



## Filmmusik

Filmmusik ist (fast) so alt wie das Kino selbst – und untrennbar mit ihm verbunden: Um dieses komplexe Verhältnis zwischen Bild und Musik geht es im neuen Themendossier. Dabei dient die aktuelle Dokumentation „Score – Eine Geschichte der Filmmusik“ über bekannte Hollywood-Komponisten als Einstieg und Ausgangspunkt. Noch mehr über

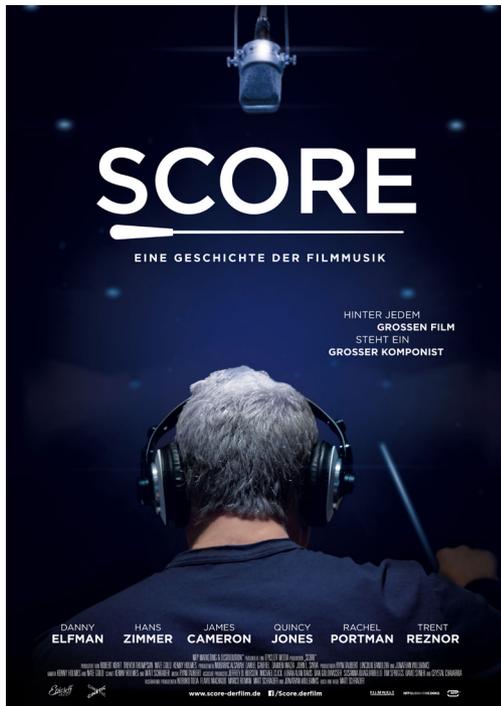
den Beruf der Filmkomponistin erzählt Christine Aufderhaar im Interview. Doch erst der Blick auf andere Filmkulturen und den Einfluss von Pop-Soundtracks zeigt die ganze Vielfalt der Filmmusik. Für den Unterricht zum Thema gibt es Arbeitsblätter sowie Links und Literatur.

## INHALT

---

Filmbesprechung	<b>„Score – Eine Geschichte der Filmmusik“</b>
Hintergrund	<b>Eine andere Geschichte der Filmmusik</b>
Hintergrund	<b>Popsongs im Kino</b>
Arbeitsblätter	<b>Fünf themenbezogene Aufgaben zur Arbeit mit dem Film „Score – Eine Geschichte der Filmmusik“ sowie weiteren Filmbeispielen für die Fächer Musik, Deutsch, Kunst und Englisch.</b>
Links und Publikationen zu Filmmusik	<b>Eine Liste von Online-Magazinen, Standardwerken und didaktischen Publikationen zum Thema.</b>

## FILMBESPRECHUNG



## Score – Eine Geschichte der Filmmusik

### Score: A Film Music Story

USA 2017  
Dokumentarfilm

Kinostart: 04.01.2018

Verleih: NFP

Regie und Drehbuch: Matt Schrader

Darsteller/innen: Mitwirkende: John Williams, Hans Zimmer, Danny Elfman, Howard Shore, Steven Spielberg, James Cameron, Rachel Portman u.a.

Kamera: Nate Gold, Kenny Holmes

Laufzeit: 93 min, OmU

Format: Digital, Farbe

Barrierefreie Fassung: nein

Filmpreise: Auswahl: Tacoma Film Festival 2016: Publikumspreis; Nashville Film Festival 2017: Lobende Erwähnung; Newport Beach Film Festival 2017: Preis für herausragende Leistung u.a.

FSK: ab 12 J.

Altersempfehlung: ab 12 J.

Klassenstufen: ab 7. Klasse

Themen: Musik, Filmsprache, Filmgeschichte, Popkultur, Psychologie

Unterrichtsfächer: Musik, Medienkunde, Englisch, Psychologie

Anders als Schauspieler/-innen und Regisseure und Regisseurinnen stehen Filmkomponisten/-innen nur selten im Rampenlicht. Wie elementar ihre Arbeit jedoch für das Kinoerlebnis und den Kassenerfolg gerade auch im Mainstream-Bereich ist, zeigt Matt Schraders Dokumentarfilm „Score – Eine Geschichte der Filmmusik“, eine per Crowdfunding finanzierte Hommage an die Meister des Hollywood-Sounds.

Schon die ersten Einstellungen führen klar vor Augen, welchen Stellenwert Regisseur Matt Schrader den von ihm verehrten Komponisten/-innen einräumt: Die Kamera fängt eine karge weite Hügelandschaft ein, in der ein einsames Piano zu sehen ist, das über Drähte mit großen offenen Metallzylindern verbunden ist – ein surreal anmutender Anblick. Marco Beltrami hat die bizarre Installation in den Bergen von Malibu unter freiem Himmel aufgebaut, um für den Soundtrack des Westerns „The Homesman“ Windgeräusche und Klaviertöne zu vereinen. Der viel beschäftigte Komponist, der an Filmen wie „Tödliches Kommando – The Hurt Locker“ (USA 2008, Kathryn Bigelow) mitgewirkt hat, erscheint hier exemplarisch als visionärer Künstler, der sein Metier, allen Zwängen von Big-Budget-Produktionen zum Trotz, mit Leidenschaft, Inspiration und Lust am

Experiment ausfüllt. Schrader setzt ihn gewissermaßen als einen zweiten Autor des Films in Szene – als einen eigenständigen Geschichtenerzähler, in dessen Händen es liegt, mit seiner Musik, wie es wenig später in dem Film heißt, zu formen, zu verändern oder gar zu untergraben, was der Regisseur sagen will.

### Sprechen über Musik

Der Besuch bei Beltrami bildet den Prolog des Films, der im weiteren Verlauf nach und nach die verschiedenen Etappen des Produktionsprozesses von Filmmusik durchläuft: Von der „Spotting Session“, in der die Regie, Komponist oder Komponistin und weitere wichtige Teammitglieder den Musikeinsatz bei einer Vorführung des bereits geschnittenen Films besprechen, über die (meist) einsame Arbeit des Komponierens bis zur Orchestrierung und Abmischung des Scores im Studio. Breiteren Raum als diese „Werkstattbesuche“, die die unterschiedlichen Temperamente der Klangkünstler/-innen herausstellen, nehmen jedoch Sequenzen ein, in denen das versammelte Who’s who des Filmmusikfachs, darunter Hans Zimmer, Howard Shore und Danny Elfman, aber auch Regiegrößen wie Steven Spielberg und James Cameron, Kinohistoriker, Musikproduzentinnen, Orchesterleiter und sogar Neuro-

wissenschaftlerinnen ihr Expertenwissen zum Besten geben.

### Vom Stummfilm bis zur Gegenwart

Zwar bewegt sich „Score – Eine Geschichte der Filmmusik“ mit diesem Einsatz von Talking Heads formal in der Nähe konventioneller TV-Dokumentationen. Langeweile kommt aber schon deshalb nicht auf, weil die Wortbeiträge sehr pointiert eingesetzt sind und Anekdotisches weitgehend ausgespart bleibt. Vor allem aber bricht Schrader die Gesprächssituationen immer wieder auf, um das Gesagte durch kurze, gut gewählte Filmbeispiele zu veranschaulichen. Dabei arrangiert er das Material auf geschickte Weise so, dass der Film im Schnelldurchlauf eine Filmgeschichte vom Stummfilm bis zur Gegenwart erzählt, während er zugleich große Komponisten wie Bernard Hermann oder John Williams vorstellt und quasi nebenbei grundlegende Aspekte der Filmmusik vermittelt – so wird beispielsweise der Begriff des musikalischen Motivs anhand von Ausschnitten aus „Der Herr der Ringe“ erklärt.

### Einseitiger Fokus auf Hollywood

Es liegt auf der Hand, dass „Score – Eine Geschichte der Filmmusik“ angesichts dieser thematischen Fülle phasenweise allzu sehr in Siebenmeilenstiefeln voranschreitet und vieles nur anreißt, was eine Vertiefung verdient hätte. Auch verursacht das hohe Erzähltempo einige Unstimmigkeiten, so wird etwa fälschlicherweise suggeriert, dass Orchesterpartituren erst mit dem Tonfilm Einzug ins Kino gehalten haben. Schwerer wiegt allerdings der doch sehr enge Blickwinkel, den der Film gegenüber seinem Thema einnimmt: Dass Schrader den Fokus nahezu ausschließlich auf berühmte Hollywood-Klassiker und Blockbuster wie „Psycho“ (USA 1960, Alfred Hitchcock), „Rocky“ (USA 1976, John G. Avildsen), „Der weiße Hai“ (USA 1975, Steven Spielberg) oder „Der Gladiator“ (USA, GB 2000, Ridley Scott) richtet, mag als notwendige Eingrenzung zu begründen sein – gleichwohl wäre ein Hinweis auf andere Traditionen und Ansätze der Filmmusik wünschenswert gewesen, um deren

enorme Spannweite zumindest anzudeuten.

Vor allem aber erscheint diskussionswürdig, dass Filmmusik fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt seiner emotionalisierenden Wirkung behandelt wird. Dabei gelingt es Schrader zwar, griffige Aussagen wie „Filmmusik macht spannende Szenen noch spannender“ oder „Filmmusik ist unsere Gefühls lotion, wir können damit Gefühle steuern“ überzeugend mit Filmausschnitten zu visualisieren, allerdings wird der manipulative oder auch subjektivierende Musikeinsatz mit keiner Silbe problematisiert oder erwähnt. Bezeichnend erscheint in diesem Zusammenhang, dass „Score – Eine Geschichte der Filmmusik“ den Oscar®-prämierten Starkomponisten Hans Zimmer regelrecht feiert, obwohl er inzwischen nicht nur in der Filmkritik weithin als Produzent stereotyper Überwältigungsmusik wahrgenommen wird. Nicht zuletzt wird der Bereich Filmmusik in Hollywood als Männerdomäne präsentiert, stellt Regisseur Matt Schrader mit Rachel Portman („Ihre beste Stunde“, GB 2016, Lone Scherfig) und Deborah Lurie („Wanted“, USA/D 2008, Timur Bekmambetov) lediglich zwei Komponistinnen vor.

### Eine Musikgeschichte von vielen

Angesichts dieser Kritikpunkte ist freilich einzuwenden, dass Matt Schrader gar nicht den Anspruch erhebt, ein allumfassendes oder gar abschließendes Werk über Filmmusik geschaffen zu haben. Schon der Titel weist daraufhin, dass sein Film lediglich eine von vielen möglichen Geschichten zum Thema erzählt. Wer sich dieser Einschränkung bewusst ist und erfahren möchte, unter welchen Bedingungen und mit welcher Zielsetzung in Hollywood Musik fürs Kino produziert wird, für den bietet sich Score – Eine Geschichte der Filmmusik allemal als kurzweiliger Einstieg an.

*Autor/in: Jörn Hetebrügge, Autor und Journalist mit den Themenschwerpunkten Kunst und Film, 10.01.2018*

## HINTERGRUND

## Eine andere Geschichte der Filmmusik?

Stummfilm, das bedeutete: Die Bilder schwiegen, doch das Kino war laut. Während in Indien das Publikum selbst angehalten war, den fehlenden Ton durch eigene Laute zu ersetzen, verfügte das japanische Kino über einen Filmerzähler (benshi), der die Filmhandlung erklärte, den Figuren seine Stimme lieh und das Gesehene kommentierte. Das wichtigste Mittel, die unheimliche Stille der Bilder zu übertönen, war jedoch die Musik. Der Bühnenpraxis des Theaters und der Oper entwachsen, diente Filmmusik zunächst dazu, das dramatische Geschehen mit Live-Musik zu unterlegen und die dargebotenen Gefühle zu verstärken – entweder auf einem Klavier, einer Kinoorgel oder mit ganzem Orchester. Dabei griffen die Musiker/-innen auf Musikkataloge (cue sheets) zurück; in ihnen waren vorwiegend klassische Stücke gesammelt, sortiert nach Situation, dramatischer Wirkung und Stimmung. Eigenkompositionen waren eher selten. So wurde die Uraufführung von Sergei Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ Ende 1925 in Moskau mit klassischen Orchesterwerken, etwa der „Egmont“-Ouvertüre, unterlegt, während Komponist Edmund Meisel für die deutsche Aufführung 1926 eine vollständige neue Komposition verfasste.

Bereits 1908 schrieb der französische Komponist Camille Saint-Saëns für den Kurzfilm „Die Ermordung des Herzogs von Guise“ (Charles Le Bargy, André Calmettes, F 1908) die erste eigens für einen Film angefertigte Musik. Doch dauerte es bis zum Durchbruch des Tonfilms um 1930, bis die Komposition von Originalmusik (Score) das Zusammenstellen vorexistierender Musik als gängige Praxis ablöste. Bis dahin entstanden die bedeutendsten Kompositionen der Stummfilmzeit vor allem in Europa und der Sowjetunion. Etablierte Komponisten des 20. Jahrhunderts wendeten sich dem neuen Medium zu und schrieben neben ihren Konzertarbeiten auch Filmmusik zu den frühen Avantgarde-Werken des Kinos. Eric Satie komponierte für den surrealistischen Kurzfilm „Entr'acte“ (René Clair, F 1924) stark wiederholende Musikpassagen, um die Synchronität zwischen Musik und Bild zu erleichtern. Dmitri Schostakowitschs Komposition zu „Das neue Babylon“ (Grigori Kosinzew, Leonid Trauberg, UdSSR 1929) geht weit über reine Musikbegleitung hinaus und gibt den Bildern zusätzliche Bedeutung: Entgegen gängiger Musikklišees ordnet sie die „Marseillaise“, Frankreichs Nationalhymne und Sinnbild für die Revolution, im Film ausgerechnet dem gegenrevolutionären Bürgertum zu.

**Filmmusik zwischen Tradition und Innovation**

Wie jede andere Kunstform ist die Geschichte der Filmmusik von unterschiedlichen Stilrichtungen, Strömungen und Formexperimenten gezeichnet, die sich in einem gegenseitigen Wechsel aus Tradition und Innovation überlagern. Der europäischen Herkunft bedeutender Komponisten wie Max Steiner („King Kong und die weiße Frau“, USA 1933), Erich Wolfgang Korngold („Die Abenteuer des Robin Hood“, USA 1938), Miklós Rózsa („Ich kämpfe um dich“, USA 1945) oder Dimitri Tiomkin („Zwölf Uhr mittags“, USA 1952) geschuldet, war die goldene Ära der Hollywoodfilmmusik in den 1930er- und 1940er-Jahren dem sinfonischen Orchesterklang der alten Heimat verpflichtet. Zeitgleich wurde in Europa jedoch gezielt mit dieser Musiktradition gebrochen. Man verließ die themenorientierte Tonalität der Romantik zugunsten der abstrakten Klangwelt der Neuen Musik. Die Filmmusik sollte das Geschehen nicht mit Musik illustrieren, sondern einen Kontrapunkt zu ihm darstellen. Zu Beginn von „Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?“ (D 1932, Slatan Dudow) verhindert der Widerspruch zwischen den tristen Einstellungen und der aufreibenden Musik von Hanns Eisler jegliche Einfühlung der Zuschauenden.

**Das Verhältnis von Musik und Bild**

Im europäischen Kino bildeten Musik und Bild nicht mehr notwendig eine Einheit, sondern standen in einem komplexeren Verhältnis zueinander. Für „Alexander Newski“ (UdSSR 1938) arbeiteten Regisseur Sergei Eisenstein und Komponist Sergei Prokofjew an einer „vertikalen“ Montage zwischen musikalischen und visuellen Elementen, so dass Bild, Musik und Bewegung parallel zueinander liefen und sich ergänzten. In den Filmen der französischen Nouvelle Vague der 1950er- und 60er-Jahre befreiten sich Musik und Bild ganz von der Dominanz der Erzählung und waren als Elemente des Films gleichgestellt. „In Elf Uhr nachts“ (F 1965) verwendete Jean-Luc Godard Antoine Duhamels Filmmusik als Rohmaterial, das er im Schnitt zerteilte, manipulierte und nach dem visuellen Rhythmus des Filmbildes neu zusammensetzte. Abseits der westlichen Welt entstand im indischen Hindi-Film dagegen eine komplett andere Musiktradition. Grundlage des in den 1970er-Jahren aufblühenden Bollywood-Kinos sind seine üppigen Gesangs- und Tanznummern. Die Filmmusik besteht aus populären Songs, die noch vor Erscheinen des Kinofilms über Fernsehen und Radio verbreitet werden und dessen Erfolg mitbe-

## HINTERGRUND

stimmen. Indische Filmkomponisten werden daher als ebenso große Stars verehrt wie die Sängerinnen, Schauspieler und Filmschaffenden.

Stets auf der Suche nach einem neuen Sound, hat sich die Filmmusik über den orchestralen Rahmen hinaus auch andere Musikstile einverleibt. Seit den 1950er-Jahren integrierten Filmkomponisten weltweit Jazz- und Folk-Musik-Elemente in ihre Scores. Für „Fahrstuhl zum Schafott“ (F 1958, Louis Malle; Trailer des Films siehe oben) improvisierte Musik-Legende Miles Davis einen kompletten Jazz-Soundtrack. Neben Jazz öffnete sich die Filmmusik auch der populären Musik. Musiker/-innen aus den Bereichen Rock und Pop, später auch aus dem Hip-Hop, wurden engagiert, um weitestgehend aus Songs bestehende Film-Soundtracks zu schreiben: etwa das Duo Simon & Garfunkel für „Die Reifeprüfung“ (USA 1967) oder der Rapper Eminem für „8 Mile“ (USA 2002). Manche von ihnen wie Vangelis („Die Stunde des Siegers“, GB 1981, Hugh Hudson) oder Hans Zimmer („Inception“, USA/UK 2010) wurden so selbst zu Filmkomponisten und für ihre vor allem am Synthesizer erzeugte Filmmusik berühmt. Unter diesem Einfluss entstanden seit den 1980er-Jahren vermehrt synthetische Scores, die durch die Vermischung von elektronischen und orchestralen Tönen neue Klangwelten erschlossen.

### Filmmusik als „Weltmusik“

Im Sinne von „Weltmusik“ gelingt es manchen Filmkompositionen, eine Brücke zwischen verschiedenen Filmkulturen zu schlagen. Um den japanischen Film „Die sieben Samurai“ (1954, Akira Kurosawa) einem westlichen Publikum näher zu bringen, verband Komponist Fumio Hayasaka traditionelle japanische Musik mit abendländischen Kom-

positionstechniken wie dem Gebrauch von Leitmotiven. Andersherum finden folkloristische Instrumente, Tanzrhythmen und Gesänge anderer Kontinente Eingang in das Klangrepertoire westlich geprägter Musikschaffender. Die internationale Zusammenarbeit von Komponistinnen und Komponisten unterschiedlicher Nationalitäten ist gerade im Arthaus- und Independent-Kino keine Seltenheit mehr; in ihnen wirkt die Kraft des transkulturellen Austausches am stärksten. Für den Monumentalfilm „Der letzte Kaiser“ (CHI/GB/F 1987) über das Leben des letzten chinesischen Monarchen begegnen sich mit Kompositionen von Ryuichi Sakamoto, David Byrne und Cong Su drei sehr individuelle Annäherungen an die chinesische Musikwelt.

Doch bleibt ein gewisses Ungleichgewicht bestehen. Die Dominanz der westlichen Kulturindustrie ist groß. Bislang bleiben selbst in den umfassendsten Studien zur Geschichte von Film und Musik die Kinokulturen Lateinamerikas oder Afrikas Randnotizen. Dabei veranschaulichen sie eindringlich, wie eng kulturelle Identität und Musik zusammenhängen können. Im afrikanischen Autorenkino etwa ist die Filmmusik oft Teil des politischen Anspruchs, gegen die Last des Imperialismus anzukämpfen und dem afrikanischen Kontinent eine eigene Stimme zurückzugeben. Filmschaffende wie der Senegalese Moussa Sené Absa („Teranga Blues“, Senegal 2007) sehen sich dabei als moderne Griots (westafrikanische Troubadoure und Geschichtenerzähler), welche im Akt der mündlichen Überlieferung die eigene Kultur bewahren. Sie sind die Barden einer anderen Geschichte der Filmmusik.

*Autor/in: Simon Born, Filmwissenschaftler und Filmjournalist, 10.01.2018*

## HINTERGRUND

## Popsongs im Kino?

„One, two, three o'clock, four o'clock, rock“ – den Startschuss des Rock'n'Roll-Fiebers gab ein Film. Der Urheber war Bill Haley mit seinem Song „Rock Around the Clock“, zu hören im Vorspann von Richard Brooks' Jugenddrama „Die Saat der Gewalt“ im Jahr 1955. Die bereits 1952 aufgenommenen Takte brachten das Publikum bei Vorführungen zum Ausrasten, es kam zu Gewaltausbrüchen und Vandalismus, der Song (zuvor lediglich eine Single-B-Seite) wurde ein weltweiter Hit. Es war also genau das Geschehen, wovon der Film – in einer fadenscheinigen Erklärung des Studios MGM kurz vor Einsetzen der Musik – warnen wollte: Die Teenagerrebellion war nicht mehr aufzuhalten. Ein simpler Popsong verkehrte die Aussage eines ansonsten eher braven Films in ihr Gegenteil.

## Popmusik und Jugendkultur

In der pophistorischen Anekdote stecken bereits mehrere Determinanten der Verwendung von Popsongs im Film: Vorgefertigte, zumal bekannte Musikstücke erzielen eine andere Wirkung als klassische Scores. Signifikante Songs können durch einen Film zum Hit oder wiederentdeckt werden, verschiedenartige Gruppen begeistern, in manchem Fall sogar identitätsstiftend wirken. Und immer stecken dahinter einerseits künstlerische, andererseits kommerzielle Interessen. Der songbasierte Soundtrack ist ein Produkt der Nachkriegszeit, in der insbesondere Hollywood die Jugend- und Gegenkultur als Markt entdeckte. Zugleich dienten Songs wie „Born to be Wild“, zu hören von der Band Steppenwolf in „Easy Rider“ (USA 1969, Dennis Hopper), als Ausdruck eines Lebensgefühls – aus der Geschichte des Roadmovies ist die Hippie-Motorrad-Hymne seitdem nicht mehr wegzudenken. Dass es auch leiser geht, zeigen zur Zeit des New Hollywood die sensiblen Soundtracks von Filmen wie „Die Reifeprüfung“ und „Harold und Maude“ (USA 1971, Hal Ashby), zum Teil original eingespielt von Simon & Garfunkel beziehungsweise Cat Stevens.

## Identität und Identifikation

Prinzipiell kann ein Soundtrack jede Funktion herkömmlicher Filmmusik übernehmen. Er kann Identifikation oder Distanz zu den Figuren schaffen, Gefühle ausdrücken, Szenen verbinden, dramaturgische Schwächen ausbügeln. Die wohl häufigste Funktion ist die Illustration von Zeit und Raum: Jazz und Swing für die 1920er-Jahre, Techno für die Nachwendzeit in Berlin, Gershwins „Rhapsody in

Blue“ für Woody Allens New York in „Manhattan“ (USA 1977). Andernorts oft lieblos verwendet, nämlich als bloßes Zeitkolorit, bildet die Musik in den so unterschiedlichen Filmen von Woody Allen, Sofia Coppola, Quentin Tarantino oder David Lynch einen essenziellen Bestandteil des Werks, als Ausdruck der Identität der Filmschaffenden.

Popsongs reflektieren jedoch auch die Identitätsfindung der Figuren. So befeuern in „Billy Elliot – I Will Dance“ die glamourösen Hits von T. Rex die Wandlung des kleinen Billy vom gebeutelten Working-Class-Jungen zum selbstbewussten Balletttänzer. Wenn die Kinder eines Waisenhauses im französischen Knetfigurenfilm „Mein Leben als Zucchini“ zu einem deutschen Lied der Band Grauzone („Eisbär“) tanzen, spiegelt sich darin ihre verstörte Gefühlswelt ebenso wie neugeschöpfter Mut: „Ich möchte ein Eisbär sein“, heißt es da, denn „Eisbären müssen nie weinen“. Eine solche punktuelle Verwendung von Popsongs, gerne auch out of context, ist im europäischen oder asiatischen Arthouse-Film eher die Regel als der durchgespielte – und hinterher kommerziell verwertbare – Soundtrack US-amerikanischer Prägung. Die zu Rihannas „Diamonds“ singenden Banlieue-Mädchen in „Bande de filles“ oder der passend ausgewählte Handy-Song „Bungalow“ der Band Bilderbuch im österreichischen Schuldrama „Siebzehn“ wären weitere Beispiele für die identitätsstiftende Funktion von Popmusik. Wie einzelne Songs sogar einen ganzen Film bestimmen können, zeigt immer wieder der renommierte Hongkong-Filmemacher Wong Kar-Wai: Ob „California Dreamin“ in „Chungking Express“ oder Nat King Coles „Quizás, quizás, quizás“ in „In the Mood for Love“ – gerade weil sie hier deplatziert wirken, verraten die wehmütigen Songs alles über die Figuren und ihre Träume von einem anderen Leben.

## Zuckerguss und Ironie

Der nicht immer eindeutige, oft auch ironische Umgang mit Popsongs und deren Bedeutung kann bei diesem Thema nicht ausgespart werden. Insbesondere der US-Regisseur Martin Scorsese ist seit jeher bekannt dafür, die krassesten Gewaltszenen seiner meisterhaften Gangsterepen (etwa „GoodFellas – Drei Jahrzehnte in der Mafia“, 1990) mit schwelgerischen Popsongs zu ummalen. Indem sie distanzierend wirken, machen sie die Gewalt bekömmlich, dienen aber auch als bitter-nostalgischer Kommentar. In der harmloseren Variante sitzt die traurige Dauersingle Bridget

## HINTERGRUND

in „Bridget Jones – Schokolade zum Frühstück“ verheult auf dem Sofa und singt als Karaoke „All by Myself“. Jamie O’Neals Trennungsschnulze zwingt das Publikum nicht zur Rührung, sondern zum Lachen. Oder ist es etwas dazwischen? Eine ganz eigene, selten beachtete Methodik hat die deutsche Filmemacherin Maren Ade entwickelt. In ihrem Beziehungsdrama „Alle anderen“ (2009) ist es ein Lied von Herbert Grönemeyer, in ihrem Welterfolg „Toni Erdmann“ ein von der Hauptdarstellerin Sandra Hüller nur unter Protest gesungener Song von Whitney Houston („Greatest Love of All“), welche die Figuren selbst zum Nachdenken bringen. Mögen sie heimlich diese kitschigen Liebeslieder, die sie doch eigentlich schrecklich finden? Und was sagt das schließlich über ihre eigenen Liebes- und Familienbeziehungen?

**Mixtape und Soundtrack**

Ob ein Song diegetisch oder nicht-diegetisch, also mit oder ohne im Film erkennbarer Quelle, eingespielt wurde, ist keineswegs unerheblich. Oft sind es jedoch gerade Mischformen, die die größte Wirkung erzielen. In Fatih Akins Roadmovie „Tschick“ dient das Mixtape (selbsterstellte Kompilation mit verschiedenen Interpreten) im Kassettenrekorder zugleich als Soundtrack, zu Richard Claydermans süßlicher Pianoballade „Pour Adeline“ entwickeln die jugendlichen Ausreißer eine besonders intime Beziehung – anschließend wird wieder gerockt.

Von zahllosen Tanzfilmen wie „Footloose“ (USA 1984, Herbert Ross) oder „Dirty Dancing“ (USA 1987, Emile Ardoli-

no) ganz zu schweigen. Das wohl noch wichtigere Kriterium ist ein anderes: Diese Songs wollen bemerkt werden, ganz im Gegensatz zu üblicher Filmmusik. Wenn Robin Williams als DJ in dem bitteren Kriegsdrama „Good Morning, Vietnam“ (USA 1987, Barry Levinson) Louis Armstrongs „What a Wonderful World“ auf den Plattenteller legt und die Nadel fallen lässt, verlangt er die volle Aufmerksamkeit seiner Hörer/-innen. Der übrige Ton wird abgeschaltet, kein Dialog stört die Beziehung zwischen Musik und Publikum. Popsongs im Film stehen in der Musical-Tradition des frühen Kinos, appellieren an Wiedererkennung und schaffen zugleich bleibende Erinnerungsmomente. Sie stiften Gemeinschaft, zwischen Figuren und Publikum, aber oft auch über den Film hinaus. Das Bild verknüpft sich mit einem Lied, im besten Fall so stark, dass Song und Film fortan eine Einheit bilden, nur noch zusammen gedacht werden können. Das musikalische Thema von „Rocky“ (USA 1976, John G. Avildsen), die Bee Gees und „Staying Alive“ (USA 1983, Sylvester Stallone), Sängerin Sunnys dahingehauchtes Solo im Defa-Film „Solo Sunny“ (DDR 1980, Konrad Wolf), Chuck Berrys „You Never Can Tell“ in der berühmten Twist-Szene von „Pulp Fiction“ (USA 1994, Quentin Tarantino) – dass der Film darüber vergessen wird, wie seinerzeit Die Saat der Gewalt, ist eher eine Ausnahme.

*Autor/in: Philipp Bühler, freier Filmjournalist und Redakteur,  
10.01.2018*

## ARBEITSBLATT AUFGABE 1 FÜR LEHRENDE

---

### Aufgabe 1: Wie Musik unsere Wahrnehmung von Bildern beeinflusst

**Fächer:** Musik, Deutsch, Kunst ab Klasse 9

#### **Didaktisch-methodischer Kommentar:**

Musik hat einen großen Einfluss darauf, wie Filme gesehen und erlebt werden. Vor allem die Stimmung, die beim Ansehen einer Filmsequenz wahrgenommen wird, kann maßgeblich durch den Einsatz der Musik beeinflusst werden. Die Aufgabe 1 verdeutlicht Schüler/-innen den Effekt, den Musik auf die Wahrnehmung von Bildern und Filmen hat und zeigt, dass Musik uns sogar in der Wahrnehmung manipulieren kann.

Kompetenzzuwachs: Nach eigenen Gestaltungsversuchen kennen Schüler/-innen unterschiedliche Möglichkeiten, die Wirkung einer Videosequenz durch Filmmusik zu verändern.

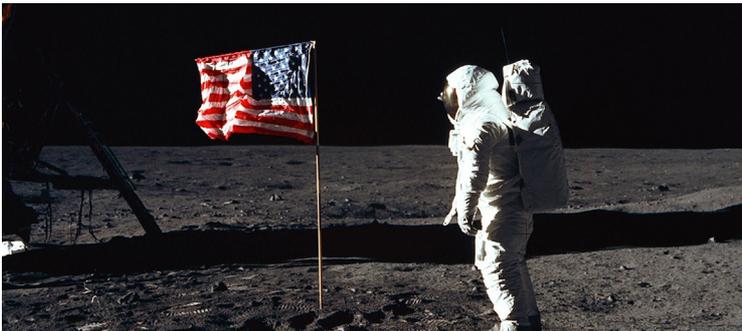
## ARBEITSBLATT AUFGABE 1, BLATT 1

## Aufgabe 1: Wie Musik unsere Wahrnehmung von Bildern beeinflusst

**Fächer: Musik, Deutsch, Kunst ab Klasse 9**

Musik spielt in Filmen und der Filmbranche eine wichtige Rolle: Viele Filmszenen sind mit Musik unterlegt, in der Handlung wird gesungen oder Musik gehört, es gibt eingängige Titelmelodien und die Soundtracks zu Filmen erobern die Charts. Warum ist Musik im Film so wichtig? Welchen Einfluss hat Musik auf unsere Wahrnehmung von Bildern und Filmszenen?

a) **Vorbereitende Hausaufgabe:** Macht einen kurzen Versuch mit Freunden/-innen, Bekannten oder Mitschüler/-innen. Legt ihnen das Bild des Astronauten Buzz Aldrin vor, der im Juli 1969 als zweiter Mensch den Mond betrat, und bittet sie, ihre Assoziationen zur Stimmung des Bildes zu notieren. Spielt dabei der einen Hälfte der Versuchsteilnehmer/-innen (Gruppe A) eine düstere, kriegerische, eher unheimliche Musik vor (beispielsweise Gustav Holst Mars, the Bringer of War aus „Die Planeten“. Gruppe B hört bei der Bildbetrachtung eine heroische, hoffnungsvolle Musik: John Williams The Jurassic Park Theme.



b) Vergleichen Sie in der Klasse die Ergebnisse der Assoziationen von Gruppe A und B: Unterscheiden Sie sich in Abhängigkeit zur im Hintergrund ablaufenden Musik? Beschreiben Sie die Versuchsteilnehmer/-innen zum Beispiel eher die Musik oder das Bild?

c) Erstellen Sie in Kleingruppen mit dem Handy eine kurze Filmsequenz und experimentieren Sie mit unterschiedlicher Filmmusik. Spielen Sie dazu zu Ihrer Filmsequenz mit einem zweiten Handy unterschiedliche Musik ab: melancholische, fröhliche, majestätische, heroische, lustige, unheimliche, zur Sequenz passende oder kontrastierende Songs. Wählen Sie drei möglichst unterschiedlich wirkende Versionen aus und präsentieren Sie diese der Klasse.

d) Diskutieren Sie den Einfluss von Musik auf die Wahrnehmung von Bildern und Filmen: Wie beeinflusst Musik unsere Wahrnehmung von Bildern? Welche Möglichkeiten bietet Musik, um die Wirkung von Filmszenen zu verändern?

## ARBEITSBLATT AUFGABE 2 FÜR LEHRENDE

---

### Aufgabe 2: Eine andere Geschichte der Filmmusik

**Fächer: Musik ab der Oberstufe**

#### **Didaktisch-methodischer Kommentar:**

Anhand des Dokumentarfilms „Score – Eine Geschichte der Filmmusik“ lernen die Schülerinnen und Schüler zentrale Entwicklungen in der Geschichte der Filmmusik kennen und erleben verschiedene Wirkungsweisen von Filmmusik.

In einer Mindmap zum Thema „Filmmusik im Hollywoodkino“ halten sie Informationen, die der Film vermittelt, strukturiert fest. Es soll im Rahmen der Aufgabe auch kritisch reflektiert werden, dass in „Score – Eine Geschichte der Filmmusik“ – wie es häufig geschieht – durch die Konzentration auf das Hollywoodkino bedeutende Traditionen und Innovationen anderer Filmkulturen ausgeblendet werden. In Kleingruppen erschließen sich die Schülerinnen und Schüler dazu jeweils eines von drei beispielhaften Themen beziehungsweise Werken aus dem Weltkino und bereiten eine Präsentation vor. Schlaglichtartig sollen die Inhalte aus „Score – Eine Geschichte der Filmmusik“ so um filmische Gestaltungsformen abseits des kulturell dominanten Hollywoodkinos ergänzt werden.

Gruppe 1 beschäftigt sich mit Edmund Meisels Komposition zum Querschnittsfilm „Die Sinfonie der Großstadt“ (D 1927) von Walter Ruttmann. In einer engen Verzahnung von Bild und Ton wird hier die Geräuschkulisse der Metropole Berlin musikalisch nachempfunden. Gruppe 2 arbeitet zum indischen Bollywood-Kino. Dessen bunte Künstlichkeit ist von zahlreichen Musik- und Tanzeinlagen von hohem Attraktionswert geprägt. Der Soundtrack nimmt in der kommerziellen Auswertung der Filme eine zentrale Rolle ein. Gruppe 3 widmet sich Fumio Hayasaka, der als wichtigster Filmkomponist Japans gilt. Seine Musik zu Akira Kurosawas „Die sieben Samurai“ (JP 1954) liefert ein Beispiel für den transkulturellen Einfluss westlicher Kompositionsstrukturen, die Hayasaka mit Elementen traditionell japanischer Musik verbindet.

## ARBEITSBLATT AUFGABE 2

## Aufgabe 2: Eine andere Geschichte der Filmmusik

### Fach: Musik ab der Oberstufe

Der Dokumentarfilm „Score“ zeichnet die Geschichte der Filmmusik nach und stellt die bekanntesten Filmmusiken und deren Komponisten vor. Dabei beschränkt er sich fast ausschließlich auf männliche Komponisten des Hollywoodkinos.

### Während des Filmbesuchs:

a) Teilen Sie sich in drei Gruppen auf und halten Sie während des Filmbesuchs stichpunktartig zentrale Informationen fest, die Sie zu einem der folgenden Aspekte erhalten:

**Gruppe 1:** mögliche Funktionen und Strategien von Filmmusik

**Gruppe 2:** Zäsuren in der Geschichte von Hollywoods Filmmusik

**Gruppe 3:** Wichtige Filmkomponisten, ihre Werke und Stilmerkmale

### Nach dem Filmbesuch:

b) Tragen Sie Ihre Ergebnisse im Plenum zusammen und erstellen Sie eine Mindmap zum Thema Filmmusik im Hollywoodkino.

c) Finden Sie sich in Kleingruppen zusammen und bereiten Sie eine Präsentation zu jeweils einem der folgenden Themen vor:

**Gruppe 1:** Deutsche Stummfilmkomposition: „Die Sinfonie der Großstadt“ (D 1917, Walter Ruttmann)

**Gruppe 2:** Musik im indischen Bollywood-Kino: „Der Hochzeits-Song“ (Komponist: Jatin Lalit) aus dem Film „In guten wie in schweren Tagen“ (IND 2001, Karan Johar)

**Gruppe 3:** Der japanische Komponist Fumio (auch: Fumiyo) Hayasaka und seine Musik zu „Die sieben Samurai“ (JP 1954, Akira Kurosawa)

Wählen Sie im Rahmen Ihrer Recherche exemplarisches Film- oder Tonmaterial zur Präsentation in der Lerngruppe aus, um charakteristische Merkmale und Besonderheiten des Zusammenwirkens von Bild und Musik zu veranschaulichen.

## ARBEITSBLATT AUFGABE 3 FÜR LEHRENDE

## Aufgabe 3: Dramaturgische Funktion der Filmmusik in Alfred Hitchcocks „Psycho“

**Fach: Musik, Deutsch, Englisch, Kunst ab Klasse 10**

### Didaktisch-methodischer Kommentar:

**Achtung! Aufgrund der Visualisierung eines Mordes sollte die/der Lehrende die Szene kontextualisieren.**

Anhand der berühmten Duschszene aus „Psycho“ vermittelt die Aufgabe, wie Musik als filmisches Gestaltungsmittel eingesetzt werden kann, um die Wirkung einer Szene zu verstärken. Je nach Unterrichtsfach und Lerngruppe können Umfang und Genauigkeit der musikalischen Analyse variiert werden.

Zum Einstieg schaut sich die Lerngruppe die Szene einmal mit und einmal ohne Musik an. Im Vergleich der Wirkung beider Versionen sollte deutlich werden, dass die Szene einen erheblichen Teil ihrer Dramatik und Brutalität erst durch Bernard Herrmanns Musik erhält. Beim nochmaligen Sichten achten die Schülerinnen und Schüler auf die Montage. Diese zeichnet sich mit rund 50 Schnitten in knapp drei Minuten durch eine hohe Schnittfrequenz aus, die proportional zur Spannung ansteigt und wieder abnimmt. Es ist auffällig, dass die Montage blutige Bilder direkter Gewalteinwirkung, wie etwa das Eindringen der Klinge in den Körper, ausspart. Der Eindruck von Gewalt entsteht zu einem erheblichen Teil durch das Zusammenwirken der filmischen Mittel (einschließlich der Filmmusik) als Illusion im Kopf der Zuschauenden. Hierin wird häufig der Grund für die zeitlose Wirkung der Gewaltdarstellung gesehen.

Anschließend beschreiben beziehungsweise analysieren die Schülerinnen und Schüler die Musik entsprechend ihres Lernniveaus und interpretieren ihre Ergebnisse in Bezug auf die funktionsgebundene Wirkungsabsicht der Musik als Teil der filmischen Darstellung. Die Szene lässt sich dazu in drei Abschnitte gliedern. Zunächst erscheint die Situation wenig bedrohlich, es herrscht Stille. Mit dem Angriff des Mörders setzen abrupt dissonante Streicherakkorde in hohen Lagen ein, die eine musikalische Analogie zu den Messerstichen auf der Bildebene bilden. Beharrlich in Form halber Noten fortgeführt, steigert sich die Penetranz der schneidenden Dissonanzen. Sobald der Mörder die Szenerie verlässt und sein Opfer zusammenbricht, wechseln die Instrumente in tiefere Lagen (musikalischer Kontrast), um das Sterben der Hauptfigur zu unterstreichen und ihre letzten Atemzüge nachzuempfinden. Für fortgeschrittene Lerngruppen im Fach Musik können die Parameter Instrumentierung, Melodik, Harmonie, Rhythmus, Tempo und Dynamik zur Analyse vorgegeben werden. Fachbegriffe wie Glissando und Cluster sollten verwendet werden. Abschließend lässt sich festhalten, dass der Score (die für den Film komponierte Musik) der Duschszene genau auf die Bildebene abgestimmt ist, um das Schockerlebnis möglichst intensiv zu gestalten.

Optional kann zur Analyse zusätzlich folgendes Video genutzt werden, in das die Notation integriert ist:

<https://www.youtube.com/watch?v=7nlusJjoNN8>

ARBEITSBLATT **AUFGABE 3****Aufgabe 3: Dramaturgische Funktion der Filmmusik in Alfred Hitchcocks Psycho****Fächer: Musik, Deutsch, Englisch, Kunst ab Klasse 10**

Mit der Duschszene aus seinem Film „Psycho“ (1960) setzte Regisseur Alfred Hitchcock neue Maßstäbe für das Genre des Horrorfilms. Als eine der meistzitierten Szenen der Filmgeschichte ist sie insbesondere für die kühne Schnitttechnik und die verwendete Filmmusik berühmt. Bernard Herrmann komponierte nicht nur die Filmmusik für Psycho, sondern auch für weitere Klassiker von Hitchcock, etwa für „Vertigo“ (1958) und „Der unsichtbare Dritte“ (1959), sowie für Filme anderer Regisseure wie „Orson Welles“ (Citizen Kane, 1941) oder „Martin Scorsese“ (Taxi Driver, 1976).

- a) Schaut euch Hitchcocks Duschszene zuerst in der Originalfassung und danach ein weiteres Mal ohne die zugehörige Musik an.
- b) Vergleicht im Plenum, wie die unterschiedlichen Versionen auf euch wirken.
- c) Schaut euch die Szene noch einmal an und achtet dabei auf die Montage. Wie lässt sich die Montage der Szene beschreiben und welche Wirkung wird erreicht?
- d) Nehmt nun eine Analyse der verwendeten Filmmusik vor. Teilt dazu die Szene mitsamt der zugehörigen Musik zunächst in sinnvolle Abschnitte ein. Beschreibt anschließend für jeden Abschnitt möglichst genau die verwendete Musik. Wie verhalten sich Musik und Bild zueinander? Formuliert abschließend eine begründete Wirkungsabsicht.
- e) Diskutiert im Plenum, inwieweit die Szene eurer Meinung nach für heutige Zuschauer/-innen an Wirkkraft verloren hat. Nennt mögliche Gründe dafür.

## ARBEITSBLATT AUFGABE 4 FÜR LEHRENDE

---

### Der Einsatz von Musik im Film – Soundtrack und Score

**Fächer: Musik, Deutsch, Englisch ab Klasse 9**

#### **Didaktisch-methodischer Kommentar:**

Der Kompetenzzuwachs der folgenden Aufgabe bezieht sich auf die Unterscheidung zwischen Soundtrack und Score, die die Schülerinnen und Schüler anschließend in der Lage sind zu treffen. Das Lernprodukt stellt eine Filmkritik dar.

Die Aufgabe kann im Anschluss an den Filmbesuch von „Score – Eine Geschichte der Filmmusik“ erfolgen. Die Filmsichtung ist jedoch keine Bedingung. Die Schülerinnen und Schüler erarbeiten mit Hilfe des Glossars des Filmlexikons der Universität Kiel (<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6150> und <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7678>) arbeitsteilig die Fachbegriffe Score und Soundtrack und stellen diese im Rahmen eines Lerntempoduetts ([https://www.methodenkartei.uni-oldenburg.de/uni\\_methode/das-lerntempo-duett/](https://www.methodenkartei.uni-oldenburg.de/uni_methode/das-lerntempo-duett/)) einander vor. In der darauffolgenden Phase überlegen sie gemeinsam, ob ihnen Filme einfallen, bei denen mit Soundtrack oder Score gearbeitet wird. Die beiden Hintergrundtexte des kinofenster.de-Dossiers liefern Beispiele. Je nach Leistungsniveau können die Schülerinnen und Schüler mit diesen Artikeln in Auszügen, die die/der Lehrende bereitstellt, oder mit den kompletten Texten arbeiten. Entsprechend wird die Aufgabenstellung c) präzisiert. Die Texte können in Kleingruppen arbeitsteilig erschlossen werden.

Die Hausaufgabe besteht darin, dass sich jede Schülerin/jeder Schüler für einen Film entscheidet, der mittels einer Filmkritik vorgestellt wird. <http://www.kinofenster.de/lehmaterial/methoden/eine-filmkritik-verfassen/>  
Ein besonderer Fokus wird dabei auf den Einsatz der Musik – Score und/oder Soundtrack – gelegt.

ARBEITSBLATT **AUFGABE 4****Aufgabe 4: Der Einsatz von Musik im Film – Soundtrack und Score****Fächer: Musik, Deutsch, Englisch ab Klasse 9**

Musik ist ein wichtiges Element, um beispielsweise Stimmungen in Filmen zu untermalen oder zu verdeutlichen. Dabei wird zwischen Soundtrack und Score unterschieden.

a) Teilt die Klasse in zwei Gruppen (**A** und **B**) auf.

**Gruppe A:** Lest den Lexikoneintrag zum Begriff Score im Filmlexikon der Universität Kiel.

**Gruppe B:** Lest den Lexikoneintrag zum Begriff Soundtrack im Filmlexikon der Universität Kiel.

Stellt euch die Begriffe mit Hilfe eines Lerntempoduetts gegenseitig vor.

b) Könnt ihr Filmbeispiele benennen, die eigens komponierte Musik oder einen Soundtrack einsetzen? Haltet die Beispiele an der Tafel fest.

c) Ergänzt eure Beispiele mit Hilfe der Hintergrund-Texte Eine andere Geschichte der Filmmusik und Popsongs im Kino auf kinofenster.de.

d) Befindet sich euer Lieblingsfilm bereits in der Liste? Stellt ihn euren Mitschüler/-innen in Form einer Filmkritik vor. Geht dabei darauf ein, ob mit Score und/oder Soundtrack gearbeitet und welche Wirkung durch den Einsatz der Musik erzielt wird. Falls ihr nicht mehr sicher seid, wie man eine Filmkritik verfasst, findet ihr hier eine Hilfestellung.

ARBEITSBLATT **AUFGABE 5 FÜR LEHRENDE****Aufgabe 5: Geräusche und Musik mit Alltagsgegenständen selbst erzeugen****Fächer: Musik , Kunst, Sachunterricht, ab Klasse 4****Didaktisch-methodischer Kommentar:**

: Nicht nur Musik, sondern auch Geräusche spielen in nahezu jedem Film eine große Rolle. Oft werden Filme „nachvertont“ und hierfür für die Erzeugung von verschiedenen Tönen ganz unterschiedliche Materialien zu Hilfe genommen. Die Schülerinnen und Schüler machen sich zuerst im Plenum Gedanken darüber, welche besonderen (nicht stimmlich erzeugten) Geräusche aus Filmen ihnen einfallen und benennen diese. Die Ideen können als kleine Gedächtnisstütze an der Tafel von der Lehrkraft festgehalten werden. Beispiele sind: prasselnde Regentropfen, knirschende Schritte, leises Klappern, lautes Scheppern und so weiter. Anschließend wird darüber gesprochen, dass sich viele Geräusche und kleine musikalische Einlagen mithilfe von Alltagsgegenständen erzeugen lassen können. Eigene Ideen sollen eingebracht und die unterschiedlichen Möglichkeiten hergestellt und ausprobiert werden.

Mögliches Material: Joghurtbecher, Plastik- und Glasflaschen (mit oder ohne Deckel), Kronkorken, Rohre, Gummibänder, Kämmen, Butterbrotpapier, Blechdosen, Nägel, Schrauben, Draht, Pappkarton, Papier, Schere und Kleber, Alufolie, Topf, Eimer, Stifte, Luftballons, Reis oder getrocknete Hülsenfrüchte, Klebeband etc.

## ARBEITSBLATT AUFGABE 5, BLATT 1

## Aufgabe 5: Geräusche und Musik mit Alltagsgegenständen selbst erzeugen

**Fächer: Musik , Kunst, Sachunterricht, ab Klasse 4**

In nahezu jedem Film hört ihr Musik und Geräusche, die das Geschehen begleiten, untermalen oder betonen. In manchen Filmen kommen auch übertriebene Geräusche, wie Saitenzupfen, wenn jemand springt, zum Einsatz. Viele Geräusche lassen sich mit ganz normalen Alltagsgegenständen und sogar mit Instrumenten aus Müll erstellen.

- a) Überlegt gemeinsam, welche Geräusche ihr aus bereits gesehenen Filmen kennt und haltet eure Ideen stichpunktartig an der Tafel fest.
- b) Fallen euch Alltagsgegenstände ein, mit denen diese Geräusche erzeugt werden könnten?
- c) Bastelt jeweils in Partnerarbeit ein Instrument. Probiert die unterschiedlichen Möglichkeiten aus. Welche Töne oder Geräusche könnt ihr damit erzeugen?
- d) Jedes Team stellt sein Instrument der Klasse vor, demonstriert den Klang und erklärt kurz, wie es eingesetzt werden könnte.

*Autor/in: Aufgabe 1: Thade Buchborn, Professor für Musikpädagogik an der Hochschule für Musik Freiburg, Aufgaben 2 und 3: Sarina Lacaf, freie Redakteurin und Filmvermittlerin, Aufgabe 4: Ronald Ehlert-Klein, Theater- und Filmwissenschaftler, Pädagoge und kinofenster.de-Redakteur, Aufgabe 5: Hanna Falkenstein, Kulturwissenschaftlerin und Autorin von pädagogischen Materialien, 10.01.2018*

## LINKS UND PUBLIKATIONEN ZU FILMMUSIK

---

### Weblinks

#### WEBSITE DES FILMS

[score-derfilm.de](http://score-derfilm.de)

#### BPB.DE: DOSSIER FILMGEWERKE: MUSIK – DER HERZSCHLAG DES FILMS

[www.bpb.de/lernen/projekte/56110/musik](http://www.bpb.de/lernen/projekte/56110/musik)

#### BPB.DE: DOSSIER SOUND DES JAHRHUNDERTS: VON KINOKAPELLEN UND KLAVIERILLUSTRATOREN

[www.bpb.de/gesellschaft/kultur/sound-des-jahrhunderts/209733/stummfilm-musik](http://www.bpb.de/gesellschaft/kultur/sound-des-jahrhunderts/209733/stummfilm-musik)

#### VIDEOESSAY: THE MARVEL SYMPHONIC UNIVERSE (ENGL.)

[www.youtube.com/watch?v=7vfqkvwW2fs](http://www.youtube.com/watch?v=7vfqkvwW2fs)

#### VIDEOESSAY: A THEORY OF FILM MUSIC (ENGL.)

[www.youtube.com/watch?v=UcXsH88XIKM](http://www.youtube.com/watch?v=UcXsH88XIKM)

#### FILMTIPP, VISION KINO

[www.kinofenster.de/download/score-eine-geschichte-der-filmmusik-fh-pdf](http://www.kinofenster.de/download/score-eine-geschichte-der-filmmusik-fh-pdf)

#### VIERUNDZWANZIG.DE: FILMMUSIK

[www.vierundzwanzig.de/de/filmbildung/filmmusik/](http://www.vierundzwanzig.de/de/filmbildung/filmmusik/)

#### WEBSITE VON CHRISTINE AUFDERHAAR

[aufderhaar.com/](http://aufderhaar.com/)

#### CHRISTINE AUFDERHAAR AUF FILMPORTAL.DE

[www.filmportal.de/person/christineaufderhaar\\_6f70c23481274f288dce74a8298e8b47](http://www.filmportal.de/person/christineaufderhaar_6f70c23481274f288dce74a8298e8b47)

#### VIERUNDZWANZIG.DE: INTERVIEW MIT DEM KOMPONISTEN OLI BIEHLER

[www.vierundzwanzig.de/de/interviews/masterclasses/masterclass-mit-oliebier/](http://www.vierundzwanzig.de/de/interviews/masterclasses/masterclass-mit-oliebier/)

#### VIERUNDZWANZIG.DE: INTERVIEW MIT DER KOMPONISTIN ANNETTE FOCKS

[www.vierundzwanzig.de/de/interviews/filmmusik/annette-focks/](http://www.vierundzwanzig.de/de/interviews/filmmusik/annette-focks/)

#### ERKLÄRUNG VON MGM ZU BEGINN VON „DIE SAAT DER GEWALT“

[www.youtube.com/watch?v=GnN\\_zSApOiw](http://www.youtube.com/watch?v=GnN_zSApOiw)

BPB-SHOP: DVD „ZUR RETTUNG DER POPMUSIK“ MIT MUSIKVIDEOS AUS DEUTSCHLAND ZUM EINSATZ IM UNTERRICHT

[www.bpb.de/shop/multimedia/dvd-cd/33887/zur-rettung-der-popkultur-experimentelle-deutsche-musikvideos-2003-2007](http://www.bpb.de/shop/multimedia/dvd-cd/33887/zur-rettung-der-popkultur-experimentelle-deutsche-musikvideos-2003-2007)

CINEMUSIC.DE

[cinemusic.de/](http://cinemusic.de/)

FILMMUSIK 2000

[www.filmmusik2000.de/](http://www.filmmusik2000.de/)

FILMMUSICDAILY.COM

[filmmusicdaily.com/](http://filmmusicdaily.com/)

FILM SCORE MONTHLY

[www.filmscoremonthly.com/daily/index.cfm?CFID=3274076&CFTOKEN=8b69ba21dcdodfe6-C1855BD4-B577-6FE2-F78EDABBAEA9BB55&jsessionid=o630aaf1ofa2c6893a81735a78376f4e2362](http://www.filmscoremonthly.com/daily/index.cfm?CFID=3274076&CFTOKEN=8b69ba21dcdodfe6-C1855BD4-B577-6FE2-F78EDABBAEA9BB55&jsessionid=o630aaf1ofa2c6893a81735a78376f4e2362)

E-FILMMUSIK.DE

[www.e-filmmusik.de/](http://www.e-filmmusik.de/)

FILMMUSICMAG.COM

[www.filmmusicmag.com/](http://www.filmmusicmag.com/)

THEGUARDIAN.COM – 50 GREATEST SOUNDTRACKS

[www.theguardian.com/music/2007/mar/18/features.musicmonthly14](http://www.theguardian.com/music/2007/mar/18/features.musicmonthly14)

TERRASOUND.DE

[www.terrasound.de/genre/gemafreie-filmmusik/](http://www.terrasound.de/genre/gemafreie-filmmusik/)

## Mehr zum Thema auf [kinofenster.de](http://kinofenster.de)

MUSIK IM FILM – EINE KLEINE DRAMATURGIE (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 01.08.2004)

[www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf0408\\_9/musik\\_im\\_film\\_eine\\_kleine\\_dramaturgie/](http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf0408_9/musik_im_film_eine_kleine_dramaturgie/)

„DER MUSIKFILM“ – FACETTEN EINER INNIGEN BEZIEHUNG (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 01.08.2004)

[www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf0408\\_9/der\\_musikfilm\\_facetten\\_einer\\_innigen\\_beziehung/](http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf0408_9/der_musikfilm_facetten_einer_innigen_beziehung/)

VOM STUMMFILM ZUM TONFILM (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 24.01.2012)

[www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1202/vom-stummfilm-zum-tonfilm/](http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1202/vom-stummfilm-zum-tonfilm/)

SCORE – EINE GESCHICHTE DER FILMMUSIK (FILMBESPRECHUNG VOM 08.01.2018)

[www.kinofenster.de/themen-dossiers/aktuelles-dossier/dossier-filmmusik-score-eine-geschichte-der-filmmusik/](http://www.kinofenster.de/themen-dossiers/aktuelles-dossier/dossier-filmmusik-score-eine-geschichte-der-filmmusik/)

EIN KURZTRIP DURCH DIE GESCHICHTE DES ROAD MOVIES (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 16.12.2009)

[www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1001/ein\\_kurztrip\\_durch\\_die\\_geschichte\\_des\\_road\\_movies/](http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1001/ein_kurztrip_durch_die_geschichte_des_road_movies/)

DIE FILMSPRACHE VON BAZ LUHRMANN (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 11.06.2013)

[www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1306/die-filmsprache-von-baz-luhrmann/](http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1306/die-filmsprache-von-baz-luhrmann/)

DIE BEDEUTUNG VON MUSIK IN GABRIELLE – (K)EINE GANZ NORMALE LIEBE (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 17.04.2014)

[www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1405/die-bedeutung-von-musik-in-gabrielle/](http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1405/die-bedeutung-von-musik-in-gabrielle/)

DIE REIFEPRÜFUNG ALS COMING-OF-AGE-FILM (HINTERGRUNDARTIKEL VOM 07.08.2017)

[www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1708/kf1708-hg2-die-reifepruefung-coming-of-age/](http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf1708/kf1708-hg2-die-reifepruefung-coming-of-age/)

## Publikationen

### Neue Musik und Film

Zum Verhältnis von Musik und Film. Erschienen in der Reihe „Wechselwirkungen“.

Von: Cornelius Schwehr (Autor)

Verlag: Wolke Verlag

Ort/Jahr: Hofheim 2012

ISBN: 9783936000948

### Sound für Videospiele

Von: Matts Johan Leenders (Autor)

Verlag: Schüren

Ort/Jahr: Marburg 2012

ISBN: 978-3-89472-773-4

### Filmmusik (Praxis Film)

Von: Andreas Weidinger (Autor)

Verlag: UVK

Ort/Jahr: 2., überarb. Auflage, Konstanz 2011

ISBN: 978-3744504355

### Film Music: A Very Short Introduction (Englisch)

Von: Kathy Kalinak (Autorin)

Verlag: Oxford University Press

Ort/Jahr: Oxford 2010

ISBN: 978-0195370874

### Klassiker der Filmmusik

Von: Peter Moormann (Herausgeber)

Verlag: Reclam

Ort/Jahr: Ditzingen 2009

ISBN: 978-3150186213

### Filmmusik. Arbeitsheft für den Musikunterricht in der Oberstufe Inklusive Media-Paket mit CD.

Von: Thomas Krettenauer (Herausgeber)

Verlag: Cornelsen

Ort/Jahr: Berlin 2008

ISBN: 978-3060812301

### **Grundlagen der Wirkung von Filmmusik**

Von: Claudia Bullerjahn  
Verlag: Wißner-Verlag  
Ort/Jahr: Augsburg 2007  
ISBN: 978-3896392305

### **Das grosse Lexikon der Filmkomponisten**

Die Magier der cineastischen Akustik

Von: Jürgen Wölfer (Autor), Roland Löper (Autor)  
Verlag: Schwarzkopf & Schwarzkopf  
Ort/Jahr: Berlin 2003  
ISBN: 978-3896022967

### **Stars and Sounds**

Filmmusik - die dritte Kinodimension

Von: Matthias Keller (Autor)  
Verlag: Bosse Verlag  
Ort/Jahr: Kassel 2000  
ISBN: 978-3764926632

### **Thema Musik: Filmmusik**

Bausteine für einen vielseitigen Unterricht

Von: Georg Maas (Autor)  
Verlag: Klett  
Ort/Jahr: Stuttgart 1999  
ISBN: 978-3121789603

### **Musik und Film - Filmmusik**

Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis

Von: Georg Maas (Autor), Achim Schudack (Autor)  
Verlag: Schott Music  
Ort/Jahr: Mainz 1994  
ISBN: 978-3795702458

## Filmpädagogisches Begleitmaterial

VISION KINO: SCHULE IM KINO – PRAXISLEITFADEN FÜR LEHRKRÄFTE  
[www.visionkino.de/WebObjects/VisionKino.woa/wa/CMSshow/1109855](http://www.visionkino.de/WebObjects/VisionKino.woa/wa/CMSshow/1109855)

## GLOSSAR

**Dokumentarfilm** Im weitesten Sinne bezeichnet der Begriff non-fiktionale Filme, die mit Material, das sie in der Realität vorfinden, einen Aspekt der Wirklichkeit abbilden. John Grierson, der den Begriff prägte, verstand darunter den Versuch, mit der Kamera eine wahre, aber dennoch dramatisierte Version des Lebens zu erstellen; er verlangte von Dokumentarfilmer/innen einen schöpferischen Umgang mit der Realität. Im Allgemeinen verbindet sich mit dem Dokumentarfilm ein Anspruch an Authentizität, Wahrheit und einen sozialkritischen Impetus, oft und fälschlicherweise auch an Objektivität. In den letzten Jahren ist der Trend zu beobachten, dass in Mischformen (Doku-Drama, Fake-Doku) dokumentarische und fiktionale Elemente ineinander fließen und sich Genrengrenzen auflösen.

**Drehbuch** Ein Drehbuch ist die Vorlage für einen Film und dient als Grundgerüst für die Vorbereitung einer Filmproduktion sowie die Dreharbeiten. Drehbücher zu fiktionalen Filmen gliedern die Handlung in Szenen und erzählen sie durch Dialoge. In Deutschland enthalten Drehbücher üblicherweise keine Regieanweisungen.

Der Aufbau folgt folgendem Muster:

- Jede Szene wird nummeriert. In der Praxis wird dabei auch von einem „Bild“ gesprochen.
- Eine Szenenüberschrift enthält die Angabe, ob es sich um eine Innenaufnahme („Innen“) oder eine Außenaufnahme („Außen“) handelt, benennt den Schauplatz der Szene und die Handlungszeit „Tag“ oder „Nacht“. Exakte Tageszeiten werden nicht unterschieden.
- Handlungsanweisungen beschreiben, welche Handlungen zu sehen sind und was zu hören ist.
- Dialoge geben den Sprechtext wieder. Auf Schauspielanweisungen wird dabei in der Regel verzichtet.

Die Drehbuchentwicklung vollzieht sich in mehreren Phasen: Auf ein Exposé, das die Idee des Films sowie die Handlung in Prosaform auf zwei bis vier Seiten zusammenfasst, folgt ein umfangreicheres Treatment, in dem – noch immer prosaisch – bereits Details ausgearbeitet werden. An dieses schließt sich eine erste Rohfassung des Drehbuchs an, die bis zur Endfassung noch mehrere Male überarbeitet wird.

**Einstellungsgrößen** In der Filmpraxis haben sich bestimmte Einstellungsgrößen durchgesetzt, die sich an dem im Bild sichtbaren Ausschnitt einer Person orientieren:

- Die **Detailaufnahme** umfasst nur bestimmte Körperteile wie etwa die Augen oder Hände.
- Die **Großaufnahme** (engl.: close up) bildet den Kopf komplett oder leicht angeschnitten ab.
- Die **Naheinstellung** erfasst den Körper bis etwa zur Brust („Passfoto“).
- Der Sonderfall der **Amerikanischen Einstellung**, die erstmals

im Western verwendet wurde, zeigt eine Person vom Colt beziehungsweise der Hüfte an aufwärts und ähnelt sehr der Halbnah-Einstellung, in der etwa zwei Drittel des Körpers zu sehen sind.

- Die **Halbtotale** erfasst eine Person komplett in ihrer Umgebung.
- Die **Totale** präsentiert die maximale Bildfläche mit allen agierenden Personen; sie wird häufig als einführende Einstellung (engl.: establishing shot) oder zur Orientierung verwendet.
- Die **Panoramaeinstellung** zeigt eine Landschaft so weiträumig, dass der Mensch darin verschwindend klein ist.

Die meisten Begriffe lassen sich auf Gegenstände übertragen. So spricht man auch von einer Detailaufnahme, wenn etwa von einer Blume nur die Blüte den Bildausschnitt füllt.

**Exposition** Einführung und Schilderung der Ausgangssituation eines Films. Die Exposition ist ein wichtiger Bestandteil der filmischen Dramaturgie. Ähnlich der Literatur führt sie in Grundstimmung, Handlungsort, -zeit und -situation ein, stellt die Hauptfiguren vor und gibt unter Umständen schon erste Hinweise auf den Ausgang der Handlung. Die gängigste Form ist die deduktive Exposition, die an das Geschehen heranführt (zum Beispiel: Stadt, Haus, Protagonist/in) und klassischerweise mit einem Establishing Shot beginnt. Die induktive Exposition beginnt in der Nahbetrachtung von Figuren oder Ereignissen und gibt allgemeine Informationen erst später.

**Filmmusik** Das Filmerlebnis wird wesentlich von der Filmmusik beeinflusst. Sie kann Stimmungen untermalen (**Illustration**), verdeutlichen (**Polarisierung**) oder im krassen Gegensatz zu den Bildern stehen (**Kontrapunkt**). Eine extreme Form der Illustration ist die Pointierung (auch: **Mickeymousing**), die nur kurze Momente der Handlung mit passenden musikalischen Signalen unterlegt. Musik kann Emotionalität und dramatische Spannung erzeugen, manchmal gar die Verständlichkeit einer Filmhandlung erhöhen. Bei Szenenwechseln, Ellipsen, Parallelmontagen oder Montagesequenzen fungiert die Musik auch als akustische Klammer, in dem sie die Übergänge und Szenenfolgen als zusammengehörig definiert. Man unterscheidet zwei Formen der Filmmusik:

- **Realmusik, On-Musik** oder **Source-Musik**: Die Musik ist Teil der filmischen Realität und hat eine Quelle (Source) in der Handlung (diegetische Musik). Das heißt, die Figuren im Film können die Musik hören..
- **Off-Musik** oder **Score-Musik**: eigens für den Film komponierte oder zusammengestellte Musik, die nicht Teil der Filmhandlung ist und nur vom Kinopublikum wahrgenommen wird (nicht-diegetische Musik).

**Genre** Der der Literaturwissenschaft entlehnte Begriff wird zur Kategorisierung von Filmen verwendet und bezieht sich auf eingeführte und im Laufe der Zeit gefestigte Erzählmuster, Motive, Handlungsschemata oder zeitliche und räumliche Aspekte. Häufig auftretende Genres sind beispielsweise Komödien, Thriller, Western, Action-, Abenteuer-, Fantasy- oder Science-Fiction-Filme.

Die schematische Zuordnung von Filmen zu festen und bei Filmproduzenten/innen wie beim Filmpublikum bekannten Kategorien wurde bereits ab den 1910er-Jahren zu einem wichtigen Marketinginstrument der Filmindustrie. Zum einen konnten Filme sich bereits in der Produktionsphase an den Erzählmustern und -motiven

erfolgreicher Filme anlehnen, und in den Filmstudios entstanden auf bestimmte Genres spezialisierte Abteilungen. Zum anderen konnte durch die Genre-Bezeichnung eine spezifische Erwartungshaltung beim Publikum geweckt werden. Genrekonventionen und -regeln sind nicht unveränderlich, sondern entwickeln sich stetig weiter. Nicht zuletzt der gezielte Bruch der Erwartungshaltungen trägt dazu bei, die üblichen Muster, Stereotype und Klischees deutlich zu machen. Eine eindeutige Zuordnung eines Films zu einem Genre ist meist nicht möglich. In der Regel dominieren Mischformen.

### Insert

Die Aufnahme eines Gegenstandes, einer Schrifttafel oder eine Texteinblendung wird in den Film hineingeschnitten, um eine dramaturgisch wichtige Information zu vermitteln.

- Zum einen können Inserts Gegenstände zeigen, die Teil der Handlung sind (diegetisch). Groß- oder Detailaufnahmen beispielsweise eines Kalenders, eines Briefs, einer Schlagzeile aus der Zeitung oder einer Uhr weisen explizit auf Informationen hin, die wichtig für das Verständnis des Films sind.
- Zum anderen gibt es Inserts, die kein Teil der Handlung selbst sind (nicht-diegetisch), sondern eine kommentierende, zitierende oder ironisierende Funktion haben, wie Schrifttafeln mit Zeitangaben („Vor zehn Jahren“) oder die typischen Text- oder Bildeinblendungen in den Filmen von Jean-Luc Godard.

### Kamerabewegungen

Je nachdem, ob die Kamera an einem Ort bleibt oder sich durch den Raum bewegt, gibt es zwei grundsätzliche Arten von Bewegungen, die in der Praxis häufig miteinander verbunden werden. Kamerabewegungen lenken die Aufmerksamkeit, indem sie den Bildraum verändern. Sie vergrößern oder verkleinern ihn, versetzen Überblick, zeigen Räume und verfolgen Personen oder Objekte. Langsame Bewegungen vermitteln meist Ruhe und erhöhen den Informationsgrad, schnelle Bewegungen wie der Reißschwenk erhöhen die Dynamik. Eine wackelnde Handkamera suggeriert je nach Filmsujet Subjektivität oder (quasi-)dokumentarische Authentizität, während eine wie schwerelos wirkende Kamerafahrt häufig den auktorialen Erzähler imitiert.

### Kameraperspektive

Die gängigste Kameraperspektive ist die **Normalsicht**. Die Kamera ist auf gleicher Höhe mit dem Geschehen oder in Augenhöhe der Handlungsfiguren positioniert und entspricht deren normaler perspektivischer Wahrnehmung.

Von einer **Untersicht** spricht man, wenn die Handlung aus einer niedrigen vertikalen Position gefilmt wird. Der Kamerastandpunkt befindet sich unterhalb der Augenhöhe der Akteure/innen. So aufgenommene Objekte und Personen wirken oft mächtig oder gar bedrohlich. Eine extreme Untersicht nennt man **Froschperspektive**. Die **Aufsicht/Obersicht** lässt Personen hingegen oft unbedeutend, klein oder hilflos erscheinen. Hierfür schaut die Kamera von oben auf das Geschehen.

Die **Vogelperspektive** ist eine extreme Aufsicht und kann Personen als einsam darstellen, ermöglicht in erster Linie aber Übersicht und Distanz.

Die **Schrägsicht/gekippte Kamera** evoziert einen irrealen Eindruck und wird häufig in Horrorfilmen eingesetzt oder um das innere Chaos einer Person zu visualisieren.

## Licht und Lichtgestaltung

Als Lichtspielkunst ist Film auf Licht angewiesen. Filmmaterial wird belichtet, das Aussehen der dabei entstehenden Aufnahmen ist zum einen geprägt von der Lichtsensibilität des Materials, zum anderen von der Lichtgestaltung am Filmset. Die Herstellung von hochwertigen künstlichen Lichtquellen ist daher seit Anbeginn eng mit der Entwicklung des Films verbunden.

Die Wirkung einer Filmszene ist unter anderem von der Lichtgestaltung abhängig. Man unterscheidet grundsätzlich drei Beleuchtungsstile:

- Der **Normalstil** imitiert die natürlichen Sehgewohnheiten und sorgt für eine ausgewogene Hell-Dunkel-Verteilung.
- Der **Low-Key-Stil** betont die Schattenführung und wirkt spannungssteigernd (Kriminal-, Actionfilme). Der Low-Key-Stil wird häufig in actionbetonten Genres eingesetzt (Horror, Mystery, Thriller etc.).
- Der **High-Key-Stil** beleuchtet die Szenerie gleichmäßig bis übermäßig und kann eine optimistische Grundstimmung verstärken (Komödie) oder den irrealen Charakter einer Szene hervorheben.

Von Bedeutung ist zudem die Wahl der **Lichtfarbe**, also der Eigenfarbe des von Lampen abgestrahlten Lichts. Sie beeinflusst die Farbwahrnehmung und bestimmt, ob eine Farbe beispielsweise kalt oder warm wirkt.

Bei einem Studiodreh ist **künstliche Beleuchtung** unverzichtbar. Aber auch bei Dreharbeiten im Freien wird **natürliches Licht** (Sonnenlicht) nur selten als alleinige Lichtquelle eingesetzt. Der Verzicht auf Kunstlicht, wie in den Filmen der Dogma-Bewegung, stellt ein auffälliges Stilmittel dar, indem ein realitätsnaher, quasi-dokumentarischer Eindruck entsteht.

## Montage

Mit Schnitt oder Montage bezeichnet man die nach narrativen Gesichtspunkten und filmdramaturgischen Wirkungen ausgerichtete Anordnung und Zusammenstellung der einzelnen Bildelemente eines Filmes von der einzelnen Einstellung bis zur Anordnung der verschiedenen Sequenzen. Die Montage entscheidet maßgeblich über die Wirkung eines Films und bietet theoretisch unendlich viele Möglichkeiten. Mit Hilfe der Montage lassen sich verschiedene Orte und Räume, Zeit- und Handlungsebenen so miteinander verbinden, dass ein kohärenter Gesamteindruck entsteht. Während das klassische Erzählkino (als Continuity-System oder Hollywood-Grammatik bezeichnet) die Übergänge zwischen den Einstellungen sowie den Wechsel von Ort und Zeit möglichst unauffällig gestaltet, versuchen andere Montageformen, den synthetischen Charakter des Films zu betonen. Als „Innere Montage“ wird ein filmisches Darstellungsmittel bezeichnet, in dem Objekte oder Figuren in einer einzigen durchgehenden Einstellung, ohne Schnitt, zueinander in Beziehung gesetzt werden.

## Szene

Szene wird ein Teil eines Films genannt, der sich durch die Einheit von Ort und Zeit auszeichnet und ein Handlungssegment aus einer oder mehreren Kameraeinstellungen zeigt. Szenenanfänge oder -enden sind oft durch das Auf- oder Abtreten bestimmter Figuren(gruppen) oder den Wechsel des Schauplatzes gekennzeichnet. Dramaturgisch werden Szenen bereits im Drehbuch kenntlich gemacht. Im Gegensatz zu einer Szene umfasst eine Sequenz meist

eine Abfolge von Szenen, die durch die Montage verbunden und inhaltlich zu einem Handlungsverlauf zusammengefasst werden können sowie nicht auf einen Ort oder eine Zeit beschränkt sind.

### Tongestaltung/Sound Design

Die Tongestaltung, das so genannte Sound Design, bezeichnet einen Arbeitsschritt während der Postproduktion eines Films und umfasst die kreative Herstellung, Bearbeitung oder Mischung von Geräuschen und Toneffekten. Die Tonebene eines Films hat dabei die Aufgabe:

- zu einer realistischen Wahrnehmung durch so genannte Atmos beizutragen,
- die filmische Realität zu verstärken oder zu überhöhen oder
- Gefühle zu wecken oder als akustisches Symbol Informationen zu vermitteln und damit die Geschichte zu unterstützen.

Töne und Geräusche werden entweder an den Drehorten aufgenommen, künstlich hergestellt oder Geräuscharchiven entnommen. Zu stets wiederkehrenden, augenzwinkernd eingesetzten Sounds zählt zum Beispiel der markante „Wilhelm Scream“.

### Trailer

Die in der Regel zwischen 30 und 180 Sekunden langen Werbefilme werden im Kino-Vorprogramm eingesetzt, um auf kommende Leinwandereignisse hinzuweisen. Im Unterschied zum deutlich kürzeren und weniger informativen Teaser, locken sie das Publikum mit konkreten Hinweisen zu Handlung, Stars und filmischer Gestaltung ins Kino. Dazu werden Ausschnitte, Texteinblendungen, grafische Elemente, Sprecherstimme (Voice-Over), Musik und Toneffekte verwendet. Trailer sind als Vorschau- bzw. Werbemittel bereits seit den 1910er-Jahren in Gebrauch und bis heute wichtige Elemente der Werbekampagnen von Filmverleihen.

## IMPRESSUM

---

### Impressum

Herausgeber:

Für die Bundeszentrale für politische Bildung/bpb,  
Fachbereich Multimedia verantwortlich:

Thorsten Schilling, Katrin Willmann,

Redaktionelle Mitarbeit:

Eva Flügel (Volontärin), Nina Linkel (Volontärin)

Adenauerallee 86, 53115 Bonn,

Tel. 0228 / 99 515 0, info@bpb.de

Autoren: Simon Born , Philipp Bühler, Jörn

Hetebrügge

Arbeitsblätter:

Thade Buchborn, Ronald Ehlert-Klein, Hanna

Falkenstein, Sarina Lacaf

Redaktion: Ronald Ehlert-Klein, Jan-Philipp Kohl-  
mann, Kirsten Taylor

Basis-Layout: Raufeld Medien GmbH

Layout: Ronald Ehlert-Klein

Bildnachweis: © Epicliff Media/NFP + Picture  
Alliance

© Januar 2018 kinofenster.de