

Aufregend: in der S-Bahn Fahrgäste zu betrachten, – das Gesicht, den Körperbau, die Kleider – und sich die „Seele“ vorzustellen. Was für ein Mensch ist das? Ganze Kartengebäude an Illusionen, Wünschen, Bewunderungen (was für eine Frau da steht!) werden aufgebaut. Bis es passiert: dieser Mensch spricht, – und das Kartenhaus stürzt ein. Noch nie ist es mir gelungen, vom Seheindruck auf jene Persönlichkeit zu schließen, die sich mir über die Stimme in zwei bis drei Worten schon mitteilt. NJS.

EINLEITUNG

Die in langer Tradition stehende Definition des Films als „Kunst des Sehens“ von Béla Balázs (1884–1949) hat auch heute, wo der Tonfilm und die audiovisuellen Medien zur alltäglichen Realität gehören, noch unverminderte Gültigkeit. Dennoch fühlt sich der Musiker dadurch nicht beunruhigt: er weiß, daß Sehen schon immer mit Hören verbunden war; daß die künstlerische Organisation der Sehwelt notgedrungen eine Organisation der Hörwelt nach sich zieht. Die unantastbare Vorrangstellung des „Sehens“ bei der Filmgestaltung verleitet zwar immer wieder zu einer bedauerlichen Vernachlässigung der Tonebene, die aber selten ungestraft bleibt: Erfolg und künstlerische Anerkennung bleibt denjenigen Filmen vorbehalten, in denen Bild- und Tonebene sich entsprechen und eine qualitative Einheit bilden. Daher spielt z.B. auch die auditive Ebene eine wichtige Rolle bei den Wertungsverfahren der Filmbewertungsstelle Wiesbaden: *Qualität, Bildergänzung, stilistische Entsprechung, Dramaturgie der Geräusche* sind die im Einzelnen beurteilten Punkte (§ 6 der Verfahrensordnung FBW). *In den Diskussionen, die sich an die Vorführung der Filme anschließen, wird in der Regel gefragt, wie die Musik dramaturgisch eingesetzt wird, ob sie nur der Unterermalung dient oder eigenständige künstlerische Qualitäten besitzt, ob sie der Aussage, dem Stil des Films angemessen ist, und wie man ihre Verwendung unter Berücksichtigung dieser Kriterien charakterisieren/bewerten kann¹.*

Es geht in diesem Buch um Filmmusik in ihrer weitesten Auffassung, – um den dramaturgischen Einsatz von Musik, Klängen, Tönen und Geräuschen im Film. Die Entstehung des Buches gründet in der Liebe zu Film als einer dem zwanzigsten Jahrhundert angemessenen Form künstlerischen Sich-Äußerns, und in der ungezügelten Neugierde, wieder ein Stück mehr von den magischen und letztlich unergründlichen Wirkungen von Musik auf den Menschen zu erfahren. Unter „Film“ wird hier der Kinofilm verstanden. Damit ist das Anliegen des Buches zu gegebenemmaßen nostalgisch, denn die ganze Unterhaltungs- und Freizeitindustrie ist hierzulande längst zur Elektronikindustrie geworden, deren Fernseh- und Videofilmen im Alltag der Menschen die (quantitativ gemessen) weitaus größere Bedeutung zukommt. Im Gegensatz zu den Fernseh- und Videoschirmen, welche die Gesellschaft in einzelgängerische Konsumenten und parzellierte Befehlsemp-

fänger atomisieren, bleibt die Kinoleinwand zumindest noch das Versprechen von einem Gruppenerlebnis, von einer mehrdimensionalen kommunikativen Situation mit einem hohen Maß an Sinnlichkeit jenseits aller Inhaltsaspekte: ein großes Bild, ein in der Raumentiefe sich ausladender Ton, eine liebe Person als Nachbar, die Verschworenheit einer Menge, die sich für eine feste Zeit in Konzentration (jenseits von Alltagszwängen) einem gemeinsamen kulturellen Erleben widmet – da kann die reale Stofflichkeit der Leinwand nicht selten schwinden und stattdessen zum Eingang in eine irrealen oder realen (der Unterschied ist nicht mehr entscheidend) Unendlichkeit werden. Von den Wirkungen der Musik in solchen Räumen soll hier die Rede sein.

Die Darstellung des Phänomens „Filmmusik“ wurde in voller Absicht auf den durch den Neuen Deutschen Film 1960–1985 gegebenen Rahmen beschränkt. Es galt den häufig gemachten Fehler zu vermeiden, daß eine Ästhetik und Dramaturgie des Films entworfen wird, die von den konkreten ökonomischen, politischen und kulturellen Bedingungen seiner Produktion abstrahiert. Mehr als jede andere Kunstform ist der Spielfilm (was wesentlich in den technologischen Prämissen begründet ist) durch seinen gesellschaftlichen Kontext determiniert. Die dramaturgischen Prinzipien, denen Musik in einem Hollywood-Film gehorcht, können deshalb nicht in gerader Linie mit der Musikdramaturgie in einem sowjetischen Film verglichen werden; Stummfilmmusik der 20er Jahre kann nur schwerlich mit der Musik zu einem Film der 80er Jahre in Bezug gebracht werden. Dieser Konzentration wegen wurde von Seitenblicken zu historischen Modellen oder über Ländergrenzen hinweg abgesehen, – so sehr das bisweilen auch schmerzt (beispielsweise bietet das französische Kino seit 1950 interessante filmmusikalische Konzepte, die noch kaum beschrieben und bewußt gemacht worden sind).

Es gilt zu zeigen, wie man in einer wichtigen Phase des deutschen Films mit Musik umgegangen ist: wie man Musik geplant, komponiert, eingespielt, montiert und finanziert hat, – wie man über Musik denken, reden und schreiben kann, – wie sie im fertigen Film wirkt und dramaturgisch funktioniert. Unmittelbar anwendbare Rezepte werden nicht bereitgestellt. Wohl aber erhält der Filmpraktiker – ob Regisseur, Cutter, Mixer oder Filmkomponist – beim Durchlesen des Buches anregende Hinweise: Das Buch will für die Belange der Musik sensibilisieren, Zwischentöne aufzeigen, zur Diskussion anregen und vom allzusehnen Weg ins Schablonenhafte weglocken in die weniger bekannten Gefilde oder zum Gang in dramaturgisches Neuland. Das Buch will keine Wertungen und Urteile geben, schon gar nicht über die komponierenden Kollegen, die alle (oft gegen ihren Willen) kurzlebigen Marktforderungen gehorchen müssen und bisweilen „Fronddienste“ zu verrichten haben. Das Buch will vielmehr im Sinne einer minutiösen Materialiensammlung Daten, Fakten, Berichte und Meinungen nebeneinanderstellen, zu denen sich der Leser sein eigenes Urteil zu bilden hat.

Das vorgelegte Material basiert auf Gesprächen (seltener: Telefonaten, Briefen) mit Filmkomponisten, Regisseuren und Cuttern; auf der Auswertung von Film-

literatur und Filmzeitschriften; auf den eigenen Erfahrungen als Filmkomponist und als Gastdozent für Filmmusikdramaturgie an der Münchner Hochschule für Fernsehen und Film; auf den über Jahre gesammelten Aufzeichnungen und Analysen zur Filmmusik von etwa 400 Filmen. Für die Auswahl der untersuchten Filme und der befragten Komponisten wurde ein bestimmter Öffentlichkeitsaspekt als Kriterium zugrunde gelegt: es wurden all jene Filme recherchiert, die entweder in dem (höchst empfehlenswerten) Buch von Robert Fischer / Joe Hembus *Der Neue Deutsche Film 1960–1980* (Citadel-Filmbuch bei Goldmann, München) oder in den fünf Bänden des *Fischer Film Almanach 1980–1985* (Fischer-Verlag, Frankfurt am Main) katalogisiert und besprochen waren. Von den etwa 150 Filmkomponisten, die wegen Informationen angeschrieben worden sind, kamen erstaunlich positive Reaktionen sowie Bereitschaft zur Mitarbeit. Dennoch blieben auch einige Lücken. So ist es z.B. schade, daß auf Komponisten wie Edgar Froese, George Gruntz, Erhard Großkopf, David Llywellyn, Wilhelm Dieter Siebert oder Niels Jeanette Walen nur wenig oder gar nicht eingegangen werden konnte.

Allen Versuchen einer objektiven Auswahl zum Trotz ist das Handbuch aus einer betont persönlichen Perspektive geschrieben worden. Der musikalische Stil und Geschmack des Autors, die Reichweite seiner eigenen filmkompositorischen Erfahrungen, sein wissenschaftlicher Hintergrund, nicht zuletzt die räumliche Orientierung an der Filmszene in München (der Text wäre von Hamburg oder Berlin aus sicherlich anders geschrieben worden) bedingen eine Subjektivität der Darstellung, deren Nachteile dadurch gering gehalten werden konnten, indem an keiner Stelle der subjektive Grundton durch den Mantel „wissenschaftlicher“ Abstraktion übertüncht werden sollte, sondern als Subjektives erkennbar (und damit für den Leser berechenbar) bleibt.

Ein Widerspruch, der ebenfalls offen in der Person des Autors gründet, durchzieht den Text. Es wird aus der Sicht zweier sich antagonistisch verhaltender Reflexionsebenen argumentiert.

1. Da gibt es die filmimmanente Betrachtungsweise, die danach fragt, wie Musik zu Bildern funktioniert, wie man mit Musik formen und gestalten kann, wie man in der Filmszene arbeitet und komponiert.
2. Es gibt aber auch die Betrachtungsweise „von außen“, die den Filmbetrieb gesellschaftlich und politisch in seiner längst vollzogenen Ankoppelung an das öffentlich-rechtliche Fernsehen und an eine höchst fragwürdige Unterhaltungsindustrie sieht.

Angesichts der kulturindustriellen Produktion von Meterwaren-Kunst, die sich nur an Erfolgsquoten orientiert und als Reklame ihrer selbst lärmend (vor allem unter Benutzung von Musik) auf sich aufmerksam macht, angesichts der Öde und ideologischen Fragwürdigkeit der offiziellen, staatlich geförderten „Unterhaltung“ ist aber die werkimmanente Reflexion des „Wie es gemacht wird?“ lächerlich und einfältig. Noch schlimmer: hier dramaturgische Hilfen zu geben bedeu-

tet eigentlich, zur Perfektionierung eines Entmündigungs- und Unterdrückungssystems (was Kulturindustrie heute im Zeitalter der allgegenwärtigen Monitore, Lautsprecher und Kopfhörer mehr denn je ist) beizutragen. *Je mehr ich an meinem Filmbuch arbeite und erkenntnistheoretisch versinke, desto mehr erscheint mir (wieder!) das ganze TV- und Filmgeschäft als Instrument einer Ideologie- und Herrschaftsmafia (Moloch BRD-anonym). Film standardisiert, schablonisiert, verkürzt, verändert, beschönigt, lenkt ab, normiert die menschliche Wahrnehmung und hat nichts mit „Realität“ zu tun. Am liebsten würde ich als Komponist nur noch mit groben häßlichen Geräuschen arbeiten. Man muß an dieser Hochglanzpolitur-Kultur schmiegeln und kratzen!!* (Brief des Verfassers vom 27. 12.1985 an den Regisseur Klaus Stanjek).

Soll das Buch konsequenterweise also nicht geschrieben werden? Der Glaube an die Möglichkeit autonomer und kritischer Leistungen im Film – gerade bei wichtigen Regisseuren des ebenfalls verzweifelt gegen die Kulturindustrie sich wehrenden Neuen Deutschen Films – gab schließlich doch den Ausschlag zur Niederschrift des Textes. Der Widerspruch zwischen den beiden Reflexionsebenen tritt aber immer wieder manifest zutage. Der Leser mag aus solcher Sprunghaftigkeit Kapital schlagen und sich selbst nach seiner eigenen Meinung befragen. Obwohl wirkliches Kino und freie Filmsprache fast nur noch in jenem Feld, das der Konformismus als „experimentell“ ächtet, sich findet, blieb die Auswahl der untersuchten Filme auf offiziell geförderte, verliehene und gesendete Filme beschränkt. Ansonsten wäre ein Handbuch für Experimentalfilm, abstrakten Film oder politischen Film entstanden, das sich von vorneherein dem Problemkreis massenmedialer Kultur entzogen hätte und mit System resonanzlos bliebe.

Denn gerade die Musik im kommerziellen Film ist das, was bevorzugt zur Herstellung schönen Scheins und zur Entmündigung der Konsumenten eingesetzt wird. In unserer massenkommunikativen Zeit haben alle Produkte den Charakter von Werbesendungen und müssen – um gegen andere Produktionen konkurrieren und auf sich aufmerksam machen zu können – zunehmend effektvollere und in den Wirkungen schockhaftere Mittel einsetzen: Musik eignet sich dazu bestens. Durch ihr hohes Maß an Sinnlichkeit (nach dem alten Motto: „wo Musik ist, da ist was los!“) war sie schon in frühen Zeiten bei Wirten, Zirkusdirektoren und Schaubudenbesitzern eine warenästhetische Funktionsgröße. Nur allzuoft (bei Werbesendungen und Vorabendserien im Fernsehen tagtäglich) gibt Musik dem Filmprodukt ein Warenversprechen, das nicht eingehalten werden kann. Musik ist mehr denn je obsolet geworden. Der Filmregisseur, der sich für seinen Film fragt, ob er überhaupt Musik benötigt, ist deshalb auf der richtigen Fährte. Nur solche Musik, die diese Frage „bestanden“ hat, ist dramaturgisch gerechtfertigt. Sie ist dann sehr ernst zu nehmen und großartig in ihrer Wirkung für den Film.

Sozialisation erfolgt in unserer Gesellschaft kaum mehr durch Elternhaus, Schule, Kirche oder Bücherlesen, sondern in hohem Maße durch die massenmedialen Produkte. Die Koppelung von Tönen an Bilder ist dabei schon zur Gewohnheit geworden: Von der Mehrzahl der Jugendlichen wird Musik nicht mehr live oder

von Schallplatte bzw. Audiokassette gehört, sondern überwiegend im Kontext von Bildern, d.h. in Filmen. Fernsehen und Film sind längst zur eigentlichen „Musikschule der Nation“ geworden². Eine große Verantwortung für Filmregisseure und Filmkomponisten! Über Musik werden nicht nur musikimmanente Wahrnehmungs-, Formstereotypen sowie Klangstandards eingeübt, vielmehr auch normierte Denk- und Verhaltensweisen weitergegeben. Die Infiltration mit oft fraglichen Inhalten (die Demonstration der Überlegenheit autoritären Verhaltens oder der „heiligen Welt“ zur Ablenkung von realen Mißständen scheinen z.B. zur politischen Aufgabe bundesdeutscher Unterhaltung zu gehören) läuft dabei meistens unbewußt. Und man kann sich nicht wehren, wenn Musik dabei im Spiel ist: Man kann wohl wegsehen oder sich auf ein Detail im Bild konzentrieren, man kann aber nicht „weghören“, – Musik macht „hörig“ ...

Das Phänomen „Musik im Film“ ist in diesem Buch seinem Facettenreichtum entsprechend in viele Kapitel zerteilt, die (bei manchmal fast lexikalischer Untergliederung) auch isoliert betrachtet und gelesen werden können. Dennoch will der Text als Ganzheit verstanden werden: erst im Zusammenwirken der Teile, Seitenlinien und Untertöne kann ein Eindruck dessen entstehen, was Musik für die Filmgestaltung bewerkstelligen kann. Besonders sei auch auf den Gebrauch des Personenregisters und des Registers der erwähnten Filme verwiesen, wodurch ermöglicht wird, sich einen Komponisten oder einen bestimmten Film zusammenhängend zu erschließen.

Das Buch wurde mit Liebe geschrieben. Es will mit Liebe gelesen werden.

Der Sprachstil vermeidet Aperçu und kokettes Spiel mit intellektuellen Untertönen, die nur einem kleinen Leserkreis verständlich sind. Da zudem eine doppelte Orientierung an „Filmszene“ sowie am Kreis der Musikwissenschaft bzw. -pädagogik der Ausgangspunkt war, ergab sich in Manchem eine Umständlichkeit: Selbstverständlichkeiten für Cinéasten und Filmemacher müssen dem Musiker erklärt werden, – und umgekehrt.

Ein Hinweis für „Theorie“-Fanatiker: Filmmusik war seit jeher Sache der Praxis. Es ist sinnlos, Theorien zu erstellen, die von den Gegebenheiten der Praxis absehen. Über den praktischen Umgang mit Filmmusik wurde jedoch bislang wenig geschrieben. Daher versteht sich das Handbuch zunächst als Materialiensammlung. Die Theorie wird folgen.

Alle Textpassagen ohne Quellenangabe sind Materialien, die der Autor durch den persönlichen Kontakt mit Regisseuren, Cuttern, Komponisten erhalten hat. Es sind größtenteils Schriftfassungen der Tonbandmitschnitte von Gesprächen (seltener: Telefonaten). Bei der Umschrift wurden behutsame Zusammenziehungen der Sätze und Korrekturen falscher Satzanschlüsse usw. vorgenommen, die beim Sprechen natürlich sind, in der Schriftform jedoch irritieren. Der spontane Charakter der Äußerungen blieb dennoch erhalten.

Kapitel I: FILMMUSIK – MUSIK IM FILM

1. Reflexionen über „Filmmusik“

Der Ausdruck „Filmmusik“ bezeichnet weder musikalische Gattung noch Stil und entzieht sich dem Versuch einer sinnhaltigen Definition. Zurück bleibt die unhandliche Feststellung, daß jede Musik (auch jeder Ton, Klang, jedes Geräusch) zu „Filmmusik“ werden kann, wenn sie bewußt und aus dramaturgischen Gründen zu den Bildern eines Films gesetzt wird. Bei den Stummfilmen in der Zeit vor 1927 fehlte der „Filmmusik“ meist sogar die bewußte Setzung und dramaturgische Begründung, weil sie vom begleitenden Kinopianisten oft zufällig (aus einer Repertoire Routine oder Tageslaune heraus) zum Film gespielt worden ist. „Filmmusik“ oder (zurückhaltender formuliert) „Musik im Film“ bedeutet eine funktionale und formale Kategorisierung. Unterschieden wird bisweilen in Filmmusik, die eigens zu einem bestimmten Film komponiert wurde; in Archivmusik als einer quasi auf Vorrat komponierten Filmmusik in stereotypen Formen und Stimmungen (heute existiert Archivmusik auf Tonträgern, früher als Notenexemplar in den Kinotheken der Stummfilmpianisten); in die sogenannte „Nicht-Filmmusik“ (eine Begriffsprägung der polnischen Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa), worunter alle präexistente Musik – vom Schlager bis zur Beethoven-Sinfonie – subsummiert ist, die irgendwann einmal auch im Film landet. Unterschieden wird ferner anhand der Kategorien Musik „im on“ (der Bildton der Szenenmusik, der sichtbar produzierten Musik) und Musik „im off“ (der Fremdton, der Musik, die nicht real in der Filmszene begründet sein kann – etwa das Symphonieorchester in der Prärie – und gemeinhin als Filmmusik im engeren Sinne aufgefaßt wird). Diese Unterscheidungen sind aber oft verwirrend: Komponierte Musik, Archivmusik und Nicht-Filmmusik können sowohl „im on“ wie „im off“ vorkommen; manchmal hat eine kompilierte Musik (aus Archivbeständen zusammengestellte Musik) den Rang einer hochwertigen Komposition, wenn am Schneidetisch eine komplexe Collage daraus hergestellt worden ist.

Mehrere Gründe haben in der Frühzeit des Kinos zur Notwendigkeit einer Musikbegleitung zu den Filmbildern geführt. Da war einer Angst des Kinobesuchers vor dem (durch Stille verstärkten) Dunkel des Saales entgegenzuwirken. Das störende Betriebsgeräusch des Projektors war zu überdecken. Musik vermittelte der geisterhaften Flächigkeit der Leinwand eine reale dritte Dimension. Vor allem aber: Bewegung war schon immer mit akustischen Eindrücken verknüpft und vollzog sich nie in künstlicher Lautlosigkeit; Musik konnte als ganzheitlicher Ersatz für jene atmosphärischen Faktoren verstanden werden, die bei der Übertragung durch Kamera und Mikrophon gleichsam auf der Strecke blieben: Luftdruck, Temperatur, Feuchtigkeit, Raumgefühl, Geruch, Eindruck der lokalen und tageszeitlichen Grundstimmung. Musik im Film – das ist festzuhalten – hatte also sehr früh die Funktion, bildnahe und auf der Ebene der Geräusche der Filmszene ein atmosphärisches Ambiente zu vermitteln und somit den Eindruck realer Leben-

digkeit zu schaffen. In der gängigen Praxis der IT-Mischungen, wo zur Erleichterung von fremdsprachigen Synchronbearbeitungen Musik und Geräusche auf einem Band vorgemischt werden, kann die funktionale Gleichheit von Filmmusik und Geräuschwelt als atmosphärische Einheit nacherlebt werden.

Musik im Film ist auch deswegen nie als Fremdkörper empfunden worden, weil der Film selbst – als in der Zeit sich ereignende Kunstform – eine große Affinität zu Musik aufweist. Dabei ist weniger an die Regisseure wie Vicking Eggeling, Hans Richter oder Walter Ruttmann gedacht, die den Film vielfach als eine Art aus optischem Material zusammengefügte Musik begriffen, sondern vielmehr an die Gemeinsamkeiten, die sich beispielsweise in einer gleichen Terminologie äußern: Rhythmus, Kontrapunkt, Periodik, Steigerung, Polyphonie, Pause, Crescendo, Dichte sind in der Musik- wie in der Filmtheorie geläufig. Viele Stilmittel entsprechen sich, wie z.B. die Auf- und Ablende im Film mit der Tonblende in der Musik.

Das Schreiben über Filmmusik ist problematisch, weil hier Musik – reduziert man sie auf rein musikalische Aspekte – nur verkürzt und deshalb zumeist falsch beschrieben werden kann. Ausgehend von der Struktur und vom Klangbild der Filmmusik allein kann nichts über die Stimmigkeit, über die künstlerische Wahrheit und ästhetische Richtigkeit ausgesagt werden. Erst in der Gegenüberstellung bzw. Integration in die Filmsequenz ist eine kleinste beschreibbare Einheit gegeben. Erst in Relation zu den anderen Konstituenten dieser Filmsequenz (wie z.B. Dialog, Geräusche, Farbton, Bildmotive, Bewegungsintensität) definieren sich Qualität und Charakter eines Musikstückes.

Eine Filmmusikpassage ist dann gut, wenn sie innerhalb der Filmsequenz stimmt und zusammen mit allen anderen Konstituenten dieser Sequenz auf den einen Punkt gebracht werden kann, der von der Geschichte bzw. dem Filmganzen an dieser Stelle notwendig ist. Eine kunstvolle Musik mit eigenständiger, in der Struktur nachweisbarer Qualität ist oftmals als Filmmusik ungeeignet, weil sie sich nicht auf jenen Punkt bringen läßt. Oftmals sind konventionelle Kriterien wie eine interessante Melodik, Harmonik oder Rhythmik völlig unwesentlich und für das filmische Funktionieren eher störend: ein elementares musikalisches Bruchstück – unfertig und als wertlos erachtet – kann dagegen große Wirkungen auslösen, wenn es zum Ganzen der Szene stimmt und beispielsweise klanglich adäquat aufbereitet ist (z.B. mit einem potentiell großen Klangkörper, der sich aber domestiziert und schüchtern gibt), formal paßt (z.B. ohne dynamische Entwicklung auf der Stelle tritt) und die Aufmerksamkeit auf eine andere Aussageebene des Films geschickt weiterlenkt (z.B. raffiniert in Geräusche übergeht, die sich aus dem musikalischen Bruchstück heraus zu entwickeln scheinen).

Von der dramaturgischen Raffinesse einfacher Musik berichtet z.B. anschaulich ein Kritiker der Zeitschrift „Film-Ton-Kunst“ 1923:

Ein viertelstündiger Film wurde von dem Orchester eines Berliner Lichtspieltheaters vor kurzem durch nichts anderes begleitet als durch drei einfache Akkorde,

die bloß je nach dem Gang der Handlung anschwellten und wieder nachließen, drei einfache Akkorde ein und derselben Tonleiter. Die Zuschauer waren vollauf zufrieden, sie merkten gar nicht, welche musikalische Wassersuppe ihnen eben vorgesetzt wurde, und sie taten, was im Kino eigentlich noch nicht gebräuchlich ist, sie applaudierten der Musik³.

Solche Erfahrungen müssen auch Igor Strawinsky, der sehr filminteressiert war und Charles Chaplin verehrte, bekannt gewesen sein: *Filmmusik mag gewiß in mancher Beziehung wichtig sein, aber nicht als Musik, und deshalb ist auch die Ansicht, daß bessere Komponisten auch bessere Filmmusik schreiben könnten, nicht unbedingt stichhaltig⁴.* Ein Filmkomponist muß (noch vor der Beherrschung seines Handwerks) den Film und die Handlung verstehen, – sich einfühlen können. Er muß Situationen des Lebens (Angst, Leid, Schmerz, Brutalität, Hoffnung u.a.) zutiefst kennengelernt und erlebt haben, – erst dann läßt sich Filmmusik schreiben. Filmmusik ist ihrem Wesen nach eine unakademische Kunst. Filmmusik ist situative Musik. Das heißt – Filmmusik ist eine Musik, die immer auf menschliche Situationen, Stimmungen, auf sozialen Kontext bezogen ist, und deshalb an uralte Bindungen erinnert, die der europäischen Kunstmusik recht fremd geworden sind: Musik begleitete Geburt, Feste, Arbeit, Trauer, Tod und war identisch mit religiösen und medizinischen Ritualen; Musik konnte nie losgelöst vom praktischen Lebensvollzug existieren. In Filmmusik hat sich heute etwas von diesem Archetypischen der Musik gerettet. Oder moderner formuliert: Filmmusik ist eine Art angewandter Musikpsychologie. Filmkomponist ist der intuitiv begabte Musiker, der zur Charakterisierung von Stimmungen und zur Mitteilung von Unausprechlichem die richtigen Klänge, Töne und Rhythmen findet und dabei nie den Kontakt zu den Hörenden außer Acht läßt. Insofern ist Filmmusik auch angewandte Musiksoziologie. Sie kann nur funktionieren, wenn hier (meist unbewußt) ein Wissen über den Zusammenhang der Hörer, als vergesellschafteten Einzelwesen, und die Musik selbst zur Anwendung kommt.

Ist Filmmusik eine Kunstform? Ja! Sie ist es in einem jener archetypischen Musik vergleichbaren Sinne, wo Kunst mit Leben noch identisch war und eine Einheit bildete. Daß zum Komponieren von Filmmusik eine spezifische Begabung gehört, beweisen die nicht seltenen Fälle einer mißglückten Filmmusik von anerkannten und im Bereich der autonomen Musik überzeugenden Komponisten. Zum Filmkomponisten ist prädestiniert, wer neben einer ursprünglichen Musikalität ein sicheres Rhythmus- und Formempfinden, ein sicheres Gespür für das Auffinden des Einfachen sich bewahrt hat („Einfachheit“ meint nichts Abwertendes, sondern scheint im Gegenteil der Kern aller großen Kunst zu sein) und dieses mit einem sicheren Integrations- und Einfühlungsvermögen in die Filmgeschichte, in die Bilder, in das Leben zu verbinden weiß. Gerade Filmregisseure geben oft zu erkennen, daß sie an einem Komponisten weniger seine Kunstfertigkeit und kreative Produktivität schätzen, sondern seine Fähigkeit, sich in einen Filmstoff einzufühlen.

Filmmusik ist eine Kunst des Augenblicks. Ihre Aussage muß sich beim erstmaligen Hören erschließen lassen. Anders als z.B. bei einem Kammermusikwerk der

Kunstmusik kann Filmmusik überhaupt nur mit einem einmaligen Hören rechnen, denn sie ist Musik des Lebens. Leben ist immer momentan und unwiederholbar. Eine dramaturgisch stimmige Filmmusik hat daher auch keine Geschichtlichkeit. Während Musikwerke der artifiziellen Musik immer in „Form“ (= der übergeordnete Sinnzusammenhang, die Entwicklungszüge, das Vorher und Nachher) und „Ausdruck“ (= das momentane Gefühl, die Stimmung, die Jetztzeit) zerlegbar sind, spielt der formale Aspekt bei der Filmmusik kaum eine Rolle. Hierin ist sie z.B. dem Jazz oder afrikanischer Musik verwandt, die gleichfalls „formlos“ – da nur dem sinnlichen und körperlichen „Jetzt“ verhaftet – sind. Das formale Element (die Dimensionen des Vorher und Nachher) ist in der Filmmusik immer über den Fabelverlauf vermittelt.

Ist Filmmusik eine Kunstform? Selten! Sie ist es nur in dem Maße, wie auch der Film (für sich genommen) dem Kunstanspruch genügt. Definieren wir Kunst als sinnliches Erscheinen von Wahrheit oder als sinnliche Form eines Verstehens von Leben und Umwelt, so wird verständlich, daß nur ein bescheidener Anteil von Filmen (etwa des täglichen Fernsehangebots) solchem Anspruch genügt. Die technisch aufwendige Machart und das Budget vieler Filme darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß etwa 70 Prozent aller „Geschichten“ mit den Erzählklischees und Schablonisierungen des Groschenromans arbeiten und als billige Unterhaltung (an kommerziellen Gesichtspunkten orientiert) fungieren. Ein Grund dafür liegt weniger in einem persönlichen Verschulden von Filmregisseur und -produzent, als in den Mechanismen der industrialisierten Filmproduktion, die beim Arbeiten mit hohen Geldsummen notgedrungen auf optimale Verwertbarkeit und Ausschaltung möglichst vieler Risiken (was zur Repetition von Erfolgsrezepten führt) achten muß. Ein anderer Grund liegt in der fatalen Orientierung der Filmproduzenten an einem Publikum der 16- bis 30jährigen, die etwa 80 Prozent des Kinopublikums ausmachen. Filme, die sich an der Aufnahmefähigkeit und dem Kunstbedürfnis der 30- bis 60jährigen orientieren, haben keine Marktchancen.

2. Film und Tontechnik

Mehr als jede andere Kunst ist der Film in Ästhetik und Ausdrucksmöglichkeit unmittelbar von technischen Entwicklungen abhängig gewesen. Auch die Filmmusik wird von ihren technischen Bedingungen beeinflusst. So gehört es zu den Nachteilen der Tontechnik im Film, daß in der BRD (etwa im Unterschied zu den USA) bei der Wiedergabe von Filmmusik das Lichttonverfahren und nicht das technisch weitaus bessere (in der Produktion aber umständlicher handzuhabende und daher teurere) Magnettonverfahren üblich ist:

Beim Lichttonverfahren werden die akustischen Signale auf der Lichttonspur des Filmstreifens in Lichtsignale umgewandelt (als Fotogramm), die dann vom Projektor optisch ausgelesen und wieder in elektrische (dem Lautsprecher zugeführte) Impulse rückverwandelt werden. Der Lichtton hat den Vorteil, zusammen

mit dem Bild auf den Bildstreifen kopiert zu werden. Er hat den großen Nachteil, daß der Frequenzbereich maximal im Bereich von 100 bis 7.000 - 9.000 Hertz (Schwingungen pro Sekunde) liegt, was für das menschliche Hörvermögen, das durchschnittlich zwischen 20 bis 20.000 Hertz liegt, eine grobe Beeinträchtigung des Klangbildes bedeutet. Das Lichttonverfahren wurde 1919 als Triergon-Verfahren in Deutschland patentiert und ist seitdem vom Prinzip her kaum verändert worden.

Beim Magnettonverfahren, das gegen 1950 entwickelt worden ist und auch die Grundlage des modernen Tonbandes geworden ist, werden die akustischen Signale auf der Magnettonspur, die mit feinstem Eisenoxydpulver beschichtet ist, in magnetischen Strukturen (Phasen unterschiedlich starker Magnetisierung) aufgezeichnet. Die Nachteile des Magnettonverfahrens liegen im komplizierteren Kopiervorgang, da nach dem Kopieren der Filmbilder in einem zweiten Durchgang die Magnetspur bespielt werden muß, sowie in der größeren Empfindlichkeit (die Magnetspur kann durch ein Magnetfeld oder ein Gleich- bzw. Wechselstromfeld jederzeit gelöscht werden). Die Vorteile liegen in dem Frequenzbereich von 20 bis 20.000 (in optimalen Fällen bis 35.000) Hertz, der dem menschlichen Hörbereich adäquat ist. Musiksensible Regisseure wie z.B. Werner Schroeter haben schon in ihren frühen Filmen (etwa in *Bomberpilot*, 1970, 16 mm) mit Magnetton gearbeitet.

Die technische Entwicklung des Films in der BRD wird in den 90er Jahren vor allem eine Verbesserung des Kinotones beinhalten müssen. Diese wird in der generellen Umstellung auf Magnettonverfahren und stereophoner Tonwiedergabe als Norm bestehen. Forciert wird diese Entwicklung durch die radikale Verbesserung des Tones im Bereich von Fernseh- und Videoproduktionen, wo sich das Stereoverfahren und die Einhaltung der HiFi-Normen bereits durchsetzen konnte. Nur wenige Filmtheater sind derzeit schon für Filmkopien mit Magnettonspur gerüstet: solche (meist Stereo- oder Dolby Stereo) 70 mm-Filme stammen in der Regel von der amerikanischen Filmindustrie. Der erste deutsche Film, der mit Dolby Stereo-Ton gedreht und produziert wurde (der auch erstmals von dem für deutschen Film üblichen Format 1:1,66 auf Panavision/Breitleinwand abwich), war *Jede Menge Kohlen* von Adolf Winkelmann (1981), wo eine Filmmusik von der Chris Braun-Band, komponiert von Bernie Adamkewitz, zugrundegelegt wurde. Symptomatisch für das geringe Interesse an einer qualitativ zufriedenstellenden Tontechnik im deutschen Kino scheint mir ein Bericht des Komponisten Lothar Meid: *Ich habe in einem Kino, das Peter F. Bringmanns „Heartbreaker“ spielte, wozu von mir eine Musik in Dolby Stereo gemacht wurde, nur einen einzigen Speaker entdeckt. Als ich den Vorführer fragte, wo denn die anderen Lautsprecher sind, stellte sich heraus, daß er die zuhause an seiner Stereoanlage angeschlossen hatte. So läuft in Deutschland „Dolby Stereo“! Solange die Verhältnisse so bleiben, braucht man von „Sound“ nicht mehr zu reden, von „Mischung“ am besten auch nicht. Man arbeitet halt so, daß die Musik auch in der Pilsckneipe irgendwie klingt, wo man nur die vordergründigsten Sachen zu hören braucht.*

Die Filmkomponisten wußten bislang mit dem Lichtton zu leben: sie hoben sowohl bei der Abmischung der Musik im Tonstudio wie bei der Endmischung des Filmes die hohen Frequenzen an, um dadurch noch eine Brillanz des Klanges zu erhalten; man verzichtete im vorneherein auf allzu raffinierte Soundmixturen und räumliche Klangstaffagen, wie sie bei den HiFi-Produktionen für Schallplatte (und nach 1980 zunehmend auch beim Fernsehen) machbar waren.