermöglichen.<sup>82</sup>

Musik wird im Allgemeinen als Bewegung wahrgenommen, da sie einen kontinuierlichen „Fluss“ erzeugt. Dies ist jedoch paradox, da sich in Musik nichts physikalisch bewegt. Diese Bewegung wird häufig dem Rhythmus zugeschrieben, da in einer bestimmten Zeit wiederholende, variierende Muster auftreten. Allerdings ist Rhythmus, wie schon zuvor beschrieben, kein rein musikalisches Phänomen, weshalb Rhythmus nicht ausschließlich die musikalische Bewegung ausmachen kann.<sup>83</sup>

Ähnlich wie in der Musik ist das Paradoxon der Bewegung auch im Film. Da es kein sich bewegendes Bild ist, sondern 24 Momentaufnahmen/Standbilder, die pro Sekunde abgespielt werden. Doch anders als in der Musik nimmt das Gehirn die Bilder als Bewegung wahr, da diese so schnell aufeinander folgen, dass sie als zusammenhängende Bewegung empfunden werden. Dies ist bei Musik nicht der Fall. Des Weiteren ist Bewegung generell visuell assoziiert.<sup>84</sup>

Abgesehen vom Rhythmus wird auch die Melodie mit Bewegung in Verbindung gebracht. In diesem Fall wird die Bewegung jedoch vertikal empfunden. Musik wird als analoge, zusammenhängende Bewegung, aufgrund der Verbindung von Rhythmus, Melodie und einem Gefühl von Richtung, wahrgenommen.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Vgl. bpb: <http://www.bpb.de/lernen/projekte/56110/musik> , Zugriff v. 23.04.16

<sup>82</sup> Vgl. FSK: [https://www.spio-fsk.de/media\\_content/1451.pdf](https://www.spio-fsk.de/media_content/1451.pdf) , Zugriff v. 24.04.16

<sup>83</sup> Vgl. Kulezic-Wilson, 2015: 74

<sup>84</sup> Vgl. ebd.: 74

<sup>85</sup> Vgl. Kulezic-Wilson, 2015: 75 f

---

*„Wo Bewegung ist, da ist Ton. Alles, was wir sehen, ist von Tönen begleitet. Sprache bestimmt nicht nur unser Handeln mit anderen, Sprechen ist selbst Handeln.“<sup>86</sup>*

Die Sprache ist eine weitere auditive Form, in der Rhythmus auftritt. Jeder Dialog ist je nach Kontext der Szene anders zu inszenieren und bekommt deshalb einen anderen Rhythmus.<sup>87</sup> Die Stimme ist dabei das Instrument um dem Rhythmus seine Form zu geben. Diese kombiniert eine Bandbreite von Funktionen, welche sich über die Artikulation äußert. Die Stimme kann hoch oder tief, leise oder laut, angespannt oder locker/sanft, etc. sein. Je nach Kombination dieser Funktionen, ergeben sich unterschiedliche Bedeutungen.<sup>88</sup>

Auch wenn das Drehbuch und damit der Autor vorgibt, was in einer Szene gesagt werden soll. So sind es der Regisseur und der Schauspieler, die das „Pacing“ und den Rhythmus einer Szene ausarbeiten.<sup>89</sup> Das Drehbuch hat drei Ebenen der Inszenierung: Die implizierte Inszenierung, das was im Text steht; die mentale Inszenierung, wie es gelesen wird; und die aufgeführte Inszenierung, das was auf der Bühne oder im Film passiert.<sup>90</sup> Der Rhythmus eines Dialogs setzt sich aus fünf Bestandteilen zusammen: „speaker alternation patterns [...]; positive and negative charges [...]; verbal strategy [...]; repetition of words [...]; style or overall patterning“.<sup>91</sup>

Für den Sprachrhythmus essentiell sind zum einen die Länge der Redenbeiträge und zum anderen die Variation des Sprachmusters des Sprechers. Ein großer Teil des Sprachmusters wird durch Stille bzw. Pausen definiert. Es gibt zwei Arten der Stille: Stille die separiert und Stille, die Spannung oder Erwartungen erzeugt. Die Variation von Stille und Sprache bildet Rhythmus.<sup>92</sup>

Die Wiederholung von Wörtern, Sätzen oder Geräuschen erzeugt, durch die Reaktion eines Charakters auf einen Anderen, eine Bewegung. Dadurch kommt ein rhythmischer Schlag oder Impuls zustande, an dem Veränderungen bemessen werden können, da Wiederholungen eine gewisse Ordnung kreieren. Wiederholung und Veränderung schaffen Fortschritt.<sup>93</sup>

---

<sup>86</sup> Voss, 2006: 73

<sup>87</sup> Vgl. George, 1980: 17 f

<sup>88</sup> Vgl. Van Leeuwen, 2009: 427

<sup>89</sup> Vgl. Jacobs, 2015: 2

<sup>90</sup> Vgl. Lösener, 2006: 206

<sup>91</sup> George, 1980: 26

<sup>92</sup> Vgl. ebd.: 62 ff

<sup>93</sup> Vgl. ebd. 29, 57 f

Die verbale Strategie ist die Art und Weise, wie jemand ein Gespräch führt und somit alle anderen Bestandteile beeinflusst, d.h. ob man sich aggressiv, zurückhaltend, investigativ, etc. mit jemandem unterhält. Ist eine bestimmte verbale Strategie wiederkehrend, so ist diese rhythmisch, egal ob diese dem Zuschauer aktiv auffällt oder nicht. Die verbale Strategie ist eines der wichtigsten Kennzeichen, um die Bedeutung von Inhalten zu erklären.<sup>94</sup>

Der vermutlich simpelste Aspekt des Sprachrhythmus ist die Einstellung/Gesinnung. Diese äußert sich in der positiven und negativen Wechselwirkung zwischen Charakteren. Die positive Einstellung behandelt immer das Gespräch *zu* oder *für* jemanden. Wohingegen die negative Einstellung eine Abneigung oder Vermeidung des Gesprächs mit einem Charakter impliziert.<sup>95</sup> Kathleen George kommentiert das mit folgenden Worten: „Rhythm through conflicting attitudes and attitude change is capable of all sorts of variation.“<sup>96</sup>

Bei den zuvor genannten Bestandteilen ging es hauptsächlich darum, wie etwas gesagt oder übermittelt wird. „But overall consistency of style in a play [...] is a manifestation of an overall rhythmic pattern which gives a pulse to the whole work.“<sup>97</sup> „Style“ wird in diesem Fall grundsätzlich vom Autor erzeugt. Die genannten Aspekte überschneiden sich an gewissen Punkten und kommen mindestens zwei Mal zum Einsatz.

Ein weiteres Element, das eine auditive Rolle im Rhythmus spielt sind Soundeffekte. Diese werden zum einen am Set erzeugt und aufgenommen und zum anderen, vor allem in der heutigen Zeit, in der Postproduktion generiert. Beim Einsatz von Soundeffekten ist zu beachten, welche Bewegung den „Sound“ erzeugt, aus welchem Material die Quelle des „Sounds“ besteht, wie es sich anhört und wo sich die Quelle befindet. Dabei spielt es kaum eine Rolle, wie unrealistisch oder künstlich der Soundeffekt ist, solange er stimmig mit den oben genannten Punkten ist. Wenn bspw. das Ticken einer Uhr, ein Schlag bei einem Kampf oder ein Ton im Weltraum übertrieben inszeniert, laut oder wirklichkeitsfremd gestaltet sind, werden diese vom Zuschauer dennoch akzeptiert. Dieses Phänomen kommt auch durch die kulturelle Verbreitung von Stereotypen im „Sound“ zustande.<sup>98</sup>

---

<sup>94</sup> Vgl. George, 1980: 68

<sup>95</sup> Vgl. ebd.: 82

<sup>96</sup> ebd.: 85

<sup>97</sup> ebd.: 93

<sup>98</sup> Vgl. Flueckiger, 2009: 151 ff

Soundeffekte spielen im Sounddesign eines Films eine große Rolle und sind deshalb genauso für den Rhythmus zu berücksichtigen, wie Musik und Sprache.

Bevor der Rhythmus in der Zuschauerwahrnehmung in Punkt 2.3 erläutert wird, sind die Funktionen und Wirkungen des Tons und auf welche Weise man diesen verarbeitet in Abb.3 in vier Ebenen aufgelistet, um ein besseres Verständnis von Gesendetem und Empfangenem zu bekommen.

Sequential STAGES	FILM →	SCREENING →	AUDIENCE
<b>Parallel LEVELS</b>			
<b>PHYSICAL</b> technical, mechanical, biological	sound sources, acoustic environment, recording, editing, mixing, transfers	sound playback system, theater space, theater audience presence	auditory system, neurological functions
<b>EMOTIONAL</b> psychological, dramatic	story, characters, goals, conflicts, tone of voice, music, rhythm	external audience reaction (e.g., laughter, screams, crying)	laughter, tears, heart- beat, empathy for characters' emotions
<b>INTELLECTUAL</b> structural, aesthetic	music composition, verbal ideas	(not applicable)	heightened awareness, confusion, mystery, suspense, humor
<b>MORAL</b> spiritual, ethical	unresolved dilemmas, ambiguous relation- ships, search for resolution/unity	(not applicable)	choice of identification, inner questioning

Abbildung 3 Sound Energie Transformation – Chart<sup>99</sup>

## 2.3 Der Rhythmus in der Zuschauerwahrnehmung

Nachdem der Rhythmus im Film und dessen Komponenten erläutert wurden, wird im Folgenden die wahrnehmungspsychologische Wirkung des Rhythmus auf den Konsumenten betrachtet.

Die Rhythmusforschung ist eine komplexe Wissenschaft, die sich hauptsächlich mit den rhythmischen Strukturen der Musik beschäftigt.<sup>100</sup> Eine umfassende Rhythmustheorie ist in der Zeit seit der Rhythmusforschung nicht entstanden.<sup>101</sup>

<sup>99</sup> Sonnenschein, 2001: xxi

<sup>100</sup> Vgl. Fischinger, 2008: 45

<sup>101</sup> Vgl. Kopiez, 2005: 127

Rhythmus ist ein gefühltes Phänomen, welches der Zuschauer als „embodied, physiological, temporal, and energetic participation in the movement of images, emotions, and events in the film“<sup>102</sup> wahrnimmt. Filmrhythmus ist weder nur visuell, noch ausschließlich auditiv. Das Gehirn fasst die über die Sinneskanäle (Auge und Ohr) erhaltenen Informationen zu einer gekoppelten Sinneswahrnehmung zusammen.<sup>103</sup> Jedoch unterliegt die menschliche Wahrnehmung Grenzen, die abhängig von der Sinnesmodalität und der jeweiligen Person sind. In der Akustik werden alle aufeinander folgende Ereignisse, die sich innerhalb von 2-5 ms abspielen als gleichzeitig empfunden. Im Vergleich dazu sind in der Optik Ereignisse gleichzeitig, wenn sie innerhalb eines 10 ms Zeitfensters stattfinden. Die Zeitempfindung ist demzufolge relativ und die psychologische Gleichzeitigkeit entspricht nicht der physikalischen Gleichzeitigkeit.<sup>104</sup>

Dass Musik und Bilder Emotionen auslösen können ist bekannt, welche Rolle dabei der Rhythmus spielt, allerdings nicht. Das Tempo ist jedoch ein Bestandteil des Rhythmus dem emotionale Wirkungen zugeordnet werden können. Schnelle Tempi werden z.B. mit Aufregung, Freude, Wut, Angst oder Aktivität assoziiert, wohingegen langsame Tempi mit Ruhe, Trauer, Langeweile oder Erhabenheit in Verbindung gebracht werden.<sup>105</sup>

Es ist jedoch bekannt, dass Rhythmus mit hoher Wahrscheinlichkeit eine direkte Auswirkung auf den Bewegungssinn hat. Durch gewisse rhythmische Stimulation des Hirns, können körperliche Reaktionen hervorgerufen werden. Je mitreißender und lauter der Rhythmus ist, desto stärker ist das Ergebnis zwischen sensorischem Input und motorischem Output.<sup>106</sup>

In der Regel synchronisiert der Zuschauer in einem gewissen Maß diese Bewegungen zum Rhythmus des Films. Der Zuschauer „fühlt mit“ und passt seinen Puls, Atem oder sonstige Körperrhythmen dem des Films an.<sup>107</sup> Dies ist ein soziobiologisches Phänomen, bei dem der Mensch sich anderen anpasst um Zusammenhalt zu generieren oder wie es im Volksmund heißt auf der gleichen Wellenlänge zu sein.<sup>108</sup> Wie bereits erwähnt, sind die Natur und der Mensch rhythmisch

---

<sup>102</sup> Pearlman, 2009: 62

<sup>103</sup> Vgl. Kulezic-Wilson, 2015: 40

<sup>104</sup> Vgl. Fischinger, 2008: 48

<sup>105</sup> Vgl. ebd.: 46

<sup>106</sup> Vgl. ebd.: 46 f

<sup>107</sup> Vgl. Pearlman, 2009: 68

<sup>108</sup> Vgl. Kopiez, 2005: 137 f

veranlagt, d.h. wenn sich Menschen in einer sozialen Umgebung aufhalten, passen sie sich der Art und Weise, wie andere sprechen, wie deren Körperhaltung ist, etc. an. Dies trifft auch auf den Film zu, der in diesem Fall der rhythmische Partner ist.<sup>109</sup>

Ein Beispiel für die Synchronisation, erkannte der Editor Walter Murch im Blinzeln der Leute. Er bemerkte dieses Phänomen beim Schnitt seines ersten Films. Ihm fiel auf, dass er unbewusst seine Schnitte nahe dem Blinzeln des Schauspielers setzte. Nach längerer Beobachtung stellt er sich die Frage, was das Blinzeln auslöst, da es nicht nur der biologische Grund – die Befeuchtung des Auges – sein konnte, weil sonst ein vorhersehbares Muster erkennbar wäre. Daraus schließt er dass das Blinzeln mit dem emotionalen Befinden und den Gedanken eines Menschen zusammenhängen musste.<sup>110</sup>

Die Synchronisation findet in allen Bereichen des Lebens statt, dabei wird angenommen, dass es eine innere Uhr gibt, die bei koordinierten Bewegungen wirksam wird. Diese Uhr ist sehr präzise, obwohl sie vermutlich nicht wie eine normale Uhr einen regelmäßigen Ablauf hat.<sup>111</sup>

Die Wahrnehmung des Rhythmus ist also auch stark von der Zeit und wie wir diese empfinden, sowie dem Raum, in dem sich der Zuschauer aufhält oder der Film stattfindet, abhängig.

## 2.4 Raum und Zeit

*„Rhythm is not linear. If anything, it could be imagined as somewhat curved. Rhythm is not possible on a plane surface. It needs the curvature of both space and [time.]“<sup>112</sup>*

Raum und Zeit sind wesentliche Aspekte für die Untersuchung des Rhythmus, weshalb es eventuell überraschend ist, dass diese erst zum Schluss des theoretischen Teils aufgegriffen werden. Dies liegt daran, dass Raum und Zeit wissenschaftlich nur begrenzt erfasst sind und trotzdem Kern von allem Leben sind. Sie sind zu komplex, um sie mit den anderen Punkten zusammenzufassen. Darum wird dieses Thema als eigenständiges Element betrachtet.

---

<sup>109</sup> Vgl. Pearlman, 2009: 68

<sup>110</sup> Vgl. Murch, 2001: 59 ff

<sup>111</sup> Vgl. Fischinger, 2008: 53

<sup>112</sup> Panikkar, 2010: 46

Zunächst sollte kurz die physikalische Grundlage für Raum und Zeit beschrieben werden. Nach Einsteins Relativitätstheorie sind Raum und Zeit relativ.

*„According to the special theory of relativity, spatial coordinates and time still have an absolute character insofar as they are directly measurable by stationary clocks and bodies. But they are relative insofar as they depend on the state of motion of the selected inertial system.“<sup>113</sup>*

D.h. Ereignisse, die im gleichen Koordinatensystem gleichzeitig stattfinden, sind nicht zwangsläufig in anderen Koordinatensystemen gleichzeitig. Wie auch unter Punkt 2.3 beschrieben, hat Gleichzeitigkeit eine gewisse Subjektivität.<sup>114</sup>

Um die genauere Bedeutung der Zeit im Film auszumachen, sollte geklärt werden, wie Zeit wahrgenommen und empfunden wird. Ein Mensch sieht Farben, hört Geräusche und fühlt Berührungen. Dies nimmt man über die Sinne wahr. Manche Dinge werden von nur einem Sinn empfunden und manche durch mehrere. Doch selbst ohne die fünf Sinne würde man das vergehen von Zeit aufgrund der Veränderung seiner Gedanken bemerken. Zeit an sich kann nicht wahrgenommen werden sondern nur eine Veränderung in der Zeit.<sup>115</sup>

Die Sinne helfen wiederum solche Veränderungen festzustellen. Walter Murch nennt in diesem Zusammenhang die Kinästhetik: Die Lehre der Bewegungsempfindung oder auch „the sense of your body in space and time.“<sup>116</sup>

Film ist eine der wenigen Kunstformen, welche „manipulate[s] the order and dimensions of its own temporal reality. The use of slow motion, accelerated-motion, flashback, montage sequences and other similar devices give film the opportunity to explore and interfere with what is considered the only unchangeable, irreversible aspect of our lives.“<sup>117</sup> Film und Musik nehmen Form in und durch Zeit an. Film nimmt zusätzlich den Raum in Anspruch, um sich entfalten zu können.<sup>118</sup>

Der Schnitt manipuliert Raum und Zeit am meisten im Film. Im Schnitt wird der Raum gewählt, ausgeschnitten und platziert, wodurch eine Zeitachse entsteht.<sup>119</sup>

---

<sup>113</sup> Trivers, 1985: 17 f

<sup>114</sup> Vgl. ebd.: 16

<sup>115</sup> Vgl. University of Stanford: <http://plato.stanford.edu/entries/time-experience/#2>, Zugriff v. 02.05.16

<sup>116</sup> Murch, Walter. Interview Part 1: <https://www.youtube.com/watch?v=zWXC0yGhshQ> , Zugriff v. 02.05.16

<sup>117</sup> Kulezic-Wilson, 2015: 96

<sup>118</sup> Vgl. ebd.: 94

<sup>119</sup> Vgl. Voss, 2006: 50

---

*„Ein Kader wird ausgeschnitten und in eine bestimmte Dauer gesetzt: Raum-Ausschnitt und Zeit-Ausschnitt. Davor und danach bleiben alle anderen Möglichkeiten. Der Vorgang wird wiederholt. An die erste Einstellung wird eine zweite gesetzt, ein anderer Kader mit einer anderen Dauer. Rhythmus und Richtung entstehen – der irreversible Pfeil der Zeit und mit ihm Entwicklung und auch Geschichte.“<sup>120</sup>*

Raum und Zeit beeinflussen sich gegenseitig, wobei „das Element der Zeit [...] das Räumliche fließend [macht und] das Element des Raumes [...] die Flüchtigkeit der Zeit [bannt].“<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Voss, 2006: 50

<sup>121</sup> ebd.: 52



## 3 Analyse an ausgewählten Beispielen

Da der Stand der Wissenschaft nun beschrieben ist, können dessen Ergebnisse in einer genaueren Analyse der ausgewählten Filme zur Anwendung kommen. Zunächst wird auf die analytische Vorgehensweise eingegangen.

### 3.1 Vorgehensweise

Neben dem Stand der Forschung ist ein angemessenes Hintergrundwissen auf technischer Basis, wie Kamera, Ton und Schnitt, sowie auf ästhetischer, gestalterischer Basis, die Voraussetzung, um eine Filmanalyse durchführen zu können.<sup>122</sup> Die Kernkompetenz, Audiovisuelles untersuchen und deuten zu können, ist eine Fähigkeit, welche im multimedialen Zeitalter unentbehrlich ist. Dabei ist vor allem zu beachten, dass jeder Eindruck, ob natürlich oder künstlich, von Regisseur und Filmcrew beabsichtigt, aus einer bewussten Entscheidung für oder gegen bestimmte Gestaltungstechniken, erzeugt wird.<sup>123</sup>

Es wird eine qualitative Analyse anhand einzelner Untersuchungsaspekte durchgeführt, um zum einen „die eigene Filmwahrnehmung zu sensibilisieren [und] das Verständnis für das vielfältige Spektrum filmischer Ausdrucksformen zu erweitern und zu vertiefen[.]“<sup>124</sup> Außerdem ist eine quantitative Untersuchung erst sinnvoll, sobald konkrete Ergebnisse und Aussagen über die ausgewählten Filme gemacht werden können. Diese Filme werden im Folgenden zusammengefasst und erläutert.

### 3.2 Die Filme

#### 3.2.1 Kontext und Hintergrund

Damit ein besseres Verständnis für die Filme und Regisseure entsteht, wird kurz der Kontext, in dem die Filme entstanden, beschrieben.

---

<sup>122</sup> Vgl. Akremi, 2014 : 891

<sup>123</sup> Vgl. Kreutzer et al., 2014: 3

<sup>124</sup> ebd.: 3

Fritz Langs erster Tonfilm aus dem Jahr 1931 ist ein Spiegelbild der damaligen Gesellschaft und nimmt Bezug auf einen Serienmörder der 1929 sein Unwesen in Düsseldorf trieb. Auch wenn Lang leugnete diesen als Inspiration für sein Werk verwendet zu haben, gibt es doch klare Parallelen.<sup>125</sup> Nach der Wirtschaftskrise 1929 und der daraus resultierenden Massenarbeitslosigkeit und Armut, zeigt „M“ das präfaschistische Deutschland in seiner Verzweiflung, in der Institutionen wie Polizei und Verbrecherringe kaum zu unterscheiden sind.<sup>126</sup>

Der Film wurde von den Nazis verboten und sowohl Peter Lorre, der Hauptdarsteller, als auch Fritz Lang sind kurz vorher aus Deutschland geflohen.<sup>127</sup> Bis heute gibt es keine Originalfassung des Films, wie er zur Premiere vorgeführt wurde.<sup>128</sup>

„C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ ist der erste Film der sogenannten „Once upon a time...“-Trilogie von Sergio Leone. Er wollte nach seiner „Dollar“-Trilogie einen semiautobiographischen Gangsterfilm drehen, jedoch wollte kein Filmstudio sein Talent für Western und die damit verbundene sichere Geldquelle versiegen lassen. Aus diesem Grund finanzierte Paramount nur einen neuen Western.<sup>129</sup> Jeder Film der Trilogie beschreibt wichtige historische Zeiträume, die Amerika gestärkt und zu dem gemacht haben, was es heute ist.<sup>130</sup>

### 3.2.2 M – Eine Stadt sucht einen Mörder

„M“ ist die erste Tonfilmproduktion Fritz Langs und gehört mit zu den bedeutendsten Werken des deutschen Films. Der Film handelt von einem Kinder-Serienmörder, der aufgrund der stetig wachsenden Unruhe der Bevölkerung von Polizei und Verbrechersyndikaten gesucht wird.

In Berlin treibt ein Kindermörder sein Unwesen. Die kleine Elsie Beckmann wird von ihrer Mutter sehnlichst aus der Schule erwartet. Sie ist ein unbeschwertes, fröhliches Mädchen, welche nichts Böses ahnt, als sich ein fremder Mann mit Süßigkeiten und einem Luftballon, den er einem Blinden abkauft, ihr Vertrauen erschleicht. Kurz darauf wird ihre Leiche gefunden und seitens der Bevölkerung

---

<sup>125</sup> Vgl. IMDB: [http://www.imdb.com/title/tt0022100/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](http://www.imdb.com/title/tt0022100/trivia?ref_=tt_trv_trv) , Zugriff v. 10.05.16

<sup>126</sup> Vgl. Müller, 2006: 7

<sup>127</sup> Vgl. IMDB: [http://www.imdb.com/title/tt0022100/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](http://www.imdb.com/title/tt0022100/trivia?ref_=tt_trv_trv) , Zugriff v. 10.05.16

<sup>128</sup> Vgl. M, Univerum Film, 2011

<sup>129</sup> Vgl. Steinwender, 2009: 126

<sup>130</sup> Vgl. IMDB: [http://www.imdb.com/title/tt0064116/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](http://www.imdb.com/title/tt0064116/trivia?ref_=tt_trv_trv) , Zugriff v. 10.05.16

entsteht Aufruhr und ein starker Druck wird auf die Polizei ausgeübt, die ohne Spur und chronischer Unterbesetzung Schwierigkeiten hat den Mörder aufzuspüren. Dazu kommen zunehmende Beschuldigungen und Anzeigen, da alle Mitbürger immer angespannter und paranoider werden. Dann meldet sich der Mörder auch noch über die Presse in einem anonymen Bekennerschreiben zu Wort und verspottet die Polizei. Woraufhin dieses graphologisch analysiert wird, um der Denkweise des Mörders näher zu kommen. Auf der Suche nach dem Mörder werden immer mehr Razzien von der Polizei durchgeführt, da sie hoffen so dem Täter auf die Spur kommen zu können. Dies behindert jedoch die kriminellen Vereine der Unterwelt bei deren Geschäften. Wütend und in ihrer „Verbrecher-Ehre“ gekränkt, mit diesem Abschaum in Verbindung gebracht zu werden, beschließen die Anführer bei einem Treffen selbst Jagd auf den Mörder zu machen. Dazu nahmen sie die Organisation der Bettler in Anspruch, um die Straßen der Stadt überwachen zu können. Zur gleichen Zeit findet bei der Polizei eine Sitzung statt, bei der die Überprüfung von ehemaligen Patienten psychiatrischer Anstalten angeordnet wird. Als der Mörder ein neues Opfer aussucht, erkennt der blinde Luftballonverkäufer das Lied das der Mörder pfeift, welches er damals bereits gepfiffen hatte, bevor er Elsie Beckmann tötete. Der Blinde teilt diese Information einem jungen Mann mit, der den mutmaßlichen Mörder verfolgt und mit Kreide dessen Mantel mit einem „M“ markiert (s. Anhang, Bild 3). Auch die Polizei hat unterdessen aufgrund eines am Tatort gefundenen Zigarettenstummels die Wohnung des Mörders entdeckt und diesen als Hans Beckert identifiziert. Von einigen Bettlern verfolgt, flüchtet der Mörder in ein Bürogebäude, in dem er sich versteckt. Die Kriminellen versammeln sich und stellen das Gebäude auf den Kopf, bis sie ihn schließlich auf dem Dachboden finden. Eine der geknebelten Wachen ergreift diese Chance und betätigt den Alarm, um die Polizei zu verständigen. Daraufhin verschwinden die Kriminellen so schnell wie möglich mit dem Mörder und bringen ihn in eine verlassene Fabrik. Ein Krimineller namens Franz wurde versehentlich zurückgelassen und von der Polizei gefasst. Der Kommissar Lohmann blufft, dass Franz für den Tod eines der Wächter verurteilt werde und entlockt ihm so den Treffpunkt der Kriminellen. In der Fabrik ist der gesamte Verbrecherring versammelt, der Hans Beckert einem Schauprozess unterzieht, dessen Urteil bereits abzusehen ist. Die Polizei kommt in letzter Minute an, um eine Hinrichtung Beckerts zu verhindern. Der Mörder wird dann, ohne dass man ein Urteil erfährt, in einem echten Gericht angeklagt.<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> Vgl. M, Univerum Film, 2011

### 3.2.3 C'ERA UNA VOLTA IL WEST

„C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ oder auch „Once upon a time in the west“ gehört zu den Meisterwerken Sergio Leones, dem vermutlich bekanntesten und erfolgreichsten Regisseur von Western. In dem Film geht es um einen mysteriösen Fremden mit einer Mundharmonika, der sich mit einem gesuchten Banditen zusammmentut, um eine hübsche Witwe, vor einem skrupellosen Söldner, der für die Eisenbahngesellschaft arbeitet, zu beschützen.

Auf einem Bahnhof mitten im Nirgendwo, warten drei Männer geduldig auf den ankommenden Zug. Ein mysteriöser Fremder steigt aus und fängt an ein verhängnisvolles Lied auf seiner Mundharmonika zu spielen (s. Anhang, Bild 5 & 6). Dieser hat erwartet von einem Mann namens Frank in Empfang genommen zu werden. Es kommt zum Duell, wobei die drei Männer getötet werden. Der Fremde wird dabei ebenfalls verletzt.

Eine irisch-stämmige Familie lebt auf einem großen Grundstück am Rande der in der Nähe liegenden Stadt. Die Familie bereitet ein Fest wegen der Ankunft der neuen Frau des Familienvaters vor. Plötzlich tauchen mehrere Männer unter der Führung von Frank auf, die die gesamte Familie erschießen. Jill die Frau des soeben getöteten Iren McBain kommt mit dem Zug aus New Orleans an und wartet darauf abgeholt zu werden. Nach einer Weile fährt sie mit einem älteren Mann zu der Farm ihrer neuen Familie, wo sie mit entsetzten feststellen muss, dass diese getötet wurden. Trotz dieser Tragödie bleibt Jill diese eine Nacht auf der Farm. Am nächsten Morgen taucht der für das Massaker vermutete Bandit Cheyenne auf, der sich mit Jill unterhält und das Haus auf Wertsachen durchsucht. Der Mundharmonikaspieler, später „Harmonica“ genannt, untersucht den Fall und findet heraus, dass der kranke Eisenbahnchef Morton, Frank bezahlt, um Farmer einzuschüchtern, damit diese ihre Grundstücke verkaufen. Morton ist dabei eine Eisenbahnstrecke zum Pazifik zu bauen, weshalb er Grundstücke mit Wasser für die Dampfloks braucht. „Harmonica“ wird von Franks Männern entdeckt und gefesselt, doch Cheyenne befreit ihn. Frank bringt daraufhin Jill in seine Gewalt. Morton versucht vergeblich Frank unter Kontrolle zu behalten, doch dieser handelt komplett eigenständig. Jill willigt ein die Farm und das Grundstück zu versteigern, woraufhin Frank sie frei lässt. Bei der Auktion schüchtern Franks Männer jeden ein, der versucht ein Gebot abzugeben, damit er das Land selbst billig kaufen kann. Doch „Harmonica“ übergibt dem Sheriff den gesuchten Cheyenne und bietet für das Land die Belohnung von 5000 Dollar, die er dafür

bekommt. Danach wird Cheyenne von seinen Männern befreit. „Harmonica“ bekommt im Saloon von Frank einen Besuch abgestattet, der ihm 5001 Dollar für die Farm anbietet und seinen Namen wissen will. „Harmonica“ antwortet mit dem Namen eines Mannes den Frank getötet hat und lehnt das Angebot ab. Draußen vor dem Saloon versuchen Franks ehemalige Männer, die nun von Morton bezahlt werden ihn zu töten, was jedoch nicht klappt, da „Harmonica“ dies verhindert. Frank will Morton töten doch stellt fest, dass es bereits eine Auseinandersetzung zwischen dessen Männer und Cheyennes Männern gab. Morton liegt hilflos neben dem Zug Wagon und aufgrund dessen Krankheit lässt Frank ihn qualvoll sterben. Schließlich kommt es bei der neu erbauten Bahnstation von Jill zum finalen Showdown zwischen „Harmonica“ und Frank (s. Anhang, Bild 7). „Harmonica“ zieht seine Waffe schneller und verletzt Frank tödlich. Bevor dieser stirbt, will er wissen, wer „Harmonica“ sei. Dieser steckt seine alte Mundharmonika in den Mund von Frank, dem dann wieder einfällt wer der Fremde ist und dass Frank dessen Bruder auf dem Gewissen hat (s. Anhang, Bild 8). Frank fällt dann tot auf den Boden und die Mundharmonika fällt aus seinem Mund. Dann gehen „Harmonica“ und Cheyenne nachdem sie sich von Jill verabschiedet haben fort. Doch Cheyenne wurde bei der vorherigen Schießerei mit Morton auch angeschossen woraufhin auch dieser seinen Verletzungen erliegt.<sup>132</sup>

### 3.3 Charakteranalyse

Ein Charakter entsteht durch den Autor des Drehbuches, der im Falle beider Filme gleichzeitig der Regisseur ist. Dadurch formen und entwickeln die Autoren die Charaktere nicht nur auf dem Papier, sondern auch während der Dreharbeiten. Jeder Mensch hat seinen eigenen Rhythmus und so auch jeder Charakter. Ein Schauspieler muss, um einen Charakter perfekt verkörpern zu können, dessen Rhythmus, Gedanken und Eigenschaften übernehmen. Eine Charakteranalyse ist in diesem Zusammenhang von großer Bedeutung und spielt auch für die folgenden Punkte „3.3.1 Leitmotiv“ und „3.4 Schauspielanalyse“ eine essentielle Rolle. Vor allem die beiden Hauptcharaktere Hans Beckert und „Harmonica“, dargestellt von Peter Lorre und Charles Bronson, sind für eine solche Charakteranalyse interessant zu betrachten.

Beide Hauptcharaktere sind geheimnisvolle Einzelgänger, über die man im jeweiligen Film nicht viel erfährt. Hans Beckert ist ein unscheinbarer, unauffälliger

---

<sup>132</sup> SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, Paramount Pictures, 1968/2016

Bürger der Stadt Berlin. Abgesehen davon, dass er ein Kindermörder ist, wird seine Person nur in groben Zügen erläutert. Es ist nichts zu seiner Abstammung, Familie oder seinem Beruf bekannt. Nur durch seine Handlungen können Schlüsse auf seine Persönlichkeit gezogen werden. Er genießt es „sich hinter seiner Anonymität und vermeintlichen Normalität verstecken [zu können].“<sup>133</sup> Er ist innerlich noch ein Kind, da er sich mit Kindern identifizieren kann und seinen Zwang nur durch das Ermorden dieser befriedigen kann. Hans Beckert hat eine starke psychische Störung und verfällt durch gewisse Auslöser in sein Verlangen zum Töten zurück. Dieses Verlangen ruft bei Beckert den Tick hervor „[e]ine Melodie immer wieder pfeifen zu müssen [...]. Aber gerade die Zwanghaftigkeit, die Unfähigkeit, Herr seines Willens und seiner Taten zu sein, ist es, die das Leben des Hans Beckerts bestimmt und ihn schließlich entlarvt.“<sup>134</sup> Außerdem fällt der Bekennerbrief den Beckert an die Polizei richtet aus dessen üblichen Muster, da diese Arroganz und der Intellekt, die damit suggeriert werden, nicht zu dem zwanghaften Triebtäter passen. Dabei stellt sich die Frage, ob dieser den Zwang nur vorspielt, um als unzurechnungsfähig zu gelten, oder ob dieser sogar eine multiple Persönlichkeitsstörung hat. Eine sichtliche Intelligenz, ist bei seinem Schauprozess festzustellen, da er die Kriminellen selbst anprangert und sich dadurch verteidigt, dass diese im Gegensatz zu ihm eine Wahl hätten (s. Anhang, Bild 4).

Ähnlich wie bei Hans Beckert, ist fast nichts zu „Harmonicas“ Vorgeschichte und gesellschaftlichem Hintergrund bekannt. Er ist ein mysteriöser Fremder, der allein durch das Land zieht um den Mann zu finden, der seinen Bruder auf dem Gewissen hat. Von Rache geblendet, ist sein einziger Lebensinhalt Frank zu töten. Gelten schrieb dazu Folgendes:

*„[H]e is an obsessed man: his aim in life, has consumed his identity; when asked for his name, he answers with dead people’s names. [...] Harmonica suffers from a childhood trauma, which translates in an identification with the harmonica: he plays when he’s supposed to talk, and talks when he’s supposed to play. What keeps him alive, is at the same time killing him. The harmonica brings back the fatal moment of the young Harmonica collapsing under the weight of his older brother, but it also reminds him of his one and only aim in life: finding the man who has killed his brother and turned him, Harmonica, into a traumatized, emotionally crippled man.“<sup>135</sup>*

---

<sup>133</sup> Müller, 2006: 7

<sup>134</sup> ebd.: 8

<sup>135</sup> Gelten, Simon. Once Upon a Time in the West: [https://www.spaghetti-western.net/index.php/Once\\_Upon\\_a\\_Time\\_in\\_the\\_West\\_-\\_Special/Review\\_\(Scherpschutter\)](https://www.spaghetti-western.net/index.php/Once_Upon_a_Time_in_the_West_-_Special/Review_(Scherpschutter)) , Zugriff v. 12.05.16

„Harmonica“ ist sehr introvertiert und nachdenklich. Er lebt in der Vergangenheit. Die buchstäbliche Last, in Form seines Bruders, auf seinen Schultern, trägt er psychisch sein Leben lang mit sich. Im Gegensatz zu Hans Beckert, der aus einem Zwang tötet, tötet „Harmonica“ aus reiner Rache. Doch er ist beherrscht und geduldig, da er Frank nicht direkt bei deren ersten Begegnung tötet, sondern wartet, bis sich die Gelegenheit bietet gegen ihn in einem Mann-gegen-Mann Duell anzutreten. Außerdem lässt er auch nicht zu, dass jemand anderes Frank tötet, da diese Genugtuung nur ihm selbst zusteht. Auch nach seiner Rache kann „Harmonica“ nicht einfach zu einem normalen Leben zurückkehren, da er bereits zu lange ein Mann ohne Name war. Doch trotz alledem hat er eine fürsorgliche und gute Seite, die vor allem bei Jill zum Vorschein kommt.

Beide Charaktere sind kalt und distanziert. Weder entwickeln sie sich noch kann und will man sich mit ihnen identifizieren. Sie können somit als klassische Antagonisten bezeichnet werden. Aus ihren Charaktereigenschaften kann auf Verhaltensmuster und ihre Rhythmen geschlossen werden. Hans Beckert hält sich für überlegen, weswegen er unbesorgt und eher beobachtend durch die Stadt läuft. Erst als er entlarvt wird, beherrschen ihn hektische und panische Bewegungen. Wie ein Tier, das weiß, dass es gejagt wird, macht er sich klein, blickt und hört sich verzweifelt um und seine Augen sind weit aufgerissen. „Harmonica“ ist das genaue Gegenteil. Er ist der Jäger, nicht der Gejagte. Seine abwartende, beobachtende und emotionslose Art, hat eine ruhige Wirkung.

Der Rhythmus eines Charakters, wird durch dessen psychische Verfassung kreiert. Bei Hans Beckert wird dieser immer schneller und unvorhersehbarer, wohingegen „Harmonica's“ Rhythmus fast schon monoton, langsam und berechnend wirkt. Diese inneren Verfassungen der Charaktere spiegeln sich auch in den Rhythmen der Melodien der beiden wieder. Besonders die musikalischen Themen der beiden Filme bieten großes Analysepotenzial.

### **3.4 Tonanalyse**

Die Tonanalyse der beiden Filme wird sich hauptsächlich auf die musikalischen Themen und anschließend auf den Einsatz des Tons allgemein in Bezug auf die rhythmische Wirkung konzentrieren. Bei der Musik stechen besonders die beiden Leitmotive, der Hauptcharaktere heraus, welche genauer betrachtet werden.

### 3.4.1 Leitmotiv

Die Kompositionstechnik, das Leitmotiv, wurde bereits kurz erwähnt, jedoch nicht näher ausgeführt. Der Begriff „Leitmotiv“ stammt aus der Oper des 18. Jahrhunderts. Es handelt sich dabei um wiederkehrende musikalische Themen, die mit Charakteren, Objekten, Orten, Erinnerungen, etc. assoziiert werden. Sie sind dabei an kein musikalisches Genre gebunden und müssen nicht zwangsweise extra für einen Film komponiert worden sein. Bekannte Beispiele für Leitmotive sind John Williams' Jaws-Thema, Bernard Herrman's Psycho-Thema oder Ennio Morricone's Mundharmonika-Thema aus „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“.<sup>136</sup> Leitmotive haben aber nicht nur strukturelle und rhythmische Funktionen, um rein filmische Bilder zu unterstützen, sondern auch, um Assoziationen mit individuellen Erfahrungen oder dem „kulturellen Gedächtnis“ durch Musik hervorzurufen.<sup>137</sup> Besonders im Fall der ausgewählten Filme, muss zwischen „diegetic sound“ und „non-diegetic sound“ unterschieden werden. Beide Leitmotive sind „diegetic“, d.h. die Musik findet innerhalb der Erzählung statt und die Charaktere können diese Musik wahrnehmen. „Non-diegetic sound“ hingegen untermauert die Handlung und ist nicht Teil der inneren Welt der Filme.<sup>138</sup> Bei „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“, trifft dies nur auf den Teil der Mundharmonika zu, da es einen fließenden Übergang zwischen „diegetic sound“ und „non-diegetic sound“ beinhaltet (s. Anhang, Bild 6). Alle anderen Leitmotive des Films, wie von Jill oder Cheyenne sind „non-diegetic“.

Die Musik in den ausgewählten Filmen hat also auch eine narrative Funktion und ist wichtiger Teil der Handlungen. In „M“ taucht nur ein konkretes musikalisches Thema in Form einer gepfiffenen Melodie auf. Dabei handelt es sich um Edvard Griegs „In der Halle des Bergkönigs“ aus dessen Schauspielmusik zu Henrik Ibsens Gedicht „Peer-Gynt“ (siehe Abb. 4). Fritz Lang hätte dem Mörder auch einen Original-Score/Soundtrack zuordnen können, entschied sich aber bewusst für dieses Stück. Es handelt von einem Mann namens Peer Gynt, der sich von einer Trollfrau verführen lässt und daraufhin von deren wütendem Vater, dem Bergkönig und dessen Gefolgschaft verfolgt wird. Die Parallelen zwischen Peer Gynt und Hans Beckert bestehen darin, dass sich beide von ihren Trieben und ihrem Machtstreben lenken lassen und das Volk für ihre Vergehen Vergeltung sucht.<sup>139</sup>

---

<sup>136</sup> Vgl. Link, 2009: 180 ff

<sup>137</sup> Vgl. ebd.: 185

<sup>138</sup> Vgl. Filmsound: <http://filmsound.org/terminology/diegetic.htm>, Zugriff v. 14.05.16

<sup>139</sup> Vgl. Büttner, 2010: 43



„M is one of the first films to employ a leitmotif in this manner, linking a character to a piece of music, as is common opera.“<sup>140</sup>



Abbildung 4 Peer-Gynt-Suite Nr. 1, In der Halle des Bergkönigs<sup>141</sup>

Im Gegensatz zur gepfiffenen Version des Stücks, ist das Original für ein Orchester geschrieben worden. Auch wenn das Lied im Film lediglich immer wieder angefangen wird, wird das bekannte Orchesterstück assoziiert. Das Stück spiegelt die Handlung des Films wieder, insofern, dass die beiden Instrumentengruppen leise und langsam anfangen und immer schneller und lauter werden und sich mehr und mehr annähern, bis diese aufeinandertreffen und in einem gefühlten Wettlauf den Gewinner bestimmen wollen. Das Gleiche geschieht mit Hans Beckert und der Bevölkerung.

Betrachtet man die Takte in Abb.4 erkennt man, dass die Melodie in h-moll beginnt und ab dem dritten Takt in einem D-Dur weitergeführt wird. „Das zentrale Motiv besteht aus einer Tonleiterfolge“<sup>142</sup>, die als heiter werdend bezeichnet werden kann. Die wechselnden Viertel Noten der zweiten Stimme, spiegeln die Schritte des Protagonisten wieder, die durch steigendes Tempo und Lautstärke von einem vorsichtigen Schleichen zu einem hektischen Rennen werden. „Man kann die Erruptivität des Triebes in der Akzentuierung finden“<sup>143</sup>, die entweder auf dem ersten oder dem dritten Schlag des 4/4 Taktes liegen. Der Rhythmus des Stücks ist relativ simpel mit hauptsächlich Achtel und Viertel Noten konstruiert und wird schnell zu einem „Ohrwurm“.

Da Peter Lorre anscheinend nicht Pfeifen konnte, übernahm dies der Regisseur Fritz Lang, der dazu sagte, „dass seine Unmusikalität und Unfähigkeit eine Melodie zu halten gerade besonders gut zum Ausdruck bringt, dass Hans Beckerts

<sup>140</sup> Saporito, Jeff. M: <http://screenprism.com/insights/article/how-did-lang-control-the-use-of-sound-in-m-for-narrative-and-dramatic-effec>, Zugriff v. 15.05.16

<sup>141</sup> Wiki: <https://upload.wikimedia.org/score/4/h/4hbl4vqke5pxsoun-ris1k6nvv0g4k52/4hbl4vqk.png>, Zugriff v. 14.05.16

<sup>142</sup> Büttner, 2010: 44

<sup>143</sup> ebd.: 44

Geist nicht richtig intakt ist.“<sup>144</sup> „In der Halle des Bergkönigs“ wurde bspw. auch schon in „Disneys Silly Symphonies – Hells Bells“ von 1929 verwendet, bei dem der Teufel einen kleinen Dämon jagt. Dies ähnelt sehr Beckerts Situation, da er vor sich selbst wegläuft.

Die Musik in „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ bildet sich aus vier großen Themen, die allen Charakteren zugeordnet sind: Jills-Thema, Cheyennes-Thema, Mortons-Thema und das geteilte Thema von „Harmonica“ und Frank. Wie bereits erwähnt ist abgesehen von „Harmonicas“-Thema keines der anderen Leit motive „diegetic“, dies hat den Grund, dass wie in „M“ diese Musik eine tiefere Bedeutung für die Handlung hat.

Im Gegensatz zu Fritz Lang, der Musik als Manipulation des Publikums und eine Art Betrug verstand<sup>145</sup>, war Sergio Leone der Meinung, dass Musik Gedanken, Fakten oder Situationen besser hervorheben kann, als Dialog.<sup>146</sup> „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ wird häufig als opernhafte oder Leones größte „Pferde Oper“ bezeichnet.<sup>147</sup> Dies hat mehrere Gründe, die auch mit dem Schauspiel und dem dramaturgischen Aufbau zu tun haben. Dies wird in den folgenden Punkten noch behandelt. Doch die Musik in diesem Film ist der ausschlaggebende Aspekt, warum der Film als Oper bezeichnet wird.

Klassisches Merkmal für Opernmusik sind Leit motive, um die unterschiedlichen Charaktere auseinander halten zu können. Außerdem wird der Tod oft musikalisch dargestellt und begleitet, was bei „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ besonders auffällt und den gesamten Film thematisiert wird.<sup>148</sup> Des Weiteren ist Oper nicht über Gesang definiert: Die Musik ist nicht wie bei Musicals oder Theaterstücken mit Musik nebensächlich, sondern wesentlicher Bestandteil der Handlung.<sup>149</sup> Damit Leone dies verwirklichen konnte, hatte er Ennio Morricone den Score bereits vor den Dreharbeiten komponieren lassen. Auf diese Weise konnte der Score am Set gespielt werden.<sup>150</sup>

---

<sup>144</sup> Büttner, 2010: 44

<sup>145</sup> Vgl. ebd.: 44

<sup>146</sup> Vgl. Mat, Viola. Oper: <http://notesofafilmfanatic.com/?p=125>, Zugriff v. 15.05.16

<sup>147</sup> Vgl. Fawell, 2005: 171

<sup>148</sup> Vgl. ebd.: 171 f

<sup>149</sup> Vgl. Kennedy (Hrsg.), 1996: 529

<sup>150</sup> Vgl. Fawell, 2005: 172

„[D]ie Musik [sollte] Atmosphäre und Inszenierungsweise des gesamten Films vorgeben, sollten sich die Schauspieler und die Kamera idealerweise zum Rhythmus der Musik bewegen und das ganze Film-Team eingebunden werden.“<sup>151</sup>

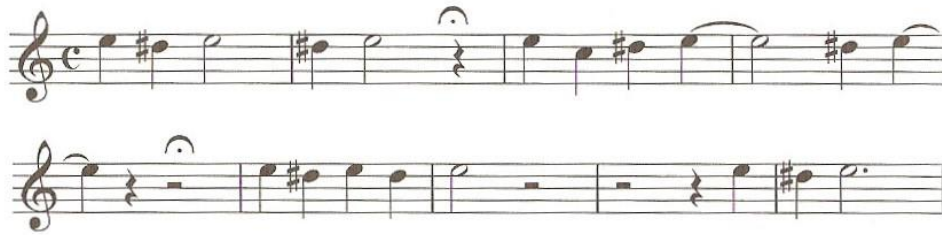


Abbildung 5 „Harmonicas“ Thema, C'ERA UNA VOLTA IL WEST<sup>152</sup>

Das in Abb.5 dargestellte Mundharmonika-Thema, das von „Harmonica“ im On eingeleitet und im Off weitergeführt wird, ist repräsentativ für die Beziehung zwischen ihm und Frank. Ähnlich wie bei „In der Halle des Bergkönigs“, ist das Thema aufgeteilt und führt zu dem unausweichlichen, verbundenen Schicksal, bei dem „Harmonica“ und Frank ihr Duell haben. Natürlich werden beide Charaktere durch verschiedene Instrumente im Thema verkörpert.

„Harmonica“ bekommt durch die Mundharmonika eine Identität, die über ihn mehr verrät, als ein Name das könnte. Der Schmerz, die Schuld und die Rache, die durch das Thema vermittelt werden, sprechen „Harmonica“ aus der Seele.<sup>153</sup> Der bedrohliche, raue Klang der E-Gitarre, beschreibt wiederum Franks skrupellosen und gewaltbereiten Charakter. Das Mundharmonika-Thema in Abb.5 wird sehr langsam und schon fast arrhythmisch begonnen. Die minimale tonale Veränderung, zusammen mit der langsamen Geschwindigkeit des Stücks, verkörpern das Leid und die Wut, auf deren Erlösung „Harmonica“ geduldig wartet. Nicht nur Rhythmus und Tempo dieses Themas sind überdurchschnittlich langsam, sondern auch die anderen Leit motive sind, verglichen mit anderen Filmen, ausgesprochen schleppend, was dazu beiträgt, dass der Rhythmus des Films als langsam empfunden wird.

„Wirklich neu an C'ERA UNA VOLTA IL WEST ist das Ausmaß der Bedeutung der Musik insgesamt für den Film.“<sup>154</sup>

<sup>151</sup> Steinwender, 2009: 274

<sup>152</sup> Summers, 2014: 78

<sup>153</sup> Vgl. ebd.: 78

<sup>154</sup> Steinwender, 2009: 285

### 3.4.2 Sound Design

Sound Design wie es heutzutage bekannt ist, gab es zur Zeit der Entstehung der beiden Filme nicht, da die technischen Möglichkeiten im Vergleich zu heute nur begrenzt waren. Erst in den späten 70er Jahren wurde der Begriff von dem Editor Walter Murch eingeführt.<sup>155</sup> Dennoch wurde in beiden Filmen außerordentlich gut und präzise mit Ton gearbeitet. Das Sound Design beinhaltet natürlich auch Musik und Sprache. Diese werden jedoch in diesem Punkt weitestgehend vernachlässigt.

Fritz Lang verbindet Dialog Sequenzen mit tonlosen Sequenzen, die Musik oder Soundeffekte enthalten. Er schneidet Ton, genauso wie das Bild und erzielt damit spezifische, kontrollierte Effekte. Lang verwendet häufiger den Effekt, bei dem Ton aus dem Off kommt und man erst später mit der Quelle und dem Ergebnis konfrontiert wird. Lang kündigt Gefahr somit außerhalb des Frames an.<sup>156</sup> Dieses Stilmittel zieht sich durch den gesamten Film. Dies ist bspw. gleich zu Beginn der Fall, als das Mörderlied von dem Kind gesungen wird und somit bereits die Handlung einführt. Ebenso wird der Mörder bei seinem ersten Auftreten nicht gezeigt, sondern ein Schatten und seine Stimme aus dem Off führen ihn in die Geschichte ein. Außerdem wird Hans Beckerts auftauchen meistens durch dessen Pfeifen angekündigt.

Lang erkannte die Eigenständigkeit von Bild und Ton und gleichzeitig die Wechselwirkung, mit der verblüffende Ergebnisse erzielt werden können. In einer inhaltlich eher unbedeutenden Szene, in der ein Bettler eine Drehorgel bedient, ist diese Wechselwirkung zu erkennen. Ein anderer Bettler hält sich aufgrund des anfänglich grässlichen Tons die Ohren zu, woraufhin der Zuschauer den subjektiven Höreindrucks des Bettlers teilt und nichts mehr hört, bis dieser seine Hände wieder senkt.<sup>157</sup> Die Bedeutung des Leitmotivs in „M“ wird im folgenden Zitat gut zusammengefasst:

*„Dass der Mörder schließlich aufgrund der einen charakteristischen Tonfolge überführt wird, erklärt auch, warum im Film auf andere musikalische Motive verzichtet werden kann. Gerade die klangdramaturgische Reduziertheit betont die Bedeutsamkeit des Tons für „M“. Lang verstand es somit, nicht nur mit dem Einsetzen einer neuen technischen Möglichkeit zu punkten, sondern dies*

---

<sup>155</sup> Vgl. Whittington, 2009: 555

<sup>156</sup> Vgl. Saporito, Jeff. M: <http://screenprism.com/insights/article/how-did-lang-control-the-use-of-sound-in-m-for-narrative-and-dramatic-effec>, Zugriff v. 16.05.16

<sup>157</sup> Vgl. Gehring, 2010: 34 ff

---

auch zu einem essentiellen Element seiner Filmkunst zu erheben und mit „M“ einen schon überaus ‚fortschrittlichen Tonfilm‘ zu präsentieren.“<sup>158</sup>

„C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ hat nicht nur eine beeindruckende Filmmusik, sondern auch das Sound Design ist innovativ mal spielerisch, mal ernst konzipiert und immer von Bedeutung. Italienische Filme wurden grundsätzlich erst nach dem Dreh vertont und abgemischt, weshalb viele Möglichkeiten für das Sound Design offen standen.<sup>159</sup> Das wohl markanteste Beispiel für das Sound Design ist die Eröffnungssequenz des Films, in der der Bahnhof und die drei Anhänger Franks durch eine orchestrierte Geräuschkulisse etabliert werden. Leone und Morricone konditionieren den Zuschauer bereits mit den musikalisch in Szene gesetzten Klängen und Geräuschen (z.B. Windmühle, Wassertropfen, Fliege, etc.) auf einen Rhythmus und zwingen das Publikum auf jeden akustischen Reiz zu achten.<sup>160</sup> Das laute Pfeifen und die Fahrgeräusche der ankommenden Lokomotive unterbrechen kurzzeitig die Ruhe und kündigen an, dass kurz darauf etwas passieren wird. Das regelmäßige „atmen“ der abfahrenden Lok gibt den Takt für „Harmonicas“ „Rachelied“ vom Tod vor. Das Sound Design der Eröffnungssequenz ersetzt, was „sonst eine Titelmusik einnehmen könnte: Es führt uns in den Ort des Geschehens ein, indem es uns seine *sounds* als akustische Details hervorgehoben, vergrößert und vergrößert liefert – *soundscape*, also Klanglandschaft, statt Filmmusik zur *landscape*.“<sup>161</sup>

Genau wie bei „M“ werden „Harmonica“, Frank und Cheyenne akustisch eingeführt, bevor sie gesehen werden. „Harmonica“ wird am Anfang in einer spannungsaufbauenden Sequenz mit Übergang zu seinem Mundharmonikaspiel vorgestellt. Kurz darauf werden Frank und seine Männer durch die Schüsse während des Massakers der McBain Familie auf der „Sweetwaterfarm“ eingeführt. Die Schießerei vor der Taverne kündigt, zu guter Letzt, den Auftritt Cheyennes an.

Auch wenn Sergio Leone für seinen visuellen, cinematographischen Stil und seine Einzigartigkeit bekannt ist, erweckt erst das Sound Design, welches er und Ennio Morricone geschaffen haben, diese Welt zum Leben.

---

<sup>158</sup> Gehring, 2010: 36

<sup>159</sup> Vgl. Steinwender, 2009: 286

<sup>160</sup> Vgl. Summers, 2014: 85

<sup>161</sup> Steinwender, 2009: 285

„Wenn SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD eine Kinooper ist, dann besteht ihre Partitur aus Musik, Geräuschen und Dialogen, alle zusammengefügt in einem Soundtrack.“<sup>162</sup>

### 3.5 Schauspiel und Inszenierung

Bereits geringe Nuancen in Mimik oder Gestik können den Unterschied zwischen einer glaubwürdigen und einer übertriebenen Schauspielperformance ausmachen. Damit dieser Balanceakt gelingt, muss der Schauspieler seine Rolle verkörpern und der Regisseur präzise Vorgaben machen. Sowohl in „M“, als auch in „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ wurde dies gemeistert.

Peter Lorre, hat dem Charakter Hans Beckert Leben eingehaucht und wurde deshalb sogar im echten Leben mit einem Kindermörder assoziiert.<sup>163</sup> Dies war für ihn schwer erträglich, jedoch zeigt dies, für wie ernst und echt die Rolle Hans Beckert genommen wurde. Vor allem in der Schlussequenz, in der Beckert der scheinbare Prozess gemacht wird, ist jedes Wort, das er von sich gibt glaubhaft. Das Sprichwort „das Auge ist der Spiegel der Seele“ kann hier buchstäblich angewandt werden. Die weit aufgerissenen Augen, die weit in die Ferne blicken und die dazu verkrampften Hände, stellen den inneren Zustand Beckerts, auch ohne Worte, dar (s. Anhang, Bild 4). Beobachtet man, während er davon erzählt vor sich selbst wegrennen zu müssen, seine Augen, bemerkt man, dass er nicht blinzelt. Seine Augenbewegungen von rechts nach links und umgekehrt, folgen einem gewissen Rhythmus und kommen erst zur Ruhe, als er erschöpft mit leerem Blick von nichts mehr weiß. Lorres Schauspiel ist in dieser Szene so intensiv, dass man schon fast Mitleid mit Beckert hat und vergisst, dass dieser ein psychisch kranker Mörder ist.

Aber auch außerhalb dieser Szene beweisen Lang und Lorre, wie viel Details in Handlungen über Menschen aussagen können. Die „Triebgesteuertheit“ Beckerts wird nicht nur durch das Pfeifen zum Ausdruck gebracht, sondern zusätzlich durch dessen orale Fixiertheit. Diese wird dadurch kenntlich, dass man ihn „[i]n kaum einer Szene [...] nicht rauchen, essen oder seine Hand zum Mund führen“<sup>164</sup> sieht.

---

<sup>162</sup> Summers, 2014: 86

<sup>163</sup> Vgl. IMDB: [http://www.imdb.com/title/tt0022100/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](http://www.imdb.com/title/tt0022100/trivia?ref_=tt_trv_trv), Zugriff v. 17.05.16

<sup>164</sup> Büttner, 2010: 44

Sergio Leones Herangehensweise der Inszenierung und des Schauspiels ist eine Hommage und Verabschiedung an seinen eigenen zuvor erschienenen Film „IL BRUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO“. Die drei männlichen Hauptcharaktere sind den Figuren des Vorgängerfilms nachempfunden.<sup>165</sup> Charles Bronson spielte mit „Harmonica“ einen der wortkargsten und emotionslosesten Hauptcharaktere der Filmgeschichte. „Harmonica“ ist wie ein Fels in der Brandung, der sich durch nichts aus der Ruhe bringen lässt. Er wirkt unbeweglich, als kontrolliere er den Raum, da er kaum gehend zu sehen ist und seine Anwesenheit nur durch Geräusche oder Reaktionen anderer Leute kenntlich wird.<sup>166</sup> Besonders die für Western typischen Großaufnahmen von Gesichtern und im Detail der Augen haben eine außerordentliche Wirkung (s. Anhang, Bild 6). Anhand der Augen können die geringsten Reaktionen und Gedanken erzählt werden.

*„[Der Zuschauer realisiert] in der Dauer einer Großaufnahme den Rhythmus einer physischen Zustandswandlung, die ‚Entwicklungsgeschichte eines Gefühls‘. Die Großaufnahme übersetzt, transponiert das Mimische der Schauspielkunst, die Ausdrucksdimension des Gesichts, in eine spezifische Zeitlichkeit des kinematographischen Bilds.“<sup>167</sup>*

Wie bereits zuvor erwähnt wurden einige Szenen mit der bereits vorhandenen Musik gedreht, wobei die Schauspieler sich daran orientieren konnten. Vor allem Henry Fonda und Charles Bronson haben ihren körperlichen Rhythmus dem der Musik angepasst, wie es vor allem im finalen Duell zu sehen ist. Dennoch sind mimische Reaktionen, wie in der Oper üblich, wichtiger als Aktionen, weshalb diese auch durch die langen Großaufnahmen so betont werden. Dazu schrieb Lehmann Folgendes:

*„Der Rhythmus wird nicht mehr von Subjekten (oder Klang-Körper) erzeugt, sondern zwischen ihnen, aus den gemeinsam erarbeiteten Aktions-Reaktions-Mustern. Das Interesse gilt nicht mehr einer vorgegebenen, sondern einer immer wieder neu aus den Übertragungsprozessen des körperlichen Spiels, aus sprachlicher, körperlicher Geste und Gegengeste entstehenden Rhythmik.“<sup>168</sup>*

### 3.6 Schnittanalyse

Da die inhaltlichen und akustischen Aspekte nun ausführlich analysiert wurden, kann in diesem Punkt der Schnitt der beiden Filme untersucht werden. Denn der

---

<sup>165</sup> Vgl. Steinwender, 2009: 138

<sup>166</sup> Vgl. ebd.: 140

<sup>167</sup> Kappelhoff, 2008: 24

<sup>168</sup> Lehmann, 2005: 236

wohl ausschlaggebendste Faktor, der den letztendlichen Rhythmus eines Filmes definiert, ist der Schnitt. Wann der beste Zeitpunkt für einen Schnitt ist, kann schwer beantwortet werden und es gibt dabei weder richtige noch falsche Entscheidungen. Dennoch können bereits eine Sekunde oder sogar ein Frame einen großen Unterschied machen. Aus jedem Film werden jeweils zwei Szenen analysiert.

Vergleicht man „M“ oder „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ mit heutigen Filmen, fällt vor allem die Schnittgeschwindigkeit auf, die sich in den letzten 85 Jahren um ein Vielfaches erhöht hat. Dies muss aber nicht zwangsläufig besser sein. Der Editor Tony Zhou erklärt die Essenz des Editings so: „[People] need time to feel the emotion. And if the movie doesn't give it to us – we don't believe it.“<sup>169</sup> Diese Zeit wird den ausgewählten Filmen gegeben, um die Emotion entfalten zu können. Besonders zwei Sequenzen in „M“ sind sehr interessant und hinterlassen einen bleibenden Eindruck. Die erste Sequenz besticht vor allem technisch durch eine sehr gelungene Parallelmontage, die zwischen den Versammlungen der Kriminellen und der Polizei wechselt (s. Anhang, Bild 1 & 2). Wobei die zweite Sequenz den bereits erwähnten Scheinprozess thematisiert, die vor allem durch die starken Emotionen auffällt (s. Anhang, Bild 4).

Die Versammlungssequenz fängt nach etwa 30 Minuten an und ist der erste Wendepunkt im Film. Fast 13 Minuten ist diese Sequenz lang, deren Anfang auf der Seite der Kriminellen ist. Die „Führer der Ringorganisationen“ warten auf den „Schränker“, der einer der berüchtigtsten Verbrecher Deutschlands ist und die Sitzung zur Ergreifung des Mörders leitet. Zu Beginn werden die vier Führer mit relativ kurzen Schnitten gezeigt und eingeführt. Kurz darauf wird mit zwei schnell aufeinanderfolgenden, sehr langen Einstellungen (länger als 60 Sekunden) die Wartezeit verstärkt, die nur zwei Minuten betragen soll. Dementsprechend wird Echtzeit als Mittel zur Zeitdarstellung verwendet. Sobald die Sitzung anfängt, bewegt sich der Schnittrhythmus im durchschnittlichen Bereich. Abb. 6 zeigt die Einstellungslängen des Films, deren durchschnittlicher Wert durch die rote Linie bei etwa 13 Sekunden dargestellt wird. Einstellungen, deren Länge 50 Sekunden überschreitet, werden nicht vollständig angezeigt. Wie bei den meisten Filmen steigert sich die Schnittfrequenz über den Film hinweg. Nach einer propagandahaften Rede von „Schränker“ den Mörder loszuwerden, bezieht er die anderen sich am Tisch befindlichen ein und bittet sie sich dazu zu äußern. Während einer

---

<sup>169</sup> Zhou, Tony. Editor: <https://www.youtube.com/watch?v=3Q3eITC01Fg> , Zugriff v. 18.05.16



einladenden Handbewegung wird ein Matchcut ausgeführt, der dieselbe Bewegung wie der Polizeipräsident bei deren Sitzung nutzt und fließend von der einen Sitzung in die andere gesprungen wird. Der Rhythmus der folgenden Parallelmontage ist natürlich und instinktiv und wechselt, ohne dass der Zuschauer dies wahrnimmt, von Schauplatz zu Schauplatz. Dies liegt unter anderem daran, dass beide Seiten inhaltlich das gleiche Thema behandeln und sich auch von der Körpersprache mit jedem Schnitt mehr ähneln. Diese Parallelmontage ist eine der bekanntesten Schnittsequenzen der Filmgeschichte.

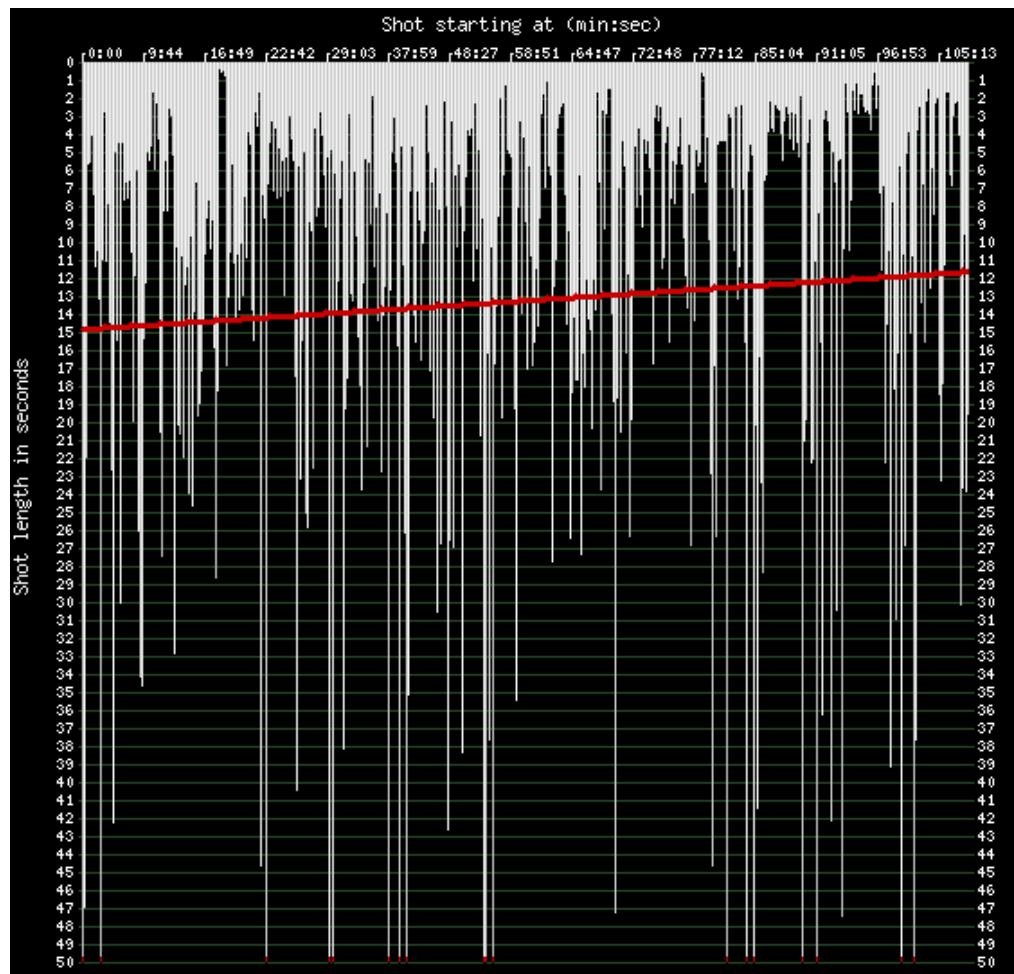


Abbildung 6 Einstellungslängen des Films „M“<sup>170</sup>

Die zweite untersuchte Sequenz, ist der Scheinprozess, der den dramaturgischen Höhepunkt vor dem Ende des Films darstellt. Als Beckert in die verlassene Fabrik gebracht wird, beherrschen schnelle Schnitte und Ereignisse den Rhythmus der Szene. Erst nach dem verzweifelten Fluchtversuch und der Aussage,

<sup>170</sup> Cinemetrics: [http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie\\_ID=5485](http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=5485), Zugriff v. 18.05.16

dass das Handeln der Kriminellen nicht rechtens sei, wird das Schnitttempo wieder langsamer (s. Abb. 6).

Der Schnittrhythmus passt sich der Emotion an, die immer intensiver wird. Fritz Lang lässt die Kameraeinstellungen so lange stehen, wie die Emotion stark bleibt. Dadurch wird die Geschichte nicht mehr durch viele Ereignisse mit vielen Schnitten erzählt, sondern durch den internen Rhythmus der Schauspieler.

Walter Murch fügt dem Folgendes hinzu: „there is an inbuilt relationship between the story itself and how to tell a story and the rhythm with what you tell it. And editing is certainly 70 % about rhythm.“<sup>171</sup>

Sergio Leone konstruiert seine Filme in Sequenzen, d.h. eine Sequenz wird für sich inszeniert und geschnitten. Muss ein Film aufgrund der Länge gekürzt werden, so kürzt er immer eine ganze Sequenz aus dem Film und nie innerhalb einer Sequenz. Jede Sequenz erhält einen von ihm gebildeten, eigenen Rhythmus, der nicht intern verändert werden soll.<sup>172</sup> Bei den beiden ausgewählten Sequenzen für die Analyse von „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ handelt es sich um die Eröffnung und das finale Duell (s. Anhang, Bild 5, 6 & 7). Diese wurden bereits einige Male erwähnt, sind aber auch die repräsentativsten und bekanntesten Szenen des Films. Zum einen eine Sequenz, deren Rhythmus unabhängig von Musik abläuft und zum anderen eine Sequenz die passend zur Musik inszeniert ist.<sup>173</sup>

„C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ wird häufig als einer der langsamsten Filme und vor allem als einer der langsamsten Western bezeichnet. Dabei ist die durchschnittliche Schnittfrequenz, wie in Abb. 7 zu sehen ist, bei etwa sieben Sekunden, was für die damalige Zeit üblich war und fast doppelt so schnell wie bei „M“ ist.<sup>174</sup>

---

<sup>171</sup> Murch, Walter. Editing: <https://www.youtube.com/watch?v=WcBpXLNmS3Q>, Zugriff v. 18.05.16

<sup>172</sup> Vgl. Fawell, 2005: 172

<sup>173</sup> Vgl. ebd.: 172

<sup>174</sup> Vgl. Steinwender, 2009: 149

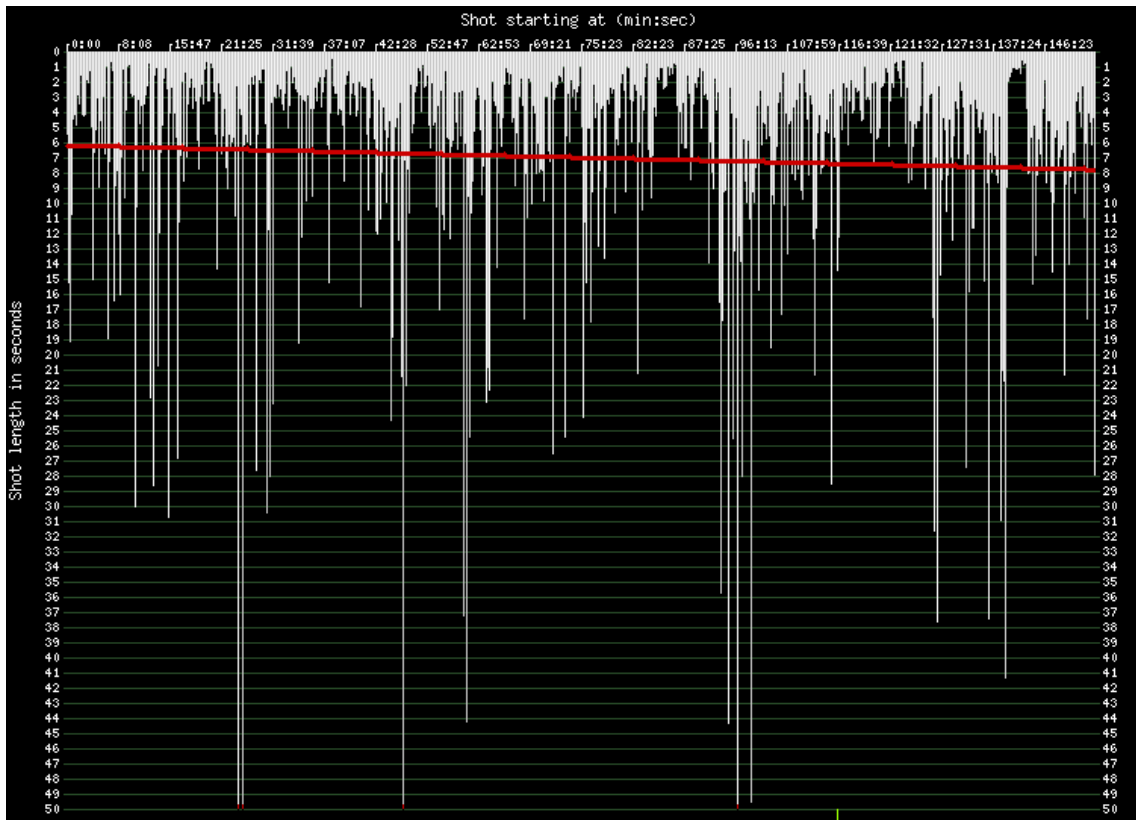


Abbildung 7 Einstellungslängen des Films „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“<sup>175</sup>

Außerdem gibt es nicht annähernd so viele Einstellungen wie in „M“, die länger als 50 Sekunden sind. Interessant in Abb. 7 ist vor allem die Tatsache, dass sich die Schnittgeschwindigkeit im Verlaufe des Films minimal verlangsamt. Dieses Phänomen taucht bei wenigen anderen Filmen auf. Auffällig ist auch, dass Leone für den Spannungsaufbau innerhalb von Sequenzen, die in gewissen Intervallen auftauchen, Einstellungen entgegen der üblichen Erhöhung der Schnittfrequenz, verlangsamt.

Die Eröffnungssequenz ist bewusst ohne musikalisches Titellied untermalt. Sondern mit einer musikalisch wirkenden Geräuschkulisse, die den Rhythmus vorgibt. Auch wenn die Sequenz nicht langsam geschnitten ist, wirkt sie beinahe stillstehend. Dies liegt in diesem Fall aber weniger am Schnitt, als „an ihrem minimalen narrativen Gehalt“<sup>176</sup>. Die Sequenz erstreckt sich über 13 Minuten, hat 116 Einstellungen und das Einzige, das inhaltlich passiert, ist, dass drei Männer am Bahnhof auf einen Mann warten, der diese dann erschießt.<sup>177</sup> Dazu kommt, dass sich innerhalb des Frames kaum etwas bewegt und wenn, dann nur sehr

<sup>175</sup> Cinemetrics: [http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie\\_ID=13495](http://www.cinemetrics.lv/movie.php?movie_ID=13495), Zugriff v. 18.05.16

<sup>176</sup> Vgl. Steinwender, 2009: 134

<sup>177</sup> Vgl. ebd.: 149

langsam. Vergleicht man dies mit bspw. Akira Kurosawas Stil, bei dem in fast jedem Bild Bewegung vorhanden ist und der grundsätzlich in der Bewegung schneidet, so ist Leone in manchen Sequenzen das genaue Gegenteil. Jede Schießerei ist um ein Vielfaches schneller vorbei, als die Herleitung dazu, was den Moment kurz vor dem Schusswechsel um einiges spannender macht.

Das schicksalhafte Duell von „Harmonica“ und Frank ist genau solch ein Szenario. Doch hierbei ist es mit Morricones Musik inszeniert. Dies merkt man in jeder Bewegung, die die beiden machen. Der Schnitt orientiert sich jedoch nicht wirklich an der Musik, da die meisten Schnitte nicht auf die Schläge des Taktes erfolgen, sondern häufig dazwischen. Dabei springen die Einstellungen zwischen Totalen und Großaufnahmen hin und her. Sobald sich „Harmonica“ und Frank gegenüberstehen, erzählen alles Weitere deren Augen.

*„More than any other factor, the eyes tell you the emotion of the scene. And the great actors understand that they convey more through their eyes than through dialogue. [...] Moments where [you] can see a change in the actor's eyes. Like when he's making a decision. Shots like these are powerful because they work so well with other shots. For instance, when we cut from his eyes to what he's looking at. It tells us, without words, what he's thinking.“<sup>178</sup>*

Genau diese Emotionen versteht man bei „Harmonica“, obwohl man erst in dieser Szene erfährt, was Frank damals verbochen hat. Und man erkennt was Frank denkt, vor allem als „Harmonica“ ihm die Mundharmonika in den Mund steckt. Allein durch die Mimik der Schauspieler entsteht ein non-verbaler Rhythmus, den der Schnitt ausnutzt und verstärkt.

„Harmonicas“ Rückblick ist außerdem die einzige Szene, die langsam anfängt, und die Schnittgeschwindigkeit zum Höhepunkt hin beschleunigt (s. Anhang, Bild 8). Diese wird im Gegensatz zur Positionierung für das Duell passend auf den Takt geschnitten.

In beiden Filmen wird der Schnitt als stilisierendes Element genutzt, um nicht einen künstlichen Rhythmus zu erfinden, sondern um den vorhandenen Rhythmus zu unterstützen.

---

<sup>178</sup> Zhou, Tony. Editor: <https://www.youtube.com/watch?v=3Q3eITC01Fg>, Zugriff v. 19.05.16

### 3.7 Dramaturgische Analyse

Nachdem die einzelnen rhythmisch relevanten Elemente der Filme analysiert wurden, kann nun die dramaturgische Rhythmik untersucht werden. Betrachtet man die Erzählweise der Filme als Ganzes, so lassen sich auch dabei rhythmische Strukturen erkennen. Der Rhythmus einer Erzählung ist für Filme genauso essentiell, wie für eine Horrorgeschichte oder einen Witz.

*„Rhythmus ist hier aber nicht nur ein Mittel künstlerischer Gestaltung und Formung, sondern gewissermaßen ‚die Sache selbst‘. Zugleich schließt er ein bedeutendes dramaturgisches Potenzial ein, ja er begründet geradezu die Dramaturgie.“<sup>179</sup>*

„M“ verhält sich dabei wie ein Theaterstück, das immer den Scheinwerfer auf die Stelle richtet, die für den Moment am wichtigsten ist. Vor allem, da der Film sich nah an wahren Begebenheiten orientiert, sind Ereignisse auf eine kurze Zeitspanne komprimiert und dennoch lange genug, um den Charakter des Mörders auszuarbeiten.<sup>180</sup> Der Aufbau ist in einer typischen Drei-Akt-Struktur des modernen Dramas. Der Einsatz des Tons formt die Dramaturgie des Films, wie bspw. wenn Beckert in der Stadt umherwandert und die Straßengeräusche immer weniger wahrnimmt, desto konzentrierter er wird.

Summers beschreibt passend Leones dramaturgisches Verhältnis zu Rhythmus wie folgt:

*„Rhythmus und Struktur des Films sind sorgfältig geplant. Leone verwandelte die typischen ‚three acts plus resolution‘ des amerikanischen Westerns in eine Form mit multiplen Höhepunkten und Konfrontationen. [...] Um Aufmerksamkeit zu erregen, präsentieren Leones Filme normalerweise ca. alle zehn Minuten Momente der Spannung oder Schießereien. [...] Dennoch sind es nicht die Pistolenschüsse selbst, die Leone interessieren, sondern die langsame, ritualistische, spannungssteigernde Vorbereitung des klimatischen Moments, mit sorgsam abgemessenen Rhythmen, die von der Interaktion von Bildern, Geräuschen, Musik und Dialog erzeugt werden sowie von einer oft ausgesprochen choreographischen Mise en Scène.“<sup>181</sup>*

Wenn „M“ einem Theaterstück ähnelt, dann kann „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“, wie bereits erwähnt, mit einer Oper verglichen werden. Die Rache im zentralen

---

<sup>179</sup> Annegret Gertz/ Rolf Rohmer, 2000: 81

<sup>180</sup> Vgl. Institut für Kino und Filmkultur - Film-Heft: [http://www.film-kultur.de/filme/film-hefte/m\\_eine\\_stadt\\_sucht.pdf](http://www.film-kultur.de/filme/film-hefte/m_eine_stadt_sucht.pdf), Zugriff v. 20.05.16

<sup>181</sup> Summers, 2014: 73 f

Mittelpunkt, ständig umgeben von Tod, zusammen mit den wenigen Handlungsorten sind grundsätzliche Bestandteile und bilden das Gefühl der Oper. Der Film wirkt, als würde er sich in Echtzeit abspielen, was diesen noch bestärkt.

Jedoch ist „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ eine Oper, die nicht gesungen sondern gestarrt wird.<sup>182</sup>

Beide Filme befassen sich mit drei agierenden Parteien, die ein entscheidendes Aufeinandertreffen haben. Nichtsdestotrotz gibt es keinen „Gewinner“.

### 3.8 Rhythmus der Filme

Dieser Punkt fasst die Filmanalysen in Bezug auf Rhythmus kurz zusammen und stuft den Rhythmus im Gesamtkontext ein.

„M“ befasst sich vor allem mit dem Rhythmus aus technischer Sicht. Dadurch, dass es sich dabei um Fritz Langs ersten Tonfilm handelt, wurde besonders auf den Einsatz des Sound Designs wert gelegt. Des Weiteren hebt sich der Schnitt mit modernen und effizienten Techniken hervor, wie bspw. durch die Parallelmontage. Die Handlung generiert den Rhythmus durch die vielen Ereignisse, die nach dem ersten Wendepunkt folgen. Allgemein ist der Rhythmus des Films trotz seines Alters und auffällig langen Kameraeinstellungen nicht langsam. Die aus heutiger Sicht vermutlich fehlende „Action“ wird durch Schauspiel, Kameraarbeit, Schnitt, Handlung, etc. kompensiert. Der Rhythmus dieses alten Klassikers, etabliert eine Stimmung, die auch heute noch besticht und viele andere Produktionen verblässen lässt.

Im Gegensatz zu „M“, fällt „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ nicht zwangsläufig aufgrund der technischen Aspekte auf, auch wenn diese überaus gut sind, sondern durch die erzeugte Atmosphäre und Spannung. Der Rhythmus bildet sich hierbei weniger durch die Handlung, als durch stilistische Elemente, wie Bildkompositionen, Inszenierung, Musik und Schnitt. Dieser Film entwickelt sich sehr langsam und jede Sequenz erzählt ihren eigenen Rhythmus. Vor allem der interne Rhythmus bewegt sich kaum oder nur langsam. In Relation zu „M“ und heutigen Filmen, wirkt „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ älter als er ist. Die Musik

---

<sup>182</sup> Vgl. Cumbow, 1987: 213

---

ist der wohl wichtigste „Rhythmusgeber“, der den gesamten Film beeinflusst, weshalb dieser auch als Filmoper bezeichnet wird.

## 4. Schluss

Der Rhythmus in Filmen geht auf Kosten von Zeit und Geld und der sich verstärkt ausbreitenden Marketing- und Kommerzialisierungspolitik der Produktionsfirmen immer mehr verloren. Die Zuschauer werden fortlaufend konditioniert und geben sich dabei mit qualitativ schlechten Filmen zufrieden. Anspruchsvolles Kino wird immer seltener. Dies führt dazu, dass die Kunstform des Films immer mehr zu einem formelbasierten Massenprodukt verkommt.

Da die Rhythmusforschung an sich kaum konkrete wissenschaftliche Ergebnisse oder Definitionen hervorgebracht hat, ist die präzise Erforschung eines spezifischen Rhythmus' erschwert. Der Rhythmus eines Films kann nicht auf ein einziges Element reduziert werden, da Rhythmus in allen Bereichen einen Einfluss hat. Auch den Rhythmus eines Films als Ganzes in Worte zu fassen ist nahezu unmöglich, da der Begriff „Rhythmus“ selbst schwer zu fassen, geschweige denn zu definieren ist. Dies führt zwangsläufig dazu ihn in seine einzelnen Bestandteile zu unterteilen und zu untersuchen, woraufhin diese in ihrer Summe eine Aussage treffen können. Filmrhythmus hat sowohl interne, als auch externe Rhythmen, die unter anderem durch Handlung, Schauspiel, Kamera, Natur, Ton, Schnitt als überbegriffliche Aspekte auftreten. Der externe Rhythmus, der hauptsächlich aus Ton und Schnitt besteht, wird durch den internen Rhythmus vorgegeben und kann den Rhythmus selten eigenständig aufbauen. Die Wirkung, welche die Kombination der unterschiedlichen Rhythmen auf den Zuschauer erzielen kann, ist abhängig von unterschiedlichen Faktoren, jedoch ist der Rhythmus entscheidend daran beteiligt, ob ein Film langwierig oder kurzweilig empfunden wird. Der Rhythmus hat also eine direkte Auswirkung auf die Zeitempfindung.

Bei der Analyse der Filme „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ als auch „M – Eine Stadt sucht einen Mörder“, kann festgestellt werden, dass der Rhythmus im Film hauptsächlich durch einzelne, wenige Elemente, z.B. Musik, besonders hervorgehoben wird, die den Stil des Regisseurs auszeichnen. Sowohl Fritz Lang, als auch Sergio Leone waren sich über die Bedeutung des Rhythmus' bewusst und bauten ihre Filme nach genau überlegten Vorstellungen auf. Wird nicht vorher bei jeder Szene und jeder Einstellung genau überlegt, was die Szene aussagen und wie die Stimmung dabei sein soll, kann der falsche Einsatz von Rhythmus dazu führen, dass ein Film flach oder sogar irritierend wirkt. Einen Film ohne Rhythmus gibt es jedoch nicht.



---

Die Ergebnisse dieser Arbeit sind durch eine rein analytische Herangehensweise des Verfassers entstanden. Aufgrund dessen wäre folgend eine empirische Erfassung und Untersuchung des Themas der nächste Schritt, um die genaue Wirkung von Rhythmus für den Film zu erforschen. Vor allem Zuschauer basierte Wahrnehmungsforschung ist in diesem Punkt interessant, bei der bspw. eine filmisch inszenierte Szene in den genannten Elementen variiert. Weiterhin sollte der Trend, in den sich der Rhythmus in Zukunft bewegt, beobachtet werden und in Relation mit dem Verlauf der Filmgeschichte gesetzt werden.

Abschließend lässt sich sagen, dass die Gestaltung von Filmen von Rhythmus beeinflusst und geprägt wird. Je ausgereifter dieser Rhythmus ist, desto intensiver und emotionaler ist die filmische Erfahrung. „M – Eine Stadt sucht einen Mörder“ und „C'ERA UNA VOLTA IL WEST“ wurden von zwei Genies der Filmgeschichte durch den durchdachten Einsatz von Rhythmus zu unvergesslichen Meisterwerken geformt.

---

## Literaturverzeichnis

### Monographien:

Ast, Michaela S.: Geschichte der narrativen Filmmontage – Theoretische Grundlagen und ausgewählte Beispiele. Marburg, 2002.

Block, Bruce, The Visual Story – Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media – Second Edition, Burlington, 2008.

F.A. Brockhaus, Siebzehnte Auflage, Fünfzehnter Band POR – RIS. Wiesbaden, 1972.

Cumbow, Rober C.: ONCE UPON A TIME: The Films of Sergio Leone. New York, 1987.

Eisenstein, Sergei: Selected Works – Volume 1, Writings 1922-1934. London, 1988.

Fawell, John: The Art of Sergio Leone's Once Upon a Time in the West – A Critical Appreciation. Jefferson, 2005.

George, Kathleen: Rhythm in Drama. Pittsburgh, 1980.

Hockrow, Ross: Out of Order – Storytelling Techniques for Video and Cinema Editors. Berkley, 2015.

Jacobs, Lea: Film Rhythm after Sound – Technology, Music and Performance. Oakland, 2015.

Kappelhoff, Hermann: Die vierte Dimension: „eine neue Musik schlägt leise in uns ihre Augen auf“. In: Krüger, Klaus/ Weiß, Matthias (Hrsg.): Tanzende Bilder – Interaktionen von Musik und Bild. München, 2008.

Kennedy, Michael (Hrsg.): Oxford Concise Dictionary of Music. Oxford, 1996.

Kreutzer, Oliver/ Lauritz, Sebastian/ Mehlinger, Claudia/ Moormann, Peter: Film-analyse. Wiesbaden, 2014.

Kulezic-Wilson, Danijela: The Musicality of Narrative Film. Cork, 2015.

Lenz, Felix: Sergej Eisenstein: Montagezeit – Rhythmus, Formdramaturgie, Pathos. München 2008.

Lösener, Hans: Zwischen Wort und Wort – Interpretation und Textanalyse. München, 2006.

Murch, Walter: In the Blink of an Eye – A Perspective on Film Editing - 2nd Edition. Los Angeles, 1995/2001.

Müller, Jürgen: Filme der 30er. Köln, 2006.

Ondaatje, Michael: The conversations: Walter Murch and the art of editing film. Toronto, 2002.

Panikkar, Raimon: The Rhythm of Being – The Unbroken Trinity. New York, 2010.

Pearlman, Karen: Cutting Rhythms – Shaping the Film Edit. Oxford, 2009.

Pudovkin, Vsevolod: Film Technique and Film Acting. London, 1954.

Sonnenschein, David: Sound Design – The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effects in Cinema. Saline, 2001.

Tarkowskij, Andrej: Die versiegelte Zeit, Berlin, 1996.

Trivers, Howard: The Rhythm of Being – A Study of Temporality. New York, 1985.

Voss, Gabriele: Schnitte in Raum und Zeit – Notizen und Gespräche zu Filmmontage und Dramaturgie. Berlin, 2006.

### **Sammelbänder:**

Akreimi, Leila: Filme. In: Baur, Nina/ Blasius Jörg (Hrsg.): Handbuch Methoden der empirischen Sozialforschung. Wiesbaden, 2014, S.887-898.

Beller, Hans (Hrsg.): Filmediting / Filmmontage / Filmschnitt – Berufsbild: Cutter / Schnittmeister. In: Handbuch der Filmmontage – Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München, 2002, 4. Auflage, S.78-83.

Bruhn, Herbert: Zur Definition von Rhythmus. In: Müller, Katharina/ Aschersleben, Gisa (Hrsg.): Rhythmus. Ein interdisziplinäres Handbuch. Bern, 2000, S.31-56.

Bulgakowa, Oksana: Montagebilder bei Sergej Eisenstein. In: Beller, Hans (Hrsg.): Handbuch der Filmmontage – Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München, 2002, 4. Auflage, S.49-77.

Büttner, Urs (Hrsg): Hans Beckert in der Halle des Bergkönigs. Fritz Langs Travestiedes nordischen Helden Peer Gynt. In: Fritz Lang: „M – Eine Stadt sucht einen Mörder“ – Texte und Kontexte. Würzburg, 2010, S.43-54.

Flueckiger, Barbara: Sound Effects Strategies for Sound Effects in Film. In: Harper, Graeme/ Doughty, Ruth/ Eisentraut, Jochen (Hrsg.): Sound and Music in Film and Visual Media – An Overview. New York, 2009, S.151-179.

Gehring, Martin: Eine Mörderjagd in Bild und Ton. Fritz Langs „M“ aus technischer Sicht. In: Bütner, Urs (Hrsg.): Fritz Lang: „M – Eine Stadt sucht einen Mörder“ – Texte und Kontexte. Würzburg, 2010, S.33-42.

Gertz, Annegret / Rohmer, Rolf: ‚Versteckte‘ Dramaturgien im amerikanischen Bühnenentertainment: ein Rhythmusphänomen? In: Reichel, Peter (Hrsg.): Studien zur Dramaturgie: Kontexte, Implikationen, Berufspraxis. Tübingen, 2000. S.81-134.

Höf, Ursula: Werkstatt-Notizen aus dem Schneiderraum. In: Beller, Hans (Hrsg.): Handbuch der Filmmontage – Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München, 2002, 4. Auflage, S.114-122.

Kopiez, Reinhard: Musikalischer Rhythmus und seine wahrnehmungspsychologischen Grundlagen, In : Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur, hrsg von Christa Brüstle, Bielefeld, 2005, S.127-148.

Lehmann, Hans-Thies: Lehrstück und Möglichkeitsraum. In: Primavesi, Patrick/ Simone Mahrenholz (Hrsg.): Geteilte Zeit. – Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten. Schliengen, 2005, S. 229-241.

Lindner, Burgkhardt: Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa. Eisensteins Revolutionskunstwerk »Panzerkreuzer Potemkin«, In: Primavesi,

Patrick/ Simone Mahrenholz (Hrsg.): *Geteilte Zeit. – Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*. Schliengen, 2005, S.275-290.

Link, Stan: *Leitmotif – Affective Sound Communities*. In: Harper, Graeme/ Doughty, Ruth/ Eisentraut, Jochen (Hrsg.): *Sound and Music in Film and Visual Media – An Overview*. New York, 2009, S.180-193.

Schmitt, Jean-Claude: *Eine Geschichte der Rhythmen: warum und wie?* In: Grüny, Christian/ Nanni Matteo (Hrsg.): *Rhythmus – Balance – Metrum – Formen raumzeitlicher Organisation in den Künsten*. Bielefeld, 2014, S.15-30.

Summers, Tim: *C'ERA UNA VOLTA IL WEST – Eine Oper über den Tod*. In: Heldt, Guido/ Krohn, Tarek/ Moormann, Peter/ Strank, Willem (Hrsg.): *FilmMusik – Ennio Morricone*. München, 2014. S.67-96

Van Leeuwen, Theo: *Rhythmic Structure of the Film Text*. In: Van Dijk, Teun Adrianus (Hrsg.): *Discourse and Communication – New Approaches to the Analysis of Mass Media Discourse and Communication*. Berlin, 1985, S.216-232.

Van Leeuwen, Theo: *Voice – A Semiotics of the Voice*. In: Harper, Graeme/ Doughty, Ruth/ Eisentraut, Jochen (Hrsg.): *Sound and Music in Film and Visual Media – An Overview*. New York, 2009, S.425-436.

Whittington, William: *Sound Design – Sound Design in New Hollywood Cinema*. In: Harper, Graeme/ Doughty, Ruth/ Eisentraut, Jochen (Hrsg.): *Sound and Music in Film and Visual Media – An Overview*. New York, 2009, S.555-568.

### **Internet:**

Cambridge Dictionaries Online, o.J. <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/pace> , Zugriff v. 08.04.16

*C'ERA UNA VOLTA IL WEST* Trivia, o.J. [http://www.imdb.com/title/tt0064116/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv%20,%20Zugriff%20v.%2010.05.16](http://www.imdb.com/title/tt0064116/trivia?ref_=tt_trv_trv%20,%20Zugriff%20v.%2010.05.16) , Zugriff v. 10.05.16

*Diegetic and Non-Diegetic Sound*, o.J. <http://filmsound.org/terminology/diegetic.htm> , Zugriff v. 14.05.16

*Einstellungslängen „M“*, 29.05.2010. [http://www.cinematics.lv/movie.php?movie\\_ID=5485](http://www.cinematics.lv/movie.php?movie_ID=5485) , Zugriff v. 18.05.16

Einstellungslängen „CERA UNA VOLTA IL WEST“, 24.03.2013. [http://www.cine-metrics.lv/movie.php?movie\\_ID=13495](http://www.cine-metrics.lv/movie.php?movie_ID=13495) , Zugriff v. 18.05.16

Groehlnich, Birgit: „Film hören? Über die Wirkung von Musik und Ton im Film“, o.J. [https://www.spio-fsk.de/media\\_content/1451.pdf](https://www.spio-fsk.de/media_content/1451.pdf) , Zugriff v. 23.04.16

Gelten, Simon: Once Upon a Time in the West - Special/Review. 25.Nov 2015, [https://www.spaghetti-western.net/index.php/Once\\_Upon\\_a\\_Time\\_in\\_the\\_West\\_-\\_Special/Review\\_\(Scherpschutter\)](https://www.spaghetti-western.net/index.php/Once_Upon_a_Time_in_the_West_-_Special/Review_(Scherpschutter)) , Zugriff v. 10.05.16

B., Benjamin: Interview with Walter Murch by Benjamin B -part 1 –thefilmbook, 26.02.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=zWXC0yGhshQ> , Zugriff v. 15.04.16

B., Benjamin: Interview with Walter Murch by Benjamin B -part 2 – thefilmbook, 12.03.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=IXgrEsiZWZs> , Zugriff v. 15.04.16

M – Eine Stadt sucht einen Mörder Trivia, o.J. [http://www.imdb.com/title/tt0022100/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](http://www.imdb.com/title/tt0022100/trivia?ref_=tt_trv_trv) , Zugriff v. 10.05.16

Musik - Der Herzschlag des Films, 01.06.2011. <http://www.bpb.de/lernen/projekte/56110/musik> , Zugriff v. 23.04.16

The Experience and Perception of Time, 28.08.2000 <http://plato.stanford.edu/entries/time-experience/#2> , Zugriff v. 02.05.16

The History of the Hollywood Movie Industrie, o.J. <http://historycooperative.org/the-history-of-the-hollywood-movie-industry/> , Zugriff, 05.04.16

Peer-Gynt-Suite Nr.1, In der Halle des Bergkönigs, o.J. <https://upload.wikimedia.org/score/4/h/4hbl4vqke5pxsounris1k6nvb0g4k52/4hbl4vqk.png> , Zugriff v. 14.05.16

Saporito, Jeff: How does „M“ use sound and music?, 11.01.2016. <http://screenprism.com/insights/article/how-did-lang-control-the-use-of-sound-in-m-for-narrative-and-dramatic-effec> , Zugriff v. 15.05.16

University of Washington – The history of motion pictures. o.J. <http://faculty.washington.edu/baldasty/JAN13.htm> , Zugriff v. 05.04.16

Viola, Mat: ONCE UPON A TIME: AN OPERATIC MASTERPIECE, 15.02.2009.  
<http://notesofafilmfanatic.com/?p=125> , Zugriff v. 15.05.16

Murch, Walter: On Editing, 20.09.2013. <https://www.youtube.com/watch?v=WcBpXLNmS3Q> , Zugriff v. 18.05.16

Zhou, Tony: How Does an Editor Think and Feel?, 12.05.2016. <https://www.youtube.com/watch?v=3Q3eITC01Fg> , Zugriff v. 18.05.16

### **Hochschulschriften:**

Fischinger, Timo: Zur Psychologie des Rhythmus – Präzision und Synchronisation bei Schlagzeugern. Kassel, 2008, Doktorarbeit.

Steinwender, Harald: Sergio Leone – Es war einmal in Europa. Berlin, 2009, Doktorarbeit.

### **Filmographie:**

M, Fritz Lang, Universum Film GmbH, 80th Anniversary 2-Disc-Edition, 2011, Blu-ray.

SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, Sergio Leone, Paramount Pictures, Standard Edition, 1968 / 2016, Blu-ray.

## Anhang

**Bild 1:**



M, Fritz Lang, Universum Film GmbH, 80th Anniversary 2-Disc-Edition, 2011,  
Blu-ray. TC~: 00:36:52:00

**Bild 2:**



M, Fritz Lang, Universum Film GmbH, 80th Anniversary 2-Disc-Edition, 2011,  
Blu-ray. TC~: 00:36:53:00



**Bild 3:**



M, Fritz Lang, Universum Film GmbH, 80th Anniversary 2-Disc-Edition, 2011,  
Blu-ray. TC~: 01:05:03:00

**Bild 4:**



M, Fritz Lang, Universum Film GmbH, 80th Anniversary 2-Disc-Edition, 2011,  
Blu-ray. TC~: 01:44:55:00

**Bild 5:**



SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, Sergio Leone, Paramount Pictures, Standard Edition, 1968 / 2016, Blu-ray. TC~: 00:12:03;00

**Bild 6:**



SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, Sergio Leone, Paramount Pictures, Standard Edition, 1968 / 2016, Blu-ray. TC~: 00:12:12:00

**Bild 7:**



SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, Sergio Leone, Paramount Pictures, Standard Edition, 1968 / 2016, Blu-ray. TC~: 02:25:46:00

**Bild 8:**



SPIEL MIR DAS LIED VOM TOD, Sergio Leone, Paramount Pictures, Standard Edition, 1968 / 2016, Blu-ray. TC~: 02:28:14:00

## Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

---

Ort, Datum

Vorname Nachname