



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Inszenierung von Filmmusik als eigenständige Kunstform  
anhand des Beispiels ‚Hollywood in Vienna‘“

verfasst von / submitted by

Teresa Huemer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfillment of the requirements for the  
degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium  
Theater-, Film- und Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Dr. Manfred Öhner



**„Einsam reitet auf der Leinwand ein Cowboy durch die Wüste.  
Im Bild nichts als ein Mann, ein Pferd, Sonne und Staub.  
Dazu tönt ein volles Orchester ...“**

Helga de la Motte-Haber und Hans Emons über Filmmusik

## Vorbemerkung

---

Diese nun vorliegende Abschlussarbeit des Theater-, Film-, und Medienwissenschaftsstudiums wurde angeregt durch die Mitarbeit bei der Filmmusikgala *Hollywood in Vienna* im Herbst 2015. Durch Gespräche mit dem Organisationsteam, mit Musikern, Sängern und Arrangeuren entstand eine Sensibilisierung auf die Rolle und eine Wertschätzung der Filmmusik. Die Bedeutung von Musik im und für den Film ist bereits Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Arbeiten, daher beschäftigt sich diese Arbeit mit der Filmmusik und deren Inszenierung unabhängig vom Film.

Motivation und Ziel der Arbeit ist die Bedeutung von Filmmusik aufzuzeigen, zu stärken und sie somit aus dem Schatten des Filmes zu holen. Filmmusik wird als eigenständige Kunstform betrachtet und zeigt somit Inszenierungsformen und Verwendungsmöglichkeiten für die Filmmusik.

Ich bedanke mich bei all jenen, welche mein Interesse geteilt haben und im Vorfeld und während des Schreibprozesses für Gespräche zur Verfügung standen.

## Inhaltsverzeichnis

---

<b>Vorbemerkung</b>	<b>4</b>
<b>Inhaltsverzeichnis</b>	<b>5</b>
<b>1 Einleitung</b>	<b>7</b>
<b>2 Koppelung von Bild und Ton</b>	<b>10</b>
2.1 Entstehung der losen Koppelung von Bild und Ton	11
2.2 Gründe für die Koppelung von Film und Musik	16
2.3 Inszenierung und Auswahl der begleitenden Musik	21
2.3.1 Auswahlfaktoren	21
2.3.2 Maßnahmen zur fortschreitenden Synchronisierung	23
2.3.3 Ansprechen neuer Publikumsschichten	25
2.4 Entstehung der festen Koppelung	27
2.5 Beziehungen zwischen Bild und Ton	31
2.5.1 Systematisierungen nach Pauli	32
2.5.2 Kommentierende und kontrapunktische Musik nach Kracauer	35
2.5.3 Kompositionstechniken	37
<b>3 Entkoppelung von Film und Musik</b>	<b>40</b>
3.1 Wahrnehmung des Filmes	41
3.1.1 Audiovisuelle Wahrnehmung	44
3.2 Trennung des Films in einzelne Bestandteile	46
3.2.1 Musik für den Film	47
3.2.2 Film ohne Musik	49
3.2.3 Musik ohne Film	52
3.3 Erscheinungsformen von ‚entkoppelter Filmmusik‘	54
<b>4 Inszenierung von Filmmusik</b>	<b>59</b>
4.1 Die Veranstaltung Hollywood in Vienna	60
4.1.1 Visuals	61
4.1.2 Aufzeichnung	61
4.1.3 Symposium	62
4.2 Wiens Ruf als Musikstadt	63
4.2.1 Die Konstruktion eines Images	63
4.2.2 Ausruhen auf dem musikalischen Erbe	66

<b>4.3</b>	<b>Der Weg der Filmmusik in den Konzertsaal</b>	<b>69</b>
4.3.1	Musikauswahl bei <i>Hollywood in Vienna</i>	70
4.3.2	Adaption zur Konzertsuite	71
<b>4.4</b>	<b>Die visuelle Ebene von <i>Hollywood in Vienna</i></b>	<b>74</b>
4.4.1	Konzertsaal	74
4.4.2	Zusammensetzung der Visuals	75
4.4.3	Synchronität zwischen Bild und Ton	78
<b>5</b>	<b>Schlussbetrachtungen</b>	<b>82</b>
5.1	Filmmusik im Konzertsaal – keine neue Erfindung	82
5.2	Wiederbelebung eines bekannten Vorführsettings	83
5.3	Wien, Stadt der <i>Filmmusik</i> ?	86
5.4	<i>Hollywood in Vienna</i> – Filmmusik im Mittelpunkt?	88
5.5	Conclusio	91
<b>6</b>	<b>Quellenverzeichnis</b>	<b>92</b>
6.1	Literatur	92
6.2	Interview	94
6.3	Online	95
6.4	Abbildungsverzeichnis	96
<b>7</b>	<b>Anhang</b>	<b>97</b>
7.1	Zusammenfassung	97
7.2	Abstract	98
7.3	Programm <i>Hollywood in Vienna 2015</i>	99
7.4	Lebenslauf	104

## 1 Einleitung

---

Heute haben wir uns an das gemeinsame Auftreten der beiden Kunstformen Film und Musik gewöhnt. Ein Spielfilm ohne Musik ist selten. Wenn ein Film gänzlich ohne Musik auskommt, ist dies eine bewusste Entscheidung.

Der Diskurs, ob Filmmusik hörbar sein soll oder nicht, begleitet uns seit Aaron Coplands Aussage „Filmmusik soll man nicht hören“, die 1949 in der New York Times gedruckt wurde.<sup>1</sup> Adorno und Eisler beschreiben dies als „eines der verbreitetsten Vorurteile innerhalb der Filmindustrie.“<sup>2</sup>

Natürlich hören wir die Musik, sie wurde extra für den Film geschrieben. Jedoch fungiert sie vorrangig als akustische Ergänzung zur visuellen Ebene des Films. Gute Filmmusik hat die Funktion der Begleitung des Filmbildes. Sie soll helfen, die Geschichte und Subtexte zu erzählen, sie soll unterstützen, jedoch keinesfalls dominieren<sup>3</sup>, so beschreibt der Hollywood-Komponist James Newton Howard seine wichtigste Aufgabe beim Komponieren neuer Filmmusik.

„Film ohne Ton wirkt gespenstisch“<sup>4</sup>, beginnen de la Motte-Haber und Emons ihre Auseinandersetzung mit Filmmusik 1980 und weisen darauf hin, dass bereits seit Anfang des neuen Mediums der Film in Begleitung mit Musik projiziert wurde.

Lange Zeit wurde die Filmmusik wenig beachtet – sowohl von der Wissenschaft als auch von den Rezipienten. Stets wurde sie „mit den Ohren des Konzertkritikers gehört“<sup>5</sup> und nur als Begleitmusik erachtet.

Das steigende Interesse an Filmmusik zeigt sich in „Filmmusikfestivals, Neuaufnahmen berühmter Filmscores, Büchern, Essays und Dokumentarfilmen über Filmmusik und ihre anerkannten Komponisten, wissenschaftlichen

---

<sup>1</sup> Vgl. Copland, Aaron, „Tip to Moviegoers ...“, *The New York Times Magazine*, 06.11.1949. zit. n. Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985; (Orig. *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York: Oxford University Press 1960), S.191.

<sup>2</sup> Adorno, Theodor W./Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt <sup>2</sup>1996; (Orig. *Komposition für den Film*, München: Verlags KG 1969), S.25.

<sup>3</sup> Vgl. James Newton Howard in einem Interview mit Barbara Rett, <https://youtu.be/kDW3B8FgHgM?t=48m1s>, Zugriff am 11.07.2016.

<sup>4</sup> De la Motte-Haber, Helga/Hans Emons, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München, Wien: Carl Hanser 1980, S.1.

<sup>5</sup> Keller, Matthias, *Stars and Sounds. Filmmusik – Die dritte Kinodimension*, Kassel: Bärenreiter 1996, S.11.

Konferenzen und Symposien.“<sup>6</sup> Claudia Gorbman, Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Washington, nennt drei Gründe für das steigende Interesse an Filmmusik: „Die bemerkenswerten Komponisten des Goldenen Zeitalters der dreißiger und vierziger Jahre“<sup>7</sup> sind verstorben und ihre Archive und Rechte wechseln die Besitzer. Aufgrund der Tatsache, „daß Film- und TV-Musik zu den am weitest verbreiteten musikalischen Gattungen des zwanzigsten Jahrhunderts zählen“<sup>8</sup>, nehmen sich verschiedene Disziplinen der Wissenschaft der Musikform an, die bis dahin als ‚Bastardkunst‘ verrufen war. Als dritten Faktor nennt sie die Musikindustrie: „Sie hat in vielen Fällen Einfluß auf die Rezeption von Filmmusik sowie auf die Rolle, die sie in unserer Kultur spielt, ausgeübt.“<sup>9</sup> Titelsongs von Filmen werden zu Radiohits, Soundtracks werden auf Tonträgern verkauft und begleiten das Publikum nicht mehr nur im Kino. Derzeit steigt die Zahl der Veranstaltungen, die Filmmusik zum Besten geben. Für jeden Filmmusikliebhaber gibt es ein passendes Format. Von der Stummfilmprojektion mit Klavierbegleitung im Programmkino bis zu Filmklassikern, die mit Live-Orchester in großen Sälen einem breiten Publikum zugänglich gemacht werden, reicht die Auswahl. Bei diesen Veranstaltungen spielt der Film nach wie vor eine große Rolle, da er zumeist zur Gänze zeitgleich auf einer Leinwand gezeigt wird.

Eine der Veranstaltungen, die sich ebenso seit einigen Jahren der Filmmusik widmet, ist ‚Hollywood in Vienna‘. Die konzertante Veranstaltung findet jährlich im Wiener Konzerthaus statt. Sie bietet nach Thematik ausgewählte und eigens arrangierte, mehr oder auch weniger bekannte Filmmusik, die vom Radio-Symphonieorchester gespielt wird. Die Besonderheit in diesem Veranstaltungsformat liegt darin, dass der zur Musik gehörende Film, beziehungsweise die Filmszene, nicht gezeigt wird. Der Veranstalterin Dr. Sandra Tomek ist es wichtig, „ein Bewusstsein für die historische, künstlerische und psychologische Bedeutung der Filmmusik zu schaffen.“<sup>10</sup>

---

<sup>6</sup> Gorbman, Claudia, „Filmmusik. Texte und Kontexte“, *Film und Musik*, Hg. Regina Schläglnitweit, Gottfried Schlemmer, Wien: Synema 2001, S.13-30, hier S.13

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Ebd., S.14.

<sup>10</sup> <http://hollywoodinvienna.com/de/people/sandra-tomek>, Zugriff am 08.05.2016.

Diese Arbeit geht Fragen nach, die sich auf die Koppelung und Entkoppelung der beiden Komponenten beziehen. Wie entstand die heute selbstverständliche Koppelung zwischen dem visuellen Film und der akustischen Musik? Wie hat sich das Filmvorführungssetting seit Erfindung des neuen Mediums verändert? Welche Möglichkeiten bieten sich heute Filmmusik in den Vordergrund zu stellen, und welche Aufgabe hat der Film dabei? Welche Rolle spielt die Stadt Wien, bei einer Veranstaltung die Filmmusik darbietet? Und steht die Filmmusik tatsächlich im Mittelpunkt der Veranstaltung *Hollywood in Vienna*?

## 2 Koppelung von Bild und Ton

---

Der Ursprung der Koppelung von Bild und Ton ist bereits in der ersten Präsentation des neuen Mediums zu finden. Musik und Film gingen bereits bei den ersten Filmprojektionen im Jahr 1895 eine Verbindung ein, die sich bis zur Etablierung des Tonfilms um 1930, als das Bild und der Ton erstmals auf einem gemeinsamen Trägermedium gekoppelt waren, fixierte. Bei der Vorführung von Filmen fanden die größten Veränderungen in den ersten 30 Jahren des neuen Mediums statt.

Im Hinblick auf die damaligen technischen Möglichkeiten gibt es verschiedene Faktoren, die diese Koppelung von Bild und Ton vorangetrieben haben. Da die Musik zur Zeit der Entstehung des Mediums Film noch eine andere Rolle gespielt hat, unterscheidet sich auch das Setting einer Filmvorführung von damals und heute. Die Notwendigkeit der Synchronisation zwischen den beiden Komponenten hat sich die sich innerhalb kurzer Zeit – vom frühen Jahrmarkt kino bis zum Tonfilm – maßgeblich verändert.

Um Fragen der historischen Entwicklung der Filmmusik zu beantworten, bietet neben zahlreichen aktuelleren Werken im Bereich der Filmmusik und Filmmusikgeschichte vor allem das Buch der beiden Filmkomponisten Hans Erdmann und Guiseppe Becce eine sehr wichtige Grundlage. In ihrem ‚Allgemeine[n] Handbuch der Film-Musik‘<sup>11</sup> setzen sie sich bereits vor 1927, also an der zeitlichen Schnittstelle von Stumm- und Tonfilm, intensiv mit Fragen rund um die Rolle der musikalischen Begleitung des Filmes auseinander. Das Werk, welches mitten in einer Zeit der Neuerungen des ‚neuen Mediums‘ geschrieben wurde, bietet einen historischen Ausgangspunkt.

Durch die genaue Betrachtung der Entwicklungen in der Filmmusik ergibt sich auch eine kritische Auseinandersetzung mit dem Begriff ‚Filmmusik‘: „Der synonyme Gebrauch der Begriffe Kinomusik und Filmmusik ist schon früh nachweisbar, sollte aber zugunsten einer Differenzierung aufgegeben werden.“<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Erdmann, Hans/Guiseppe Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Berlin-Lichterfelde, Leipzig: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung 1927.

<sup>12</sup> Dettke, Karl Heinz, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1995, S.XVII.

## 2.1 Entstehung der losen Koppelung von Bild und Ton

**„Die Musik kam zum Film nicht organisch als Kunstmittel,  
sondern als Aushilfsmittel der Verlegenheit.“**

*Erdmann und Becce (1927)*

„Der Film ist das Mittel, Bewegungen jeder Art im zweidimensionalen Bild bewegungsmäßig festzuhalten. Das Filmbild ist also eine technische Errungenschaft.“<sup>13</sup> Mit der technischen Erfindung, die es möglich machte, dass aus Fotografien bewegte Bilder wurden, kam es auch zur Verbindung mit der Musik. Unmittelbar mit der Bewegung auf der visuellen Ebene entstand eine neue Verwendungsmöglichkeit für die bereits existierende Musik, die ihr bis heute geblieben ist – die musikalische Begleitung von bewegten Bildern.

Da die Entwicklung der Techniken zum Zeigen von bewegten Bildern in verschiedenen Ländern vorangetrieben wurde, ist es nicht möglich, und in dieser Auseinandersetzung auch nicht nötig, *einen* Erfinder zu eruieren. Ausschlaggebend für diese Arbeit ist jedoch, dass die Vorführungen (der technischen Errungenschaften) der verschiedenen Erfinder (wie u.a. der Brüder Lumière in Frankreich, der Brüder Skladanowsky in Deutschland oder Thomas Edison in Amerika), gemeinsam haben, dass während der Projektion der Bilder Musik gespielt wurde.

„In Deutschland führten die Brüder Max und Emil Skladanowsky mit ihrem Bioskop, einem Doppelprojektor, im Berliner Varieté Wintergarten am 1. November 1895 ihre ersten Filme auf Eastman-Kodak-Material vor.“<sup>14</sup>

Es gibt exakte Beschreibungen, wie die Erfindung der Brüder Skladanowsky technisch funktioniert hat und wie die erste öffentliche Projektion im Wintergarten am 1. November 1895<sup>15</sup> auf der ‚Kleinen Bühne‘ im Detail ablief. In diesen Aufzeichnungen wird auch die musikalische Begleitung erwähnt.

---

<sup>13</sup> Erdmann/Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S.1.

<sup>14</sup> Brandt, Hans-Jürgen, „Die Anfänge des Kinos“, *Fischers Filmgeschichte. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium (1895-1944)*, Hg. Werner Faulstich, Helmut Korte, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, (= 100 Jahre Film 1895-1995 Bd.1), S.86-98, hier S.87.

<sup>15</sup> Vgl. Castan, Joachim, *Max Skladanowsky oder der Beginn der deutschen Filmgeschichte*, Stuttgart: Füsslin Verlag 1995, S.48 ff.

Die verschiedenen kurzen Filmsequenzen wurden mit Musik des hauseigenen Salonorchesters begleitet. Für jeden einzelnen Film wurde ein separates Musikstück ausgewählt.<sup>16</sup> Das Bioskop der Brüder Skladanowsky, „ihre eigenwillige 50-mm-Metall-Buchösen-Perforation konnte sich nicht durchsetzen“<sup>17</sup>.

Ein weiterer Deutscher nimmt bei der Koppelung von Bild und Ton eine besondere Rolle ein: „Oskar Messter hat sich auf beiden Gebieten, dem der synchronen Bild-Ton-Aufnahme und -Wiedergabe und dem der Begleitmusik hervorragende Verdienste erworben und große Erfolge erzielt.“<sup>18</sup>

Er produzierte und verkaufte bereits vor 1900 erfolgreich Projektoren, die Edison Filme abspielen konnten. Ebenso gelang es ihm bereits sehr früh, Bild und Ton synchron aufzunehmen und wiederzugeben.<sup>19</sup>

„1903 wurden die ersten Ton-Bilder von Oskar Messter im Apollo-Theater in Berlin aufgeführt. Grammophon und Projektor waren über einen speziellen Mechanismus synchronisiert. Jeder Film dauerte knapp vier Minuten und zeigte zumeist Tänze sowie Opern- und Operettenszenen.“<sup>20</sup>

Aufgrund der damaligen Phonographen-Technik, deren mäßiger Qualität und geringer Lautstärke entstanden Probleme, die diese Synchronisation am langfristigen Erfolg hinderten. Die geringe Lautstärke eignete sich nicht zur Wiedergabe in größeren Räumen und die Laufzeit der Phonographenwalzen und Schallplatten war auf wenige Minuten begrenzt, wodurch sich diese Technik nur für Kurztonfilme eignete.<sup>21</sup>

Eine andere technische Apparatur setzte sich wenig später durch: „Das Gerät der Brüder Louis und Auguste Lumière, das als Filmkamera und Projektor

---

<sup>16</sup> Vgl. Castan, *Max Skladanowsky oder der Beginn der deutschen Filmgeschichte*, S.54 ff.

<sup>17</sup> Brandt, „Die Anfänge des Kinos“, S.87.

<sup>18</sup> Narath, Albert, *Oskar Messter der Begründer der deutschen Kino- und Filmindustrie*, Berlin: Deutsche Kinemathek e.V. 1996, S.31.

<sup>19</sup> Vgl. Narath, *Oskar Messter*, S.31.

<sup>20</sup> Kungel, Reinhard, *Filmmusik für Filmemacher. Die richtige Musik zum besseren Film*, Heidelberg: dpunkt/mediabook 2008, S.25.

<sup>21</sup> Vgl. Narath, *Oskar Messter*, S.31.

konzipiert war, brachte den Durchbruch.“<sup>22</sup> Auch hier ist bekannt, dass auch bei der ersten Präsentation der Apparatur der Gebrüder Lumière in Paris im Dezember 1895 Musik gespielt wurde. Im Grand Café im ‚Salon Indien‘ fanden sich Menschen ein, die in erster Linie an der technischen Erfindung interessiert waren.

Sie waren dazu bereit, einen Eintrittspreis von einem Franc zu zahlen und ein Pianist sollte mit seiner Musik zu einer angenehmen Atmosphäre beitragen. Zu sehen bekam das Publikum kurze Alltagsszenen aus dem Pariser Leben.<sup>23</sup>

Bereits damals bestand die Idee, beim Publikum verschiedene Sinne anzusprechen. Sehr früh wurde erkannt, „dass die Filme durch die Musik für das Publikum einen gesteigerten Unterhaltungswert bekamen“<sup>24</sup>.

Der Siegeszug der frühen Kinematographie fand in den Schaubuden und Varietés auf den Jahrmärkten statt, wo die Apparaturen der Masse zugänglich gemacht wurden.<sup>25</sup> Das Jahrmarktpublikum war auf der Suche nach Zerstreuung und fand diese in „der Sensation des eben bewegten Bildes“<sup>26</sup>. Die Filme,

„die anfangs meist aus einer einzigen starr gedrehten Außeneinstellung bestanden und selten länger als eine Minute dauerten, dokumentierten Bewegung in allen nur erdenklichen Erscheinungsformen: zeigten Wasserfälle, Wellenspiel am Strand, schwankende Baumwipfel im Sturmwind, Wolkenformationen, aber auch Eisenbahnzüge, weltstädtischen Straßenverkehr, Paraden, bald einmal Varieté-Nummern und sportliche Anlässe“<sup>27</sup>.

Begleitet wurde dieses Filmprogramm am Jahrmarkt zunächst von den bereits vorhandenen mechanischen Instrumenten, wie einer Drehorgel oder einem Orchestrion.<sup>28</sup> Als die Faszination des bewegten Bildes nicht mehr ausreichte,

---

<sup>22</sup> Brandt, „Die Anfänge des Kinos“, S.87.

<sup>23</sup> Vgl. Pauli, Hansjörg, *Filmmusik: Stummfilm*, Stuttgart: Klett-Cotta 1981, S.39.

<sup>24</sup> Wegele, Peter, *Der Filmkomponist Max Steiner*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2012. (= exil.arte-Schriften Bd. 2), S.14.

<sup>25</sup> Vgl. Erdmann/Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S.3.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Ebd., S.43.

<sup>28</sup> Vgl. Dettke, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*, S.XVII.

wurden ‚komische Szenen‘ gezeigt – damit begann auch die Periode des Klavierspielers.<sup>29</sup>

Erdmann und Becce beschreiben die Zusammenarbeit der Personen, die beim Entstehen neuer Filme beteiligt waren, wie folgt:

„Der Schauspieler trat vor das Objektiv, der Theatermeister stellte die Dekorationen, der Regisseur erdachte und ordnete das Spiel, bald wurde auch der Dichter zu Hilfe gerufen. So entstand der technisch-künstlerische Fabrikationskreis des stummen Films, und soweit fertig gemacht, gelangte der Bildstreifen vor das Publikum, den Ort, den wir nunmehr Lichtspieltheater nennen.“<sup>30</sup>

Jedoch war dieses so entstandene Produkt noch nicht gebrauchts- und vorführungsfähig: „Das Publikum wollte den stummen Film nicht haben, und der Theatermann rief den Musiker zu Hilfe.“<sup>31</sup>

Die unterschiedlichen Quellen machen deutlich, dass der Film seit jeher in enger Verbindung mit der Musik stand. Dies lässt sich auf die allgemeine Vorführungspraxis des Filmes zur Zeit der Erfindung des neuen Mediums zurückführen. Seit der ersten öffentlichen Vorführung des Kinematographen ist Musik ein Bestandteil der Vorstellung. Jedoch nicht, weil man sich bewusst dazu entschlossen hat, dem Film musikalische Unterstützung zu geben, sondern vielmehr, weil man sich nicht bewusst dazu entschlossen hat, keine Musik zu spielen. An jenen Orten, an denen das neue Medium vorgestellt wurde, fanden sämtliche Darbietungen mit musikalischer Begleitung statt.

Bild und Ton waren noch in keinster Weise aneinander gekoppelt, sondern bildeten zwei unabhängige, jedoch zeitgleiche Formen der Unterhaltung für das Publikum. Die bewusste Synchronisation zwischen Bild und Ton spielte folglich erst später eine Rolle. Abgesehen von Tanz-, Marsch-, oder Singszenen stand die Musik nicht in direkter Verbindung mit dem Inhalt des Filmbildes, deswegen war auch die direkte zeitliche Verknüpfung nicht notwendig. „Hans Erdmann empfahl, die Musik so variabel zu gestalten, daß eine genaue Synchronität

---

<sup>29</sup> Vgl. Erdmann/Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S.3.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Ebd.

überflüssig erscheine, abgesehen von Tanz- oder Marschszenen.“<sup>32</sup> Doch bei eben diesen Szenen entstand der Wunsch, Film und Musik zu synchronisieren. „Erwähnt seien hier auch anfängliche Versuche, die mit einer Verbindung von Grammophonplatte und Film gemacht wurden; es handelte sich dabei besonders um gespielte Lieder und kleine Gesangsszenen.“<sup>33</sup> Dabei ist es sehr naheliegend, dass zum Bild einer Sängerin auch bei der Präsentation das Lied erklingt, welches sie bei der Aufnahme darbot.

Entstanden bei der Vorführung aufgrund technischer Gegebenheiten zwischen den einzelnen Filmsequenzen kurze Pausen, konnten die Musiker im Saal weiter spielen und die Leere füllen. Der Film wurde nicht als Einheit mit der Musik empfunden, wie wir es heute aufgrund der technisch fixen Koppelung gewohnt sind. Durch die entstandene Gewohnheit der gemeinsam auftretenden Elemente wurde jedoch auch ein Potenzial erkannt, und der Film machte sich die Musik zunutze. Die Koppelung der beiden Elemente wird durch die längeren Stummfilme und deren komplexere Inhalte vorangetrieben. Dadurch ist die Musik nicht mehr wegzudenken, um einen Film inhaltlich verständlich zu machen. Bis zur Erfindung des Tonfilms ist diese Koppelung nur sehr lose und findet nur vor Ort bei der Aufführung des Filmes statt.

---

<sup>32</sup> Dettke, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*, S.59.

<sup>33</sup> Erdmann/Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S.3.

## 2.2 Gründe für die Koppelung von Film und Musik

**„Filmmusik war ursprünglich eher ein Bestandteil von Filmvorführungen  
als ein Element des Films selber.“**

*Siegfried Kracauer*<sup>34</sup>

Die Entwicklungen des Films wie wir ihn heute kennen fand bereits in den ersten 30 Jahren des neuen Mediums statt. Da sich in diesem Zeitraum jedoch sehr viel entwickelt hat, ist es notwendig, genauer zwischen den einzelnen Entwicklungsstadien des Filmes zu unterscheiden.

Als Gründe für die musikalische Begleitung bei der Filmvorführung, wodurch sich später auch die Filmmusik entwickelt hat, werden in der Literatur verschiedene Aspekte genannt. Bekannterweise war der Stummfilm zwar technisch gesehen ohne Ton, jedoch wurde er „immer mit musikalischer Begleitung präsentiert“<sup>35</sup>. Die Gründe für die Musik beim Film sind somit nicht in der Entstehung und Produktion des Filmes zu finden, sondern müssen in der Aufführungspraxis gesucht werden.

Die Schauplätze, an denen die neue Technik zur Vorführung gelangte, waren Cafés, Varietés und die Buden der Jahrmärkte. An diesen Plätzen wurde bereits lange vor der Erfindung des Films Musik gespielt, deshalb ist es auch naheliegend, dass bei der Präsentation einer Neuheit nicht auf die musikalische Begleitung verzichtet wurde. Das Filmsetting erinnert im Aufbau – „hie Leinwand, dort Publikum, hie das Produkt, dort die Konsumenten – an ältere Formen von Spektakel, in denen wiederum Musik ausnahmslos eine wesentliche Rolle spielte.“<sup>36</sup> Der Projektor war lediglich eine Neuheit im Sammelsurium der Attraktionen der Schausteller. Die Gegebenheiten an diesen Stätten wie Lärm oder Dunkelheit führten jedoch dazu, dass sich diese Verbindung etablierte.

---

<sup>34</sup> Kracauer, *Theorie des Films*, S.186.

<sup>35</sup> Loll, Werner, „Anmerkungen zur Geschichte und Praxis der Stummfilmmusik. Eine Einführung und Gedankensammlung“, *Film und Musik als multimedialer Raum*, Hg. Tarek Krohn, Willem Strank, Marburg: Schüren 2012, (= Marburger Schriften zur Medienforschung Bd.35), S.85.

<sup>36</sup> Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, S.45.

Als Hauptgrund, warum bereits im frühen Kino Musik eingesetzt wurde, wird oftmals ‚das Übertönen der Projektorengeräusche‘ genannt. Man hatte Angst, dass das Surren des Projektors das Publikum zu sehr ablenken könnte. Mit der gleichzeitig gespielten Musik wurde deshalb versucht, das „unangenehme Geräusch durch ein angenehmeres zu neutralisieren“<sup>37</sup>.

De la Motte-Haber und Emons sprechen sich jedoch gegen diese ‚Projektorentheorie‘ aus. Die ersten handgekurbelten Geräte hätten nicht soviel Lärm gemacht und später, ab 1910, standen die Projektoren bereits in kleinen Kabinen, abgetrennt vom Publikum.<sup>38</sup>

Gegen diese Relativierung spricht jedoch, dass Erdmann und Becce das Problem des störenden Lärmes bereits 1927 ansprachen und dies als einen Grund nennen, warum sich die Musik zum Film etabliert hat: „Die Musik – Drehorgel oder Orchestrion – hatte hauptsächlich den Zweck, das im kleinen Raum sehr auffallende Geräusch der Projektions-Maschine zu dämpfen.“<sup>39</sup>

Sie beziehen sich damit konkret auf die Vorstellungen auf den Jahrmärkten, also die Zeit des frühen Films in der Alltagsszenen oder höchstens kurze Sketches gezeigt wurden. Pauli weist ergänzend darauf hin, dass störende Geräusche auch von der Straße in den Vorführraum gelangten und diese ebenso durch die Musik übertönt werden mussten, um das Publikum nicht abzulenken.<sup>40</sup> Immerhin sollte sich das Publikum voll und ganz auf die gezeigten Szenen konzentrieren und den Alltag vergessen können.

Vor allem bei Vorstellungen mit dem Bioscop wird auf den „unglaublichen Krach der geheimnisvollen Maschine“<sup>41</sup> hingewiesen, die „hinter dem Vorhang mit der Handkurbel in Bewegung gesetzt wurde. Dieser Krach konnte nur durch die Polka des Orchesters übertönt werden.“<sup>42</sup> Auch der Erfinder Max Skladanowsky, der die Entwicklung des Mediums in Deutschland vorantrieb, sah die Musik als hilfreich, die Geräusche der Projektoren zu übertönen. Er sah sich gezwungen, den Kapellmeister anzuweisen: „Musik mit ‚Pauken und Trompeten‘ zu spielen, um den Projektorenkrach durch noch größeren

---

<sup>37</sup> Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, S.40.

<sup>38</sup> Vgl. De la Motte-Haber/Emons, *Filmmusik*, S.190.

<sup>39</sup> Erdmann/Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S.3.

<sup>40</sup> Vgl. Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, S.41.

<sup>41</sup> Castan, *Max Skladanowsky oder der Beginn der deutschen Filmgeschichte*, S.54.

<sup>42</sup> Ebd..

Musikkrach zu übertönen.“<sup>43</sup> Technisch gesehen spielte der Lärm des Projektors nicht lange eine Rolle, doch die kurze Zeit reichte aus, um zu merken, dass die Musik nicht nur diversen Lärm übertönte, sondern darüber hinaus auch dem Film dienlich war. Sie unterstützte das Publikum von Anbeginn, in das Geschehen des Films einzutauchen und von der Umwelt abgelenkt zu werden.

Ein weiterer Grund für das Begleiten der frühen Filmvorführungen mit Musik in der Dunkelheit des Zuschauerraums zu finden. Da die Projektoren noch sehr lichtschwach waren, musste dieser vollständig abgedunkelt werden. Die Musik habe den Menschen geholfen, von der Unbehaglichkeit, die durch die Dunkelheit entstand, abzulenken.<sup>44</sup> „Das reine Lichtspiel muß gespenstisch gewirkt haben“<sup>45</sup>, geben Adorno und Eisler zu bedenken. Das Filmbild brauchte die Musik, um gegen das Geisterhafte zu agieren, „da die Abbilder lebendiger, agierender und gar redender Menschen vorgeführt werden, die doch zugleich stumm sind.“<sup>46</sup>

Der Mensch hat gelernt, dass Bewegungsvorgänge immer mit Gehörsempfindungen verknüpft sind.<sup>47</sup> Ebenso unterstützte die Musik die Filmbilder dabei, als real wahrgenommen zu werden. „Die Musik verleiht einer Erfahrung Realität.“<sup>48</sup> Unsere gesamte Umwelt steckt voller Geräusche und wir sind es gewohnt, einer ständigen Mischung aus visuellen und akustischen Eindrücken ausgesetzt zu sein.<sup>49</sup>

Es zeigte sich, dass die Verbesserung der Musik zum Film finanzielle Vorteile brachte. Begleitzettel mit Musikvorschlägen zu den Filmen mussten die Kinobetreiber extra bezahlen und auch das Publikum war bereit, für den Mehrwert, welcher durch ein gutes Orchester entstand, zu bezahlen. Dieser

---

<sup>43</sup> Ebd., S.57.

<sup>44</sup> Vgl. Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, S.40.

<sup>45</sup> Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, S.109.

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Vgl. Erdmann/Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S.4.

<sup>48</sup> De la Motte-Haber/Emons, *Filmmusik*, S.191.

<sup>49</sup> Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S.186.

kommerzielle Aspekt der Filmmusik spielt auch heute noch eine sehr große Rolle.

Mit dem Erfolg der technischen Apparatur und dem Interesse an den bewegten Bildern entwickelte sich der Film auch inhaltlich weiter. Damit veränderte sich auch die Rolle der Musik. Die steigende Filmlänge und die Einführung der dramatischen Handlung forderten eine ‚differenzierte und differenzierende Begleitmusik‘.<sup>50</sup> Erdmann und Becce beschrieben diese raschen Entwicklungen folgendermaßen:

„Bei der beispiellosen Geschwindigkeit, mit der der Film technisch und industriell wuchs, ist es kein Wunder, daß wenige Jahre genügten, um auch die geschäftliche Praxis in ihren Beziehungen von Fabrikation, Verleih und Theater in eine feste Gebrauchs-Form zu bringen, eine Form, die es an sich hatte, daß sie in ihren Anfängen auf Musiknotwendigkeiten keine Rücksicht zu nehmen brauchte, später eben weil sie Gewohnheitsrecht geworden war, eigentlich nicht mehr Rücksicht nehmen zu können vermeinte.“<sup>51</sup>

Sie sprechen sehr früh von der Musik als ‚Gewohnheitsrecht‘. Das Publikum hatte sich an die zeitgleich stattfindenden akustischen und visuellen Eindrücke bereits bei den frühen Filmvorführungen gewöhnt, wodurch die Musik auch bei den inhaltlich komplexeren und längeren Filmen nicht mehr wegzudenken war.

Es ist nicht möglich, einen Hauptgrund zu eruieren, weshalb sich die Musik zum Film etablierte. Die Meinungen, wie es zur Verbindung von Musik und Film gekommen ist, widersprechen sich vor allem deswegen sehr häufig, da sie nicht auf konkrete Entwicklungsstadien des Filmes in der Stummfilmzeit eingehen.

„Von den ersten Anfängen an scheint man gefühlt zu haben, daß die bloße Anwesenheit von Musik die Wirkung der stummen Bilder beträchtlich erhöht“<sup>52</sup>, schreibt Kracauer über die Musik im Film.

Es zeigt sich, dass zahlreiche Faktoren dazu beigetragen haben, dass auch heute die Verbindung von Musik und Film nicht mehr wegzudenken ist.

---

<sup>50</sup> Vgl. Maas, Georg/Achim Schudack, *Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis*, Mainz: Schott's Söhne 1994, S.13.

<sup>51</sup> Erdmann/Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S.3.

<sup>52</sup> Kracauer, *Theorie des Films*, S.186.

Erdmann und Becce machten sich bereits Ende der 1920er Jahre über diese Verbindung Gedanken, doch auch Ihnen war der Grund nicht klar erkenntlich. „Die Notwendigkeit der Musikbegleitung beim Film wird unter einem solchen Gesichtspunkt nicht zwingend zu beweisen sein, freilich ihre Nützlichkeit, Zweckmäßigkeit oder Möglichkeit auch nicht bestritten“<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Erdmann/Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S.4.

## 2.3 Inszenierung und Auswahl der begleitenden Musik

**„Es geschah eigentlich nichts, als daß man die Kapelle aus dem Kaffeehaus holte und sie vor den Film setzte.“**

*Erdmann und Becce*

Aufgrund dessen, dass der Film vorerst selbst keine Tonspur beinhaltete, lag nicht nur die musikalische Begleitung, sondern zunächst auch deren Auswahl in der Verantwortung der jeweiligen Spielstätte. Da aus diesem Grund der jeweilige Aufführungsort „im höchsten Maße das klangliche Endergebnis“<sup>54</sup> bestimmte, wurde lange Zeit nicht von ‚Filmmusik‘, sondern von ‚Kinomusik‘ gesprochen. Durch technische Erneuerungen entwickelte sich auch der Raum, in dem der Film abgespielt wurde. Diese Entwicklung steht, wie auch die Veränderung der Publikumsschichten, eng in Verbindung mit der Musik. Erdmann und Becce weisen darauf hin, dass die eigentliche Frage der ‚Film-Musik‘ erst aufgerollt wurde, als das größere zusammenhängende Filmdrama entstand, das mit eigens komponierter Musik zur Vorführung gelangte. Sie verwenden zur Beschreibung der Musik im frühen Film den Begriff der ‚musikalischen Filmillustration‘.<sup>55</sup> Karl Heinz Dettke befürwortet jedoch für die gesamte Phase des Stummfilmes die Verwendung des Begriffs der ‚Kinomusik‘, und bezieht sich damit nach wie vor auf die Situation der Filmvorführung.<sup>56</sup>

### 2.3.1 Auswahlfaktoren

Ein wichtiger Punkt war die Größe und die Lage des Kinos. Je größer und in besserer städtischen Lage, desto größer der finanzielle Erfolg, wodurch mehr und professionelle Musiker angestellt werden konnten. In diesen Spielstätten waren ab 1910 kleinere Kinokapellen eine Selbstverständlichkeit, die großen

---

<sup>54</sup> Bullerjahn, Claudia, „Von der Kinomusik zur Filmmusik. Stummfilm-Originalkomposition der zwanziger Jahre“, *Musik der zwanziger Jahre*, Hg. Werner Keil, Hildesheim: Georg Olms 1996, (= Hildesheimer Musikwissenschaftliche Arbeiten Bd.3), S.281-316, hier S. 282.

<sup>55</sup> Vgl. Erdmann/Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S.5.

<sup>56</sup> Vgl. Dettke, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*, S.XVII.

Kinopaläste mit den Kinoorchestern etablierten sich erst in den 1920er Jahren.<sup>57</sup>

„Seit Beginn der kinematographischen Vorführungen 1895/96 gehörte das Klavier zu den beliebtesten Begleitinstrumenten in den 35 Jahren des stummen Filmes.“<sup>58</sup> Weitere Instrumente, mit denen Kinomusik gemacht wurde, waren der Phonograph, das Grammophon sowie das Orchestrion.<sup>59</sup> In den ländlichen Gebieten entschied allein das Können und das Repertoire des sogenannten ‚Mannes am Klavier‘ über den „Standard und die Qualität der Filmmusik“.<sup>60</sup> Die Auswahl der Musik oblag zunächst dem Kinomusiker, dem Kinokapellmeister oder dem Pianisten selbst. Erdmann und Becce beschreiben den Vorgang, wie es zur Auswahl der Musik kam, wie folgt:

„Die Musik wurde zu einem zwar unentbehrlichen, aber sonst nicht eben sorglich behandelten Bestandteil der Filmvorführung. Es geschah eigentlich nichts, als daß man die Kapelle aus dem Kaffeehaus holte und sie vor den Film setzte. Es waren dieselben Musiker, dieselben Noten und zuvor auch die gleichen künstlerischen und sozialen Bedingungen, unter denen die gleiche Musik heute im Kaffeehaus, morgen vor der Leinwand des Films gespielt wurde.“<sup>61</sup>

Mit der Errichtung der Kinopaläste in den Städten entstand das Berufsfeld des frühen Filmmusikkomponisten. Dieser setzte sich mit dem Film auseinander und wählte passende Musik aus. „[...] jede Musik war recht, wenn es nur Musik war, vorzugsweise populäre. Worauf es ankam, war musikalische Begleitung als solche“, so Kracauer.<sup>62</sup> Zu dem Repertoire, aus dem gewählt wurde, gehörten neben populären Stücken auch Opern und Konzertmusik.

---

<sup>57</sup> Vgl. Loll, „Anmerkungen zur Geschichte und Praxis der Stummfilmmusik“, S.90.

<sup>58</sup> Dettke, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*, S.26.

<sup>59</sup> Vgl. Ebd., S.XVII.

<sup>60</sup> Loll, „Anmerkungen zur Geschichte und Praxis der Stummfilmmusik“, S.86.

<sup>61</sup> Erdmann/Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S.3.

<sup>62</sup> Kracauer, *Theorie des Films*, S.185f.

### 2.3.2 Maßnahmen zur fortschreitenden Synchronisierung

„Mit der Entwicklung erster kleiner Filme mit erzählenden Strukturen wurde die Willkür der Musikauswahl jedoch zurückgedrängt.“<sup>63</sup> Es setzten sich verschiedene Maßnahmen durch, die zur Koppelung von Film und Musik führten. Cue-Sheets waren ein neuer Weg, „die Koppelung von Musik und Film planvoll und im Sinne der Filmschaffenden zu gestalten“<sup>64</sup>. „Die Stichwortblätter (Cue-Sheets), die die Edison Company 1909 publizierte, versuchten der Beliebigkeit und auch der Hilflosigkeit Abhilfe zu leisten, indem sie Arrangements zu sieben neu produzierten Lichtspielen empfahlen.“<sup>65</sup>

„Das Inhaltsverzeichnis lieferte dem Pianisten Stichworte wie Liebesszene, Blumenausstellung, Feuer, Autorennen, Massenszene, einschließlich der Seitenzahlen, anhand derer er die entsprechenden Musikbeispiele finden konnte, und erleichterte ihm ein eigenes Arrangement.“<sup>66</sup>

Diese Cue-Sheets und Kinotheken halfen den Angestellten der Kinopaläste, rasch passende Musikwerke für die musikalische Untermalung der Filme auszuwählen. Dies war ein wichtiger Schritt, der dazu beitrug, dass sich die Musik zum Film immer mehr vereinheitlichte und die großen Unterschiede der Filmvorführung von Spielstätte zu Spielstätte geringer wurden.

„Cue-sheets stellen eine wichtige Vorstufe zur Tonfilmmusik dar, da hier eine planvolle Verknüpfung der Musik mit der Filmhandlung durch die Filmproduzenten selbst eingeleitet und Musik zum Gestaltungsmittel des Films erhoben wird. Dies zeigt sich besonders in den Fällen, wo Musik eigens zu einem Film komponiert wird.“<sup>67</sup>

Auch Erdmann und Becce widmeten drei Viertel ihres Werkes über die Filmmusik einem umfangreichem Musikverzeichnis für den Film.

Durch den höheren Anspruch an den Inhalt, den die Filmemacher transportieren wollten, wurde erkannt, dass die Auswahl der Musik eine große Rolle spielt. Obwohl die Musikverzeichnisse zur Vereinheitlichung beitrugen, war dennoch nicht gewährleistet, dass es auch die Musik war, die der

---

<sup>63</sup> Loll, „Anmerkungen zur Geschichte und Praxis der Stummfilmmusik“, S.85.

<sup>64</sup> Maas/Schudack, *Musik und Film – Filmmusik*, S.16.

<sup>65</sup> De la Motte-Haber/Emons, *Filmmusik*, S.78.

<sup>66</sup> Ebd., S.79.

<sup>67</sup> Maas/Schudack, *Musik und Film – Filmmusik*, S.19.

Regisseur für die geeignetste hielt. Erst mit dem Ende der 20er Jahre entstanden die ersten Stummfilm-Originalkompositionen<sup>68</sup> und lösten langsam die Verwendung der Cue-Sheets ab. Durch Originalkompositionen konnten die Filmemacher nicht nur in die Entscheidung des Orchesterleiters eingreifen, sondern gaben die Musik für die konkrete Filmszene vor. Diese gewünschte Koppelung forderte jedoch weitere Schritte, um die Synchronisation zwischen Bild und Ton voranzutreiben. Dadurch änderte sich nicht nur das unmittelbare Setting bei der Filmvorführung, sondern auch die Vorbereitungen dafür.

„Als der Filmmusiker, um den fortschrittlichen Anforderungen des Kunstfilms gerecht zu werden, auch seinerseits Forderungen stellen mußte, als er Raum und Zeit für seine Tätigkeit brauchte, Proben verlangte, vorherige Bekanntschaft mit der Filmhandlung suchen wollte, da stieß er allenthalben auf die Widerstände einer ganz anders gewohnten Praxis.“<sup>69</sup>

Da der Musik eine größere Aufmerksamkeit zuteil wurde, waren auch mehr Personen, sowohl bei der Produktion als auch bei der Filmvorführung beteiligt. Ebenso benötigten die Filmmusiker mehr Zeit zum Proben und bereits im Vorhinein Informationen über den Filminhalt. Somit führte die Forderung nach der musikalischen Filmillustration auch zu Schwierigkeiten.<sup>70</sup>

Die ‚gewohnte Praxis‘ führte dazu, dass auch die Originalkompositionen nicht garantierten, dass die geplante Musik zum Film gänzlich unabhängig von der Spielstätte erfolgte. Dettke nennt Gründe dafür, weshalb sich die Spielstätten teilweise nicht an die Partitur zur Filmbegleitung hielten. So wurde die Musik für das eigene Publikum als unpassend empfunden oder das Hausorchester war nicht fähig, die Kompositionen zu spielen.<sup>71</sup> Grundsätzlich sollte die zugespelte Musik die gezeigte Szene musikalisch unterstützen oder eine Emotion erzeugen – zwei Merkmale der Filmmusik, die bis heute erhalten geblieben sind.

---

<sup>68</sup> Vgl. Bullerjahn, „Von der Kinomusik zur Filmmusik“, S.282.

<sup>69</sup> Erdmann/Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S.4.

<sup>70</sup> Vgl. Ebd., S.3.

<sup>71</sup> Vgl. Dettke, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*, S.XIX.

### 2.3.3 Ansprechen neuer Publikumsschichten

Die Auswahl der Musik steht, wie bereits erläutert, in Verbindung mit der Spielstätte. Die unterschiedlichen Spielstätten zogen auch Publikum aus unterschiedlichen Gesellschaftsschichten an. Somit ist es notwendig, bei den Entwicklungen rund um den Film und seine Musik das Publikum in die Überlegungen miteinzuschließen.

„Der Sensationscharakter der lebenden Bilder verblaßte sehr schnell. Das ‚technische Wunder‘ war Normalität geworden und das Interesse der großstädtischen Flaneurs und Bildungsbürger ging spürbar zurück. Der Film fand nun – versehen mit weiteren Attraktionswerten - in den Buden und Zelten der reisenden Schausteller auf den Jahrmärkten oder in eigens dafür angemieteten Sälen der Gasthäuser und Cafés einerseits und in den städtischen Vergnügungsvierteln, den Varietés, Music Halls und ähnlichen Etablissements andererseits ein neues, begeisterungsfähiges Publikum.“<sup>72</sup>

Beim frühen Film spielte die Auswahl und Qualität der Musik eine nebensächliche Rolle. „Es waren in erster Linie die ‚kleinen Leute‘, die Industriearbeiter, Bauern, Handwerksgesellen, Laufburschen, Ladenmädchen und Hausangestellten [...] die zunehmend das neue Medium für sich entdeckten.“<sup>73</sup> Die Attraktion, die in den Cafés vorgestellt wurde, erlangte nach der Etablierung auf den Jahrmärkten das Interesse weiterer Gesellschaftsschichten.

„Seit etwa 1910 wurde die Forderung nach einer durchdachten und ‚anspruchsvollen‘ Musikbegleitung der Stummfilme immer nachdrücklicher erhoben. Diese Entwicklung verlief parallel zu den Bemühungen der Filmproduzenten in den USA wie in Europa, das zahlungskräftige Bürgertum als Publikum für die Kinos zu gewinnen. Die Musikauswahl richtete sich deshalb fortan nach den musikalischen Konventionen dieser Schicht.“<sup>74</sup>

Das Medium sowie die Auswahl der Begleitmusik passten sich der neuen Publikumsschicht an.

---

<sup>72</sup> Korte, Helmut/Werner Faulstich, „Der Film zwischen 1895 und 1924: ein Überblick“, *Fischers Filmgeschichte. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium (1895-1944)*, Hg. Werner Faulstich, Helmut Korte, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, (= 100 Jahre Film 1895-1995 Bd.1), S.13-47, hier S.15.

<sup>73</sup> Korte/Faulstich, „Der Film zwischen 1895 und 1924: ein Überblick“, S.16.

<sup>74</sup> Maas/Schudack, *Musik und Film – Filmmusik*, S.68.

„Tagesschlager und Salonmusik wie romantische Charakterstücke sind das erste Reservoir, aus dem die Filmbegleiter schöpfen, denn dies ist die Musik, die sie gelernt haben. Später werden weite Teile des bürgerlichen Konzert- und Opernrepertoires – Schwerpunkt 19. Jahrhundert – bemüht: Die Stummfilmmusik perpetuiert das bürgerliche Musikleben.“<sup>75</sup>

Es waren in der neuen Publikumsschicht bekannte Musikstücke, „deren emotionaler Gehalt durch Überschriften oder inhaltliche Bindung eindeutig festgelegt war.“<sup>76</sup> Dadurch konnten sie gezielt zu den verschiedensten Szenen eingesetzt werden. „Die Massenproduktion des Films hat zur Herausbildung von typischen Situationen, immer wiederkehrenden emotionalen Momenten, standardisierten Spannungsreizen geführt“<sup>77</sup>, so Adorno und Eisler. Einige Musikstücke haben sich für bestimmte Szenen durchgesetzt. So kamen beispielsweise in einer Mondscheinnacht die Mondscheinsonate von Beethoven, bei einer Szene mit Gewitter die Tellouvertüre von Rossini und bei Hochzeiten der Brautmarsch aus Lohengrin oder der Hochzeitsmarsch von Mendelssohn zum Einsatz.<sup>78</sup> Über die emotionale Wirkung dieser Stücke herrschte Konsens, wodurch sich die Bedeutung auf das Filmbild übertrug. Die Erweiterung des Publikums mit einer zahlungskräftigen Bürgerschicht stabilisierte sich die Filmnachfrage.<sup>79</sup> Diese „Tendenz ermöglichte ab 1905 einerseits die sprunghafte Ausbreitung ortsgebundener Filmtheater bei gleichzeitiger Verdrängung des ambulanten Kinogewerbes.“<sup>80</sup> Dadurch gelang es dem Medium, sich vom Ruf eines vulgären Volksvergnügens zu befreien.<sup>81</sup>

---

<sup>75</sup> Maas/Schudack, *Musik und Film – Filmmusik*, S.13.

<sup>76</sup> De la Motte-Haber/Emons, *Filmmusik*, S.79.

<sup>77</sup> Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, S.34.

<sup>78</sup> Vgl. Ebd., S.33.

<sup>79</sup> Vgl. Korte/Faulstich, „Der Film zwischen 1895 und 1924: ein Überblick“, S.20.

<sup>80</sup> Ebd.

<sup>81</sup> Vgl. Ebd.

## 2.4 Entstehung der festen Koppelung

**„Sie zerstören das große schöne Schweigen.“**

*Charlie Chaplin über den Tonfilm*

Ende der 20er Jahre setzte sich die Technik durch, Bild und Ton auf einem Trägermedium zu verbinden, Erstmals ist Musik ein fixer ein Bestandteil des Filmes und nicht mehr ein Teil der individuellen Filmvorführung. „Die technischen Voraussetzungen für eine synchrone Koppelung von Film und Ton sind bereits Anfang der 20er Jahre gegeben. [...] aber die deutsche Industrie zeigt kein Interesse an der technischen Neuerung“<sup>82</sup>. Doch auch Ende der 20er Jahre wurde der Tonfilm nicht mit großer Begeisterung aufgenommen.

Das Ende der Stummfilmzeit ist dadurch definiert, dass sich die Koppelung von Bild und Ton durchsetzt. Mithilfe des Tonfilms werden Bild und Ton in eine feste Einheit gebracht und unzertrennlich miteinander verbunden.

„Eine solche untrennbare Einheit von Film und Musik ermöglichten freilich erst Licht- oder Magnettonfilm, deren Tonspuren parallel zum Bild aufgezeichnet und abgespielt werden, unabhängig von Theaterleitern, Kapellmeistern oder Musikern der Spielstätte.“<sup>83</sup>

Eine technische Möglichkeit, die beim Tonfilm eingesetzt wurde, ist das Lichttonverfahren. Am Rand des Filmstreifens wird eine Spur einkopiert, die auch mit bloßem Auge sichtbar ist.<sup>84</sup> Die zweite Technik ist das Nadeltonverfahren. Hierbei wird der „Filmprojektor mit einem Grammophon oder einem Phonographen gekoppelt“.<sup>85</sup>

„Nach Experimenten der Warner Brothers mit synchron laufenden Platten [...] ereignete sich die eigentliche Sensation am 6. Oktober 1927. *The Jazz Singer* (Regie Crossland) war der erste abendfüllende Spielfilm mit lippensynchronem Gesang von Al Jolson. 1928 stellte Walther Ruttmann mit *Tönende Welle* den ersten im Lichttonverfahren

---

<sup>82</sup> Maas/Schudack, *Musik und Film – Filmmusik*, S.20.

<sup>83</sup> Dettke, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*, S.XVII.

<sup>84</sup> Vgl. Maas/Schudack, *Musik und Film – Filmmusik*, S.20.

<sup>85</sup> Ebd.

produzierten Tonfilm in Deutschland vor. In der Anfangszeit des Tonfilms mussten Bild und Ton gleichzeitig, also live aufgenommen werden.“<sup>86</sup>

Die Koppelung von Musik und Ton auf ein Trägermedium hat große Auswirkung sowohl auf die Filmproduktion als auch auf die Filmvorführung. Erstmals war auch die Vorführgeschwindigkeit vereinheitlicht.<sup>87</sup> Die bis dahin bestehende Willkür der Musikauswahl wurde beendet, die Musik war unabhängig von der Spielstätte, und eine feste und mehrmals wiederholbare Synchronisation zwischen Bild und Ton war gegeben. Durch die Einheit von Film und Musik wurde ermöglicht, dass „visuelle und auditive Filmkomponenten auf demselben Streifen untergebracht und störungsfrei synchron reproduziert werden können.“<sup>88</sup>

Durch die Gewissheit, dass Film und Musik synchron abgespielt werden können, verändert sich die Aussagekraft der eingesetzten Musik. Für das In-Beziehung-Setzen von Bild und Ton haben sich verschiedene Techniken, wie zum Beispiel die deskriptive Technik (auch Underscoring), die Leitmotivtechnik, die Moodtechnik oder die Baukastentechnik, etabliert.<sup>89</sup>

Mit den neuen technischen Möglichkeiten geht nicht nur die Koppelung von Film und Musik einher, sondern auch die Fixierung von Sprache und Geräusch auf das Trägermedium. Schauspieler, die im Film sprechen konnten, und Objekte, die Geräusche machten, waren die eigentliche Neuheit für das Publikum.<sup>90</sup>

Seitens der Filmemacher und Regisseure war man nicht sehr aufgeschlossen und fürchtete einen Verfall der Kunstform des Stummfilms. So soll Charlie Chaplin 1928 gegenüber der Los Angeles Times Folgendes über den Tonfilm gesagt haben: „Sie können sagen, dass ich sie verabscheue. Sie kommen und zerstören die älteste Kunst der Welt, die Pantomime. Sie zerstören das große schöne Schweigen.“<sup>91</sup>

---

<sup>86</sup> Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S.27.

<sup>87</sup> Vgl. Flückiger, Barbara, *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg: Schüren 2001, S.140.

<sup>88</sup> Bullerjahn, „Von der Kinomusik zur Filmmusik“, S.283.

<sup>89</sup> Vgl. Bullerjahn, Claudia, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner 2001, S.75 ff.

<sup>90</sup> Vgl. De la Motte-Haber/Emons, *Filmmusik*, S.72.

<sup>91</sup> Wegele, *Der Filmkomponist Max Steiner*, S.16.

Die Kritik am Tonfilm richtete sich somit nicht nur gegen die Musik, sondern vor allem gegen die von nun an sprechenden Charaktere. Man befürchtete, „die Sprache könnte der Bewegungsfreiheit der Kamera ein Ende machen.“<sup>92</sup> Und die Kunst des Filmes, eine Geschichte zu erzählen, würde verschwinden, weil der gesprochene Ton zum Träger der wichtigen Aussagen des Films wird.<sup>93</sup> Einwände kamen auch von Kinomusikern, die Angst um ihren Arbeitsplatz hatten. Die neuen Produktionsbedingungen und die Änderung im Vorführsetting im Kino führten zur Kündigung der zahlreichen Kinomusiker.<sup>94</sup> Sie wiesen mithilfe von Flugblatt- und Pressekampagnen „auf die klanglichen Vorzüge live gespielter Begleitmusik“<sup>95</sup> hin und beschrieben den Tonfilm als Kitsch und kulturelle Verflachung. Dennoch verschwanden Komponisten und Musiker aus dem Saal und kamen im Studio zum Einsatz. Dort wurde der Ton eingespielt, der für die einheitliche Musik beim Abspielen eines Filmes unabhängig von Ort und Größe des Kinos verantwortlich war. Allerdings: „Entgegen allen kritischen Stimmen ist der Siegeszug des Tonfilms und damit letztendlich auch der Filmmusik nach 1927 nicht mehr aufzuhalten.“<sup>96</sup> Seit der Etablierung des Tonfilms ist auch der Begriff ‚Filmmusik‘, wie er auch heute noch verstanden wird, zutreffend.

„Filmmusik ist Musik, die mit der Absicht im Film eingesetzt wird, die Gesamtintention des Films zu unterstützen und zum Erleben des Films beizutragen. Sie ist auf dem Filmstreifen in kodierter Form manifest, erklingt bei der Filmvorführung und besteht in Form einer Vorstellung beim Produzenten.“<sup>97</sup>

Auch Dettkes Auffassung des Begriffes Filmmusik kommt ab dem Tonfilm zum Tragen.

---

<sup>92</sup> Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler*, Hamburg: Rowohlt 1958, S.130, zit. n. Kracauer, *Theorie des Films*, S.147.

<sup>93</sup> Vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, S.149.

<sup>94</sup> Vgl. Dettke, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*, S.80.

<sup>95</sup> Cancola, Reingard, „Musik in Film und Fernsehen. Erscheinungsformen und Funktionen von Filmmusik und deren Einfluß auf die Rezeption fiktionaler und nicht-fiktionaler Inhalte“, S.23.

<sup>96</sup> Maas/Schudack, *Musik und Film – Filmmusik*, S.23.

<sup>97</sup> Kreuzer, Anselm C., *Filmmusik in Theorie und Praxis*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2009. (=kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München Bd.42), S.18.

„Von Filmmusik im eigentlichen Sinne sollte gesprochen werden, wenn eine Neukomposition exklusiv für einen konkreten Filmtitel geschaffen wurde, nur zu ihm paßt und bei jeder Aufführung, wo und wann auch immer, bildsynchron erklingt und jedwede Manipulation des Zelluloidstreifens gleichzeitig einen Eingriff in die Musikbegleitung bedeuten würde.“<sup>98</sup>

Begriffe wie Begleitmusik, Kinomusik und musikalische Illustration werden somit abgelöst.

---

<sup>98</sup> Dettke, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*, S.XVIII.

## 2.5 Beziehungen zwischen Bild und Ton

**„Je mehr wir uns aber den tieferen Beziehungen zwischen Film und Musik nähern, um so weniger gelingen gemeingültige Klassifizierungen, schließlich steht ja auch kein Film in allen seinen Teilen der Musik gleichmäßig gegenüber.“<sup>99</sup>**  
*Erdmann und Becce*

Dass Erdmann und Becce diese Aussage bereits 1927 getätigt haben, mag vielleicht erstaunen. Obwohl, oder vielleicht gerade deswegen, weil in hundert Jahren Verbindung von Film und Musik viel entwickelt worden ist, ist diese Aussage heute immer noch aktuell. Die Beziehung zwischen Bild und Ton wird auf unterschiedliche Weise aufgezeigt. Die Beschäftigung mit der Musik und den Funktionen, Aufgaben aber auch mit der Wirkung auf den Film ist so alt wie das Medium selber. Seit der intensiven wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Film wurden verschiedene Kategorisierungen geschaffen, die die Beziehung von Bild und Ton definieren. Sie kann im Vorfeld der Filmproduktion sein, wenn eine bestimmte Kompositionstechnik eingesetzt wird, aber auch im Nachhinein, wenn über die Funktion der Musik untersucht wird.

„Die Bestimmung von Funktionen der Filmmusik muß den E i n z e l f a l l als Bezugs- und Ausgangspunkt aller Überlegungen wahren; jede Systematik filmmusikalischer Funktionen, jede Klassifikation hat nur den Sinn, für den einzelnen Film Hinweise darauf zu liefern, warum hier gerade in d e r Szene die bestimmte Musik eingesetzt ist. Und jeder Film könnte potentiell neue Funktionen der Filmmusik ‚erfinden‘.<sup>100</sup>

Maas weist ergänzend darauf hin, dass es sich dabei um einen hypothetischen Interpretationsprozess handelt, da der Zweck den Regisseur und Komponist erreichen wollten oftmals nur vermutet werden kann.<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> Erdmann/Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S.14.

<sup>100</sup> Maas/Schudack, *Musik und Film – Filmmusik*, S.31.

<sup>101</sup> Vgl. Ebd.

## 2.5.1 Systematisierungen nach Pauli

### Bild- und Fremdton

Hansjörg Pauli unterscheidet zunächst in Bildton und Fremdton:

„Bildtöne sind jene akustischen Ereignisse, von denen der Kinobesucher annimmt, daß auch die Personen, die an den visuellen Ereignissen beteiligt sind, die sozusagen ‚im Film vorkommen‘, sie wahrnehmen.“<sup>102</sup>

Unter Fremdton versteht er „die akustischen Ereignisse, deren Herkunft weder unmittelbar noch mittelbar von den visuellen Ereignissen ausgewiesen wird“.<sup>103</sup>

Filmmusik kann beides sein. Erscheint die Musikquelle im Film und ist sie inhaltlich in die Szene eingebaut, so handelt es sich um einen Bildton. Dies kann beispielsweise ein Radio sein, welches von einer handelnden Figur eingeschaltet wird, oder ein Pianist der in einem Saal Musik spielt, zu der die Protagonisten tanzen. Oftmals kommt es auch vor, dass Musik auf der Ebene des Bildtons in einen Fremdton übergeht. Beispielsweise wenn dieser Pianist plötzlich von einem Orchester begleitet wird, das nicht anwesend ist. Filmmusik ist meist ein Teil des Fremdtons und nicht Bestandteil der im Film geschaffenen Realität.

### Metafunktion

Bei den Funktionen der Filmmusik unterscheidet Pauli in Funktion und Metafunktion.<sup>104</sup> Die Funktion der Musik benennt die Verbindung zwischen Bild und Ton bei einem konkreten Film, die Metafunktion der Musik benennt Aufgaben, die „die Musik losgelöst vom einzelnen Film, über ihn hinaus erfüllt.“<sup>105</sup>

Metafunktionen können dramaturgisch, psychologisch, ökonomisch oder politisch sein. Jene Musik, die im Stummfilm eingesetzt wurde um eine neue Publikumsschicht für den Film zu begeistern, erfüllt eine ökonomische Metafunktion. Die Musik half dabei, das Bildungsbürgertum für das Kino zu

---

<sup>102</sup> Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, S.14.

<sup>103</sup> Ebd.

<sup>104</sup> Vgl. Ebd., 195 ff.

<sup>105</sup> Ebd. S.195.

begeistern. Dieses war auch bereit, für gute Begleitmusik eines Live-Orchesters mehr zu bezahlen. „In ähnlicher Weise versuchte man Ende der sechziger Jahre durch Integration von Rock- und Popmusik das jugendliche Publikum anzusprechen.“<sup>106</sup>

Eine psychologische Metafunktion beschreibt Pauli, wenn die Filmmusik jene Distanz überbrücken soll, die sich zwischen den Filmen und ihrem Publikum auftut.<sup>107</sup> Beispielsweise wenn sie die Stille und dadurch evozierte Unheimlichkeit des verdunkelten Raums unterbricht.<sup>108</sup>

### Funktion

Die Funktion der Filmmusik kann vereinheitlichend oder illustrierend sein.

In ihrer vereinheitlichenden Funktion soll die Filmmusik über „die Schnitte hinwegtragen“<sup>109</sup> und der Fragmentierung entgegenwirken. Sie soll „den Ablauf des zugehörigen Films glätten und seine Form in kräftigen Strichen nachzeichnen, heißt überschaubar machen, leicht verständlich, mühelos genießbar.“<sup>110</sup> Die illustrierende Filmmusik soll sich zum Film in „unmittelbar einsichtiger Weise verhalten“<sup>111</sup>

Die Funktionen der Musik für den Film haben sich im Laufe der Zeit verändert. Die „Musik wurde von Anfang an eingesetzt, um die Distanz zwischen den Filmen und ihrem Publikum nach Möglichkeit zu verringern.“<sup>112</sup> Bei narrativen Stummfilmen überbrückte sie Schnitte, Ortswechsel oder Zeitsprünge oder diente der Unterstreichung des Ausdrucks der jeweiligen Szene.<sup>113</sup> Heute wird die Musik nicht mehr benötigt, um von der Umgebung oder Geräuschen abzulenken. „Als die Bilder durch Sprache und Geräusch belebt werden konnten, bestand zwar keine Notwendigkeit mehr, sie mit Musik zu kombinieren, diese galt aber doch noch immer als überzeugendes

---

<sup>106</sup> Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S.67.

<sup>107</sup> Vgl. Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, S.198.

<sup>108</sup> Vgl. Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S.66.

<sup>109</sup> Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, S.200.

<sup>110</sup> Ebd.

<sup>111</sup> Ebd., S.201.

<sup>112</sup> Ebd., S.182.

<sup>113</sup> Vgl. Ebd., S.181.

Ausdrucksmittel.“<sup>114</sup> Die Funktionen, die die Musik für den Film erfüllt, lässt sich in der Beziehung der beiden Komponenten finden.

### Beziehungen zwischen Bild und Ton

Pauli definiert drei Kategorien, um die verschiedenen Beziehungen, die die Filmmusik und das Filmbild miteinander eingehen, zu unterscheiden: Paraphrasierung, Polarisierung und Kontrapunktierung.<sup>115</sup>

Als paraphrasierend bezeichnet er die Musik, „deren Charakter sich direkt aus dem Charakter der Bilder, aus den Bildinhalten ableitet.“<sup>116</sup> Dies bedeutet, dass Bild und Musik einen ähnlichen Inhalt vermitteln, etwas Ähnliches aussagen – beispielsweise eine Begräbnisszene, welche von einer traurigen Musik begleitet wird. Die Musik ‚beschreibt‘ gewissermaßen die visuelle Ebene mit ihren eigenen Mitteln.

Als polarisierend nennt Pauli die Musik, „die kraft ihres eindeutigen Charakters inhaltlich neutrale oder ambivalente Bilder in eine eindeutige Ausdrucksrichtung schiebt.“<sup>117</sup> Dies kann in eröffnenden Szenen eines Filmes passieren, wo eine Landschaft gezeigt wird, die für sich noch wenig Aussage beinhaltet. Mithilfe der Musik wird der Zuseher auf den Charakter, das Genre oder die Geschichte des Filmes vorbereitet. „Durch ‚Polarisieren‘ kann eine Tür hoffnungsvoll erscheinen, eine Bergwand gefährlich, eine Wolkenformation heilig-verbrämt. Ausdrucksarme Bilder [...] erhalten dadurch eine Emotionalität.“<sup>118</sup>

Als dritte Kategorie definiert Pauli die kontrapunktierende Musik und meint damit Musik, „deren eindeutiger Charakter dem ebenfalls eindeutigen Charakter der Bilder, den Bildinhalten, klar widerspricht.“<sup>119</sup> Dies ist der Fall, wenn z.B. ein grausamer Mord mit fröhlicher Musik unterlegt wird. Musik und Bild vermitteln einen gänzlich entgegengesetzten Inhalt. „Kontrapunktische Musik schafft Widersprüche, die zum Nachdenken provozieren. Der Zuschauer muß selbst

---

<sup>114</sup> De la Motte-Haber/Emons, *Filmmusik*, S.72.

<sup>115</sup> Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, S.185.

<sup>116</sup> Ebd.

<sup>117</sup> Ebd.

<sup>118</sup> Schneider, Norbert J., *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*, Mainz: Schott 1997, S.24.

<sup>119</sup> Ebd.

kreativ werden, um sich das Widersprüchliche mittels Phantasie und Imagination zu erklären.“<sup>120</sup>

Diese Systematisierung aus dem Jahr 1974 relativierte Hansjörg Pauli bereits wenige Jahre später, 1981 wieder.<sup>121</sup> Die drei Kategorien erscheinen auf den ersten Blick schlüssig; bei intensiverer Auseinandersetzung sind sie jedoch nicht ausreichend.

„Filmbilder sind ja selten absolut homogen. Sie zeigen Menschen und Dinge, die zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort sich zueinander in bestimmter Weise verhalten. Zum Bildinhalt gehören also die Menschen, die Dinge, die Verhältnisse, der Zeitpunkt und der Ort. Ihnen allen, einzeln oder in verschiedenen Kombinationen, kann paraphrasierende Musik sich zuwenden.“<sup>122</sup>

Obwohl es eine hierarchische Ordnung der verschiedenen Inhalte gibt, kann sich der Komponist auch dafür entscheiden, eine hintergründigere Inhaltsebene mit paraphrasierender Musik zu begleiten. Dadurch werden zunächst die Erwartungen des Betrachters nicht erfüllt und wäre nach seiner ersten Kategorisierung der kontrapunktierenden Musik zuzuordnen.<sup>123</sup>

„In den letzten dreißig oder vierzig Jahren [gemeint ab etwa 1965] haben sich die Kritiker auffällig wenig für die Parallelität/Kontrapunkt-Debatte interessiert; man hat sie im Grunde aus den Augen verloren.“<sup>124</sup>

## 2.5.2 Kommentierende und kontrapunktische Musik nach Kracauer

Kracauer definiert die ‚kommentierende Musik‘ als eine ästhetische Funktion der Filmmusik. Sie „stellt sich für Kracauer als ein Kontinuum mit den Extremen strikt bild- und strikt handlungsbezogener Musik dar, das sich zum

---

<sup>120</sup> Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.26.

<sup>121</sup> Vgl. Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, S.186.

<sup>122</sup> Pauli, Hansjörg, „Filmmusik. Ein historisch-kritischer Abriß“, *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen*, Hg. Hans Christian Schmidt, Mainz: Schotts Söhne 1976, S.105/106. zit. n. Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, S.186.

<sup>123</sup> Pauli, *Filmmusik: Stummfilm*, S.186.

<sup>124</sup> Gorbman, „Filmmusik“, S.18.

Leinwandgeschehen sowohl ‚parallel‘ als auch ‚kontrapunktisch‘ verhalten kann.“<sup>125</sup>

„Parallele kommentierende Musik unterstreicht in der ihr eigenen Sprache gewisse Stimmungen, Tendenzen oder Bedeutungen der von ihr begleiteten Bilder.“<sup>126</sup> Sie ist somit vergleichbar mit Paulis Paraphrasierung und soll als physiologischer Anreiz zur intensiveren Wahrnehmung der Bilder wirken.“<sup>127</sup>

„Bei paralleler Musik ist der Regisseur genötigt, die bildlichen Aussagen durch die Musik wiederholen zu lassen, während es ihm bei kontrapunktischer Musik freisteht, der Musik alle möglichen Funktionen und Aufgaben zu übertragen.“<sup>128</sup>

‚Kontrapunktische‘ Musik bindet die Aufmerksamkeit des Publikums stärker an das Geschehen auf der Leinwand.<sup>129</sup> Bei kontrapunktischer Begleitmusik kommt es darauf an, ob sie sich in den Vordergrund drängt oder im Hintergrund bleibt. „Wenn sie sich im Hintergrund hält, steht zu erwarten, daß sie die Bilder unterstützt.“<sup>130</sup> Übernimmt die kontrapunktische Musik jedoch eine führende Rolle, so kann sie „wie jede sprachliche Mitteilung den Ablauf der Handlung bestimmen.“<sup>131</sup> Sie erzeugt eine Diskrepanz zwischen Ton und Bild, da die musikalische Umsetzung den gängigen oder erwarteten musikalischen Stereotypen bewusst widerspricht.<sup>132</sup>

Adorno und Eisler beschreiben den Kontrapunkt beziehungsweise kontrapunktische Musik als jene Musik, die sich anstatt „in der Konvention der Nachahmung des Bildvorganges oder seiner Stimmung zu erschöpfen, den Sinn der Szene hervortreten läßt, indem sie sich in Gegensatz zum Oberflächengeschehnis stellt.“<sup>133</sup>

---

<sup>125</sup> De la Motte-Haber/Emons, *Filmmusik*, S.11.

<sup>126</sup> Kracauer, *Theorie des Films*, S.193.

<sup>127</sup> De la Motte-Haber/Emons, *Filmmusik*, S.11.

<sup>128</sup> Kracauer, *Theorie des Films*, S.196.

<sup>129</sup> Vgl. De la Motte-Haber/Emons, *Filmmusik*, S.11.

<sup>130</sup> Kracauer, *Theorie des Films*, S.195.

<sup>131</sup> Ebd., S.196.

<sup>132</sup> Vgl. Gervink, Manuel/Matthias Bückle (Hg.), *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres*, Laaber: Laaber-Verlag 2012, S.283.

<sup>133</sup> Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, S.48.

### 2.5.3 Kompositionstechniken

Für die Koppelung von Filmbild und Filmmusik haben sich unterschiedliche Strategien entwickelt, auf die Komponisten zurückgreifen. „Zur Etablierung dieser Techniken führte besonders die Notwendigkeit in dem oft sehr knapp bemessenen für die Komposition zur Verfügung stehenden Zeitraum rationell und effektiv zu arbeiten.“<sup>134</sup> In der Praxis werden diese Techniken nicht immer getrennt verwendet, sondern können auch innerhalb eines Filmes kombiniert auftreten.<sup>135</sup>

#### Leitmotivtechnik

Eine bekannte Technik der Komposition ist der Einsatz des Leitmotivs. Der Begriff kommt von der Opernkomposition und -ästhetik des 19. Jahrhunderts, als der bekannteste Vertreter wird stets Richard Wagner genannt. Der „Ausgangspunkt für den Einsatz von Leitmotiven ist der Wunsch, Einheit und Zusammenhang im musikalischen Kunstwerk herzustellen.“<sup>136</sup>

Für Erdmann und Becce ist ein Leitmotiv ein „musikalischer Gedanke“.<sup>137</sup> Die Leitmotivtechnik wurde bereits in Stummfilmzeiten eingesetzt. „Den handlungstragenden Personen, Dingen, Ideen oder Lokalitäten werden Leitmotive zugeordnet, die immer dann zitiert werden, wenn das durch sie Bezeichnete in die Handlung tritt.“<sup>138</sup>

Adorno und Eisler beschreiben die Leitmotive als ‚Kleister‘, der die Musik zusammenhält, für das Publikum erzeugen sie einen ‚Erinnerungswert‘ und für die Komponisten vereinfachen sie die Arbeit, da sie zitieren können, wo sie sonst erfinden hätten müssen.<sup>139</sup> Adorno und Eisler sprechen sich nicht begeistert über die Leitmotivtechnik im Film aus, da sie tatsächlich nie im echten ‚wagnerischen Sinn‘ angewendet wird. „Die Leistung des Leitmotivs reduziert sich auf die eines musikalischen Kammerdieners, der seinen Herrn

---

<sup>134</sup> Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S.75.

<sup>135</sup> Vgl. Ebd., S.77.

<sup>136</sup> Amon, Reinhard (Hg.), *Lexikon der musikalischen Form*, Wien: Doblinger/Metzler 2011, S.204.

<sup>137</sup> Erdmann/Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S.51.

<sup>138</sup> Maas/Schudack, *Musik und Film – Filmmusik*, S.43.

<sup>139</sup> Vgl. Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, S.20.

mit bedeutsamer Miene vorstellt, während den Prominenten ohnehin jeder erkennt.“<sup>140</sup>

Da das Filmpublikum aufgrund der großen Anzahl an unterschiedlichen Motiven überfordert und ablenkt sein kann<sup>141</sup>, wird diese Technik meist nur mehr vereinfacht verwendet.

„Statt mehrerer Motive findet sich nur noch ein größerer musikalischer Gedanke, der in der Regel in der Titelmusik ausladend exponiert wird. Hierdurch prägt er sich beim Publikum ein und wird zu späterer Zeit wiedererkannt.“<sup>142</sup>

### Deskriptive Technik auch Underscoring

Diese Technik der ‚musikalischen Illustration‘ entstand bereits in der Zeit des Stummfilmes. Es wurde versucht Geräusche, die Teil der Aufnahme gewesen wären, im Saal nachzumachen. „Neben Wind-, Donner- und Regengeräuschen gehörten Schüsse, Ohrfeigen, Pferdegetrappel und Eisenbahnratlern zu den Standardeffekten.“<sup>143</sup> Die Filmmusik bezieht sich auf die jeweilige Szene und läuft zum Teil synchron zu den Bewegungen der Schauspieler

„Max Steiner (und mit ihm viele seiner Kollegen des klassischen Hollywoods) sah seine Aufgabe als Filmkomponist im „Underscoring“, in der extensiven Unterlegung des Films mit Musik. Die Musikspur wird dabei so angelegt, daß sie exakt in die anderen akustischen Elemente (Dialoge, Geräusche) eingreift und sich der sichtbaren Bildhandlung synchron anpaßt: Ein großflächiger musikalischer Teppich wird für den Film ausgerollt.“<sup>144</sup>

Mickey Mousing ist ein extremer Fall der deskriptiven Technik, sie bezeichnet „die Abbildung von Bewegungsabläufen in der Musik.“<sup>145</sup> Heute wird sie fast nur mehr in Zeichentrickfilmen und in Komödien verwendet.

---

<sup>140</sup> Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, S.22.

<sup>141</sup> Vgl. Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S.93.

<sup>142</sup> Maas/Schudack, *Musik und Film – Filmmusik*, S.43 f.

<sup>143</sup> Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S.77.

<sup>144</sup> Maas/Schudack, *Musik und Film - Filmmusik*, S.41.

<sup>145</sup> Ebd., S.42.

### Mood-Technik

Pauli beschreibt die Mood-Technik als das „organische Verfahren, den zu vertonenden Filmszenen musikalische Stimmungsbilder zuzuordnen, die thematisch mehr oder minder unabhängig sind.“<sup>146</sup> Die Musikauswahl die in den Cue-Sheets vorgeschlagen wurde, diente dieser Technik. Die Stimmung die Musik bei der Mood-Technik widerspiegelt, kann sich auf zwei unterschiedliche Punkte beziehen. Sie kann die Stimmung der handelnden Charaktere widerspiegeln. Ebenso kann sie auch an das Publikum adressiert sein, mit dem Ziel eine bestimmte Stimmung bei den Zusehern zu erzeugen.<sup>147</sup> Vor allem bei Horrorfilmen oder Thrillern kann dadurch die Spannung erzeugt werden.

### Baukastentechnik

Die Anwendung dieser Technik ist am wenigsten verbreitet. Pauli, Maas und Schudack erwähnen sie nicht. Sie unterscheidet sich maßgeblich von anderen Kompositionstechniken ab. Die Beziehung zwischen Bild und Ton ist weder illustrativ noch affirmativ, die Geschehnisse werden weder bewegungssynchron musikalisiert noch die Stimmung verdoppelt.<sup>148</sup> Deshalb eignet sie sich nicht für das herkömmliche Erzählkino und wird eher im Avantgardefilm eingesetzt.<sup>149</sup>

„Bei diesem Verfahren werden kleinste Bausteine, zumeist vollständig harmonisierte Einzeltakt-Zellen oder eintaktige rhythmische oder melodische Motiv-Zellen, mittels Repetition zu zumeist Vier- oder Achttaktmustern zusammengefügt oder auch kombiniert. Diese Muster wiederum montiert man baukastenartig zur ganzen Komposition zusammen. Dies entspricht in auffallender Weise der Technik des Filmschnitts.“<sup>150</sup>

Durch die Unabhängigkeit vom Filmbild behält sie sich „ein gewisses Maß an Autonomie und wird vom Komponisten häufig auch als eigenständige Konzertmusik angesehen.“<sup>151</sup>

---

<sup>146</sup> Pauli, Hansjörg, „Filmmusik“, hier S.17 zit. n. Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S.83.

<sup>147</sup> Vgl. Maas/Schudack, *Musik und Film – Filmmusik*, S.45.

<sup>148</sup> Vgl. Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S.94.

<sup>149</sup> Vgl. Ebd., S.75.

<sup>150</sup> Ebd., S.93.

<sup>151</sup> Ebd., S.94.

### 3 Entkoppelung von Film und Musik

---

**„Der Alltag besteht aus einer ständigen Mischung visueller  
und akustischer Eindrücke.“**

*Siegfried Kracauer*<sup>152</sup>

Musik ist ein ständiger und dennoch oftmals wenig beachteter Begleiter in unserem Alltag. Sie begleitet uns im Supermarkt sowie in der Umkleidekabine im Kleidungsgeschäft, im Restaurant ebenso wie in verschiedensten Wartezimmern. Auch Medien wie Radio und TV, die bereits auf akustischer Ebene wirken, setzen zusätzlich noch Musik als Erkennungszeichen ein. Jede Werbung setzt auf eine passende Musik, kaum eine Nachrichtensendung kommt, auch bei seriöser Berichterstattung, ohne Musik aus. Meist fällt die Dauerbeschallung erst auf, wenn sie wegfällt und Stille vorherrscht. Sich den akustischen Eindrücken der Umgebung zu entziehen, ist nur mit Hilfsmitteln möglich. Diese Tatsache ist der Funktionsweise unserer Sinnesorgane und der menschlichen Wahrnehmung zuzuschreiben.

Nachdem im vorangegangenen Kapitel die Entwicklung der Koppelung von Bild und Ton und die Möglichkeiten der Beziehung von Film und Musik, betrachtet wurden, widmet sich das folgende Kapitel dem Potential der beiden Elemente nach einer neuerlichen Entkoppelung.

1. Was bleibt, wenn dem Filmbild der Ton bzw. die Musik entzogen wird und welche Möglichkeiten gibt es für die Filmmusik nach der Trennung?
2. In welcher Form kann die Filmmusik – entkoppelt vom Bild – in Erscheinung treten?

Filmmusik besteht aus vielen musikalischen Musikformen. Diese Musikstücke werden erläutert und ihre mögliche Unabhängigkeit aufgezeigt. Zunächst die Wahrnehmung von visuellen und akustischen Informationen erläutert, um die Verbindung zwischen Auge und Ohr und deren Funktionsweise zu verstehen.

---

<sup>152</sup> Kracauer, *Theorie des Films*, S.186.

### 3.1 Wahrnehmung des Filmes

**„Wer Filmmusik verstehen will, muss wissen wie wir Musik  
wahrnehmen und verarbeiten.“**

*Reinhard Kungel*<sup>153</sup>

Der Film ist nicht fähig, die Gesamtheit an Sinneseindrücken, die der Mensch wahrnehmen kann, anzusprechen. „Denn die Film-Realität ist auf zwei Ebenen begrenzt: die *visuelle* und die *akustische*.“<sup>154</sup> So kann der Film keine Informationen zu Temperatur, Luftdruck, Luftfeuchtigkeit transportieren oder den Geschmack- oder Geruchssinn ansprechen.<sup>155</sup> Das Filmbild richtet sich an das Auge, der Ton beziehungsweise die Musik an das Ohr. „Die Beziehung zwischen Auge und Ohr zu untersuchen, ist deshalb so interessant und wichtig, da dies die beiden einzigen Ebenen sinnlicher Wahrnehmung im Film sind.“<sup>156</sup>

Der wesentliche Unterschied bezüglich der Wahrnehmung der beiden Organe liegt in deren Beschaffenheit und Funktionsweise. Das menschliche Auge wird als stets aktives Sinnesorgan bezeichnet.<sup>157</sup> „Es ist ein peripheres, ein nach außen gerichtetes Sinnesorgan. Mit ihm erfassen wir die Außenwelt.“<sup>158</sup> Die Besonderheit des Auges ist die Beweglichkeit, mit der es gezielt einsetzbar ist.<sup>159</sup> Es lässt sich auch verschließen, wodurch sich der Mensch visuellen Eindrücken bewusst entziehen kann. Dies ist eine wichtige Eigenschaft, die das Auge und das Ohr in ihrer Funktionsweise grundlegend voneinander unterscheidet.

Adorno beschreibt den Unterschied zwischen Auge und Ohr wie folgt: „Das Auge ist immer ein Organ von Anstrengung, Arbeit, Konzentration, es faßt ein Bestimmtes eindeutig auf. Dem gegenüber ist das Ohr eher dezentriert,

---

<sup>153</sup> Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S.7.

<sup>154</sup> Keller, Matthias, *Stars and Sounds. Filmmusik – Die dritte Kinodimension*, Kassel: Bärenreiter 1996, S.27.

<sup>155</sup> Vgl. Ebd.

<sup>156</sup> Hauser, Franz-Josef, *John Williams – Ein Komponist zwischen Filmmusik und Konzertsaal. Mit Analysen und Wissenswertem zur Kunst des Komponierens für den Film*, Saarbrücken: VDM 2010, S.47.

<sup>157</sup> Vgl. Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S.108.

<sup>158</sup> Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S.7.

<sup>159</sup> Vgl. Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S.108.

passiv.“<sup>160</sup> „Das Ohr ist beim Menschen ein eher passives Sinnesorgan, da es weder auf den Entstehungsort eines Geräusches ausrichtbar noch verschließbar ist.“<sup>161</sup>

Dadurch, dass der Mensch sein Ohr nicht aktiv steuern kann und sich akustischen Eindrücken nicht ohne Hilfsmittel entziehen kann, ist das Ohr, auch ein stets aufnahmebereites Organ. Es ist, verglichen mit dem Auge, in viel mehr Lebenslagen funktionstüchtig, selbst im Schlaf oder bei Bewusstlosigkeit.<sup>162</sup> Ebenso ist es bereits bei Ungeborenen im Bauch der Mutter aktiv<sup>163</sup>, oder auch noch unmittelbar nachdem der klinische Tod eingesetzt hat.<sup>164</sup> Beide Organe können unabhängig voneinander völlig unterschiedliche Eindrücke wahrnehmen und verarbeiten.

Die Beziehung zwischen Auge und Ohr hält zahlreiche Dichotomien bereit. Neben der Unterscheidung der Funktionsweise in ‚aktiv‘ und ‚passiv‘, lässt sich auch die Art der Information gliedern. So verarbeitet das Auge die visuellen und das Ohr die akustischen Eindrücke. Das Auge ist ein in die Ferne gerichtetes Organ, wohingegen das Ohr nur jene Geräusche wahrnehmen kann, welche aufgrund der Lautstärke bis ans Ohr gelangen. So kann das Auge etwas sehen, ohne dass das Ohr die dazugehörenden Geräusche wahrnimmt. Durch die voneinander unabhängige Funktionsweise können auch akustische Eindrücke wahrgenommen werden und aufgrund der Position des Subjekts die visuellen Eindrücke gänzlich fehlen. „Bilder liefern Außen-Informationen über eine physische, dinglich-konkrete Welt. Töne dagegen vermitteln Innen-Ansichten, Aussagen über psychologische, im Verborgenen liegende Vorgänge.“<sup>165</sup>

Eine weitere Dichotomie bilden ‚bewusst‘ und ‚unbewusst‘, bezogen auf die Wahrnehmung. Dem ‚Bewussten‘ im Film schreibt Schneider die Bildgestaltung,

---

<sup>160</sup> Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, S.43.

<sup>161</sup> Bullerjahn, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S.103.

<sup>162</sup> Vgl. Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.31.

<sup>163</sup> Vgl. Keller, *Stars and Sounds*, S.31.

<sup>164</sup> Vgl. Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.34.

<sup>165</sup> Keller, *Stars and Sounds*, S.29.

die im Vordergrund steht, zu. Das Unbewusste bei der Wahrnehmung eines Filmes ist die Tongestaltung.<sup>166</sup>

„Das Erstaunliche ist nun allerdings – was die Psychoanalyse ja schon eindringlich nachgewiesen hat –, daß das ‚Unbewußte‘ als scheinbar schwächeres Element die eigentlich steuernde Urkraft darstellt.“<sup>167</sup>

Von besonderer Relevanz für die Wahrnehmung und Wirkung von Filmmusik ist die Zuordnung von ‚Denken‘ und ‚Fühlen‘, dem Rationalen und dem Irrationalen.

„Visuelle und auditive Ebene, also die Wahrnehmung über die Sinnesorgane Auge und Ohr, ergänzen sich damit idealer Weise. Das Auge und das Bewusstsein konzentrieren sich auf die oberflächliche Handlung (Dialoge, Monologe, Bildebene), das Ohr und die älteren Schichten des Gehirns ermöglichen ein Abtauchen in die Unterwelt der Gefühle und Stimmungen.“<sup>168</sup>

Daraus lässt sich ableiten, dass das Auge beim Filmschauen die Denkarbeit im Gehirn auslöst, während das Ohr die Informationen aufnimmt, die beim Menschen zu Gefühlen und Emotionen führen. „Das Hören liefert gestaltschwächere, doch umfassendere Informationen als das Sehen, und das Ohr ist enger mit dem emotionalen System verknüpft als das mit Vernunft und Kontrolle assoziierte Auge.“<sup>169</sup>

Um diese wichtige Verbindung der Filmmusik, des Ohres und des Fühlens zu unterstreichen, finden sich in der Literatur zahlreiche Beispiele:

„Hierzu ein klassisches Beispiel: jemand betritt ein Haus. Es erfolgt ein Schnitt und zugleich ein Zeitsprung. Derselbe Jemand betritt nun eine Wohnung im dritten Stock, schaltet – nachdem er inzwischen offenbar sowohl die Tür hinter sich geschlossen als auch seinen Mantel an der Garderobe aufgehängt hat – ein Radiogerät ein. Lauter punktuelle Informationen. Unterlegen wir aber denselben Handlungsfragmenten eine Musik, so könnte diese zum Beispiel schon bei der ersten Einstellung ankündigen, daß oben in besagter Wohnung jemand wartet: ob Freund oder Feind: auch hierüber könnte

---

<sup>166</sup> Vgl. Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.37.

<sup>167</sup> Ebd.

<sup>168</sup> Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S.1.

<sup>169</sup> Cancola, „Musik in Film und Fernsehen“, S.7.

die Musik Auskunft geben. Sie könnte ferner verraten, in welchem Zusammenhang die Wohnung zur Handlung steht, welche persönliche Beziehung der Darsteller zu ihr hat – etwa durch ein entsprechendes Erinnerungsmotiv – und dergleichen mehr.“<sup>170</sup>

Die Filmmusik vermittelt somit zusätzliche Informationen um Situationen im Film schneller, intensiver erfassen zu können. Im vorangegangenen Beispiel gibt die Musik eine Stimmung vor, wodurch der Zuschauer auf den Weitergang der Handlung vorbereitet wird.

„Die Aufgabe der Musik ist es, die Filmidee zu unterstützen. Musik ist damit zunächst Erfüllungsgehilfe, mehr nicht. Durch Filmmusik gewinnt nun das Bild eine über das Eindeutige hinausgehende Bedeutung.“<sup>171</sup> Die darüber hinausgehende Bedeutung ist oftmals die nicht rational erfassbare Welt der Gefühle, die über das Hören vermittelt wird. Darum ist es auch schwer, die Filmmusik konkret zu bemessen.

„Über Literatur und Bildende Künste lässt sich mit dem – kulturell hochgewerteten – Verstand sprechen. Beim Beurteilen von Musik versagt dieser Verstand; denn die sprachlose, gefühlsbetonte, unkonkrete – weil in der Luft zerklingende und kaum schriftlich notierbare – Musik erscheint suspekt.“<sup>172</sup>

Daraus ergibt sich: „Gute Filmmusik lässt sich an der Wirkung messen, nicht an Stil, Form oder dem Namen des Komponisten.“<sup>173</sup>

### 3.1.1 Audiovisuelle Wahrnehmung

Die Wahrnehmung beim Film ist stets eine audiovisuelle Wahrnehmung „die über die reine ‚Addition‘ auditiver und visueller Wahrnehmungsprozesse hinausgeht.“<sup>174</sup> Schneider spricht von einer ‚magischen Verbindung‘, die Bild und Ton „seit alten Zeiten, und nicht erst in unseren audiovisuellen Tagen“<sup>175</sup> miteinander eingehen. „Beide Elemente potenzieren gegenseitig ihre

---

<sup>170</sup> Keller, *Stars and Sounds*, S.27.

<sup>171</sup> Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S.1.

<sup>172</sup> Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.50.

<sup>173</sup> Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S.2.

<sup>174</sup> Gervink/Bückle, (Hg.), *Lexikon der Filmmusik*, S.563.

<sup>175</sup> Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.8.

Wirkung.“<sup>176</sup> Michel Chion spricht bei der Verbindung von Klang und Bild von dem dabei entstehenden ‚Valeur ajoutée‘ und bezeichnet damit den

„expressiven und informativen Wert der das gegebene Bild mit einem Klang soweit bereichert, dass es in einem ersten, einprägsamen Eindruck glauben macht, dieser Eindruck wäre natürlich und plausibel in den einzelnen Bildern vorhanden.“<sup>177</sup>

Der Valeur ajoutée, der Mehrwert, ist somit „die Anreicherung des Filmbildes mit Ausdrucks- und Informationswert durch den (nicht-sprachlichen) Ton.“<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup> Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.8.

<sup>177</sup> Chion, Michel, *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*, Hg. J.U.Lensing, Berlin: Schiele und Schön 2012; (Orig. *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris: Nathan 1990), S.17.

<sup>178</sup> Gervink/Bückle (Hg.), *Lexikon der Filmmusik*, S.540.

### 3.2 Trennung des Films in einzelne Bestandteile

Visuelle und akustische Informationen bilden die Grundlage für einen Film. Auf der Tonebene nehmen wir nicht nur die Filmmusik, sondern vorrangig auch Sprache oder Geräusche wahr. Diese werden ebenso bewusst eingesetzt wie die Musik. Die Sprache ist der wichtigste Informationsträger und kann aus Monologen, Dialogen oder auch einem Voice Over bestehen. Geräusche sind akustische Ereignisse und fungieren als eine Art ‚Nahaufnahme‘.<sup>179</sup>

Somit können scheinbar nebensächliche Handlungen, wie das Abstellen einer Tasse, das Blättern in einer Zeitung betont und in den Vordergrund gerückt werden. Die verschiedenen Ebenen einer Tonspur stehen in einem engen und bewusst abgestimmten Verhältnis zueinander und gehen eine bewusst geplante Beziehung mit dem Filmbild ein. In dieser Beziehung werden die beiden Komponenten Bild und Ton auch von unseren Sinnesorganen kombiniert aufgenommen.

„Obwohl uns ihre [Geräusche] Anwesenheit lange Zeitstrecken hindurch nicht bewußt werden mag, können unsere Augen doch keinen einzigen Gegenstand wahrnehmen, ohne daß auch unsere Ohren mitbeteiligt wären.“<sup>180</sup>

„Wohl können wir uns subjektiv mehr auf das eine oder auf das andere einstellen.“<sup>181</sup> Schließen wir die Augen, liegt die volle Konzentration auf den akustischen Eindrücken, verschließen wir die Ohren, oder drehen den Ton ab, ist die Wahrnehmung auf die visuellen Eindrücke konzentriert. Der Mensch hat sich an das Wahrnehmen und Verarbeiten von gleichzeitigen akustischen und visuellen Eindrücken gewöhnt. Werden die beiden Elemente getrennt, ergeben sich unterschiedliche Möglichkeiten für die Wahrnehmung.

---

<sup>179</sup> Vgl. Gervink/Bückle (Hg.), *Lexikon der Filmmusik*, S.475.

<sup>180</sup> Kracauer, *Theorie des Films*, S.186.

<sup>181</sup> Erdmann/Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S.4.

### 3.2.1 Musik für den Film

Filmmusik ist in ihrer Idee kein autonomes und zweckfreies Werk.<sup>182</sup> Dadurch haben sich unterschiedliche musikalische Formen etabliert, die in Verbindung mit der jeweiligen Szene im Film treten. „Die Praxis des Films kennt vorwiegend kurze musikalische Formen.“<sup>183</sup> Der Score ist die Gesamtheit all jener Musikstücke, die die Musik für einen Film bilden. „Die ‚score music‘ ist fast immer umfangreicher als die Musik“<sup>184</sup>, da der Komponist oftmals mehr Musikstücke komponiert als in der Endfassung des Filmes verwendet wird.

Es hat sich als sehr werbewirksam und lukrativ erwiesen, Scores auf Soundtrack -CDs zu veröffentlichen.

De la Motte-Haber unterscheidet verschiedene wichtige Musikformen, die im Tonfilm vorkommen und bettet sie teils in einen zeitlich-historischen Rahmen.

Der Main Title entstammt noch aus der Oper bzw. der Schauspielmusik und ist ein sinfonisches Orchesterwerk. Der Brauch aus der Stummfilmzeit, einen Film mit Fanfaren und einer Ouvertüre zu eröffnen, hält sich bis Anfang der 50er Jahre. Der Main Title ist weitgehend bildunabhängig und „das einzige Residuum halbwegs autonomen Komponierens im Film“<sup>185</sup>, weshalb er einfacher zu einer Konzertsuite arrangiert werden kann.

„Mit dem Blick auf seine Zweitverwertung in der Schallplattenindustrie“<sup>186</sup> wird der Main Title von dem Titelsong abgelöst. Dieser erinnert oftmals an ein musikalisches Entree oder das Vorspiel, und ist ein „strikt auf die ersten Einstellungen oder den Vorspann bezogener Typus.“<sup>187</sup> Einen weiteren Typus der Filmmusik definiert sie bei der Rahmung eines Films. „Im Sinne von Prolog und Epilog, die so einerseits Rahmenfunktion haben, andererseits durch ihre ausschließliche Beziehung aufeinander die Suspension von Entwicklung signalisieren.“<sup>188</sup>

---

<sup>182</sup> Vgl. De la Motte-Haber/Emons, *Filmmusik*, S.33.

<sup>183</sup> Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, S. 64.

<sup>184</sup> <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6150>, Zugriff am 02.07.2016.

<sup>185</sup> De la Motte-Haber/Emons, *Filmmusik*, S.153.

<sup>186</sup> Ebd., S.156.

<sup>187</sup> Ebd.

<sup>188</sup> De la Motte-Haber/Emons, *Filmmusik*, S.156.

Ein vierter Typus versucht, die zentrale Filmhandlung im Entrée vorzustellen. Es soll das Leitthema vorstellen und der Zuseher soll auf den Inhalt schließen können.<sup>189</sup>

Das Musikstück zum Finale ist das ‚logische Produkt der Filmhandlung‘ und in seiner musikalischen Struktur sehr offen. Es kann verschiedene Handlungsstränge zusammenfassen und die letzte Einstellung intensivieren.<sup>190</sup>

Ein Titelsong oder eine Titelmelodie kann in fast allen Filmgenres vorkommen und ist ein in sich abgeschlossenes Musikstück. In Hinblick auf die ökonomische Weiterverwendung auf Tonträgern und im Rundfunk hat es eine Standardlänge von knapp drei Minuten.<sup>191</sup> Der Titelsong „soll die Atmosphäre einer Zeit, zum Beispiel der dreißiger oder fünfziger Jahre, einfangen“,<sup>192</sup> so de la Motte-Haber weiter, und „macht das Fehlen der Handlung wett, steigert den optischen Genuß“.<sup>193</sup> Der Song kann auch als Titelmelodie in Erscheinung treten oder im Vor- oder Abspann des Filmes gespielt werden. Im Unterschied zu einem Thema ist der Song immer ein gesungenes Musikstück. Gerade Songs sind es, die oftmals nicht neu komponiert werden, sondern bereits existieren und für den Film verwendet werden. Bereits bekannte und oftmals aktuelle Songs tragen Emotion, Geschichte etc. des Musikers mit.

Das Thema ist die Erkennungsmusik. „Die kompositorische Arbeit mit Motiven oder Themen in Scores bietet sich deshalb an, weil prägnante musikalische Gebilde der Forderung nach Erinnerbarkeit und Transportfähigkeit einer Idee am ehesten Rechnung tragen können.“<sup>194</sup> Das Thema kann in verschiedenen Variationen mehrfach im Film auftauchen und wird somit zur wiedererkennbaren Musik. Sie bleibt in der Erinnerung und in enger Verbindung mit dem Film.

---

<sup>189</sup> Ebd.

<sup>190</sup> Vgl. Ebd., S.159.

<sup>191</sup> Vgl. Ebd., S.157.

<sup>192</sup> Ebd., S.185.

<sup>193</sup> Ebd.

<sup>194</sup> Kloppenburg, Josef (Hg), *Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität*, Laaber: Laaber-Verlag 2012, S.202.

Schneider beschreibt Klang, Motiv, Melodie als Einheiten womit sich ein Musikstück zusammensetzt. Die Melodie ist die ‚bewusste Formung der Zeit‘ und „eignet sich fürs Offensichtliche, für extravertierte Emotionen, (offener Schmerz, Jubel, Freude, Trauer, fürs Happy End), und sie hat Zeigefingercharakter.“<sup>195</sup>

Adorno und Eisler beschreiben die Melodie als Musikstück, welches „wohlgereimt, singbar und ausdrucksvoll für sie selber steht.“<sup>196</sup>

Das Motiv vergleicht Schneider mit einer knappen Geste oder Gebärde, aus der sich eine Melodie zusammensetzt. Er ist wie ein „untergeordneter Baustein, der sich willenlos aneinanderreihen, umkehren, fortspinnen, fragmentieren oder womöglich ersetzen lässt. [...] Das Motiv ist der kurze emotionale Reflex in der Musik.“<sup>197</sup> Die kleinste Einheit ist der Klang. Er ist der „diffuse Urgrund, aus dem das gestische Motiv und die vollendet gegliederte Musik herauswachsen.“<sup>198</sup>

### 3.2.2 Film ohne Musik

Wird der Film, vorausgesetzt er besitzt im Original eine musikalische Begleitung, ohne diese aufgeführt, kann die inhaltliche Ebene und vor allem die emotionale Ebene von dem Zuseher nicht mehr gänzlich wahrgenommen werden. Auf der visuellen Ebene bleibt die Aufführung gleich dem originalen Setting, es bleibt ‚das Betrachten der Leinwand‘. Doch selbst wenn dem Film nur die Musik, nicht die Sprach- und Geräuschebene, entzogen wird, fehlen die Informationen, die Emotionen evozieren und den *Valeur ajoutée* ermöglichen.

Deshalb verliert ein Film ohne seine dazugehörige Musik die Fähigkeit, dem Publikum die vollständige Geschichte zu erzählen. Es entsteht dadurch im künstlerischen Sinne keine neue Form oder Verwendungsmöglichkeit. „Die eindimensionalen Informationen der Bilder reichen nicht aus, um den Konsumenten restlos zu überzeugen – das Bild ist auch in diesem Fall völlig abhängig vom Informationszusatz der Klänge.“<sup>199</sup>

---

<sup>195</sup> Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.185.

<sup>196</sup> Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, S.23.

<sup>197</sup> Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.185.

<sup>198</sup> Ebd.

<sup>199</sup> Hauser, *John Williams – Ein Komponist zwischen Filmmusik und Konzertsaal*, S.69.

Ein Film ohne seine akustische Komponente wird nicht zur Aufführung gebracht.

Durch diese Trennung, die im Hinblick auf die visuelle Ebene zu keinem verwendbaren Ergebnis führt, wird deutlich, welche Rolle die musikalische Ebene für den Film hat. Keller beschreibt dies mit den Worten „erst wenn sie fehlt, fällt sie auf“<sup>200</sup>. Die Wichtigkeit der Musik für den Film wird allerspätestens durch seine Abwesenheit deutlich.

„Es ist beinahe unmöglich, Filme ohne Musik zu machen. Filme brauchen den Zement der Musik. Ich habe niemals einen Film gesehen, der ohne Musik besser gewesen wäre. Sie ist ebenso wichtig wie die Bilder. (Bernard Herrmann)“<sup>201</sup>

„Die Filmgeschichte lehrt uns die Faustregel, daß erfolgreiche Filme oder gar Kultfilme immer diejenigen Filme waren, bei denen Musik eine tragende Rolle spielte.“<sup>202</sup>

Aufgrund der technischen Begebenheiten und der untrennbaren Einheit von Film und Ton, gibt es nur wenige Beispiele, die erfahrbar machen, was es bedeutet, wenn nur der Bildton zu hören ist.

Ein beeindruckendes Beispiel ist die finale Szene bei *Star Wars: Episode IV – A New Hope* im Throne Room.<sup>203</sup> Die Musik für *Star Wars* komponierte John Williams für ein klassisches Sinfonieorchester, dies war nach dem Niedergang der Filmstudios eine Seltenheit geworden.<sup>204</sup> Betretenes Schweigen, Schreie, Schritte, Klatschen, Geräusche – vergleichbar mit akustischen Eindrücken im realen Leben – bleiben übrig wenn die Musik entzogen wird. Für einen Film sind dies jedoch ungewöhnlich wenige Eindrücke und für das Verstehen der Situation fehlen die Informationen, die eine Emotion erfahrbar machen. Aufgrund dessen, dass in der Szene auch nicht gesprochen wird, ist es beinahe

---

<sup>200</sup> Keller, *Stars and Sounds*, S.7.

<sup>201</sup> Ebd., S.21.

<sup>202</sup> Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.14.

<sup>203</sup> *Star Wars: Episode IV – A New Hope*, Regie: Georges Lucas, USA 1977.

Szenenvergleich *Star Wars: Episode IV – A New Hope* im Throne Room:

<http://www.moviepilot.de/news/ohne-musik-wird-star-wars-richtig-peinlich-135646>, Zugriff am 25.06.2016.

<sup>204</sup> Vgl. Kreuzer, Anselm C., *Filmmusik. Geschichte und Analyse*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2001. (=Studien zum Theater, Film und Fernsehen Bd.33), S.103.

nicht möglich, sich über die Gefühle und Gedanken der beteiligten Charaktere klar zu werden. Dies zeigt ein Umkehrverhältnis zwischen realem Leben und Film:

„Während ein realer Raubüberfall, eine reale Umarmungsszene oder eine reale Streßsituation im Alltag sicherlich ohne musikalische Untermalung stattfinden, verhält es sich im Kino gerade andersherum: je ‚echter‘ die Handlung wirken soll, desto mehr bedarf sie der Töne. Und je unbewußter diese wiederum aufgenommen werden, desto überzeugender sorgen sie für das, was wir allgemein als ‚Atmosphäre‘ bezeichnen.“<sup>205</sup>

### Der Stummfilm ohne Musik

Erdmann und Becce stellten bereits vor dem Siegeszug des Tonfilms die Frage „Kann der stumme Film ohne Musik sein?“<sup>206</sup> Vielmehr führen sie jedoch Gründe für die Musik an, als ihre Frage tatsächlich zu beantworten. Sie stützen sich auf die Tatsache, dass Bewegungen immer in Verbindung mit Geräuschen auftreten. Nur wenn sie in zu weiter Ferne stattfinden, gelangt der Schall nicht an das Ohr.<sup>207</sup>

Auch D.W. Griffith, der als der Begründer des Erzählkinos gilt, war sich der Wirkung der Musik für den Stummfilm bewusst.

„Sehen Sie sich einen Film als Stummfilm an, und dann nochmals mit Augen und Ohren. Die Musik gibt die Stimmung vor, die Ihr Auge sieht. Sie ist es, die Emotionen leitet; sie ist der emotionale Rahmen für die sichtbaren Bilder. (David Wark Griffith, Regisseur)“<sup>208</sup>

Erdmann und Becce bezweifelten, dass „sich in der Zukunft einmal ein genügend großes Publikum finden könnte, daß an der Vorführung gewisser Filme ohne begleitende Musik bzw. allgemein ohne ein akustisches Aequivalent Gefallen findet.“<sup>209</sup> Und mit dieser Annahme haben sie bislang Recht behalten.

---

<sup>205</sup> Keller, *Stars and Sounds*, S.40.

<sup>206</sup> Erdmann/Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S.4.

<sup>207</sup> Vgl. Ebd., S.4.

<sup>208</sup> Keller, *Stars and Sounds*, S.61.

<sup>209</sup> Erdmann/Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, S.5.

### 3.2.3 Musik ohne Film

#### Funktionale und absolute Musik

Die Filmmusik wird als funktionale Musik beschrieben. „Sie entsteht nicht um ihrer selbst willen, sondern steht im Dienst an einem anderen, grundsätzlich musikfremden Medium, eben am Film, seit Beginn der Tonfilmära an einem bestimmten Filmwerk.“<sup>210</sup> Diese Aussage von Hansjörg Pauli soll aber nicht daran hindern, dennoch die Filmmusik auf ihre mögliche Eigenständigkeit zu untersuchen. Auch wenn Filmmusik nur aufgrund eines Filmes entsteht, bestehen Möglichkeiten für sie auch eigenständig aufzutreten. Immerhin war die Musik eigenständig, lange bevor sie als Beiwerk zum Film eine zusätzliche Erscheinungsform und eine neue Funktion erhielt. Wenn Musik ihre Funktion und Wirkung erst in Zusammenhang mit anderen künstlerischen Formen, wie beispielsweise Malerei, Ballett oder eben auch bildgebende Medien erhält und sich entfaltet, wird sie als funktionale Musik verstanden.<sup>211</sup>

Es ist heute unumstritten, dass der Erfolg eines Filmes zu großen Teilen der dazugehörigen Filmmusik zuzuschreiben ist. So kann gute Musik förderlich sein, unpassende Musik jedoch auch einen Film unstimmig und schlecht erscheinen lassen.

„Sie [Die Filmmusik] ist kein eigenständiges Kunstwerk, sie hat eine Aufgabe. Filmmusik unterscheidet sich somit grundsätzlich von absoluter oder autonomer Musik, wie sie etwa im Konzertsaal zu hören ist. Filmmusik ist in Form und Struktur an die visuelle Ebene gebunden, nur so kann sie dramaturgische oder didaktische Funktionen übernehmen.“<sup>212</sup>

Der funktionalen Musik im Film steht die absolute oder autonome Musik gegenüber. Für sie gilt, dass sie eigenständig und unabhängig ihre Wirkung entfalten kann. Sie „ist unabhängig von Texten und außermusikalischen programmatischen Konzepten und Funktionen“<sup>213</sup>.

---

<sup>210</sup> Pauli, Hansjörg, „Filmmusik“, in: Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen (Hg.), *Funkkolleg Musik, Studienbegleitbrief 11*, Weinheim & Basel/Mainz: Beltz & Schott, S.11-44, hier S.31 **zit. n.** Bullerjahn, Claudia, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner 2001, S.59.

<sup>211</sup> Vgl. Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S.110.

<sup>212</sup> Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S.2.

<sup>213</sup> Ebd., S.110.

Filmmusik entwickelte sich zwar, um das Bild zu unterstützen. Im Gegensatz zum Film kann jedoch die Musik vom Bild getrennt werden und alleine in Erscheinung treten. Filmmusik entspricht keinem eigenständigen Genre, da in die Filmmusik alle bekannten Genres eingearbeitet werden können. Darin steckt auch großes Potential für die Wiederverwendung. So eignen sich beispielsweise Popsongs, um im Radio gespielt zu werden<sup>214</sup>. Markante Musikstücke finden sich auch in der Werbung wieder, oder klassische Stücke eignen sich für den Konzertsaal.

„Filmmusik kombiniert Altes mit Neuem, sie zeigt eine Vielfalt an Stilen. Kaum eine andere Musikrichtung kann eine solche Bandbreite an Klängen aufweisen: Man findet Instrumente der Renaissance, des großen sinfonischen Orchesters, Jazz und Blues, ethnische Musik, Schlagzeug, E-Gitarren, Synthesizer – große Chöre, interessante Solisten – Tonalität und A-Tonalität... solange es die Grenzen des Films nicht sprengt und der Regisseur offen für Neues ist, ist dem Medium der Filmmusik eigentlich keine Grenze gesetzt.“<sup>215</sup>

Als Filmmusik dient seit jeher auch jene Musik, die Menschen in ihrem Alltag begleitet. So waren es zu Zeiten des Stummfilms bekannte Werke der Komponisten, die sich vor allem für Orchester eigneten. Später, als die symphonische Filmmusik als veraltet galt, wurden die neuen Musikrichtungen wie Jazz, in den 50ern oder noch später Popmusik, auch als Filmmusik verwendet.<sup>216</sup> Sie „bedient sich aller musikalischen Stilrichtungen und vor allem die Filmkomponisten der Gegenwart zeigen immer weniger Skrupel, wenn es darum geht, Stilrichtungen und Stilmerkmale zu verwursteln.“<sup>217</sup>

Die Filmmusik eines Filmes kann unabhängig vom dazugehörigen Film aufgeführt und gehört werden. Je nachdem, ob dem Zuhörer der Film bekannt ist, kann gedanklich die Verbindung zum Film entstehen. Für die Filmmusik ergibt sich nach der Trennung der beiden Komponenten Bild und Ton eine neue künstlerische Darstellungsform.

---

<sup>214</sup> z.B. The Hanging Tree gesungen von Jennifer Lawrence, komponiert von James Newton Howard für *The Hunger Games: Mockingjay – Part 1*, 2014.

<sup>215</sup> Reuter, Cornelia, „Hans Zimmer und John Williams. Zwei Filmkomponisten im Vergleich“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft 2012, S.16.

<sup>216</sup> Vgl. Gervink/Bückle (Hg.), *Lexikon der Filmmusik*, S.193.

<sup>217</sup> Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S.81.

### 3.3 Erscheinungsformen von ‚entkoppelter Filmmusik‘

Das Auftreten von Musik für den Film steht seit jeher in enger Verbindung mit der Kommerzialisierung. Bereits in der Stummfilmzeit wurde deutlich, dass für ein Live-Orchester mehr Eintritt verlangt werden konnte, als für den bis dahin gängigen ‚Mann am Klavier‘.

„So wollte man auch ein bürgerliches Publikum mit höherer Bildung erreichen und auch die amüsichsten Produzenten gewannen mit der Zeit die Einsicht, dass die Qualität der Musik für die Vermarktung ihrer Produkte von wesentlicher Bedeutung war.“<sup>218</sup>

Ebenso wie die Qualität der Live-Musik bereits beim Stummfilm zum finanziellen Erfolg beitrug, trägt die Musik, die für den Film komponiert wurde, auch heute einen wichtigen Beitrag zum Erfolg eines Films bei.

#### Tonträger

Dies wurde bereits beim ersten erfolgreichen Tonfilm, *The Jazz Singer* (1927), erkannt. Parallel zum Film erschien eine Schallplatte mit Al Jolsons Song *Mother of Mine*.<sup>219</sup>

„Neue Technologien und marktstrategische Überlegungen beeinflussten ebenfalls den Wandel: Mit der Verbreitung des Plattenspielers erkannten Produzenten und Geschäftsleute in der Filmmusik bald eine zusätzliche Einnahmequelle und gaben vermehrt eingängige Melodien in Auftrag.“<sup>220</sup>

In den USA wurde die Idee umgesetzt, Schallplatten mit Filmmusik auf den Markt zu bringen. Ende der fünfziger Jahre „stiegen fünf der größten Filmfirmen Hollywoods in das Geschäft mit den Tonträgern ein.“<sup>221</sup> Schallplatten mit Filmmusik wurden gewinnträchtig verkauft, wodurch sich „das Filmerlebnis in die Wohnstuben hinein verlängerte.“<sup>222</sup>

Im Zuge dessen wurde auch erkannt, dass nicht jede Filmmusik neu komponiert werden muss. Es trug maßgeblich zum Filmerfolg bei, wenn bereits

---

<sup>218</sup> Loll, „Anmerkungen zur Geschichte und Praxis der Stummfilmmusik“, S.86.

<sup>219</sup> Vgl. Maas/Schudack, *Musik und Film – Filmmusik*, S.21.

<sup>220</sup> Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S.31 f.

<sup>221</sup> Gorbman, „Filmmusik“, S.25.

<sup>222</sup> De la Motte-Haber/Emons, *Filmmusik*, S.108.

bekannte Musiker Songs beisteuerten. „Die Studios erkannten auch die Wirksamkeit der Pop- und Rockmusik, und Stars wie Elvis Presley und die Beatles wurden bald für Filmprojekte verpflichtet.“<sup>223</sup>

In den späten siebziger Jahren setzte ein Boom von Soundtrack-Aufnahmen ein und durch die Erfindung der Compact Disc in den achtziger Jahren etablierte sich die Filmmusik als eigenständige Unterhaltungsform.<sup>224</sup>

### Konzerte<sup>225</sup>

Eine weitere, derzeit sehr populäre Möglichkeit für die besondere Hervorhebung von Filmmusik bieten Konzerte.

„Das Interesse, dem wir derzeit begegnen, ist vor etwa zehn oder fünfzehn Jahren neu erwacht: Konzerte, bei denen für Filme komponierte Musikstücke aufgeführt werden, Filmmusikfestivals, Neuaufnahmen berühmter Filmscores, Bücher, Essays und Dokumentarfilme über Filmmusik und ihre anerkannten Komponisten, wissenschaftliche Konferenzen und Symposien.“<sup>226</sup>

Gorbman verortet den Beginn des Interesses an Filmmusik am US-amerikanischen Markt bereits Ende der 1980er bzw. Anfang der 1990er Jahre. Wie bei zahlreichen anderen Entwicklungen im Bereich der Filmgeschichte erreicht dieser Trend Europa einige Jahre später.

Die Anzahl von Veranstaltungen, die sich mit Filmmusik auseinandersetzen, steigt stetig. Besonderes Interesse gilt dem Stummfilm. Es gibt verschiedene Veranstalter, die versuchen, das Originalsetting einer Kinovorführung der 20er Jahre nachzuahmen. Das Wiener Konzerthaus bietet dazu einen eigenen Zyklus<sup>227</sup> in dem die Filme von einem Pianisten, einem Ensemble, aber auch von einem gesamten Orchester live begleitet werden. Das Filmfestival STUMM & LAUT 2016<sup>228</sup> bietet bereits seit dem Jahr 2000 jeden Sommer eine Woche

---

<sup>223</sup> Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S.32.

<sup>224</sup> Vgl. Gorbman, „Filmmusik“, S.14.

<sup>225</sup> Die folgende Auswahl erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern zeigt verschiedene Möglichkeiten Filmmusik aufzuführen auf, die derzeit in Wien umgesetzt werden.

<sup>226</sup> Gorbman, „Filmmusik“, S.13.

<sup>227</sup> Film + Musik live, <https://konzerthaus.at/abonnement/id/310>, Zugriff am 25.06.2016.

<sup>228</sup> Stummfilm-Sommerkinofestival STUMM & LAUT 2016, <http://volxkino.at/stumm-laut/>, Zugriff am 25.06.2016.

lang Stummfilme mit Live-Musik-Begleitung unter freiem Himmel und bei freiem Eintritt an. Die Breitenseer Lichtspiele<sup>229</sup> widmen sich seit vielen Jahren den Stummfilmen und können als ältestes Kino Wiens das wohl authentischste Kinoerlebnis anbieten.

Die heutige Aufführung von Stummfilmen hält zwei Herausforderungen für die Veranstalter bereit. Bei Stummfilmen liegen häufig zahlreiche unterschiedliche Kopien vor, durch eigenständige Manipulation der Kinovorführer, Risse oder falsche Lagerung haben die Filme unterschiedliche Längen.<sup>230</sup> In welcher Weise in das Filmmaterial ist oftmals nicht bekannt, wodurch auch die Originalfassungen teilweise nicht zu erkennen sind.

Genau wie um 1920 ist auch heute die Musik eine besondere Schwierigkeit. Die Musikauswahl muss teilweise, genau wie damals, vom Kinobetreiber oder vom Veranstalter getroffen werden.

„Da das überlieferte Notenmaterial unterschiedlichster Ausprägung ist und in der Regel nur Fragmente in Form einzelner Stimmauszüge oder Klavierspielstimmungen mit häufig spärlichen Instrumentationshinweisen umfasst, gehen der Neueinspielung einer Originalkomposition ebenfalls aufwendige Rekonstruktionsbemühungen voraus.“<sup>231</sup>

Von der lange Zeit verloren geglaubten Originalkomposition von Edmund Meisel für Sergei Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) wurde 2002 in Wien eine originale Nadeltonaufnahme gefunden.<sup>232</sup> Nach fast 85 Jahren wurde sie restauriert und im März 2015 im Filmmuseum Wien erstmals wieder aufgeführt.<sup>233</sup>

---

<sup>229</sup> Breitenseer Lichtspiele, <http://www.bsl-wien.at>, Zugriff am 25.06.2016.

<sup>230</sup> Vgl. Bullerjahn, Claudia, „Musik zum Stummfilm. Von den ersten Anfängen einer Kinomusik zu heutigen Versuchen der Stummfilmillustration“, *Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität*, Hg. Josef Kloppenburg, Laaber: Laaber-Verlag 2012, S.25-86, hier S.72.

<sup>231</sup> Bullerjahn, „Musik zum Stummfilm“, S.72 f.

<sup>232</sup> Vgl. Reinhart, Martin, „131 Minuten Meisel“, *Maske und Kothurn* 61/1, 2015, S.55-65, hier S.59.

<sup>233</sup> Vgl. Reinhart, Martin/Tode Thomas, „Vorwort“, *Maske und Kothurn* 61/1, 2015, S.7-10, hier S.7.

„Es ist damit nach fast einem Jahrhundert erstmals wieder möglich, eine der weltweit wohl berühmtesten Filmmusiken in ihrer Originalaufnahme zu hören, so wie man sie 1930 auf Nadelton-Schallplatten aufgenommen hat.“<sup>234</sup>

Ähnlich verhält es sich mit der Orchesterpartitur von *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927). Anlässlich des 80. Jahrestags der Uraufführung wurde der Film in Deutschland restauriert und die Musik rekonstruiert. Dies gelang aufgrund der persönlichen Aufzeichnungen Meisels, in denen er seine Ideen, Herangehensweise und Informationen zu Musikstilen sowie Orchestergröße niederschrieb. Ebenso erlaubte der noch vorhandene Klavierauszug anhand seiner detaillierten Angaben Rückschlüsse auf die Instrumentierung.<sup>235</sup>

Große Hallen füllen Filmmusik-Tourneen zu Klassikern wie *Der Pate*<sup>236</sup>, *Fluch der Karibik*<sup>237</sup>, Disney Filmen<sup>238</sup>, *Herr der Ringe*<sup>239</sup>, bei denen ein Orchester spielt, jedoch auch der Film auf großer Leinwand gezeigt wird. So ist die Musik im Vordergrund und die Besonderheit der Veranstaltung, dennoch kommt sie nicht ohne das dazugehörige Filmbild aus.

Auch bekannte Filmkomponisten wie Hans Zimmer<sup>240</sup>, Randy Newman<sup>241</sup> und Ennio Morricone<sup>242</sup> gehen mit ihrer Musik auf Tournee und spielen oder

---

<sup>234</sup> Reinhart,/Tode, „Vorwort“, S.7.

<sup>235</sup> Vgl. Goslar, Nina, „Sinfonie und Rhythmus. Presstext zur Wiederaufführung von Berlin, Die Sinfonie der Großstadt am 24.9.2007 im Friedrichstadtpalast, Berlin.

<sup>236</sup> The Godfather Live! Der Pate Teil I mit Live Orchester, Veranstaltung am 10.10.2015,: <https://www.stadthalle.com/de/schauen/events/42/The-Godfather-Live-Der-Pate-Teil-I-mit-Live-Orchester>, Zugriff am 25.06.2016.

<sup>237</sup> Fluch der Karibik, Veranstaltung am 17.12.2016: <https://www.stadthalle.com/de/schauen/events/289/Fluch-der-Karibik>, Zugriff am 25.06.2016.

<sup>238</sup> Disney in Concert, Veranstaltung am 26.03.2016: <https://www.stadthalle.com/de/schauen/events/225/Disney-in-Concert>, Zugriff am 25.06.2016.

<sup>239</sup> Der Herr der Ringe - Die Gefährten, Veranstaltung am 22.04.2017: <https://www.stadthalle.com/de/schauen/events/313/Der-Herr-der-Ringe>, Zugriff am 25.06.2016.

<sup>240</sup> Hans Zimmer - Live on Tour 2016, Veranstaltung am 13.05.2016: <https://www.stadthalle.com/de/schauen/events/223/Hans-Zimmer-Live-on-Tour-2016>, Zugriff am 25.06.2016.

<sup>241</sup> Randy Newman, Veranstaltung am 5.11.2015,: <https://www.mqw.at/programm//programmdetail/andy-newman/>, Zugriff am 25.06.2016.

<sup>242</sup> Ennio Morricone - The 60 Years of Music Tour, Veranstaltung am 08.02.2017: <https://www.stadthalle.com/de/schauen/events/318/ENNIO-MORRICONE>, Zugriff am 25.06.2015.

dirigieren ihre Filmmusik im Rahmen von Konzerten selber. Die Komponisten sind sich der Wirkung des Orchesters und ihrer Musik bewusst und verzichten auf Originalszenen aus dem Film. Seit 2000 findet jährlich die Nacht der Filmmusik im Arkadenhof des Wiener Rathauses statt. Gespielt werden bekannte Filmmusikstücke von der Polizeimusik Wien, auch hier wird gänzlich auf zusätzliche visuelle Eindrücke verzichtet.<sup>243</sup>

### Kinofilm

Im Herbst 2016 kommt mit *Score: A filmmusic documentary*<sup>244</sup> ein Film in die Kinos, der sich gänzlich der Filmmusik annimmt. Die Geschichte von Filmmusik und der Beitrag von Filmmusik zu einem neuen Film werden somit einem breiten Publikum zugänglich gemacht.

„This documentary brings Hollywood's premier composers together to give viewers a privileged look inside the musical challenges and creative secrecy of the world's most widely known music genre: the film score.“

---

<sup>243</sup> Nacht der Filmmusik 2016: <http://polizeimusik.at/?p=1081#more-1081>, Zugriff am 25.06.2016.

<sup>244</sup> *Score: A filmmusic documentary*, Regie: Matt Schrader, USA, <http://www.score-movie.com>, Zugriff am 08.07.2016.

## 4 Inszenierung von Filmmusik

---

**„Kino ist Hauptumschlagplatz von Musik.“**

*Matthias Keller; Musiker, Autor und Komponist* <sup>245</sup>

Für Hollywood zu schreiben, heißt nach wie vor Auflagenrekorde zu brechen, und ein weltweites Publikum mit seiner Musik zu erreichen.<sup>246</sup> Denn „auf keiner Bühne der Welt wird so viel Musik zu Gehör gebracht wie hier. Und nirgends wird diese Musik gleichzeitig so wenig wahrgenommen, wie unterhalb der Leinwand.“<sup>247</sup> Immer mehr Veranstaltungen nehmen sich der Filmmusik an, und bringen sie mithilfe eines Orchesters tatsächlich auf die Bühne. Eine dieser Veranstaltungen mit internationalem Ruf ist *Hollywood in Vienna*. Musik die für Hollywood-Filme komponiert wurde, wird im Wiener Konzerthaus zur Aufführung gebracht.

„Das vermehrte Aufkommen der Filmkonzerte nach 2000 hängt mit einer zunehmenden Popularisierung der Filmmusik (die sich z. B. in der explosionsartig sich vergrößernden Publikation von Filmmusiken als Soundtracks oder in der Gründung eigener Formate im Radio manifestiert) ebenso zusammen wie mit einer Nobilitierung der kompositorischen Qualitäten mancher Filmmusiken.“<sup>248</sup>

Das folgende Kapitel widmet sich konkret der Inszenierung von Filmmusik als eigenständige Kunstform. Als Gegenstand der Analyse, mit welchen Mitteln Filmmusik zur Aufführung gebracht wird, dient die Veranstaltung *Hollywood in Vienna*. Neben der Beschreibung der Veranstaltung werden der Veranstaltungsort Wien, sowie das Verhältnis und die Synchronisation zwischen Bild und Ton bei der Veranstaltung genauer betrachtet.

---

<sup>245</sup> Keller, *Stars and Sounds*, S.12.

<sup>246</sup> Vgl. Ebd., S.15.

<sup>247</sup> Ebd., S.7.

<sup>248</sup> <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8396>, Zugriff am 23.08.16.

## 4.1 Die Veranstaltung Hollywood in Vienna

**„Filmmusik, die Symbiose zweier Kunstformen, feiert in Wien – der Stadt der Musik – ihren Ursprung und ihre Zusammenkunft.“**

*Aus der Beschreibung von Hollywood in Vienna*<sup>249</sup>

Der Vorläufer der Veranstaltung fand 2007 im Wiener Konzerthaus statt und hatte seinen Fokus auf dem Schaffen des jüdischen Komponisten Erich Korngold<sup>250</sup>. Seit 2009 trägt die Veranstaltung den Namen *Hollywood in Vienna*. Dr. Sandra Tomek ist Gründerin, Produzentin und künstlerische Leiterin der Veranstaltung. Mit der Veranstaltung möchte sie „neue Publikumsgruppen erschließen und die musikalische Verbindung zwischen Wien und Hollywood verdeutlichen.“<sup>251</sup>

Die konzertante Veranstaltung findet inzwischen jährlich an zwei aufeinanderfolgenden Abenden statt. Die beiden Konzertabende unterscheiden sich in einem wichtigen Punkt: Am zweiten Abend, dem Abend des *Galakonzerts*, findet eine Preisverleihung statt. Jedes Jahr wird ein Filmmusikkomponist mit dem *Max Steiner Film Music Achievement Award* ausgezeichnet, dieser dient als „Ausdruck der Anerkennung der Musikstadt Wien für außerordentliche Leistungen im Bereich des Filmmusikgenres.“<sup>252</sup>

„Der Preis ist eine Hommage an den Wiener Komponisten Max Steiner, der in den 1920er Jahren die wesentlichen Techniken für die Filmvertonung erfand und mit *King Kong* den ersten großorchestralen Soundtrack der Filmgeschichte schrieb.“<sup>253</sup>

Das Programm teilt sich in zwei Teile. Die Musik des ersten Teils steht unter einem jährlich wechselnden Motto,<sup>254</sup> der zweite Teil ist ausschließlich der Filmmusik des anwesenden und ausgezeichneten Komponisten gewidmet.

---

<sup>249</sup> <http://hollywoodinvienna.com/de/concert/about>, Zugriff am 05.07.2016.

<sup>250</sup> Erich Korngold wurde 1897 in Brünn, heute Tschechien, damalige Österreichische Monarchie geboren. Er lebte in Wien in emigrierte in die USA.

<sup>251</sup> <http://hollywoodinvienna.com/de/people/sandra-tomek>, Zugriff am 05.07.2016.

<sup>252</sup> <http://hollywoodinvienna.com/de/award>, Zugriff am 05.07.2016.

<sup>253</sup> Ebenda.

<sup>254</sup> z.B. *Tales of Mystery* (2015) oder *The Sound of Space* (2016)

Als Orchester tritt seit der ersten Veranstaltung das *Radio Symphonie Orchester* (RSO) auf, der Dirigent wechselt. Die Musikstücke werden zum Teil von Instrumentalsolisten, Sängern und einem Chor begleitet. Dadurch entsteht ein abwechslungsreicher musikalischer Abend, durch den ein Moderator führt.

#### 4.1.1 Visuals

Eine wichtige Komponente des Abends stellen die Visuals dar. Obwohl es sich um ein Orchesterkonzert handelt, wird nicht auf eine zusätzliche visuelle Ebene verzichtet. Das bedeutet jedoch nicht, dass die Musik mit einem vollständigen Film hinterlegt wird. Dies ist aufgrund der Musikauswahl, die aus Stücken von verschiedenen Filmen besteht, nicht möglich. Ebenso wenig werden die einzelnen Musikstücke mit den Originalszenen aus dem Film dargeboten. Bei den Visuals handelt es sich um eigens produziertes und animiertes Bildmaterial, welches in enger Abstimmung mit dem Musikstück entsteht. Sie werden auf eine 5-teilige Leinwand projiziert und zusätzlich von einer Lichtshow im gesamten Konzertsaal begleitet. Für die visuelle, programmatische und konzeptionelle Gestaltung zeichnet der Grafik- und Video-Designer Michael Balgavy verantwortlich.

#### 4.1.2 Aufzeichnung

Da großes Interesse an der Veranstaltung zu bemerken war, wird die Veranstaltung seit 2011 von einem Kamerateam aufgezeichnet. Darin sieht Tomek die Möglichkeit, die musikalische Darbietung einem größerem Publikum zugänglich zu machen.<sup>255</sup> Da es keine vergleichbare Veranstaltung in Europa gebe, sei auch das internationale Interesse groß, so Tomek. Die Ausstrahlung erfolgt in Österreich im ORF<sup>256</sup> und weltweit in 35 Ländern. Die Aufzeichnung ermöglicht das finanzielle Bestehen der Veranstaltung, bei der vor allem im Bereich der Musikadaption und Orchestration ein großer Aufwand betrieben wird.

---

<sup>255</sup> Interview mit Dr. Sandra Tomek, geführt am 22.07.2016 von Teresa Huemer, digital im Besitz der Autorin.

<sup>256</sup> ORF III, Erlebnis Bühne, Moderation Barbara Rett.

#### 4.1.3 Symposium

Begleitet wird *Hollywood in Vienna* von dem *International Film Music Symposium Vienna* an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Zahlreiche renommierte Gäste aus dem In- und Ausland halten Vorträge oder leiten Workshops und Diskussionen zu verschiedenen Themen rund um die Filmmusik. Das Symposium fand erstmals 2009 statt und richtet sich an Musik- und Filmstudenten sowie Jungkomponisten und bietet den Austausch mit Kollegen sowie internationalen Vortragenden.

## 4.2 Wiens Ruf als Musikstadt

Die Veranstalterin Sandra Tomek beschreibt als ein wichtiges Ziel, dass sie Wien und den Wienern zeigen möchte, welche intensive musikalische Beziehung zwischen Wien und Hollywood besteht.

„Obwohl die Filmmusik Hollywoods gerne als typisch amerikanische Kunstform gesehen wird, kann der Musikstil bis nach Wien zurückverfolgt werden. Die symphonische Form der Filmmusik kehrt nun zu ihren Wurzeln nach Wien, der Stadt der Musik, zurück. Viele österreichische Emigranten wie Erich Wolfgang Korngold, der z.B. durch ‚The Adventures of Robin Hood‘ in Hollywood zu Ruhm gelangte, kreierten mit umfangreicher Orchestrierung und romantischer Melodieführung den typischen ‚Hollywood Sound‘.“<sup>257</sup>

In dieser Beschreibungstext der Veranstalter wird auf die musikalische Verbindung von Wien und Hollywood aufmerksam gemacht. Wien wird dabei als ‚Stadt der Musik‘ bezeichnet. Sie beziehen sich damit auf die zahlreichen österreichischen Komponisten, die in der Stadt lebten und deren Wirkung bis nach Hollywood reichte.

Doch die Stadt Wien erhielt diesen Beinamen der *Musikstadt* oder *Hauptstadt der Musik* nicht ausschließlich aufgrund bekannter Namen wie Mozart, Beethoven oder Strauss. Vielmehr wird seit vielen Jahren bewusst daran gearbeitet, die Stadt als *Musikstadt* zu positionieren. Der Topos *Musikstadt Wien* wurde zunächst aufgrund der identitätsstiftenden Wirkung für Österreich und seine Einwohner aufgegriffen und erzeugte allmählich eine große touristische Anziehungskraft.

### 4.2.1 Die Konstruktion eines Images

Martina Nußbaumer untersuchte den Topos *Musikstadt Wien* und beschreibt verschiedene Faktoren, die dazu beigetragen haben, dass die Stadt heute dieses Image hat.<sup>258</sup> Sie verortet den Ursprung dieses Rufes bereits Mitte des 19. Jahrhunderts und beschreibt die Jahre zwischen 1860 und 1914 als jenen

---

<sup>257</sup> <http://hollywoodinvienna.com/de/concert/about>, Zugriff am 05.06.2016.

<sup>258</sup> Nußbaumer, Martina, *Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images*, Freiburg: Rombach Verlag KG 2007.

Zeitraum, in dem in verschiedenen Bereichen bewusst an diesem Bild gearbeitet wurde. Bis dahin wurde Paris als ‚musikalische Hauptstadt Europas‘ wahrgenommen.<sup>259</sup>

„Doch sei vor allem durch die rasche Kanonisierung der im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert in Wien tätigen Komponisten Haydn, Mozart und Beethoven als ‚Wiener Klassik‘ [...] der Ruf als ‚Musikstadt‘ auch in Wien entstanden bzw. langsam auf Wien übergegangen.“<sup>260</sup>

Die „Begründung der Philharmonischen Konzerte 1842 sollte den Beginn eines modernen, professionell betriebenen Konzertwesens markieren“<sup>261</sup>.

Ein Bereich, in dem sich der Ursprung des Images der *Musikstadt Wien* verorten lässt, sind die Häuser, die für die Musikdarbietungen erbaut wurden. „Mit den drei Musikrepräsentationsbauten in der Ringzone erfuhr die *Musikstadt Wien* eine erste bauliche Rahmung und damit auch eine erste konkrete räumliche Verortung.“<sup>262</sup> Gemeint sind das *k.k. Opernhaus*, eröffnet 1869, die heutige Staatsoper; das 1870 eröffnete *Vereinsgebäude der Gesellschaft der Musikfreunde*, heute der *Musikverein*, und das *Wiener Konzerthaus*, welches 1913 eröffnet wurde.

Einen weiteren Faktor für die „Materialisierungen der *Musikstadt Wien* im öffentlichen Raum“<sup>263</sup> beschreibt Nußbaumer mit dem ‚Denkmalboom‘ für Komponisten im 19. Jahrhundert.<sup>264</sup> Die Gestaltung öffentlicher Freiräume ging Hand in Hand mit der Erinnerungs- und Stadtverschönerungspolitik.<sup>265</sup>

Der dritte Bereich, in dem sich die Verbindung zwischen Musik und der Stadt manifestiert, ist die Errichtung von Musikergedenkstätten, wie beispielsweise der Erwerb und das Zugänglichmachen des Wohn- und Sterbehauses Joseph Haydns 1904 oder die Benennung von Straßen nach Komponisten.<sup>266</sup>

---

<sup>259</sup> Vgl. Nußbaumer, *Musikstadt Wien*, S.15.

<sup>260</sup> Ebd.

<sup>261</sup> Ebd., S.16.

<sup>262</sup> Ebd., S.91.

<sup>263</sup> Ebd., S.65.

<sup>264</sup> Vgl. Ebd., S.93.

<sup>265</sup> Vgl. Ebd.

<sup>266</sup> Vgl. Ebd., S.154 ff.

Durch die Gründung der *Philharmonischen Konzerte* und die räumlichen Möglichkeiten durch Musikbauten, bietet die Stadt Wien seit über 150 Jahren ein großes Angebot von Konzerten. „Symbolisch aufgeladene Musikveranstaltungen, wie das erste Konzert der Wiener Philharmoniker unmittelbar nach Ende der Kriegshandlungen im April 1945, und die Wiedereröffnung der Staatsoper im November 1955“<sup>267</sup> trugen zur Identitätsstiftung sowie zur Präsentation eines ‚neuen Österreichs‘ auch als Reisedestination bei.<sup>268</sup>

„Besonders forciert wurde die Rede von der ‚Musikstadt Wien‘ nach 1945, als die Betonung einer herausragenden Wiener Musiktradition und ihres ‚Gipfelpunkts‘ in der ‚Wiener Klassik‘ als Argument einer gezielten Identitätspolitik diente, die Musik zur Charakterisierung eines österreichischen Nationalbewußtseins heranzog.“<sup>269</sup>

Diese identitätsstiftende Wirkung der Musik wurde bereits nach dem ersten Weltkrieg im Jahr 1918 erkannt und eingesetzt.

„Dort diente sie als integraler Bestandteil der ‚Musikland Österreich‘-Propaganda der Ersten Republik, die ebenfalls mittels der Konstruktion einer ruhmreichen musikalischen Vergangenheit auf eine kulturelle Legitimation und touristische Positionierung des jungen Staates abzielte.“<sup>270</sup>

Die Repräsentation kollektiver Identität lässt sich auch in der Inszenierung öffentlicher Musikgroßveranstaltungen wie Komponistenjubiläen zur Jahrhundertwende<sup>271</sup> wiederfinden.<sup>272</sup>

Eine maßgebliche Rolle für die Verbreitung der Veranstaltungen der *Musikstadt Wien* trugen die Printmedien, die zur Jahrhundertwende der Bevölkerung zugänglich wurden.<sup>273</sup> Der erste ausführliche Reiseführer über Wien erschien bereits 1868. Im *Wiener Baedeker* wird der Stellenwert und Umgang mit der

---

<sup>267</sup> Nußbaumer, *Musikstadt Wien*, S.10

<sup>268</sup> Vgl. Ebd.

<sup>269</sup> Ebd., S.10.

<sup>270</sup> Ebd., S.11.

<sup>271</sup> Z.B. 150. Geburtstag Mozarts 1906, Haydn Zentenarium 1909, 50 jähriger Bestand der Philharmonischen Konzerte

<sup>272</sup> Vgl. Nußbaumer, *Musikstadt Wien*, S.28.

<sup>273</sup> Vgl. Ebd., S.29.

Musik im Alltag der Österreicher betont und *der Ruf Wiens als erste Musikstadt* beschrieben.<sup>274</sup>

Aufgrund dieser langjährigen Positionierung und Entstehung des Images als Musikstadt lässt sich die *Musikstadt Wien* heute besonders gut für den Tourismus vermarkten. Die bisherigen Entwicklungen in der Stadt bezüglich der Selbstrepräsentation im Bereich der Musik haben große „ökonomische Bedeutung für das gegenwärtige Stadtmarketing.“<sup>275</sup> Sie trugen zu einem Image bei,

„das Assoziationen wie ‚Neujahrskonzert‘, ‚Wiener Philharmoniker‘, ‚Wiener Klassik‘ und ‚Wiener Walzer‘ weckt und nicht nur international zu den tourismuswirtschaftlich wirkungsmächtigsten Wien-Bildern zählt, sondern auch im Selbstverständnis der Stadt Wien und der Republik Österreich, die sich wesentlich als ‚Musikland‘ imaginiert, zentral verankert ist.“<sup>276</sup>

#### 4.2.2 Ausruhen auf dem musikalischen Erbe

Das große Interesse daran, sich international als *Musikstadt* zu präsentieren, könnte vermuten lassen, dass eine Veranstaltung wie *Hollywood in Vienna* großen Anklang und Unterstützung seitens der Stadt findet. Tomek spricht jedoch von anfänglich großem Widerstand gegen diese Veranstaltung, die sich abseits des gängigen Konzertangebots in Wien befand. Auf der Suche nach Kooperationspartnern für ihre neue Veranstaltungsidee scheiterte sie auf verschiedenen Ebenen. Erst nach der ersten erfolgreichen Veranstaltung gelang die Kooperation mit den Verantwortlichen der Stadt Wien. Tomek musste lange Überzeugungsarbeit leisten und argumentieren, wie eng die musikalische Verbindung zwischen Hollywood und Wien sei.

„Bei den Warner Brothers gehst du rein, da sind die Bilder von den Zweien [Max Steiner und Erich Korngold] und das Klavier von Korngold. Die werden dort gehuldigt und

---

<sup>274</sup> Vgl. Nußbaumer, *Musikstadt Wien*, S 31 f.

<sup>275</sup> Ebd., S.12.

<sup>276</sup> Ebd., S.10.

geehrt und hier kennt sie keiner. Und ich bin bei der *Stadt Wien* hineingegangen, habe geredet von Max Steiner und sie meinten Max Reinhard.<sup>277</sup>

Es zeigt sich, dass Max Steiner und Erich Korngold nicht zum Kreis der bekannten Komponisten wie Haydn, Mozart, Beethoven, Strauss oder Wagner gehören, deren Schaffen in der Stadt Wien gehuldt wird. Dennoch sind es zwei Komponisten, die von den klassischen Komponisten geprägt worden waren, emigriert waren und mit ihrer Musik die Filmmusik in Hollywood geprägt hatten.

James Newton Howard spricht in seiner Dankesrede, als er den *Max Steiner Achievement Award 2015* entgegennimmt, von der Rolle Wiens in seinem Leben:

„In my mind Vienna existed only in my imagination. A place of dreams where Mozart and Beethoven walked cobblestoned streets amongst palaces and gracefully sculpted buildings.“<sup>278</sup>

Mozarts Klaviersonaten begleiteten ihn seit seiner Kindheit, deshalb ist es für ihn eine besondere Ehre, in dieser Stadt als Filmkomponist einen Preis entgegen nehmen zu dürfen.<sup>279</sup>

Obwohl sich Wien als *Musikstadt* präsentiert, fehlt die Offenheit gegenüber neuen und modernen musikalischen Formen:

„Die ‚Musikstadt Wien‘-Erzählung erweist sich somit bereits ab dem Beginn ihrer breiteren Etablierung als stark retrospektiv und antimodern und – abseits ihrer Öffnung gegenüber Walzer, Wiener Lied und Operette – auch als abweisend gegenüber populären Musikformen.“<sup>280</sup>

Die Stadt ruht sich auf dem Schaffen der historischen Persönlichkeiten aus, deren Musik in den traditionsreichen Häusern zur Aufführung gebracht wird. Entsprechend Tomeks beiden Zielen – den Wienern die musikalische

---

<sup>277</sup> Interview mit Dr. Sandra Tomek, geführt am 22.07.2016 von Teresa Huemer, digital im Besitz der Autorin.

<sup>278</sup> <https://youtu.be/kDW3B8FgHgM?t=1h35m18s>, Zugriff am 32.07.2016.

<sup>279</sup> Vgl. Ebd.

<sup>280</sup> Nußbaumer, *Musikstadt Wien*, S.357.

Verbindung zu Hollywood aufzuzeigen und junges Publikum an die Klassik heranzuführen, wandte sie sich an die Stadt Wien und die *Jeunesse*<sup>281</sup>, einen Konzertveranstalter für junges Publikum: „Es gab keine rationalen Gründe, die Veranstaltung durchzuführen. Es gab keine Unterstützung, kein Budget und ich wusste nicht, ob jemand zum Konzert kommt“<sup>282</sup>, so die Veranstalterin. Sie beschreibt ihre Veranstaltung als Liebhaberprojekt mit Vision. Deshalb begann sie die erste Veranstaltung zu organisieren. Mit dem Erfolg der ersten Veranstaltungen war es leichter, Kooperationspartner für eine Wiederholung der Veranstaltung zu finden. Inzwischen wird auch der *Max Steiner Film Music Achievement Award* im Namen der Stadt von einem Vertreter der Stadt Wien überreicht.

---

<sup>281</sup> Die *Jeunesse* ist ein Konzertveranstalter im Bereich Klassischer aber auch Jazz-, World- und Neuer Musik. Ihr Ziel ist die Förderung der Konzertkultur sowie der musikalischen und kulturellen Bildung für ein junges Publikum.

<sup>282</sup> Interview mit Dr. Sandra Tomek.

### 4.3 Der Weg der Filmmusik in den Konzertsaal

„Filmmusik und Konzertmusik werden natürlich ganz unterschiedlich wahrgenommen und weisen ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten auf. Man könnte sagen, dass die Musik im Film nicht die einzige ‚Diva‘ auf der Bühne ist – sie tritt nämlich immer mit ihrem gleichberechtigten Part, dem Bild, auf.“<sup>283</sup>

Musik, die für bestimmte Filmszenen geschrieben wurde, eignet sich selten unmittelbar für die Aufführung im Konzertsaal. Meistens handelt es sich um kurze Melodien oder Musikstücke, die exakt zu einer Filmszene komponiert wurden. Daher sind die Tonfolgen oftmals zu kurz, um von einem Orchester im Rahmen eines Konzerts gespielt werden zu können. Filmscores setzen sich aus Melodien, Cues, Themes oder elektronischen Elementen des Sound Designs zusammen. Aus diesem Grund muss die Filmmusik umfangreich adaptiert werden, bevor sie bei *Hollywood in Vienna* gespielt wird.

Filmmusik wird im Studio selten von einem gesamten Orchester eingespielt. Oftmals wird sie von kleineren Ensembles eingespielt oder gänzlich elektronisch erzeugt. Selbst wenn tatsächlich ein gesamtes Orchester zur Aufzeichnung zusammenkommt, unterscheidet sich seine Arbeitsweise grundlegend von einem klassischen Konzertorchester. Bei einer Scoring Session spielen die Musiker oftmals ohne gemeinsame Probe vom Blatt. Weitere Proben würden das Budget belasten, weshalb oftmals auf sie verzichtet wird.<sup>284</sup>

Der große Unterschied zwischen einem Orchester im Konzertsaal und einem Orchester im Studio ist die Anforderung an die Synchronität. Bei Studioaufnahmen müssen sich die Musiker an zahlreiche Timecodes halten, damit sich die Filmmusik im Anschluss exakt mit dem geplanten Filmbild koppeln lässt. Im Konzertsaal ist diese Genauigkeit normalerweise nicht notwendig. Das Orchester konzentriert sich vorrangig auf das Zusammenspiel sowie den Dirigenten. An das RSO werden bei *Hollywood in Vienna* besondere Anforderungen gestellt. Der Feinschliff, der bei Studioaufnahmen in der

---

<sup>283</sup> Hauser, Franz-Josef, John Williams – Ein Komponist zwischen Filmmusik und Konzertsaal. Mit Analysen und Wissenswertem zur Kunst des Komponierens für den Film, Saarbrücken: VDM Verlag 2010, S. 46.

<sup>284</sup> Vgl. Gervink/Bückle (Hg.), *Lexikon der Filmmusik*, S.378.

Postproduktion gemacht werden kann, ist bei dieser Veranstaltung in Verbindung mit den Visuals nicht möglich.

#### 4.3.1 Musikauswahl bei *Hollywood in Vienna*

Die Musikauswahl wird von einem Team, bestehend aus Organisatoren, Video-Designern und Musikern, die allesamt Film- und Musikliebhaber sind, getroffen. Die Schritte beschreibt Tomek wie folgt: Als erstes wird ein Komponist als Preisträger festgelegt und anschließend überlegt, wofür dieser steht, für welche Filme er Scores komponiert hat. Danach wird ein Motto festgelegt.<sup>285</sup>

2015 wurde James Newton Howard<sup>286</sup> ausgezeichnet. Der gesamte Abend stand unter dem Thema *Tales of Mystery*. Im Anschluss wurden Cues, Themes oder Melodien aus Filmen gesammelt und schlussendlich wird eine Auswahl getroffen. Im ersten Teil wird das Motto aufgegriffen und Filmmusik von unterschiedlichen Komponisten gespielt. Der zweite Teil ist ausschließlich dem Preisträger gewidmet. Tomek vertritt die Meinung, dass es kaum Filmmusikkomponisten gibt, mit deren Musik ein gesamter Konzertabend gefüllt werden kann. Zu sehr würden sie bei den Kompositionen von sich selbst übernehmen wodurch der Abend langatmig werden kann.<sup>287</sup>

Die Auswahl des Dirigenten beschreibt Tomek als besondere Herausforderung. Ein Dirigent, der sich im klassischen Bereich einen Namen gemacht hat, würde seinen Ruf als ernstzunehmender Dirigent aufs Spiel setzen, würde er Filmmusik dirigieren.<sup>288</sup>

„Heute scheint mir Hollywood der einzige Ort auf der Welt zu sein, wo ein Orchester so spielt, ohne sich dessen zu schämen, während anderswo solche gefühlvolle, schöne, liebevolle Musik als gekünstelt und Kitsch angesehen wird.“ (John Mauceri, Dirigent)<sup>289</sup>

---

<sup>285</sup> Vgl. Interview mit Dr. Sandra Tomek.

<sup>286</sup> U.a. bekannt für seine Musik zu ‚The Hunger Games (2012/2013/2014/2015), ‚Maleficent‘ (2014), ‚The Tourist‘ (2009)

<sup>287</sup> Vgl. Interview mit Dr. Sandra Tomek.

<sup>288</sup> Vgl. Ebd.

<sup>289</sup> Keller, *Stars and Sounds*, S.16.

Der US-amerikanische Dirigent und Komponist Bernard Herrmann erlangte durch seine Filmmusikkompositionen große Bekanntheit. Er vertritt die Meinung, dass

„Komponisten zu allen Zeiten sich den Bedürfnissen ihrer Gegenwart zu stellen hatten: Mozart und Haydn waren sich nicht zu schade, Dinner-Musik zu schreiben, wenn es entsprechend bezahlt wurde. [...] es ist nur eine Frage der Zeit, in der man lebt. In unserem Zeitalter sind eben Kino und Fernsehen die wichtigsten Musikmedien (Bernard Herrmann, Filmkomponist).“<sup>290</sup>

Damals mussten Komponisten Aufträge vom kaiserlichen Hof annehmen, um finanziell abgesichert zu sein. Heute sind diese Aufträge vergleichbar mit Aufträgen von Studios für Filmmusik. Gründe, weshalb die Filmmusik im Vergleich mit Konzertmusik oftmals weniger geschätzt wird, finden sich nicht nur in den unterschiedlichen Aufführungsbedingungen, sondern auch in den Rezeptionsbedingungen. Nach wie vor wird „Filmmusik mit den Ohren des Konzertkritikers gehört“<sup>291</sup>, so Keller.

„Es werden Maßstäbe angelegt, die dieses Genre schlichtweg nicht erfüllen kann – und gar nicht erfüllen will. Denn vieles von dem, was dem Konzerthörer lieb und wert ist – etwa die Form, der tonale Bauplan, eine durchgehende Instrumentierung, die Entwicklung und Weiterverarbeitung von Themen und dergleichen – lässt die Filmmusik von Haus aus vermissen.“<sup>292</sup>

Eine weitere Einschränkung bei der Auswahl der Komponisten findet aufgrund der notwendigen Synchronisation zwischen Bild und Ton statt. Bei einem klassischen Konzert ist diese nicht notwendig. Diese Synchronität wird mit technischen Hilfsmitteln erreicht. Das Arbeiten mit diesen Techniken können nur wenige Dirigenten abseits der Filmmusik.

#### 4.3.2 Adaption zur Konzertsuite

Im Anschluss an die Auswahl der Musik wird das vorhandene Notenmaterial zusammengetragen. Die Ausgangslage des Notenmaterials für die Adaption ist

---

<sup>290</sup> Ebd., S.19.

<sup>291</sup> Ebd., S.11.

<sup>292</sup> Ebd.

sehr unterschiedlich. Teile der Scores sind über die Komponisten, Studios oder deren Verlage in verschiedenen Formen zugänglich. Es kann jedoch auch sein, dass selbst die Komponisten keine Noten mehr haben, in diesem Fall müssen die Musiker die Noten von Tonaufnahmen ‚herunterhören‘, so Tomek.<sup>293</sup>

Anschließend beginnt die Arbeit der Arrangeure, Komponisten und Orchestratoren. Themes oder einzelne Cues eines Filmes werden zu einer Konzertsuite oder einem Medley adaptiert. Dies bedeutet, dass gegebenenfalls auch Übergänge komponiert werden müssen. Erst anhand von vollständigen Suiten können die Noten für die Besetzung des Orchesters arrangiert und vollständige Konzertpartituren erstellt werden. Ebenso erfolgt die Erstellung von Noten für Instrumentalsolisten oder die Besetzung des Chors. Nur wenige Komponisten komponieren zu ihren Filmscores Konzertsuiten, die für den Vertrieb bestimmt sind. John Williams und Alain Silvestri machen dies, wobei die Suiten oftmals für die Aufführung im Konzertsaal zu lange sind.<sup>294</sup>

Am wenigsten Adaptionaufwand wird benötigt, wenn Songs<sup>295</sup> oder End Credits<sup>296</sup> gespielt werden. Diese wurden vom Filmmusikkomponisten bereits als abgeschlossenes Musikstück komponiert. Die Suite von Franz Waxman aus dem Film *Rebecca* (1940) ist ein Beispiel aus jener Zeit, in der die Filmmusikkomponisten noch unter dem Einfluss der klassischen Komponisten standen und durchgehende Musikstücke auch für den Film komponierten. Die Stücke werden gegebenenfalls gekürzt und es erfolgt die Orchestration für die Besetzung des RSO.

Eine besonders aufwendige Musikform, die bei *Hollywood in Vienna* aufgeführt wird, ist das Medley. Im Medley von James Newton Howard wurden Musikteile von zehn verschiedenen Filmen zu einer neuen Einheit zusammengesetzt. Im Fall von *The Curious Case of Benjamin Button* wurden hingegen verschiedene

---

<sup>293</sup> Vgl. Interview mit Dr. Sandra Tomek.

<sup>294</sup> Vgl. Ebd.

<sup>295</sup> Die im folgenden genannten Beispiele stammen aus dem Programm des Jahres 2015, welches im Anhang einzusehen ist.

Song *The Hanging Tree* aus *The Hunger Games* (2014) Musik von James Newton Howard. Regie: Gary Ross.

Song *Meeting Laura* aus *Perfume – The Story of a Murderer* (2006) Musik von Tom Tykwer, Reinhold Heil, Johnny Klimek, Regie: Tom Tykwer.

<sup>296</sup> End Credits von *Death Becomes Her* (1992) Musik von Alan Silvestri, Regie: Robert Zemeckis.

Cues und Melodien des einen Films arrangiert. Erst nach dem Arrangieren erfolgt die Orchestration. Besondere elektronische Sound-Effekte oder Instrumente, die nicht Teil des Orchesters sind, werden in Form eines Playbacks zur Live-Musik eingespielt.<sup>297</sup> Hierbei spielt die Synchronisation zwischen Orchester und Zuspelung eine große Rolle.

---

<sup>297</sup> Beispielsweise bei *Blood Diamond* (2006) Musik: James Newton Howard, Regie: Edward Zwick und *Batman Begins* (2005) & *The Dark Knight* (2008) Musik: Hans Zimmer und James Newton Howard, Regie: Christopher Nolan.

#### **4.4 Die visuelle Ebene von *Hollywood in Vienna***

Die Visuals haben sich im Laufe der Jahre stets weiterentwickelt. Bereits bei der ersten Veranstaltung im Jahr 2007 gab es eine klassische Kinoleinwand, die jedoch vorwiegend mit Standbildern oder kurzen Sequenzen aus den Originalfilmen bespielt wurde. Inzwischen bestehen die Visuals aus einem umfangreichen Konzept, aus neu designten Animationen, Originalszenen der dazugehörigen Filme, Direktübertragung der Solisten auf der Bühne, Lichteffekten und einer Nebelmaschine. Auch auf die Gegebenheiten des Raums wird beim Konzept Rücksicht genommen, wodurch ein beeindruckendes Gesamtbild entsteht.

##### **4.4.1 Konzertsaal**

Der *Große Saal* des Konzerthauses bietet an sich bereits eine imposante Kulisse. Stühle und Wände sind mit rotem Samt bezogen, zahlreiche Säulen tragen die gewölbte und mit Ornamenten und Lampen versehene Decke. Zusätzlich ist der Raum großzügig mit Gold verziert.

Das Orchester, der Dirigent, die Solisten und der Chor sind stets für das Publikum sichtbar. Neben diesen visuellen Eindrücken eines gewöhnlichen klassischen Konzertes werden hinter dem Orchester Visuals projiziert. Die Leinwand besteht aus fünf Bereichen. Die Teilung ergibt sich aufgrund der Architektur des Konzerthauses, da der gebogene Bühnenbereich von Säulen und einer Orgel begrenzt wird. Die Projektionsfläche ist nicht mit einer Kinoleinwand vergleichbar. Die Grenzen der Leinwand sind fließend, da sie mithilfe eines Lichtkonzeptes eine Einheit mit der Bühne und dem gesamten Saal bilden.



Abbildung 2 *Hollywood in Vienna 2015*,  
Großer Saal im Wiener Konzerthaus



Abbildung 2 Screenshot aus *Phantom Manor*

#### 4.4.2 Zusammensetzung der Visuals

Die Vorbereitung der Visuals benötigt aufgrund der geteilten Leinwand eine besondere Präzision. Eine digitale Vorlage, auf der die Säulen und der Balkon zu sehen sind, dient als Ausgangspunkt für die visuelle Arbeit. Abbildung 2 lässt erkennen, mit welcher Perfektion die vorhandenen Säulen des Saals in die Animation eingebaut werden.

#### Verwendung von Originalszenen

Originalfilmszenen machen nur einen kleinen Teil der Projektion aus. Dadurch unterscheidet sich die Veranstaltung von ähnlichen Formaten, bei denen der gesamte Film oder Filmausschnitte zur Live-Musik gezeigt werden. Dennoch finden sich in den Animationen Originalszenen wieder. Es findet ein Eingriff in das Filmmaterial in unterschiedlicher Intensität und auf vielfältige Weise statt. Die Szenen werden neu eingefärbt, der Kontrast wird verändert oder Filter werden über das Bild gelegt. Standbilder werden beschnitten oder zu Collagen arrangiert. Teilweise werden die Szenen auch in Slow Motion abgespielt.

Die Animation zu *Rebecca* (1940) besteht als einzige ausschließlich aus Originalszenen. Durch die Auswahl der Szenen wird der Film nacherzählt. Sie lassen das Publikum in die Filme eintauchen, selbst wenn dem einzelnen Rezipienten die Handlung unbekannt ist. Dennoch findet ein Eingriff in das Originalbild statt. Alle Szenen wurden in eine neue Farbe getaucht und das Filmbild wird durch eine kreisförmige Einfassung beschnitten. Durch die

kreisförmige Maske, die über das Filmbild gelegt wurde, entsteht ein unscharfer Rahmen.

Ein weiteres Beispiel für eine Animation, in der vergleichsweise viele Originalszenen verwendet wurden, ist *Death Becomes Her*. Zwischen den Originalszenen befindet sich eine neue Animation, wie sie in ähnlicher Weise sehr häufig vorkommt. Sie besteht aus abstrakten Animationen, die an Rauch, aber auch Schlieren oder einen Schleier erinnern.



Abbildung 3 Screenshot aus *Rebecca*



Abbildung 4 Screenshot aus *Death Becomes Her*

Die Visuals von *Pretty Woman* zeigen eine weitere Form, wie in das vorhandene Filmmaterial eingegriffen wird. Zunächst wird der Zuseher anhand von leichtbewegten Standbildern und Collagen in die romantische Stimmung des Filmes eingeführt. Erst später sind Filmszenen wie der Kuss der beiden Protagonisten zu sehen. Diese Filmszenen sind zusätzlich eingefärbt und teilweise in Slow-Motion abgespielt.



Abbildung 5 Screenshot aus *Pretty Woman*

### Verwendung von Motiven

In den meisten Animationen werden nur Motive aus dem Film genommen. Dies können Symbole oder Objekte sein, die eine große Rolle im Film spielen. Im Film *The Hunger Games* spielt der *Mocking Jay*, ein Vogel, eine tragende Rolle.

In der Animation ist dieser in Form einer Brosche zu sehen, die langsam aus dem unteren Bildrand aufsteigt. Als Hintergrund dient ein Wald, in dem ein Großteil der Handlung spielt. Zusätzlich beginnt die Brosche zu brennen, dabei handelt es sich ebenfalls um ein Motiv aus dem Film. Die Animation ist sehr einfach gehalten und enthält keine Originalszenen aus dem Film. Vielmehr erinnert die Animation an das Filmplakat des Filmes. Die Besonderheit bei diesem Stück ist die Projektion der Sängerin. Sie schreitet singend durch den Saal und wird dabei von einer Kamera gefilmt und direkt auf den linken Teilbereich der Leinwand übertragen. Diese Direktübertragung der Sängerin und Einbettung in die Visuals findet u.a. auch bei dem Song *Places that Belong to You* aus *The Prince of Tides* statt. Mit der vorbereiteten Grafik entsteht eine außergewöhnliche Bildkompositionen.



Abbildung 6 Screenshot aus *The Hunger Games*



Abbildung 7 Solistin Louise Dearman - Projektion



Abbildung 8 Filmplakat

Die Animation zu *The Curious Case of Benjamin Button* wird von einer großen Uhr mit sich drehenden Zeigern eingeleitet. Auch hierbei handelt es sich um ein Motiv aus dem Film.

Für *Alice in Wonderland* wurde eine vollständig neue Animation geschaffen, die gänzlich ohne Originalfilmmaterial auskommt. Sie besteht aus einer märchenhaften Landschaft aus Pilzen und Pflanzen, durch die zahlreiche Objekte fliegen, die aus dem Film bekannt sind.

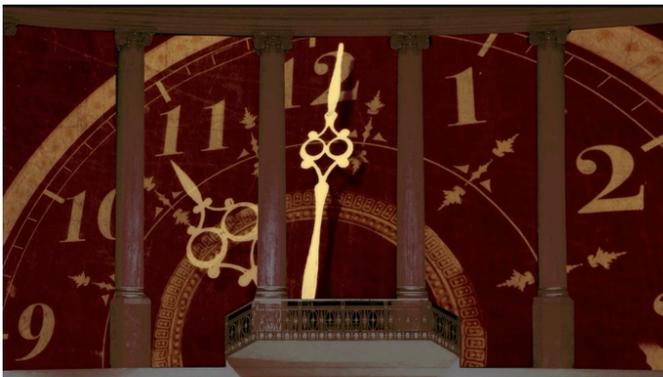


Abbildung 9 Screenshot aus *Benjamin Button*



Abbildung 10 Screenshot aus *Alice in Wonderland*

#### 4.4.3 Synchronität zwischen Bild und Ton

Eine besondere Herausforderung für die Veranstalter von *Hollywood in Vienna* ist die notwendige Synchronität zwischen der Orchestermusik und den Visuals. Anders als bei Konzerten im klassischen Sinn ist es hier unabdingbar, dass bestimmte musikalische Einsätze mit Übergängen in den Visuals exakt übereinstimmen.

Bei der Komposition von Filmmusik richtet sich der Komponist an die bereits vorhandenen Szenen, wenn exakte Übereinstimmungen gewünscht sind.

„Fundamental ist die Tatsache der Synchronisierung: es muß auf Punkte hin musiziert werden, die Zeitverhältnisse von Bild und Musik müssen bis ins kleinste Detail übereinstimmen.“<sup>298</sup>

Filmmusikkomponisten kennen die Arbeit mit verschiedenen technischen Hilfsmitteln, um Szenen exakt mit musikalischen Highlights zu vertonen: „Die

---

<sup>298</sup> Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, S.151.

Fähigkeit, bestimmte Bildakzente mit Details der Musik in zeitliche Übereinstimmung zu bringen“<sup>299</sup> wird oftmals als „berufsspezifische Zauberkunst des Filmkomponisten – des Musikers mit der Stoppuhr – angesehen.“<sup>300</sup> Adorno und Eisler haben Forderungen an den Komponisten niedergeschrieben. Für den Fall, dass Takte und Phrasen wegfallen, muss sich die Musik an das Bild anpassen. Der Komponist muss fähig sein, „labil zu schreiben“<sup>301</sup>.

Im Falle von *Hollywood in Vienna* tritt hier eine Umkehrung ein. Im Entstehungsprozess der Bilder muss sich der Video-Designer nach der Musik richten. Die visuelle Ebene ergänzt die Musik. Anhand des vollständig adaptierten Musikstücks entwirft der Video-Designer die Grafik für die Visuals. Selbst wenn in den Visuals Originalszenen verwendet werden, werden sie nicht in der genauen Taktung wie im Film eingespielt. Obwohl bei einem vollständigen Theme oder Song eines Filmes Szenen aus dem Film gezeigt werden sind diese nicht gleich synchronisiert. Das bedeutet, dass sie nicht in der gleichen Taktung abgespielt werden wie der Komponist für die Szene komponiert hat.<sup>302</sup>

An besonderen Übergängen und Einsätzen ist es gewünscht, dass ein Highlight der Musik mit einem Highlight des Bildes exakt übereinstimmt. Im Film kann der Feinschliff in der Nachbearbeitung geschehen, da es sich bei der Veranstaltung im Konzerthaus um eine Live-Veranstaltung handelt, ist dies nicht möglich. Auf Tempoveränderungen des Orchesters kann beim Abspielen der Visuals nicht mehr eingegangen werden. Deshalb besteht das Risiko, dass Bild und Ton auseinanderklaffen.

---

<sup>299</sup> Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.154.

<sup>300</sup> Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.154.

<sup>301</sup> Vgl. Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, S.151.

<sup>302</sup> Beispielsweise bei *Pretty Woman* (1990) Musik: James Newton Howard, Regie: Garry Marshall; und *The Addams Family* (1991) Musik: James Newton Howard, Regie: Barry Sonnenfeld.

„Wahrnehmungspsychologisch hilft uns beim ‚hitting cues‘<sup>303</sup> das menschliche ‚Prägnanzdenken‘: Liegen Bild- und Musikakzent geringfügig auseinander (bis zu einer Drittel Sekunde), werden sie von unserer Wahrnehmung idealtypisch koordiniert.“<sup>304</sup>

Um dies zu verhindern, kommen zwei unterschiedliche Techniken zum Einsatz, die bei der Aufzeichnung von Filmmusik im Studio gängig sind.

### Synchronisationstechniken

Das Spielen und Dirigieren mithilfe eines *Click Tracks* ist eine akustische Methode, die sowohl das Orchester als auch der Dirigent nutzt. *Streamers* hingegen sind eine visuelle Unterstützung, die nur der Dirigent sieht. Beide Techniken helfen dabei, das Tempo zu halten und die definierten Synchronisationspunkte einzuhalten. „Als Synchronisationspunkt benennen wir in einer audio-visuellen Kette einen hervorstechenden Moment des synchronen Aufeinandertreffens eines akustischen und eines visuellen Moments.“<sup>305</sup> Für den Konzertsaal werden diese Stellen im Vorfeld von Dirigent und Video-Designer definiert.

Bei der *Click Track Methode* wird anhand der Synchronisationspunkte ein Timecode erstellt. Der Timecode ist folglich auch in den Partituren des gesamten Orchesters zu finden. Bei der Aufführung haben sowohl die Musiker als auch der Dirigent einen Kopfhörer, der die *clicks* akustisch wiedergibt. Dadurch werden ungewünschte Tempoveränderungen verhindert, beziehungsweise die Highlights in Musik und Bild gleichzeitig erreicht.

Im Studio ermöglicht diese Technik, dass nicht das gesamte Orchester gleichzeitig vor Ort sein muss. Es können die Musiker einzeln die verschiedenen Stimmen einspielen. Durch Übereinanderlegen der einzelnen Tonspuren lässt sich der Eindruck eines gesamten Orchesters generieren. Dies hat den Vorteil der Kostensenkung.

---

<sup>303</sup> ‚Hitting cues‘ ist „die Fähigkeit, bestimmte Bildakzente mit Details der Musik in zeitliche Übereinstimmung zu bringen“.  
Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.154.

<sup>304</sup> Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.157.

<sup>305</sup> Chion, *Audio-Vision*, S.178.

„Das Spielen zum Click hat zum einen den Vorteil einer absoluten Synchronisation von Bild und Musik. Es hat zum anderen den Vorteil einer kostensenkenden Produktionsmethode: Die Zeitorientierung am Click ermöglicht das sukzessive Einspielen.“<sup>306</sup>

Diese Technik wird bei *Hollywood in Vienna* für Stücke verwendet, bei denen auch elektronische Instrumente und Effekte in Form eines Playbacks zugespielt werden.<sup>307</sup> Auch Licht- und Nebel effekte können mit ihr gekoppelt werden.

Eine zweite Möglichkeit bietet die Technik der *Streamers*. Im Vergleich zur *Click Methode* nutzt diese Methode nur der Dirigent. Er bereitet in Verbindung mit den Visuals wichtige Markierungen vor, die später als visuelles Signal wiedergegeben werden. *Streamers* (Balken) können verschiedene Farben haben und gleiten von links nach rechts über die vorbereitete Animation. Die Wiedergabe erfolgt für den Dirigenten auf einem kleinen Bildschirm auf seinem Pult. Die Technik macht es ihm möglich, das Tempo des Orchesters unter Kontrolle zu halten und exakte Einsätze zu geben, wenn ein Synchronisationspunkt zwischen Musik und Animation bevorsteht.

Diese Technik wird bei *Addams Family* eingesetzt. Das Stück wird von ruhigerer Musik eingeleitet, während das Haus der Addams Family begleitet von Rauch aus der Dunkelheit erscheint. Normale Balken, die für den Rhythmus wichtig sind, sind weiß. Der grüne Balken, beginnend in Takt 59/1, kündigt einen Synchronisationspunkt an, der in Takt 61/1 einsetzt. Hier findet ein Wechsel der ruhigen Animation in eine Tanzszene statt.



Abbildung 11 Serie aus Screenshots zu *Addams Family* inklusive Streamers

<sup>306</sup> Schneider, *Komponieren für Film und Fernsehen*, S.161.

<sup>307</sup> Beispielsweise bei *Blood Diamond* und *Batman Begins & The Dark Knight*.

## 5 Schlussbetrachtungen

---

### 5.1 Filmmusik im Konzertsaal – keine neue Erfindung

Die Idee, Filmmusik in einem Konzertsaal zu spielen, ist keine Erfindung des 21. Jahrhunderts. Im Gegenteil – Filmmusik „zu konzertanten Aufführungen herzurichten, war noch lange in Hollywood Brauch.“<sup>308</sup> Bereits zur Zeit des Stummfilms versuchten Komponisten, die für den Film komponiert haben, ihre Musik auch in einem Konzertsaal aufzuführen und weiterzuverwerten.

„Die Übertragung von Filmmusik in den Konzertsaal war für Eisler die Regel. Fast seine gesamte Instrumentalmusik aus den dreißiger Jahren, die ‚Kleine Symphonie‘ ausgenommen, ist aus der Filmmusik hervorgegangen. Die angewandte Musik wurde in den Rang der autonomen erhoben. Das war nur möglich, weil Eisler von vornherein (einige Stellen in Spielfilmen ausgenommen) stets ganze Sätze komponierte.“<sup>309</sup>

Ein Grund, warum diese Wiederverwertung im Konzertsaal damals einfacher war als heute liegt in der Art der Filmmusik, die komponiert wurde. Die Komponisten waren es aufgrund des Einflusses der klassischen Konzertkomponisten noch gewöhnt, in sich abgeschlossene Musikstücke zu komponieren.

„Da Regeln für die Verbindung des visuellen mit dem akustischen Vorgang zunächst fehlten, orientierten sich die Komponisten lange Zeit an dem, was sie gelernt hatten, und damit am Anspruch der autonomen Musik, selbst wenn sie Gebrauchsmusik schreiben wollten.“<sup>310</sup>

Erst später wurde Filmmusik aus vielen einzelnen musikalischen Fragmenten von kurzer Dauer und unterschiedlichem Stil zusammengesetzt. In den 70er Jahren erlebte die sinfonische Filmmusik mit John Williams einen neuen Aufschwung. Er komponierte bei *Star Wars* für ein klassisches

---

<sup>308</sup> De la Motte-Haber/Emons, *Filmmusik*, S.108.

<sup>309</sup> Ebd., S.105.

<sup>310</sup> De la Motte-Haber/Emons, *Filmmusik*, S.82.

Sinfonieorchester, nach dem Zerfall der großen Hollywoodstudios zu Beginn der 50er Jahre war dies eine Seltenheit geworden.<sup>311</sup>

„Der sinfonische Orchesterapparat gelangte zusammen mit klassisch-romantischen Idiomen zu neuer Popularität und wird vornehmlich in actionreichen Filmen, oft in Verbindung mit fremden Welten, Horror- und Kriegsverfilmungen eingesetzt.“<sup>312</sup>

## 5.2 Wiederbelebung eines bekannten Vorführsettings

Die Möglichkeiten, die Verbindung von Film und Live-Musik zu erleben, wurden seit Ende der 20er Jahre selten. Das Kinoerlebnis während der Stummfilmzeit unterscheidet sich grundlegend von dem Erlebnis, welches moderne Kinos heute bieten.

„Wenn man das Glück hat, die Vorführung eines Stummfilms mit Live-Orchesterbegleitung zu erleben, dann weiß man, daß das Kinoerlebnis in den zwanziger Jahren eher ein theaterähnliches Schauspiel war als die voyeristische, intime Erfahrung, die ein dramatischer oder psychologischer Tonfilm meist bietet.“<sup>313</sup>

Doch das Interesse der Öffentlichkeit an der Stummfilmzeit und ihrer Art der Filmvorführung wurde neu entfacht. Vor wenigen Jahren erreichte auch Wien der Boom, aktuelle, erfolgreiche Filme in einem ähnlichen Setting wie vor knapp 100 Jahren vorzuführen. Im Gegensatz zu den Stummfilmprogrammen in den kleinen Kinos geschieht dies oftmals in großen Mehrzweckhallen wie der Wiener Stadthalle.

Im Vorführungssetting solch einer Großveranstaltung finden sich dennoch Parallelen zu der Kinovorführung eines Filmes während der Stummfilmzeit. Beide Veranstaltungsräume bieten eine verhältnismäßig große

---

<sup>311</sup> Vgl. Kreuzer, *Filmmusik*, S.103.

<sup>312</sup> Ebd., S.104.

<sup>313</sup> Gorbman, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, S.16.

Publikumskapazität. Kinopaläste boten mehreren tausend Personen Sitzplätze. Die Stadthalle Wien bietet knapp über 10.000 Sitzplätze<sup>314</sup>.

Ab etwa 1920 spielte das Orchester hochwertigere Live-Musik, wodurch eine neue Publikumsschicht angelockt wurde. Es spielte direkt im Saal, wodurch das Publikum sowohl das Orchester als auch den projizierten Film zeitgleich wahrnehmen konnte. Im Falle der großen Filmkonzerte in der Stadthalle werden vorwiegend Fans des jeweiligen Films angelockt, die diesen bei Live-Musik nochmals erleben möchten. Die Filmmusik spielt beim Ansprechen des Publikums eine Rolle, der dazugehörige Film ist jedoch ebenso wichtig für das Publikum.

Da eine Filmvorführung bei *Hollywood in Vienna* nicht Teil des Programmes ist, unterscheidet sich die Veranstaltung auf den ersten Blick grundlegend von einer Stummfilmvorführung. Dennoch zeigen sich mehrere Parallelen: Das Ziel, anhand von Filmmusik eine neue Publikumsschicht anzusprechen, eint die beiden Veranstaltungsformate. Nach Paulis Definition war es eine Metafunktion der Filmmusik, eine neue Publikumsschicht zu erreichen. Im Stummfilm wurde hochwertige Musik eingesetzt, um auch das Bürgertum für das Medium Film zu begeistern. Dies zeigt, dass die Musik keinesfalls nur als nebensächliche Begleitung zum Film gedacht war.

Tomek möchte mit Hilfe der Filmmusik ein neues, insbesondere ein jüngeres Publikum an Konzertmusik heranführen.<sup>315</sup> Es werden vor allem Menschen angesprochen, die nicht zum klassischen Konzertpublikum gehören. Grundsätzlich werden mit der Produktion und Veröffentlichung von Filmmusik „jüngere, tendenziell kulturbetriebsferne Publikumsschichten erreicht.“<sup>316</sup>

Mit der Wahl des Konzerthauses als Veranstaltungsort zeigt sich der hohe musikalische Qualitätsanspruch der Veranstaltung. Der Große Saal bietet ausgezeichnete akustische Bedingungen für ein Orchester. Des Weiteren handelt es sich um ein traditionsreiches Haus der Wiener Musikgeschichte, da es zu den drei großen Musikbauten der Stadt gehört. Bereits bei der feierlichen

---

<sup>314</sup> [https://www.stadthalle.com/media/file/23\\_WienerStadthalle\\_b2b-Mappe-Facts-and-Figures.pdf](https://www.stadthalle.com/media/file/23_WienerStadthalle_b2b-Mappe-Facts-and-Figures.pdf), Zugriff am 31.08.2016.

<sup>315</sup> Vgl. Interview mit Dr. Sandra Tomek.

<sup>316</sup> Vgl. Gervink/Bückle (Hg), Lexikon der Filmmusik, S.378.

Schlusssteinlegung und der Eröffnung des Hauses im Oktober 1913 wurde die Rolle Wiens als *Musikstadt* vielfach betont.<sup>317</sup>

Maas beschreibt die Verbindung zwischen der Art der Veranstaltung sowie dem Veranstaltungsraum. Er bezieht sich dabei auf die Konkurrenzsituation während der Stummfilmjahre und die kommerziellen Gründe eine bestimmte Zielgruppe zu erreichen.

„Die Kinoräume müssen entsprechend attraktiv gestaltet sein, das musikalische Rahmenprogramm bzw. die Musikbegleitung des Films der Wichtigkeit und Rentabilität der Spielstätte angepaßt wird.“<sup>318</sup>

Durch die Wahl des Konzerthauses als Veranstaltungsort kann ein anspruchsvolleres Publikum angesprochen und zufriedengestellt werden als in einer Mehrzweckhalle wie die Stadthalle. Filmmusikliebhaber, die vor allem den musikalischen Genuss erleben wollen, werden in der Stadthalle weniger zufrieden sein.

Die Aufmerksamkeit und das Interesse seitens des Publikums sowohl bei *Hollywood in Vienna* als auch in den 20er Jahren lassen einen weiteren Vergleich zu. Die Dirigenten der Orchester der Kinopaläste standen im Interesse der Öffentlichkeit. Sie galten als wichtige Persönlichkeiten, wodurch ihnen auch die Aufmerksamkeit des Publikums zuteil wurde.<sup>319</sup>

Diese Aufmerksamkeit gilt bei *Hollywood in Vienna* sowohl dem *Radio Symphonie Orchester* als auch dem Dirigenten, sowie dem anwesenden Komponisten. 2015 und 2016 dirigiert Keith Lockert das RSO. Er ist seit 1995 Chefdirigent des *Boston Pops Orchestra* und dirigierte beinahe jedes große Orchester in Nordamerika im Bereich der Oper sowie der Filmmusik.<sup>320</sup> James Newton Howard erklärt, dass es für einen Filmmusikkomponisten eine Besonderheit und große Ehre sei, seine eigene Musik von einem vollbesetzten Orchester in einem Konzertsaal zu hören.<sup>321</sup>

---

<sup>317</sup> Vgl. Nußbaumer, *Musikstadt Wien*, S.86 ff.

<sup>318</sup> Maas/Schudack, *Musik und Film – Filmmusik*, S.19.

<sup>319</sup> Vgl. Gorbman, „Filmmusik“, S.16.

<sup>320</sup> Vgl. <http://www.bso.org/brands/pops/about-us/historyarchives/the-history-of-the-boston-pops.aspx>, Zugriff am 20.07.2016.

<sup>321</sup> Interview mit JNH und Barbara Rett, <https://youtu.be/kDW3B8FgHgM?t=50m11s>, Zugriff am 31.08.2016.

### 5.3 Wien, Stadt der *Filmmusik*?

Da sich die Stadt Wien als *Musikstadt* inszeniert, erweitert eine Veranstaltung wie *Hollywood in Vienna* das musikalische Angebot der Stadt um eine moderne Komponente. Der Einfluss auf die Filmmusik, den jene Komponisten hatten, die die Stadt seit vielen Jahren ehrt, wird thematisiert und verdeutlicht. Diese Verbindung von Filmmusik und dem *musikalischen Erbe* macht Wien zu einem idealen Veranstaltungsort. Inzwischen bildet die Veranstaltung im Wiener Konzerthaus einen weiteren Fixpunkt im Konzertangebot der Stadt.

Das Filmmusiksymposium, welches begleitend zum Konzert stattfindet, schafft Raum, sich mit Filmmusik auseinanderzusetzen und ermöglicht jungen Komponisten sich weiterzubilden. Dadurch entsteht das Potential, dass sich die Stadt Wien nicht nur auf dem musikalischen Erbe der Stadt ausruht, sondern sich auch einen Namen im Bereich der Filmmusik macht.

Neben dem Symposium gibt es weitere Anzeichen, die Wien auch zu einer *Stadt der Filmmusik* machen könnten. So wurde das *Max Steiner Orchestra*<sup>322</sup> gegründet, welches vorrangig für Studioaufnahmen für Kino-, Fernsehfilme und Videospiele gebucht werden kann. Die *Vienna Symphonic Library*<sup>323</sup> bietet eine umfassende Musiksammlung, sowie Software für Filmmusik. Die *Synchron Stage Vienna*<sup>324</sup> auf dem Rosenhügel in Wien ermöglicht durch akustische und moderne technische Ausstattung Filmmusikaufzeichnungen, die bereits für internationale Filme genutzt werden.

Der Ruf der *Musikstadt Wien* entstand durch das Zusammenspiel der Gegebenheiten (Anwesenheit der Komponisten) und deren Präsentation dieser. Dadurch wurde auf die Stadt aufmerksam gemacht und das Image festigte sich.

„Wien sei deshalb eine Musikstadt, weil es Komponisten von Weltruf angezogen bzw. hervorgebracht hat, und Wien habe solche Komponisten angezogen und hervorgebracht, weil es eben eine Musikstadt [...] sei.“<sup>325</sup>

---

<sup>322</sup> <http://www.maxsteinerorchestra.com>, Zugriff am 23.08.2016.

<sup>323</sup> <https://vsl.co.at/de>, Zugriff am 23.08.2016.

<sup>324</sup> <http://www.synchronstage.com/en>, Zugriff am 23.08.2016.

<sup>325</sup> Nußbaumer, *Musikstadt Wien*, S.39.

In dieser Zirkelargumentation steckt auch das Potenzial eines Images zur *Filmmusikstadt Wien*. Da in der Stadt inzwischen Verschiedenes im Bereich der Filmmusik angeboten wird, wird darüber berichtet und es besteht die Möglichkeit, dies weiterzuführen und auszubauen.

Während der Veranstaltungstage im Herbst bekommt die Filmmusik nicht nur seitens der Besucher von *Hollywood in Vienna* und des Symposiums, sondern auch seitens der Medien Aufmerksamkeit. Die Begeisterung für *Hollywood in Vienna* zeigt sich vor allem darin, dass die Veranstaltung an beiden Abenden seit Jahren innerhalb kurzer Zeit ausverkauft ist. Internationale Gäste kommen gerne (wieder) und verbreiten die Angebote Wiens im Bereich der Filmmusik.<sup>326</sup> Durch eine Veranstaltung wie *Hollywood in Vienna*, die Filmmusik auf hohem musikalischem Niveau bietet, steigt auch die Anerkennung und Wertschätzung dieser Kunstform.

---

<sup>326</sup> Lässt sich u.a. in den Kommentaren in den Social Media und Nachrichten erkennen. Menschen wollen nach Ausverkauf noch Karten kaufen, oder bieten ihre unentgeltliche Mithilfe an, um dabei sein zu können.

#### 5.4 *Hollywood in Vienna* – Filmmusik im Mittelpunkt?

Filmmusik und der Film stehen seit langem in einem Konfliktfeld, in dem immer wieder versucht wird herauszufinden, welche Komponente wichtiger ist. „Dieser Streit um die Vormachtstellung ist jedoch ebenso unsinnig wie fruchtlos. Bild und Ton sind nicht Gegner, sondern Partner.“<sup>327</sup> Im *Walk of Fame* am Hollywood Boulevard erkennt Keller einen Beweis, dass die Rolle der Filmmusikkomponisten in der Öffentlichkeit weniger wahrgenommen wird. So muss man lange gehen, um den Namen eines Komponisten auf einem Stern zu entdecken.<sup>328</sup>

*Hollywood in Vienna* hat sich zum Ziel gesetzt, die Filmmusik und ihre Komponisten zu ehren. Es wird viel Aufwand betrieben, um die Filmmusik auf die Bühne zu bringen. Ähnlich intensiv ist auch die Vorbereitung der Visuals und die somit nötige Synchronisation der beiden Komponenten. Die Visuals bestehen aus neuem Bildmaterial, das zur Musik ‚komponiert‘ wird. Der Video-Designer richtet sich mit seiner Bildgestaltung nach dem Rhythmus und den Gegebenheiten der Musik. Dabei greift er in unterschiedlicher Intensität in das bekannte Filmmaterial ein. Aufgrund der räumlichen Gegebenheit des Saals und der geteilten Leinwand, die im Saal eingebettet ist, entsteht für den Besucher nicht der Eindruck eines Kinobesuches. Ebenso hebt sich das Konzerterlebnis von einem Konzertbesuch eines klassischen Konzerts eines Sinfonieorchesters deutlich ab. Das visuelle Konzept trägt maßgeblich zum Erfolg der Veranstaltung bei.

Darum stellt sich die Frage, ob bei der Veranstaltung *Hollywood in Vienna* tatsächlich die Filmmusik im Mittelpunkt steht. Warum kommt die Veranstaltung, die sich explizit der Filmmusik widmet, nicht ohne diese umfangreiche visuelle Ebene aus?

---

<sup>327</sup> Kungel, *Filmmusik für Filmemacher*, S.104.

<sup>328</sup> Vgl. Keller, *Stars and Sounds*, S.9.

„Konzerte ohne Video lassen sich in dieser multimedialen Zeit nicht mehr verkaufen“. <sup>329</sup> Diese Aussage erinnert an das Gewohnheitsrecht von dem Erdmann und Becce bezüglich der Etablierung der Verbindung von Bild und Ton sprechen. Tomek weist auf ähnliche Produktionen hin, in deren Rahmen begleitendes Filmmaterial ausdrücklich gefordert wurde. Verglichen mit einer Mehrzweckhalle, in der ein Konzert stattfindet, bringt das Konzerthaus bereits eine imposante Kulisse, in die sich die Leinwand optisch einbettet. Dies ermöglicht, dass nicht die gesamte Veranstaltung durchgängig mit Filmszenen bebildert werden muss, um das Publikum zufrieden zu stellen. <sup>330</sup>

Eine ‚Durchbebilderung‘ des Konzertes mit Filmmaterial ist nicht im Sinne der Veranstalter. Mittels Visuals soll Atmosphäre geschaffen werden und das Publikum soll sich gegebenenfalls in die Filmhandlung zurückversetzt fühlen. Es werden Emotionen geweckt und der Zuseher kann in Erinnerung schwelgen. In Verbindung mit der Musik müssen es nicht die Originalszenen sein. Es reichen auch Motive und abstrakte Animationen, die von den Filmen inspiriert sind, um dies zu bewirken.

Tomek spricht von einer schwierigen Gratwanderung, wenn es darum geht, die verschiedenen Gruppen zu befriedigen. Das Publikum will an die Filme erinnert werden und erwartet eine Bebilderung. Da der Saal jedoch schon eine beeindruckende Kulisse für ein Konzert bietet, lässt sich auch mit ruhigerer Animation viel Atmosphäre schaffen. Die Projektion von Originalbildern während des Konzertes sowie in der Aufzeichnung birgt teilweise rechtliche Hindernisse. Es kommt vor, dass sich die Komponisten die Originalszenen zu ihrer Musik wünschen. Dadurch wird gezeigt, wie sie eine konkrete Szene vertont haben und ihr ‚Handwerk‘ sichtbar gemacht. <sup>331</sup>

Zahlreiche Faktoren sprechen dafür, dass die Filmmusik bei *Hollywood in Vienna* im Vordergrund steht und die visuelle Ebene als Unterstützung für ein außergewöhnliches Konzerterlebnis eingesetzt wird. Die Filmmusik erhält ihren dominanten Charakter bereits in der Produktion der Veranstaltung. Dies zeigt

---

<sup>329</sup> Interview mit Dr. Sandra Tomek.

<sup>330</sup> Vgl. Interview mit Dr. Sandra Tomek.

<sup>331</sup> Tomek weist auf David Newman der sich eine exakte Synchronisation gewünscht hat. (2014) Im Gegensatz lassen Ennio Morricone und Hans Zimmer bei Konzerten die Musik für sich sprechen.

sich in der Auswahl des Veranstaltungsorts. Im Konzerthaus ist ein akustisches Erlebnis auf hohem Niveau möglich. Die Leinwand hingegen bereitete den Veranstaltern sowohl technisch als auch rechtlich große Herausforderungen. Erst nach mehrmaliger erfolgreicher Zusammenarbeit wurde es gestattet, die Orgel mit einer Leinwand zu überdecken.

Weiters zeigt die Reihenfolge der Schritte in der Vorbereitung die Dominanz der Musik gegenüber dem Bild. Erst wenn diese fertig adaptiert wurde, gelangt sie zum Video-Designer, der seine Visuals den vorhandenen Musikstücken anpasst. Während der Projektion nimmt der Film nie überhand, da Originalszenen nicht in der originalen Synchronisation wiedergegeben werden. Ebenso wenig kommen andere Bestandteile des Originalfilmtons wie Sprache oder Soundeffekte vor.

*Hollywood in Vienna* wird mit der Musik, dem RSO und dem anwesenden Komponisten beworben. Der vorrangige Grund für das Publikum, die Veranstaltung zu besuchen, liegt somit in der Filmmusik. Fans der Veranstaltung kommen jedoch auch wegen des umfangreichen visuellen Konzepts gerne wieder. Filmmusik kann bereits in verschiedenen Formaten live genossen werden, durch die Verbindung mit der besonderen Art von Visuals erhält die Veranstaltung jedoch ein Alleinstellungsmerkmal.

## 5.5 Conclusio

Filmmusik wird für die Veranstaltung zu absoluter Musik arrangiert, dennoch geht sie eine neuerliche Verbindung mit dem Bild ein. Visuals und Musik werden auf besondere Weise gekoppelt, wodurch eine neue Erscheinungsform für die Filmmusik entsteht. Die Musik steht bei *Hollywood in Vienna* im Vordergrund, und die Rolle der Begleitung, die ihr oftmals zugeschrieben wird, wird von den Visuals erfüllt. Somit ist es die Umkehrung der Beziehung, die wir aus dem Film und dessen Filmmusik kennen. Die Visuals funktionieren als Verstärkung für die Emotion, die die Musik evoziert. Ähnlich wie die Filmmusik in einem kommentierenden Verhältnis zum Bild stehen kann, übernehmen bei der Veranstaltung die Animationen die kommentierende Funktion.

Natürlich könnte die arrangierte Filmmusik auch ohne Bildbegleitung ein Konzert füllen. Das besondere Konzept der Veranstaltung, bestehend aus der Musikauswahl aus unterschiedlichen Filmen, die dennoch thematisch verbunden sind, dem Raumkonzept mit Visuals und Licht, der Einbringung von Chor und Sänger sowie der Ehrung eines anwesenden Filmmusikkomponisten macht die Veranstaltung jedoch zu einer einmaligen Veranstaltungsform.<sup>332</sup>

---

<sup>332</sup> Tomek weist darauf hin, dass es nach Auskunft ihrer US-amerikanischen Gäste auch in den USA keine vergleichbare Veranstaltung gibt.

## 6 Quellenverzeichnis

---

### 6.1 Literatur

- Adorno, Theodor W./Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt <sup>2</sup>1996; (Orig. *Komposition für den Film*, München: Verlags KG 1969)
- Amon, Reinhard (Hg.), *Lexikon der musikalischen Form*, Wien: Doblinger/Metzler 2011.
- Brandt, Hans-Jürgen, „Die Anfänge des Kinos“, *Fischers Filmgeschichte. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium (1895-1944)*, Hg. Werner Faulstich, Helmut Korte, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, (= 100 Jahre Film 1895-1995 Bd.1), S.86-98.
- Bullerjahn, Claudia, „Von der Kinomusik zur Filmmusik. Stummfilm-Originalkomposition der zwanziger Jahre“, *Musik der zwanziger Jahre*, Hg. Werner Keil, Hildesheim: Georg Olms Verlag 1996, (= Hildesheimer Musikwissenschaftliche Arbeiten Bd.3), S.281-316.
- Bullerjahn, Claudia, *Grundlagen der Wirkung von Filmmusik*, Augsburg: Wißner 2001.
- Bullerjahn, Claudia, „Musik zum Stummfilm. Von den ersten Anfängen einer Kinomusik zu heutigen Versuchen der Stummfilmillustration“, *Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität*, Hg. Josef Kloppenburg, Laaber: Laaber-Verlag 2012, S.25-86.
- Cancola, Reingard, „Musik in Film und Fernsehen. Erscheinungsformen und Funktionen von Filmmusik und deren Einfluß auf die Rezeption fiktionaler und nicht-fiktionaler Inhalte“, Diss., Universität Wien, Fakultät für Psychologie 1994.
- Castan, Joachim, *Max Skladanowsky oder der Beginn der deutschen Filmgeschichte*, Stuttgart: Füsslin 1995.
- Chion, Michel, *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*, Hg. J.U.Lensing, Berlin: Schiele und Schön 2012; (Orig. *L'audio-vision. Son et image au cinéma*, Paris: Nathan 1990).
- Copland, Aaron, „Tip to Moviegoers ...“, *The New York Times Magazine*, 06.11.1949.
- De la Motte-Haber, Helga/Hans Emons, *Filmmusik. Eine systematische Beschreibung*, München, Wien: Carl Hanser 1980.
- Dettke, Karl Heinz, *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1995.

- Erdmann, Hans/Guiseppa Becce, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Berlin-Lichterfelde, Leipzig: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung 1927.
- Flückiger, Barbara, *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg: Schüren 2001.
- Gervink, Manuel/Matthias Bückle (Hg), *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis – Genres*, Laaber: Laaber-Verlag 2012.
- Gorbman, Claudia, „Filmmusik. Texte und Kontexte“, *Film und Musik*, Hg. Regina Schlagnitweit, Gottfried Schlemmer, Wien: Synema 2001, S.13-30.
- Goslar, Nina, „Sinfonie und Rhythmus. Presstext zur Wiederaufführung von Berlin, Die Sinfonie der Großstadt am 24.9.2007 im Friedrichstadtpalast, Berlin.
- Hauser, Franz-Josef, *John Williams – Ein Komponist zwischen Filmmusik und Konzertsaal. Mit Analysen und Wissenswertem zur Kunst des Komponierens für den Film*, Saarbrücken: VDM Verlag 2010.
- Keller, Matthias, *Stars and Sounds. Filmmusik – Die dritte Kinodimension*, Kassel: Bärenreiter 1996.
- Kloppenburger, Josef (Hg), *Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität*, Laaber: Laaber-Verlag 2012.
- Korte, Helmut/Werner Faulstich, „Der Film zwischen 1895 und 1924: ein Überblick“, *Fischers Filmgeschichte. Von den Anfängen bis zum etablierten Medium (1895-1944)*, Hg. Werner Faulstich, Helmut Korte, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, (= 100 Jahre Film 1895-1995 Bd.1), S.13-47.
- Kreuzer, Anselm C., *Filmmusik in Theorie und Praxis*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2009. (=kommunikation audiovisuell. Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München Bd.42)
- Kreuzer, Anselm C., *Filmmusik. Geschichte und Analyse*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2001. (=Studien zum Theater, Film und Fernsehen Bd.33)
- Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler*, Hamburg: Rowohlt 1958.
- Kracauer, Siegfried, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985; (Orig. Theory of Film. The Redemption of Physical Reality, New York: Oxford University Press 1960)
- Kungel, Reinhard, *Filmmusik für Filmemacher. Die richtige Musik zum besseren Film*, Heidelberg: dpunkt Verlag und mediabook Verlag 2008.

- Loll, Werner, „Anmerkungen zur Geschichte und Praxis der Stummfilmmusik. Eine Einführung und Gedankensammlung“, *Film und Musik als multimedialer Raum*, Hg. Tarek Krohn, Willem Strank, Marburg: Schüren Verlag 2012, (= Marburger Schriften zur Medienforschung Bd. 35), S.85-96.
- Maas, Georg/Achim Schudack, *Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis*, Mainz: Schott's Söhne 1994.
- Narath, Albert, *Oskar Messter der Begründer der deutschen Kino- und Filmindustrie*, Berlin: Deutsche Kinemathek e.V. 1996.
- Nußbaumer, Martina, *Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images*, Freiburg: Rombach Verlag KG 2007.
- Pauli, Hansjörg, „Filmmusik“, *Funkkolleg Musik, Studienbegleitbrief 11*. Deutsches Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen (Hg.), , Weinheim & Basel/Mainz: Beltz & Schott 1987, S.11-44.
- Pauli, Hansjörg, „Filmmusik. Ein historisch-kritischer Abriß“, *Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen*, Hg. Hans Christian Schmidt, Mainz: Schotts Söhne 1976.
- Pauli, Hansjörg, *Filmmusik: Stummfilm*, Stuttgart: Klett-Cotta 1981.
- Reinhart, Martin, „131 Minuten Meisel“, *Maske und Kothurn*, 61/1, 2015, S.55-65.
- Reinhart, Martin/Tode Thomas, „Vorwort“, *Maske und Kothurn*, 61/1, 2015, S.7-10.
- Reuter, Cornelia, „Hans Zimmer und John Williams. Zwei Filmkomponisten im Vergleich“, Dipl.-Arb., Universität Wien, Institut für Musikwissenschaft 2012.
- Schneider, Norbert J., *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*, Mainz: Schott 1997.
- Wegele, Peter, *Der Filmkomponist Max Steiner*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag 2012. (= exil.arte-Schriften Bd. 2)

## 6.2 Interview

Huemer, Teresa, Interview mit Dr. Sandra Tomek am 22.07.2016, digital, im Besitz der Autorin.

### 6.3 Online

Boston Pop Orchestra, <http://www.bso.org/brands/pops/about-us/historyarchives/the-history-of-the-boston-pops.aspx>, Zugriff am 20.07.2016.

Breitenseer Lichtspiele, <http://www.bsl-wien.at>, Zugriff am 25.06.2016.

Der Herr der Ringe - Die Gefährten, Veranstaltung am 22.04.2017:  
<https://www.stadthalle.com/de/schauen/events/313/Der-Herr-der-Ringe>,  
Zugriff am 25.06.2016.

Disney in Concert, Veranstaltung am 26.03.2016:  
<https://www.stadthalle.com/de/schauen/events/225/Disney-in-Concert>,  
Zugriff am 25.06.2016.

Ennio Morricone - The 60 Years of Music Tour, Veranstaltung am 08.02.2017:  
<https://www.stadthalle.com/de/schauen/events/318/ENNIO-MORRICONE>,  
Zugriff am 25.06.2015.

Film + Musik live, <https://konzerthaus.at/abonnement/id/310>, Zugriff am 25.06.2016.

Fluch der Karibik, Veranstaltung am 17.12.2016:  
<https://www.stadthalle.com/de/schauen/events/289/Fluch-der-Karibik>,  
Zugriff am 25.06.2016.

Hans Zimmer - Live on Tour 2016, Veranstaltung am 13.05.2016:  
<https://www.stadthalle.com/de/schauen/events/223/Hans-Zimmer-Live-on-Tour-2016>, Zugriff am 25.06.2016.

Hollywood in Vienna, <http://hollywoodinvienna.com/de/events/fimu-2015>, Zugriff am 23.08.2016.

Hollywood in Vienna 2015, *Tales of Mystery*, TV Aufzeichnung ORFIII,  
<https://www.youtube.com/watch?v=kDW3B8FgHgM> Zugriff am 23.08.2016.

Max Steiner Orchestra, <http://www.maxsteinerorchestra.com>, Zugriff am 23.08.2016.

Nacht der Filmmusik 2016: <http://polizeimusik.at/?p=1081#more-1081>, Zugriff am 25.06.2016.

Randy Newman, Veranstaltung am 5.11.2015:  
<https://www.mqw.at/programm//programmdetail/andy-newman/>, Zugriff am 25.06.2016.

Sandra Tomek, <http://hollywoodinvienna.com/de/people/sandra-tomek>, Zugriff am 8.5.2016.

Stadthalle Wien,  
[https://www.stadthalle.com/media/file/23\\_WienerStadthalle\\_b2b-Mappe-Facts-and-Figures.pdf](https://www.stadthalle.com/media/file/23_WienerStadthalle_b2b-Mappe-Facts-and-Figures.pdf), Zugriff am 31.08.2016.

Stummfilm-Sommerkinofestival STUMM & LAUT 2016, <http://volxkino.at/stumm-laut/>, Zugriff am 25.06.2016.

Synchron Stage Vienna, <http://www.synchronstage.com/en>, Zugriff am 23.08.2016.

Szenenvergleich Star Wars: Episode IV – A New Hope im Throne Room: <http://www.moviepilot.de/news/ohne-musik-wird-star-wars-richtig-peinlich-135646>, Zugriff am 25.06.2016.

The Godfather Live! Der Pate Teil I mit Live Orchester, Veranstaltung am 10.10.2015,: <https://www.stadthalle.com/de/schauen/events/42/The-Godfather-Live-Der-Pate-Teil-I-mit-Live-Orchester>, Zugriff am 25.06.2016.

TV-Interview von Barbara Rett mit James Newton Howard, <https://youtu.be/kDW3B8FgHgM?t=50m11s>, Zugriff am 31.08.2016.

Vienna Symphonic Library, <https://vsl.co.at/de>, Zugriff am 23.08.2016.

## 6.4 Abbildungsverzeichnis

*Animationen in digitaler Form zur Verfügung gestellt von Sandra Tomek.*

Abb. 1 <i>Hollywood in Vienna</i> 2015, Großer Saal im Wiener Konzerthaus, <a href="http://hollywoodinvienna.com/de/photos">http://hollywoodinvienna.com/de/photos</a> , Zugriff am 05.06.2016.....	S.75
Abb. 2 Screenshot aus der Animation zu <i>Phantom Manor</i> .....	S.75
Abb. 3 Screenshot aus der Animation zu <i>Rebecca</i> .....	S.76
Abb. 4 Screenshot aus der Animation zu <i>Death Becomes Her</i> .....	S.76
Abb. 5 Screenshot aus der Animation zu <i>Pretty Woman</i> .....	S.76
Abb. 6 Screenshot aus der Animation zu <i>The Hunger Games</i> .....	S.77
Abb. 7 <i>Hollywood in Vienna</i> 2015, Louise Dearman singt <i>Places that Belong to You</i> aus <i>The Prince of Tides</i> <a href="http://hollywoodinvienna.com/de/photos">http://hollywoodinvienna.com/de/photos</a> , Zugriff am 05.06.2016. ....	S.77
Abb. 8 <i>The Hunger Games: Mockingjay Part 1</i> . Filmplakat, <a href="http://thehungergames.wikia.com/wiki/The_Hunger_Games:_Mockingjay_-_Part_1">http://thehungergames.wikia.com/wiki/The_Hunger_Games:_Mockingjay_-_Part_1</a> , Zugriff am 31.8.2016.....	S.77
Abb. 9 Screenshot aus der Animation zu <i>The Curious Case of Benjamin Button</i> .....	S.78
Abb. 10 Screenshot aus der Animation zu <i>Alice in Wonderland</i> .....	S.78
Abb. 11 Screenshot Serie <i>Addams Family</i> .....	S.81

## 7 Anhang

---

### 7.1 Zusammenfassung

Filmmusik weist bereits im Namen auf die Verbindung zweier Kunstformen hin. Seit der Erfindung des Mediums Films dient die Musik als Begleitung und erhielt verschiedene Funktionen. Die Verbindung der beiden Elemente entstand aufgrund der räumlichen Gegebenheiten, wo das neue Medium um 1900 seinen Siegeszug begann. Beide künstlerischen Formen wurden zeitgleich dargeboten. Im Laufe der Zeit wurden die Vorteile und das Potenzial der Musik entdeckt, und die Musik bekam immer mehr Aufgaben, die sie für das Filmbild erfüllte. Seit der Erfindung des Tonfilms um 1930 ist das Vorführungssetting des Films mit dem heutigen vergleichbar, und die Live-Musik verschwand aus dem Kinosaal. Dennoch wurde sie lange Zeit ‚nur‘ als Begleitmusik und im Vergleich zu Konzertmusik als minderwertig gesehen. Mit der Auseinandersetzung der Funktionen, Beziehungen und Aufgaben der Filmmusik stieg auch die Wertschätzung. Filmmusik wird in Konzertsälen gespielt, in Literatur behandelt und auf Tonträgern verkauft. In dem Vorführungssetting der Stummfilmjahre, mit der Besonderheit der Livemusik, liegt auch in der heutigen Zeit ein Reiz. Bei Stummfilmveranstaltungen wird versucht, die Musik wieder mehr in den Mittelpunkt zu rücken. Ebenso steigt die Zahl der Veranstaltungen, die einen Film mit der Live-Musik eines Orchesters darbieten. *Hollywood in Vienna* ist eine konzertante Veranstaltung, die sich der Filmmusik widmet und Filmmusik mittels Orchester auf die Bühne bringt. Die Filmmusikgala findet im Wiener Konzerthaus statt und das Radio Symphonie Orchester spielt unter der Leitung eines internationalen Filmmusikdirigenten. Im Vergleich zu anderen Veranstaltungsformen die live gespielte Filmmusik anbieten, wird bei dieser kein gesamter Film gezeigt. Dies wäre aufgrund der Musikauswahl gar nicht möglich und ist seitens der Veranstalter nicht gewünscht. Bei der Inszenierung von Filmmusik für *Hollywood in Vienna* wird dennoch nicht auf eine umfangreiche Visualisierung verzichtet. Diese setzt sich aus Animationen mit Motiven und Szenen aus den Filmen sowie einem Lichtkonzept zusammen.

Die vorliegende Arbeit geht der Frage nach, mit welchen Mitteln Filmmusik auf die Bühne gebracht wird. Warum braucht *Hollywood in Vienna* Visuals und steht dennoch die Filmmusik im Mittelpunkt?

## 7.2 Abstract

The word *film music* already includes the connection of two different art forms. The musical accompaniment serves the film from the very beginning and got different functions. The connection of the two elements was due to the spatial conditions of the places where the new medium began its triumphal procession in 1900. Both art forms were presented simultaneously. In the course of time the potential of the connection and benefits of music were discovered. The music got more functions to support the moving pictures of the film. Since the invention of the *talkies* in 1930, the live-music was displaced from the cinemas. From that time on, the setting of the presentation of a film is similar with the one we are used to nowadays. Nevertheless, for a very long time film music was seen only as background music and side product of a film. Compared to classical concert it got less appreciation. Because of the academic discussions on film music's functions and the relation between music and image the appreciation increased. Film music is played in concert halls, treated in literature and scores are sold on disks. But there is also a big interest in the characteristic live music setting from silent movies. These days there are many silent movie screenings that are accompanied with live music. Likewise, the number of events which are trying to bring back the music on the stage presented by an orchestra increases. *Hollywood in Vienna* is one of these concerts. The film music event takes place once a year at the *Wiener Konzerthaus*. An international well-known film music conductor conducts the *Austrian Radio Symphony Orchestra*. Compared to other types of events that are offering live performed film music, there is no entire film shown. Due to the choice of music this wouldn't be possible because there are played pieces of music of many different films. At the presentation of film music at *Hollywood in Vienna* the visualization plays a big and important role. The visuals are including objects, images and also original scenes from the films and are well adapted to the light show.

This master's thesis focuses on the different kinds of film screenings, the relation between music and film image. In the end the questions How music is adapted to be played on a stage? and Why does *Hollywood in Vienna* include an extensive visualization although they want to present the music as central art form the event? is answered.

### 7.3 Programm Hollywood in Vienna 2015

#### *Tales of Mystery*

Komponist Programmtitel	Musikadaption und Synchronisationsart	Visuals
	<b>PART 1</b>	
Max Steiner, Bruce Broughton Hollywood in Vienna Fanfare	Komponiert für <i>Hollywood in Vienna</i>  Orchester;	Beginn: Leinwand Foto mit den Orgelpfeifen, die sich hinter der Leinwand befinden -> Leinwand nicht als solche zu erkennen. Während der Fanfare werden sie, vergleichend mit einem roten Vorhang ‚hochgezogen‘; Beginn Animation, die in Standbild mit Logo und Titel der Veranstaltung endet.
Franz Waxman Rebecca Suite	Orchester	Haus → Original Tanzendes Pärchen, Kuss → Original Belegschaft des Hauses → Original Stiegenhaus → Original Zimmer/ wehender Vorhang/Frau → Original Brennende Häuser → Original Medley aus Filmszenen die vereinfacht die Geschichte darstellen jedoch mit runder Einfassung. Stummfilmzeit-Erinnerung Keine zusätzliche Animation
John Debney Phantom Manor Suite	Phantom Manor Score, Ballroom Scene Exakte Einsätze zb. Tanz, Skelette,	Rauch/ Weißer Schleier → Motiv Portraits Galerie → Motiv <i>neue Bilder</i> Tanzsaal (Fotografie Stadtpalais Liechtenstein) tanzende(s) Pärchen → Motiv Tanzende Skelette → Motiv
Alan Silvestri Death Becomes Her End Credits	Click Methode und Streamers	Verschiedene Originalszenen – nicht synchron (= <b>Filmszenenmedley</b> )  Zwischen durch nur Animation, Dunst, Bewegung, Blasen Hintergrund, Stimmung
Jerry Goldsmith, Richard Bellis Poltergeist & IT Medley	Arrangement aus Theme Poltergeist und THeme Song IT  Kinderchor	Poltergeist gänzlich Blau eingefärbt Flimmernder Bildschirm → Motiv Originalszenen Poltergeist Übergang zu IT IT gänzlich rot eingefärbt zusätzlich rote Animationen, Schleier, Linien,

		Hintergrund Clownsgesicht → Original Spirale → Motiv Medley Szenen aus beiden Filmen
Danny Elfman Alice in Wonderland Theme	Solist Sängerknaben Chor Kinderchor	Grinsekatz → Motiv Pilze Blumen Pflanzen → Motiv Teekanne → Motiv Hut → Motiv Spielkartensymbole → Motiv Schaukelstuhl → Motiv  Neue Animation, Motive und Gegenstände aufgenommen  → <b>Gesamte neue Animation</b>
Tom Tykwer, Reinhold Heil, Johnny Klimek Perfume – The Story of a Murderer Meeting Laura	Solist Gesang Daniela Fally	Eigene Animation blühende Blumenblüte Gesicht Laura, ein Kuss, Murderer Perfume Flacons → Original Szenen Medley  <b>Sängerin auf Leinwand projiziert</b>
Alexandre Desplat The Curious Case of Benjamin Button Medley	Arrangement aus Filmscore Solist Piano, František Jánoška,	Ausschnitt der Uhr mit Zeiger, drehend → Motiv Originalszenen Medley (Mädchen Benjamin, Tänzerin, Pitt, Bett, Steg)  Tlw. eingefärbt ansonsten keine Eingriffe in Original Bildmaterial
Hans Zimmer The Da Vinci Code Chevaliers de Sangreal	Click Methode Chor	Der vitruvianische Mensch → Motiv Mona Lisa → Motiv Letzes Abendmahl → Motiv Dollarschein, Illuminati , Sehendes Auge Gottes
Jerry Goldsmith The Omen Suite	Click Methode Chor	Friedhof, Kreuz, Statue → Motiv aus Vorspann rote Farbe → Motiv (Dunkelkammer aus dem Film) einige Originalszenen
Marc Shaiman, Vic Mizzy The Addams	Click Methode und Streamers	Haus → Original bearbeitet Nebel/Dunst → Motiv) Originalszenen

Family Theme		
	<b>PART 2</b>	
IN MEMORIAM JAMES HORNER Rose's Theme	Piano Solo ohne Orchester!	Aufnahmen von JH bei Hollywood in Vienna 2014. Bühne Entgegennahme des Awards, kurzer Einspieler seiner Rede. Einblendung der Filmtitel für die er komponiert hat.
	<b>A TRIBUTE TO JAMES NEWTON HOWARD</b>	
James Newton Howard The Last Airbender The Wave <i>Mixed Choir</i>	Film  Originalszenen Synchron fast	Einblendung Tribute JNH Beginn Teil 2 Original Filmszenen Ende: Filmtitel für die er komponiert hat. Endbild: A tribute to JNH
James Newton Howard James Newton Howard Medley	Arrangement aus Scores von Atlantis, Dave, Dinosaur, Hidalgo, King Kong, Lady in the Water, Peter Pan, Snow Falling on Cedars, Water for Elephants, Wyatt Earp  Chor	Standbilder!! aus den Filmen Stark bearbeitet, nur Hintergrund Umgebung bewegt sich.
James Newton Howard Signs Suite	Click Methode	Gräser/Wiese → Motiv Originalszenen
James Newton Howard The Village & Defiance Medley	Arrangement Solist Violine und Solist Cello	Village → Original, kein Eingriff Übergang Rauch neue Animation Defiance → Original, kein Eingriff
James Newton Howard Pretty Woman First Kiss	Original Kusszene	Häuser → Original jedoch Standbild Standbilder Collage Emotionale Szenen aus film in Slowmo, stark rosa gefärbt

James Newton Howard The Prince of Tides Places that Belong to You	Solist Gesang <i>Louise Dearman</i> , Bilder hören auf wenn Dearman zu singen beginnt. Direktübertragung in einen Leinwandbereich	Originalbilder , Starke Einfassung/ Rahmung New York,
James Newton Howard Maleficent Suite	Chor Solist Sängerknabe	Originalszenen stark bearbeitet Übergänge, Farben, Kontraste, Hintergründe
James Newton Howard Blood Diamond Suite	Click Methode Gesang Velile Mchunu, African Ensemble (Insigizi), Chor  Elektronische Zuspelung (Playback)	Landschaften, Menschenszenen → Original
James Newton Howard Batman Begins & The Dark Knight Suite	Click Methode  Elektronische Zuspelung (Playback)	Batman Symbol → Motiv Hintergrund einfache Animation Silhouette Batman im Nebel Fledermäuse → Motiv Fahrt auf Batmobil → Original Flug über New York → Original Eingriff in Originalmaterial: Kontrast, Färbung,
James Newton Howard The Hunger Games: Mockingjay Part 1 Hanging Tree	Song Gesang Solist Edita Malovčić, Chor Click Methode Elektronische Zuspelung (Playback)	<b>Direktübertragung Sängerin</b> Mocking Jay → Motiv Flammen → 'catching fire' Motiv Wald → Motiv (Filmplakat) keine Originalszene gänzlich neue Animation
James Newton Howard The Hunger Games	Chor, Einleitung: Award Ceremony	

Horn of Plenty		
	Award Ceremony	
James Newton Howard One Fine Day For The First Time	Song Solist Gesang <i>Brian McKnight</i>	Keine Animation außer Projektion des Sängers auf linken Leinwandbereich

CHOR DER NEUEN WIENER STIMMEN – Leitung: Christoph Wigelbeyer  
 Kinderchor SUPERAR – Leitung Andy Icochea ORF Radio-  
 Symphonieorchester Wien Musikalische Leitung: Keith Lockhart

## 7.4 Lebenslauf

Teresa Huemer, B.A.

teresa.huemer@gmx.at

geboren am 15.10.1989 in Pfarrkirchen bei Bad Hall/ OÖ

### Ausbildung

Oktober 2013 - Oktober 2016	<b>Theater-, Film- und Medientheorie</b> <i>Masterstudium an der Hauptuniversität Wien</i>
Oktober 2014 - Juni 2015	<b>Zertifikatslehrgang Kulturmanagement</b> <i>Institut für Kulturkonzepte Wien</i>
Oktober 2010 Oktober 2013	<b>Theater-, Film- und Medienwissenschaft</b> <i>Bachelorstudium an der Hauptuniversität Wien</i>
Juni 2009	Matura an der <b>HLW Steyr</b> , <i>Ausbildungsschwerpunkt: Kultur- &amp; Eventmanagement</i>

### Berufspraxis

Februar – Juni 2016	<b>Verein Aids Life, LIFE BALL</b> <i>Assistenz Marketing und Sponsoring,</i>
September - Oktober 2015	<b>Hollywood in Vienna</b> , Gala der Filmmusik <i>Assistenz Presse und Sponsoring</i>
März 2013 - Jänner 2016	<b>Wiener Klassenzimmertheater</b> , Theaterverein <i>Öffentlichkeitsarbeit, Assistentin der künstlerischen Leitung</i>
November 2012 - Jänner 2013	<b>Theater in der Josefstadt</b> , Praktikum <i>Abteilung Kommunikation/ Öffentlichkeitsarbeit</i>
Juli - November 2012	<b>Fundraising Verband Austria</b> , Praktikum <i>Abteilung Kommunikation, Kongressorganisation</i>
Februar - Juli 2012	<b>Volkshilfe Österreich</b> , Praktikum <i>Abteilung Kommunikation, Veranstaltungsorganisation</i>