

SWR2 Essay

Emotion Lotion

Leben auf der Soundtrack-Wolke

Von Ulrich Bassenge

Sendung: Montag, 20. April 2020

Redaktion: Michael Lissek

Regie: Ulrich Bassenge

Produktion: SWR 2018

SWR2 Essay können Sie auch im **SWR2 Webradio** unter www.SWR2.de und auf Mobilgeräten in der **SWR2 App** hören – oder als **Podcast** nachhören:
<https://www.swr.de/~podcast/swr2/programm/swr2-essay-podcast-104.xml>

Bitte beachten Sie:

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers bzw. des SWR.

Kennen Sie schon das Serviceangebot des Kulturradios SWR2?

Mit der kostenlosen SWR2 Kulturkarte können Sie zu ermäßigten Eintrittspreisen Veranstaltungen des SWR2 und seiner vielen Kulturpartner im Sendegebiet besuchen. Mit dem Infoheft SWR2 Kulturservice sind Sie stets über SWR2 und die zahlreichen Veranstaltungen im SWR2-Kulturpartner-Netz informiert. Jetzt anmelden unter 07221/300 200 oder swr2.de

Die SWR2 App für Android und iOS

Hören Sie das SWR2 Programm, wann und wo Sie wollen. Jederzeit live oder zeitversetzt, online oder offline. Alle Sendung stehen mindestens sieben Tage lang zum Nachhören bereit. Nutzen Sie die neuen Funktionen der SWR2 App: abonnieren, offline hören, stöbern, meistgehört, Themenbereiche, Empfehlungen, Entdeckungen ...
Kostenlos herunterladen: www.swr2.de/app

Intro

MUSIK. Badelt:

Pirates of the Caribbean

ZIT

Dramaturgische Funktionen der Filmmusik: Über die Geräusch-"Atmo" hinausgehend kann Musik eine atmosphärische Ganzheit herstellen, in der neben den Geräuschen auch die Stimmung sowie die psychologischen Grundtöne der anwesenden Personen enthalten sind.

Norbert Jürgen Schneider: Handbuch Filmmusik, Seite 91

SPR'IN

Mit Filmmusik im Kopfhörer durch die Welt da draußen zu gehen, ist abgefahren. Filmmusik lässt oft Raum für eigene Gedanken. Der alte, langweilige Nachbar wird zur Märchenfigur und der Spielplatz zum Show-Down-Ort. Manche Leute haben auch genug davon, dass einem andauernd irgendwer irgendwelche Worte ins Ohr schreit oder flüstert.

MUSIK. Tiersen:

Amelie

Autor

Das schreibt mir mein Freund und Komponistenkollege Wolfgang Neumann auf meine Nachfrage, warum Menschen im privaten Leben eigentlich Filmmusik hören wollen. Unsere Kinder lieben Soundtracks und spielen sie sogar auf dem Klavier. Den *Harry Potter*-Merchandize von John Williams, Musik von Hans Zimmer oder John Powells Titelmelodie zu *Drachenzähmen leicht gemacht*. Von meinen Töchtern weiß ich außerdem, dass sie Musik des japanischen Anime-Studios Ghibli oder Videospilsoundtracks wie *The Last of Us* schätzen.

MUSIK. Santaolalla:

The Last of Us.

SPR

Filmmusik verfügt über die Eigenschaft, dass sie im Zusammenspiel mit Bild, Dialog und Geräusch die Zuseher Musikstile akzeptieren lässt, die sie sich sonst unter keinen Umständen zumuten würden. Die Kopie, deren Vorbild vielleicht Bartoks "Konzert für Orchester", Debussys "La Mer" oder Bergs Violinkonzert war, macht das Original plötzlich massentauglich. Auch so verliert ein Kunstwerk im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit seine Aura: durch Downsizing und Verwässerung. Oder neutraler ausgedrückt: durch Imitation, die ehrlichste Form der Schmeichelei.

— Dieser Akt der unfreiwilligen Assimilation durch die Zuschauer wird zuwege gebracht und befördert vom aufwändigen Illusions- und Manipulationsapparat des Kinos. Mit Hilfe der Augen werden die Ohren getäuscht. Und umgekehrt. Diese Täuschung ist ein Nebeneffekt der Immersion, auf die eine mehrhundertköpfige Crew bei jeder Hollywood-Produktion mit großer Sorgfalt hinarbeitet. Immersion nötigt den Zuschauer, die Bilderflut aus Kitsch, Gewalt, unterschwelligem politisch-moralischen Botschaften, körperfremden Schnittrhythmen und Musik, die er hassen würde, in sein System zu lassen; von unsichtbarer Hand in den Kinossessel gepresst und festgeschnallt wie der Protagonist Alex aus *Clockwork Orange*, zu dem wir später noch kommen.

MUSIK. Antonio Sanchez:

Birdman

ZIT

Dramaturgische Funktionen der Filmmusik: Durch den reinen Klangreiz oder die rhythmische Präsenz eines Musikstückes kann der Zuschauer konditioniert werden - vor allem, wenn die Lautstärke 65 Phon überschritten und genügend Einschwingzeit gegeben ist.

Handbuch Filmmusik, Seite 102

SPR

Ein perzeptives Waterboarding also, an das sich die Konsument im Laufe ihres Kinolebens so sehr gewöhnt haben, dass sie jetzt die Strafe lieben. Ja, das ist Manipulation. Das ist Desensibilisierung. Das ist strukturelle Gewalt. Doch wie soll sich denn der Werktätige nach getaner Tat entspannen, Herr Adorno?

Frau Adorno

Im spätindustriellen Zeitalter bleibt den Massen nichts als der Zwang, sich zu zerstreuen und zu erholen, als ein Teil der Notwendigkeit, die Arbeitskraft wiederherzustellen, die sie in dem entfremdeten Arbeitsprozess verausgabten.

SPR

Der gleichen Täuschung unterliegt die Filmmusikkäuferin, die nach eigener Aussage nie im Leben Klassik oder - gottbewahre! - Jazz hören würde. Sie nimmt das Surrogat und bedankt sich noch dafür. Noch lieber freilich nimmt sie es umsonst auf Youtube oder Spotify. Sucht sie die Immersion selbst beim Joggen?

SPR'IN

Sie sehen das alles viel zu negativ. Eigentlich ist es nämlich eine großartige Sache, dass Filme die Leute dazu bringen, Musik zu hören, die in ihrem Leben sonst nicht stattfände. Ich möchte ausdrücklich darauf hinweisen, dass es sogar in Hollywood aufrechte und bewusste Menschen gegeben hat, die vor dem Komponieren ihr Hirn

eingeschaltet haben. Auch von ihnen soll dieser Essay handeln. Und vergessen Sie nicht: In Europa war sowieso alles ganz anders. Aber ich glaube, Sie wollen hier nur mal wieder Hollywood verteufeln.

SPR

Eigentlich schon.

MUSIK. Antonio Sanchez:

Birdman

ZIT

Dramaturgische Funktionen der Filmmusik: Manche Regisseure lieben es, bei wichtigen Stellen des Films das Prinzip der unsichtbaren Regie deutlich zu unterbrechen und mit einer *exclamatio* - im Sinne der barocken Rhetorik - zu sagen: Aufgepasst!

Handbuch Filmmusik, Seite 92

I Deutschland, 1980er 1

MUSIK. Louis Dobro / Dolph Albright: Eighties Freeway

AUTOR (Diktaphon)

Wir schreiben die Achtzigerjahre. Ich sitze an unserem großen Mischpult, vor mir das angenehme Schwarzweiß des Atari-Bildschirms. Rechts Tastatur und Maus in dezentem Hellgrau, über Eck ein Synthesizerkeyboard. Es ist Nacht, gegen vier Uhr, ich habe noch nicht geschlafen. Bläulicher Qualm erfüllt die Luft. Der Aschenbecher quillt über. Unter dem Mischpult die eiserne Ration, ein Kasten Cola, er geht zur Neige. Coca Cola und filterlose Camel sind mein Treibstoff. Im Hintergrund des Zimmers schläft mein Compagnon halb im Sitzen. Auch mir fallen immer öfter die Augen zu. Bald werde ich ihn zum Schichtwechsel wecken müssen.

SPR'IN

Nein, das ist keine Lesung des Werkkreises Literatur der Arbeitswelt. Und doch funktioniert die Maloche einer niederen Charge im Filmgeschäft genau so wie der restliche Kapitalismus. Der Zeitdruck wird von oben nach unten durchgereicht. Die "Hast der Produktion", wie Adorno sagt.

AUTOR (Diktaphon)

Bis zum Weckruf schiebe ich noch kleine Noten in der Editieransicht des Programms - der sogenannten Edit Page - hin und her, klicke ab und zu eine zweite Stimme hinein oder verlängere einen Ton. Das Programm heißt Notator und hat mein Komponisten-Leben verändert. Das ist keine Schleichwerbung; die Software existiert seit Jahrzehnten nicht mehr. Auch der Atari ST wurde 1993 eingestellt. Davor war unser Dasein als Computermusiker von anderen obsoleten Medien, kleinen Krücken wie dem Commodore C-64 oder einem Spielcomputer von Yamaha abhängig: Der konnte acht Stimmen, ging ab Stimme sieben in die Knie und stellte dann merkwürdige Dinge mit dem Timing an. Sein heute wieder schicker 8-Bit-Sound wurde direkt im Computer generiert, ohne dass man externe Klangerzeuger bemühen musste. — Wäre unser Leben als frühachtziger Filmschaffenden-Duo ein Roman, hieße er: "Nächte auf der Editpage". Er wäre wahrscheinlich ziemlich langweilig, wie auch der Beruf des Filmkomponisten jedweden Glamours entbehrt. Hier schon mal der Klappentext:

MUSIK. Angelo Badalamenti: Laura Palmer Theme

SPR'IN

Neumann und Bassenge sind noch keine dreißig, haben mit unterschiedlichem Erfolg Musik studiert und wollen unbedingt Filmkomponisten werden. Sie träumen von Ruhm, doch was auf sie wartet, ist die Hölle: Selbstausschöpfung, Software-Bugs, Gerichtsprozesse, zerstörte Beziehungen, keine Freunde, keine Hobbies. Lesen Sie die Geschichte von Männern, die die Nacht zum Tage machen, die mehr Zeit auf der Editpage als mit ihren Freundinnen verbringen.

AUTOR (ohne Diktaphon)

Kurz gesagt:

Das Übliche. Wir sind ein prototypisches Startup vor der Erfindung des Begriffes.

II Was war und was ist

Frau Adorno

Die Entwicklung der Filmmusik war abhängig von der kruden täglichen Praxis. Sie hat sich teils nach den unmittelbarsten Bedürfnissen der Filmproduktion gerichtet, teils nach dem, was an Musik und musikalischen Vorstellungen gerade kurrent war. Es haben sich dabei eine Reihe von Erfahrungsregeln niedergeschlagen, die zu ihrer Zeit dem entsprachen, was die Filmleute ihren gesunden Menschenverstand zu nennen pflegen. Sie stammen aus dem Vorstellungskreis der niedrigen Amüsiertmusik, sind aber aus sachlichen und personellen Gründen so eingeschliffen, dass sie mehr als alles andere die eigenständige Entwicklung der Filmmusik zurückgehalten haben. Den Schein des Vernünftigen verdanken sie der Genormtheit der Filme selber, die genormte Musik provozieren.

SPR

Bitte verzeihen Sie Adorno die aristokratische Terminologie. Bekanntlich hat er auch Jazz, Improvisation, musikalische Monotonie, die Beatles und die Studentenbewegung nicht recht verstanden. Mit "niedriger Amüsiertmusik" meint er alles Popkulturelle, vom Wiener Walzer bis zum Rock'n'Roll. Für ihn bloße Derivate der Hochkultur, in der sich sein Denken bewegt.

Aber um einen Lieblingsanglizismus zu bemühen: er hat da einen Punkt. Filmmusik ist "niedrig" insofern, als sie die Dienerin des Films ist.

Musik aus

FRAU ADORNO

Es ist eines der verbreitetsten Vorurteile innerhalb der Filmindustrie, dass man die Musik nicht hören soll. Die Ideologie dieses Vorurteils ist die einigermaßen vage Vorstellung, dass der Film als eine organisierte Einheit der Musik eine veränderte Funktion, nämlich einzig die dienende, zuweise.

SPR'IN

Gute Diener darf man weder hören noch sehen.

SPR

Weitergedacht:

Der Herr ist der Regisseur, der Herr ist das Filmstudio, der Knecht der Klangerzeuger, vulgo Filmkomponist.

FRAU ADORNO

Der verächtliche Blick auf den, der aufspielt, gehört zur Herrschaft.

Zuspielung. Fanfare

SPR

Schon mit dem Eingangsritual der Fanfare wird unmissverständlich bedeutet: der Herrscher hat seinem Volk etwas zu verkünden. Sein Herold, der Filmkomponist, bläst das Horn. Hierbei gilt: Je größer der Klangkörper, desto besser. Seit dem Aussterben des Stummfilm-pianisten wird Filmmusik alternativlos für Orchester, ein Relikt des 19. Jahrhunderts, geschrieben.

FRAU ADORNO

Ihre aufgeblasene Macht und Größe demonstriert unmittelbar die ökonomische, die dahinter steht.

SPR

Das Orchester hat Aufklärung und Revolution unbeschadet als getreues Abbild des absolutistischen Staates überstanden. Der Dirigent als zepterschwingender Fürst, die Musiker als Knechte, mit ihren Fräcken an Oberkellner erinnernd.

Nach der Fanfare obliegt dem Kompositionsknecht die Pflicht, alles, was nicht flutscht, mit gefühligem Glibber zu versehen. Quincy Jones, selbst Jahre in der Untermalung bewegter Bilder tätig, fand dafür den schönen Begriff: *emotion lotion*. Dieses Gleitgel zur Lubrikation ungelenker Darstellungskunst, rumpelnder Dialoge und schlechten Timings ist längst in Konformismus erstarrt. Und so verhindert es nun recht eigentlich eine Weiterentwicklung des Gesamtkunstwerks Film. Findet zumindest Adorno:

FRAU ADORNO

Immer noch wird die Kinomusik durch Leitmotive zusammengekleistert.

SPR

Auch der Kleister ist eine Flüssigkeit. Flüssig wie unser Flutschi, doch leider klebrig.

FRAU ADORNO

Ihre soziale Funktion ist die des Kitts. Sie hält zusammen, was sonst beziehungslos sich gegenüberstünde, das mechanische Produkt und die Zuschauer.

SPR

Will sagen, schlimmstenfalls würden bloß die Photographien an der Glühbirne vorbeigezogen, ohne dass dem Publikum unterwegs ein Gefühl widerfährt.

SPR'IN

Da sind wir allerdings schon ein Stück des Weges gegangen, vom ganz frühen Kintopp bis zum Kitt, der Besucher und Film verschweiß.

SPR

Kurt London hat 1936 in seinem Buch *Film Music* den ersten Blick zurück getan:

MUSIK. Albert Levy:
Kintopp-Medley

ZIT

Die Filmmusik begann nicht als Resultat eines künstlerischen Verlangens, sondern aus der dringenden Notwendigkeit, den Lärm des Projektors zu übertönen. Denn in jenen Tagen gab es noch keine schallschluckenden Wände zwischen der Vorführmaschine und dem Zuschauerraum.

SPR

Also legte sich der Klavierknecht mächtig in die Riemen. Dabei konnte er auf einen Fundus populärer Melodien zurückgreifen, die als Klaviernoten angeboten wurden. Diese ersten Film-Libraries, damals Kinotheken genannt, sortierten Schlager, Salonstückchen und Klassiker wie Wagners Hochzeitsmarsch nach Stichworten. Eine Praxis, die noch in heutiger Library Musik als *tagging* bekannt ist und auch beim Streamingdienst Spotify zum Einsatz kommt, wenn „Stimmungen“ verschlagwortet werden.

ZIT

Aeroplane - Band - Battle - Birds - Chatter - Children - Chimes - Dances - Festival - Funeral - Gruesome - Happiness - Horror - Humorous - Joyfulness - Love

Ausblenden, darüber

FRAU ADORNO

Während ihr Erinnerungswert dem Betrachter handfeste Direktiven gibt, machen sie es zugleich dem Komponisten in der Hast der Produktion leichter: er kann zitieren, wo er sonst erfinden müsste.

SPR

Glanz und Elend der Leitmotivik: Sie geht leicht von der Hand, malt den Charakter aus, hängt ihm ein buntes akustisches Fähnlein um, und der dumme Zuschauer kann sich was merken.

Frau ADORNO

Das gröbste Mittel der Verdeutlichung, der 'rote Faden' für musikalisch nicht Vorgebildete.

SPR'IN

Das ist der Kaschperle

MUSIK. John Williams:

Indiana Jones (kurz!)

ZIT

Das ist die Gretel

MUSIK. Maurice Jarre:

Dr. Shivago - Lara's Theme (kurz)

Frau Adorno

Und das ist das Krokodil

MUSIK. John Williams. Jaws (kurz)

MUSIK. Antonio Sanchez:

Birdman

darüber

ZIT

Dramaturgische Funktionen der Filmmusik: Epische Bezüge herstellen.

Situationen und Handlungen im Film markieren. Das menschliche Gedächtnis bewahrt solche musikmarkierten Stellen, die immer dann abgerufen werden, wenn eine entsprechende Stimmung wieder erzeugt wird.

Handbuch Filmmusik, S. 94

SPR

Viele Jahre nach Adornos und Eislers Buch *Komposition für den Film* ist das Leitmotiv noch immer unverzichtbarer Bestandteil der nahrhaften und wohlschmeckenden Pampe, die von Meisterköchen angerührt und unter die Bilder geschmiert wird. Spätromantik bleibt ganz allgemein im Trend. Dazu wurden in den 1950ern einige gesicherte Gesten aus Schlüsselwerken des Impressionismus und der gemäßigten Moderne ins Vokabular übernommen. Jeder Versuch, sich in anderen Stilistiken und Topoi zu tummeln, ist im Blockbuster-Kino zum Scheitern verurteilt. Dies ist die sich selbst reproduzierende und zeugende Normiertheit. Der Film fordert die Musik und die wiederum befördert den Film.

III Deutschland 1980er 2

MUSIK. Louis Dobro / Dolph Albright: Like the Wind

AUTOR (Diktaphon)

Zurück ins Jahr 1982 und zum schwarzweißen Atari-Bildschirm. Unser Alleinstellungs-Merkmal als Filmkomponisten in Deutschland ist die Tatsache, dass sich andere noch nicht in den Tiefen des MIDI-Standards auskennen. Das *Musical Instrument Digital Interface* - kurz MIDI - ist im August 1982 erfunden worden. Vor diesem magischen Datum ist elektronische Musik von noch Wahnsinnigeren als uns gemacht worden. Einige davon kennen wir persönlich. Sie eifern unter Einsatz von Geld und Lebenszeit den Großen nach und sammeln Geräte wie andere Schallplatten oder Erstausgaben. Die Klänge eines Vangelis, Larry Fast, Jean Michel Jarre oder Klaus Schulze werden mit riesigen Modularsystemen erzeugt, die ohne einen sehr reichen Daddy unerschwinglich bleiben. Für den Preis einer solchen Maschinerie könnte man locker mehrere Oldschool-Orchesterproduktionen hinbekommen - Komponist, Arrangeur, Tonmeister, Dirigent, Kopist und mehrere Notenumblätterer inklusive.

Musik kurz hoch

AUTOR (Diktaphon)

MIDI aber hat die Verhältnisse verändert. Elektronische Musikherstellung ist verfügbar geworden. Das Drücken einer Keyboardtaste übermittelt musikalische Informationen: Tonhöhe, Tondauer, Lautstärke, das Drehen zweier Rädchen Glissando und Modulation. Das ist der ganze Trick.

MUSIK. Badalamenti:
Laura Palmer Theme

SPR'IN ("Klappentext")

Für Neumann und Bassenge beginnt eine Punk-Do-it-Yourself-Homerecording-Revolution. Sie müssen nicht mehr ins teure Studio gehen. Sie benutzen Sampler, die nur sie bedienen können... für kurze Zeit zumindest, bis die Plebs nachgewankt kommt. Sie sind Könige. Zumindest im Programmieren von Schlagzeugcomputern, Samplern und Synthesizern. Gelegentlich nehmen sie wohl auch noch ein Instrument auf, der Rest aber ist Sonderwissen.

MUSIK. Kraftwerk:
Taschenrechner. Gesang:

Ich bin der Musikant / mit Taschenrechner in der Hand.

Wenn ich diese Taste drück / spielt er ein kleines Musikstück

IV Genie und Handwerk

SPR

Ein Wort wird im Zusammenhang mit Filmvertonung inflationär verwendet.

ZUSPIELUNG. He's a genius. Hans is a genius. Etc. aus Hans-Zimmer-Doku.

SPR

Filmmusik ist so gut wie immer der Triumph des Handwerkers, selten der des Genies. Filmkomposition ist die Kunst der Kopie. Der Beruf des Filmkomponisten pflegt eine enge Verwandtschaft mit dem des Kupferstechers.

Zit

Es kam vor, dass ein Kupferstecher ein Gemälde in eine Druckgrafik umwandelte, ohne den Autor des Gemäldes in der Legende zu erwähnen. Ein Kupferstecher konnte also jemand sein, der sich mit fremden Federn schmückte und dem gegenüber Misstrauen angebracht war. – Wikipedia

SPR

Als Geniestreich gilt die Partitur zu *King Kong* aus dem Jahr 1933, die zum dritten Star nach Hauptdarstellerin Fay Wray und der Stop-Motion-animierten Affenkreatur von Willis O'Brien avancierte. Komponist Max Steiner hat dem Kino das spätromantische Orchester implantiert. Weil niemand ein Spielzeugäffchen an einem Modellbau-Wolkenkratzer hochrucken sehen wollte. Die Illusion von Größe erwuchs ausschließlich aus der Größe des musikalischen Apparates. Doch Steiners Verdienst ist zwiespältig: er begründete die bis heute in Hollywood gepflegte Unsitte, Dialoge mit Musik zu unterlegen. Sobald hierzu Leitmotive und Melodien verwendet werden, tritt die Musik in direkte Konkurrenz zur Sprache.

SPR'IN

Hauptsache, es schmalzt so richtig.

ZUSPIELUNG. Max Steiner: Here's looking at you (*Casablanca*).

AUTOR (ohne Diktaphon)

In meiner Filmkomponistenzeit verwende ich viel Mühe darauf, Regisseure davon zu überzeugen, dass Musik Gift für den Dialog ist. Wenn es mal wieder unbedingt nicht still sein darf, hilft tatsächlich der Rückgriff auf Harmonien. Akkorde geben der Sprache Gelegenheit, sich als Melodie zu inszenieren. Das verdammte Leitmotiv

kann ja den Eingang der Szene markieren. Es soll Kollegen geben, die sich die Mühe machen, die Melodienoten in die Lücken des Dialogs zu frickeln. Aber wer Hollywood sagt, muss auch Soße sagen. Und die wird nicht einfach aus der Heinz-Flasche, sondern direkt aus dem Tanklaster über den Film gepumpt.

MUSIK. Ganz kurz und sehr fettig. Horner: Death of Titanic

SPR

Wirklich genial war Hitchcocks Idee, für sein Psychohorror-Opus "Die Vögel" eine komplett elektronische Musik aus der Hand des Trautoniumspielers Oscar Sala zu verwenden. Sie verwischt die Grenzen zwischen Musik, Geräusch und Sounddesign. Eigentlich ist sie eine elektronische Imitation der Vogelstimmen, aber dann eben doch so viel mehr. Sie ist verselbständiger Schrecken, der uns auf der archaischen Ebene des Gehörs anfliegt, sie ist auch die böse Schwiegermutter und sie bringt die metaphysische Rätselhaftigkeit der Geschichte zum Ausdruck.

MUSIK. Schnipsel Oscar Sala. *The Birds*

SPR

Es lohnt sich, versuchsweise den Genie-Begriff durch den der „Innovation“ zu ersetzen. Ein Novum war zum Beispiel die Komposition von Alex North zu Elia Kazans *A Streetcar Named Desire*, im Deutschen *Endstation Sehnsucht*. Die urbane Hektik des bigbandgetränkten Scores unterstützte kongenial den schwitzigen Neorealismus des Films und begründete 1951 eine Welle von Jazz-Soundtracks und eine temporäre Abkehr vom allgegenwärtigen Ideal europäischer Spätromantik.

MUSIK. Alex North kurz hoch

SPR

North war zu gleichen Teilen geprägt von seinen Lehrern Ernst Toch - ein Name, der für Europa steht - und Aaron Copland, einem, sorry, *uramerikanischen* Komponisten.

Die Musik von Alex North besticht durch enorme Eigenständigkeit. Auch jenseits ihrer dienenden Funktion lässt sie sich als absolute Musik hören. Natürlich werden Fans des Films Vivien Leigh und Marlon Brando vor Augen haben, aber das ist gar nicht notwendig. Die Musik lässt einen eigenen *film noir* entstehen. Dein privates nächtliches New Orleans, Wien oder Baden-Baden. Alex North hat dem Sound im Kino ein neues Bezugssystem erschlossen. Vor ihm war Jazz im Film szenische Musik.

MUSIK. Warren / Dubin:
42nd Street

SPR'IN

In den Busby-Berkeley-Musicals der Dreissigerjahre tanzen die *chorus girls* zu einer Band, die live im Bild spielt. Oder zumindest wird das impliziert.

SPR

Ausgerechnet in dieser untergehenden Epoche sieht Adorno 1944, bildungsbürgerlich geprägt, die Chance, die cineastische Überwältigungsmaschine mit den Mitteln der Oper zu stoppen.

FRAU ADORNO

Die Handlung zu unterbrechen und ein Musikstück sich ausbreiten zu lassen, kann zum wichtigsten Kunstmittel werden.

SPR

Den Showstopper gab es ja schon bei Monteverdi.

SPR'IN

Denn was ist die Oper anderes als eine Abfolge von V-Effekten, die die Handlung mithilfe von Chor, Rezitativ & Arie so lange durchlöchern, bis das Konstrukt transparent wirkt?

SPR

Da geht halt der Dampf raus aus dem Plot. Wie man heute sagen würde: Gift für das *Pacing*

Frau Adorno

In den als niedrige Form der Unterhaltung betrachteten Musicals und Revuefilmen, wo dramatische Psychologie fast ausgeschaltet ist, finden sich am ehesten Ansätze zu einer solchen Unterbrechungstechnik durch Musik und zu ihrem sinngemäßen selbständigen Gebrauch in Song, Tanz und Finale.

SPR'IN

Adorno blickt dabei mit opernumnebeltem Blick zurück auf andere Tage. Denn das Goldene Zeitalter des Filmmusicals hat 1944, als sein gemeinsam mit Hanns Eisler geschriebener Text *Komposition für den Film* erscheint, nur noch wenige Jahre bis zum Ausplätschern in den Wasseroperetten mit Brustschwimmerin Esther Williams.

SPR

Welche übrigens auf Grund ihrer großartigen nassen Massenszenen zu lateinamerikanischer Musik durchaus unverächtlich sind.

SPR'IN

Und dann überrascht der alte Dialektiker sich und uns einmal mehr, indem er gesteht:

FRAU ADORNO

Gerade die Filme, in denen die *patterns* sich selber einbekennen, wie Gangster-Filme, Western und Horror-Filme (sind) den präventösen erstklassigen Produktionen häufig an Unterhaltungswert überlegen.

SPR'IN

Verstörend. Ist das derselbe Adorno, der von der heruntergekommenen Tonalität der Populärmusik spricht? Wie kann Unterhaltung überhaupt einen Wert darstellen, wenn sie doch nur der Regeneration der Arbeitskraft im Kapitalismus dient?

AUTOR (ohne Diktaphon)

Ich versuche immer noch, mir Theodor W. Adorno vor seinem Schwarzweiß-Fernseher beim B-Movie-Kucken vorzustellen. Doch das Bild verrutscht irgendwie.

MUSIK. Lon Chaney singt Ronald Stein. Spider Baby.

Autor

In all den Jahren, die ich schon im Kino sitze - und das beginnt 1962 mit dem nachhaltigen Trauma eines Sechsjährigen, als eine Zeichentrickkugel *Bambis* Mutter hinwegfegt -, in all diesen Jahren wurde mir eins immer klarer: die wirklich tolle Musik haben die Genre-Filme. Die Musicals, die Western und Agententhiller mit ihren spektakulären Einleitungssongs, die Italowestern, über die Morricone sein kompositorisches Füllhorn ausgießt, John Carpenters Horror- und Science-Fiction-Filme mit ihren innovativen Synthesizer-Soundtracks, die Sexploitation-Streifen von Radley Metzger oder Russ Meyer, die Grindhouse-Flicks aus der Filmklasse von Roger Corman, in denen das Budget nur für eine heiße Band reicht und die Komponisten Klasse statt Masse produzieren. Niedrige Amüsiermusik vom allerfeinsten. D'accord, Theodor.

MUSIK. Antonio Sanchez:
Birdman, *darüber*

ZIT

Dramaturgische Funktionen der Filmmusik: Bilder integrieren.

Erstaunlich, wie in einen Spielfilm bzw. in einen subjektiven Dokumentarfilm fremdes Material integriert werden kann, wenn dies unter Zuhilfenahme der Musik geschieht.

Handbuch Filmmusik, Seite 93

V Deutschland, 1980er 3

MUSIK. Louis Dobro / Dolph Albright: Geigerzähler-Musik

AUTOR (Diktaphon)

Eine weitere Erinnerung an überfüllte Aschenbecher.

Was uns als Komponisten anfangs entgegenkommt, ist eine Art *Neue Sachlichkeit*, die zumindest in Deutschland vorübergehend die alte faschistische Überwältigungsästhetik in Kino und Fernsehen abgelöst hat. Unsere Regisseure - in der großen Mehrzahl Dokumentaristen - wollen ihre Bergfilme ohne Arnold-Fank-Touch, ohne Waldhörner und tiefe Streicher wie in Richard Straußens Alpensymphonie. Sie wollen sie lieber mit sparsamen Elektroniktupfern und verrästelten Clustern. Sie wollen gesampelte Originalgeräusche des Films als Teil der Filmmusik verwendet wissen. Wir haben das mit den O-Tönen der Rodungsmaschinen und der Demonstranten für eine Dokumentation über den Widerstand gegen die atomare Wiederaufarbeitungsanlage in Wackersdorf umgesetzt.

Unsere Kunden wollen das entscheidende Quentchen technoiden Computersound für die Themenmusiken ihrer Wissenschaftssendungen.

MUSIK. Louis Dobro / Dolph Albright: Pensive

AUTOR (Diktaphon)

Wir sind schnell und früh dran.

kurz hoch, darüber

AUTOR (Diktaphon)

Leider wuchern wir nicht mit unserem Pfund, und Ende der Achtziger sind wir nicht mehr die einzigen. Auch wenn unsere Filmmusiken mit ratternden Drumcomputern, malmenden 8-bit-Orchestersamples und den enervierenden Glockenklängen des allgegenwärtigen DX-7-Synthesizers von Yamaha immer noch der Musik der Eighties-Hitparaden ähneln, ist die Karawane weitergezogen.

VI Die Tante retten

MUSIK. Charles Koechlin. *Seven Stars' Symphony*: Greta Garbo, *darüber*

SPR

Unter den, nennen wir sie der Einfachheit halber: seriösen Komponisten, die die Chancen der Filmmusik nicht genutzt sahen und hierin mit Adorno und Eisler übereinstimmten, ist der außergewöhnlichste Fall der des Charles Koechlin. Dieser Elsässer Komponist besucht 1933 im Alter von 66 Jahren zum ersten Mal ein Lichtspielhaus. Gegeben wird *Der Blaue Engel* mit Marlene Dietrich und Emil Jannings. Koechlin ist wie verzaubert und beschäftigt sich ab da obsessiv mit dem Thema Film. Er komponiert fünf Tänze für Ginger Rogers. Er beginnt eine Brieffreundschaft mit dem UFA-Star Lilian Harvey und widmet ihr einige Klavieralben. Er schreibt mehrere Essays über das Problem der Musik im Kino und bezeichnet deren kompositorische Praxis als oberflächlich, nichtssagend, banal und vulgär:

ZIT

Musik ist im Film das schwächste Glied und spielt die Rolle der verarmten, missachteten Tante.

FRAU ADORNO

Sie wird wie ein Außenseiter geduldet, auf den man irgendwie nicht verzichten kann.

SPR

Um die Ehre der Tante zu retten, entwirft Koechlin kühne, vom Kino inspirierte Musik wie die *Seven Stars' Symphony*, die sieben Stars ein Denkmal setzt, darunter neben den bereits genannten Damen und Herren Clara Bow, Douglas Fairbanks und Charles Chaplin. Im Satz *Greta Garbo* greift er zum damals und heute futuristischen Musikinstrument *Ondes Martenot*, um die unirdische Schönheit der Actrice zu preisen. Der Koechlin-Gelehrte Otfried Nies bemerkt trocken:

ZIT

Es stellt sich die Frage, ob er mit seinen vielleicht utopischen Vorstellungen von der Ebenbürtigkeit der Musik im Film die Möglichkeiten des Mediums nicht doch überfordert hätte und damit als Filmkomponist zwangsläufig gescheitert wäre. Die aus Koechlins Sicht der Dinge enttäuschende Erkenntnis, dass sein künstlerischer Anspruch und die kommerzielle Praxis nicht auf einen Nenner zu bringen waren, ließen seinen Enthusiasmus für den Film nach wenigen Jahren erkalten.

Musik hoch

SPR

Auch Schönberg, Hindemith und Strawinski hatten sich an anderen Entwürfen versucht. Doch um metaphysische Bedeutung zu behaupten, braucht es waldige Hörner und celloschwangere Mittelstimmen. Einhundertfünfzig Musiker in Dolby 5.1 Surround schaffen eine ganz andere Tiefensimulation, vor allem, wenn der Sounddesigner mitspielt und die generische Tiefe im nuklearem Tiefbass-Grollen unterstützt.

MUSIK. Eben das. Simon Boswell: Perdita Durango

MUSIK. Antonio Sanchez:

Birdman

ZIT

Dramaturgische Funktionen der Filmmusik: Filmmusik kollektiviert die Rezeption im Kinosaal und verhindert, dass sich die Aufmerksamkeit der Besucher auf unnötige Details richtet und sich verzettelt. Filmmusik macht (wieder einmal!) unfrei.

Handbuch Filmmusik, Seite 103.

VII Die Kunst der zweiten Hand

SPR

Es ist ein offenes Geheimnis - ein Geheimnis, das in der amerikanischen Dokumentation *Score*, einer hirn- und haltlosen Idealisierung des Gewerbes, absichtlich und konsequent verschwiegen wird -, dass sich Filmkomponisten aus nur wenigen Partituren anderer Komponisten zu bedienen haben, die sie am besten auswendig lernen. Der Laie borgt - der Fachmann stiehlt. Filmmusik als Kunst der zweiten Hand...

SPR'IN

Wagner:

Rheingoldvorspiel

Debussy:

Die Ganztonleiter - für etwas mehr Klangfarbengewoge

SPR

Und für scharfkantige Action-Rhythmik: Strawinski! *Le Sacre du Printemps* und *Feuervogel*. - Youtube-Nutzer Brad Cole schreibt:

ZIT

Seit vielen Jahrzehnten klauen Filmkomponisten Ideen, Themen und orchestrale Strukturen aus klassischen Meisterwerken. Hören Sie sich Tschaikowskis Violinkonzert an, danach Bill Contis Partitur für *Der Stoff, aus dem die Helden sind*. Alle Musik zu städtischem Treiben aus Film und Fernsehen der 50er Jahre bezieht sich auf Gershwins *An American in Paris*. Das ist keine "Faulheit", das ist "kreative Umwidmung" ...

SPR

Der Musikkritiker Joe Queenan konstatiert im *Guardian*:

ZIT

Unmöglich lassen sich alle Filme auflisten, deren Soundtracks von *Le sacre du printemps* beeinflusst oder schlichtweg geklaut sind. Nur Gustav Holsts *The Planets* wird gewohnheitsmäßig mehr beliebt. Sagen wir's einfach so: Wenn der weiße Hai auftaucht, hat Strawinski ihm dabei geholfen.

Musik. John William:

Jaws / Strawinsky: Sacre

SPR

Sie sehen, wie schnell die europäische Hochklassik wieder auf das Niveau der niedrigen Amüsiermusik runtergezogen ist.

SPR'IN

Andererseits:

Was ist das für eine Welt, in der nur die europäische Klassik gute Musik ist, die man nicht beleihen dürfe? Adornos Welt? Eine bourgeoise in jedem Fall, fernab der täglichen Wirklichkeit von Milliarden Menschen. Beethoven, Bartok und John Cage haben die Entwicklung der Menschheit vorangetrieben, dennoch hört sie lieber Andrew Lloyd-Webber, Rihanna und Hans Zimmer.

MUSIK. Clockwork Orange:

La Gazza Ladra (arr. W. Carlos)

SPR

Noch kurz was zum „Genie“: *Tendenziell* genial war das Vorgehen von Stanley Kubrick, bereits bekannte Musik durch die Verwendung als Filmscore in einen neuen Kontext zu setzen. Oder anders herum: Sich die Emotionen der vorhandenen Musik zu leihen. Übel ging die Sache für Rossini aus, zu dessen *Diebischer Elster* Alex und seine Droogs in *A Clockwork Orange* Hausfrauen vergewaltigen und Obdachlose zu Tode treten, bevor der Protagonist selbst einer Psychofolter unterzogen wird, unter den Klängen seines geliebten Ludwig Van. Eine zutiefst perfide und respektlose Neukonnotation der Klassiker, doch dient sie dem Film in eigenartiger Weise.

MUSIK. Ligeti:

Lontano, *darüber*

SPR

Übel ging die Sache auch für den bereits erwähnten Komponisten Alex North aus. Kubrick hatte den Schnitt von *2001 - Odyssee im Weltraum* mit temporären Musikplatzhaltern unterlegt, sogenannten Temp-Tracks. Sie stammten von György Ligeti, Aram Chatchaturian, Johann Strauss und Richard Strauss. Anhand dieser Vorlagen vertonte North die Szenen. Nur blöd, dass kein einziger Take davon im Film landete. Am Ende zog Kubrick die Energie der Original-Musiken der mühevoll erstellten Komposition von North vor.

kurz hoch

SPR'IN

Urbilder des Kinos:

Der Vampir, der seine Energie aus dem Lebenssaft anderer zieht. Frankenstein, der gottgleiche Manipulator, der ein Monster aus Leichenteilen herstellt. Ein Schelm, wer dabei an Filmmusik denkt.

MUSIK. Trevor Rabin:

Remember the Titans, *darüber*

SPR

Im Leben des kopfhörertragenden Filmmusik-Users funktionieren Soundtracks ebenfalls als Temp-Tracks. Sie vertonen die Leerstellen im individuellen Lebensfilm mit geliehenen Gefühlen, lassen ihn im öffentlichen Nahverkehr in eine andere Welt abtauchen, überdecken das leere Geschwätz seiner Mitreisenden, rufen als akustische Kennung seinen Lieblingsfilm ins Gedächtnis. Funktionale Musik durch und durch.

SPR'IN

Das Leben imitiert die Kunst.

ZUSPIELUNG. Obama spricht. E: "... Yes we can. Thank you. God bless you and may god bless the US of A" + Rabin. Remember the Titans

SPR

Hier imitiert die Politik die Kunst. Und nutzt sie zur Überhöhung. Obamas Rede in der Wahlnacht 2008, garniert vom Soundtrack des antirassistischen Sportfilms *Remember the Titans* - zu deutsch *Gegen jede Regel* - ist Bestandteil der Obama-Hagiographie. *Emotion lotion* aus dem Tanklaster...

SPR'IN

Mr. Ex-President hört also nicht nur Pulitzer-Preisträger Kendrick Lamar, sondern auch Filmmusik.

SPR

Zumindest tun das seine Wahlkampf-Berater.

MUSIK. Respighi:

Pini di Roma - Via Appia

SPR

Kubrick hat nicht das Patent auf die Vertonung mit schon bekannter Musik. Der Kultur-Vampir Tarantino führt das Verfahren der Second-Hand-Soundtracks fort. Bis zu dem Punkt, an dem er nicht nur Popsongs, sondern historische Filmmusiken als eigene benutzt.

AUTOR

Ich persönlich kann keine Musik des faschistischen italienischen Komponisten Respighi mehr hören, ohne an den schaurigen Experimentalfilm *Fireworks* des jungen Kenneth Anger aus dem Jahr 1947 zu denken. In ihm lebt ein träumender Jüngling seine sadomasochistischen Phantasien mit gewalttätigen Matrosen aus, untermalt vom boleroartigen Stampfen der *Pini di Roma*.

SPR'IN

Sie sollten sowieso keine Musik von faschistischen Komponisten hören.

Autor

Auch wieder richtig.

Musik Respighi schmiert ab in:

MUSIK. Bernard Herrmann. North by Northwest

VIII Ein Sonderfall:

Bernard Herrmann

Spr

In einem seltenen Moment von Mitgefühl mit Komponisten und ihren eventuell vorhandenen Bedürfnissen nach Individualität empfehlen Adorno & Eisler:

FRAU ADORNO

Vielmehr sollte man versuchen, so viel Ungewohntes, der herrschenden Praxis Widersprechendes einzuschmuggeln wie möglich, in der immer noch schwachen Hoffnung, es möchte damit eine neue Qualität der Gesamtproduktion sich vorbereiten.

SPR'IN

Der Komponist Bernard Herrmann, ein bemerkenswerter Mann, der dem Geklingel und der Geschäftigkeit der Branche durchaus kritisch gegenüber stand, sah dennoch die Möglichkeiten, die in Filmmusik schlummern:

ZIT

Nichts in der Natur des Films erfordert ein Orchester. Das Orchester wurde über mehrere hundert Jahre entwickelt als eine vereinbarte Repräsentation bestimmter Instrumente, ein bestimmtes Repertoire zu spielen. Möchte man Haydn auf Schloss Esterhazy und danach in Paris spielen, braucht man die selben Instrumente. Musik für den Film aber ist ein einmaliges Gebilde. Man schreibt für eine einzige Aufführung, für diesen Film, und es gibt kein Gesetz, das eine Ähnlichkeit mit Konzertmusik vorschreibt. Film gibt dem Komponisten die einmalige Gelegenheit, in einem einzigen Stück das gesamte Klangspektrum zu verschieben, was in der Geschichte der Musik bisher unbekannt war.

SPR'IN

Wir wollen freundlich Bernard Herrmanns gedenken, der ein kreatives Versprechen in der Filmmusik sah, das bis heute uneingelöst ist. Wie Alex North war er ein seriöser Komponist, der dem Geld gefolgt war. Allerdings nicht um *jeden* Preis. Das letzte Wort, die künstlerische Entscheidung über die Art und den Einsatz seiner Musik, behielt er sich vertraglich vor. Hermann war anerkannt bockig und überwarf sich zuletzt sogar mit seinem Seelenverwandten Hitchcock. Während seiner gesamten Karriere nahm er eigene Musik auf, die nicht auftragsgebunden war. Darunter eine Symphonie, eine Oper nach Emily Brontës *Wuthering Heights*, eine *Moby Dick*-Kantate, die er Charles Ives widmete, dessen metaphysischem Ansatz er sich nahe fühlte. Als Dirigent und Produzent setzte er sich für die Musik anderer ein und hatte ein erfülltes musikalisches Leben außerhalb des Kinos.

IX Deutschland, 1980er 4

Spr

Wie endet eigentlich der langweilige Roman von den zwei Filmkomponisten?

AUTOR (ohne Diktaphon)

Mit einem, der abhaut und einem, der bleibt. Kurz gesagt: Das Übliche. Kürzlich habe ich mich am Telefon mit meinem alten Kompagnon Wolfgang Neumann unterhalten. Er ist der Meinung, ohne Computer hätten wir es nie in die Filmmusik geschafft. Ich bin davon nicht ganz so überzeugt. Sicher, es gibt Kollegen, die werfen ohne Klavier oder sonstige Hilfe mit unglaublich flinker Hand die Noten aufs Papier, beherrschen die Instrumentation und müssen nie etwas ausprobieren. Besonders krass

Hochbegabte haben obendrein das absolute Gehör, können dirigieren und langweilen sich eigentlich beim Komponieren.

Aber auch Enthusiasmus kann einen Komponisten ausmachen. Ich hatte als Kind einer fernsehfreien Familie bereits viele Lebensstunden im Kino zugebracht und *war* Enthusiast. Ein ebenso filmbegeistert er Freund heuerte uns als Komponisten für seine Kinder- und Dokumentarfilme an. Das war der Einstieg. Es war schön, solange es dauerte. Auch wir versuchten, Ungewohntes einzuschmuggeln. Zuletzt hätten wir der Chuzpe bedurft, einfach seitlich ins konventionelle Orchesterbusiness wieder einzusteigen. Als unsere Firma schon aufgelöst war, habe ich das tatsächlich auch einmal gemacht. Doch das war mein letzter Auftrag, denn der Regisseur und Produzent war ein böartiger Mensch, der mir bis heute eine fünfstellige Summe schuldet. Und so beschloss ich, mich nicht weiter schikanieren zu lassen und verließ die Branche.

MUSIK. Henry Mancini:
Moon River

darüber

ZIT (Absage)

Emotion Lotion. Leben auf der Soundtrack-Wolke.

Radio-Essay von Ulrich Bassenge.

Es sprachen:

Franziska Ball

Tilman Leher

Wolfgang Pregler

Xenia Tiling

und der Autor

Sprachaufnahme:

Susanne Harasim

Regie und Produktion:

Ulrich Bassenge.

Redaktion:

Michael Lissek

Eine Produktion des Südwestrundfunks 2018

The End