

Hans J. Wulff:

Rez. zu: Ottersbach, Béatrice / Schadt, Thomas (Hrsg.): *Filmmusik-Bekenntnisse*. Konstanz: UVK 2009, 232 S. (Praxis Film. 55.).

Copyright für diese Ausgabe by Hans J. Wulff.

Zuerst veröffentlicht in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 6, 2010, S. 185-188, URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB6/KB6-RezFilmmusikBekenntnisse.pdf>.

URL dieser Online-Ausgabe: <http://www.derwulff.de/8-105>.

Inhalt:

Christine Aufderhaar: Fuga improvvisata (10-24). - Gerd Baumann: Settembrini und Naphta (26-30). - Joachim Dürbeck & René Dohmen: Wie eine chemische Reaktion (32-44). - Karim Sebastian Elias: Der Weg, für den man sich entscheidet. Ein Werkstattgespräch mit Beatrice Ottersbach (46-56). - Jörg Lemberg: Apologia (58-81). - Matthias Raue: Ich liebe Filmmusik (82-93). - Dirk Reichardt: Das Leben als Filmkomponist ist kein Wunschkonzert... (94-129). - Niki Reiser: Die Geschichte hinter der Geschichte aufleben lassen... (130-133). - Enjott Schneider: Geschichten erzählen mit Tönen und Bildern... (134-152). - Hans Peter Ströer: Just do something and then see what happens... (154-165). - Jedes Mal einen Mikrokosmos erschaffen. Martin Todsharow im Gespräch mit Beatrice Ottersbach (166-178). - Sobald ich ein Bild sehe, stellt sich bei mir etwas ein. Konstantin Wecker im Gespräch mit Beatrice Ottersbach (180-191). - Andreas Weidinger: Auf der Suche nach der musikalischen Inspiration (192-211). - Kontrollierte Leidenschaft. Stefan Will im Gespräch mit Christin Kelling (212-223). - Andreas Wodraschke: Perfektion ist mir suspekt (224-232).

Wer erinnert sich nicht an eine rührende kleine Szene aus Truffauts *LA NUIT AMÉRICAINE*, in der der Regisseur mit dem Komponisten am Telefon über die Musik zu dem Film, von dessen Dreharbeiten erzählt wird, berät. Und eine Erstfassung der Musik liegt vor, als eine Ball-Szene gedreht werden soll, so die Bewegungen der Figuren mit der erst später endgültig hinzugefügten Musik synchronisierend ebenso wie die Stimmung des Spiels für die Schauspieler ermöglichend. Die Szene gestattet einen momentanen Einblick in die Synthese, in der ein Film idealerweise alle Elemente - von der Geschichte über das Setting und das Spiel der Akteure bis zum Licht und zur Musik - zu einem Gesamteindruck verdichtet. Die Szene spricht auch davon, dass die Einheitlichkeit, die ein Filmstück später zu haben scheint, nicht naturwüchsig, sondern das Produkt künstlerischer und handwerklicher Koordination und der Endpunkt zahlreicher Gespräche ist. Der Komponist kommt oft als letzter in den komplexen, manchmal jahrelangen

Prozeß einer Filmproduktion. Dass sie von Beginn an (oder in der Frühphase der genauen Ausarbeitung des Drehbuchs) schon beteiligt sind, ist eine große Ausnahme. In aller Regel sind viele technische und künstlerische Entscheidungen schon gefallen, wenn sie zum Team dazustoßen.

Die fünfzehn Filmkomponisten, die der vorliegende Band vorstellt, haben die neueste deutsche Filmgeschichte begleitet und den Filmen einen musikalischen Stil beigelegt, der sich oft deutlich von den Standards des Hollywood-Kinos unterscheidet. In der Fülle der Filme, die in den kurzen Biographien, die jedem einzelnen Beitrag vorangestellt sind, erwähnt werden, manchmal auch in den Interviews und Artikeln selbst angesprochen werden, ist die neuere deutsche Filmproduktion in großer Breite versammelt. Allein dieses macht einen Wert des Bandes aus. In höchst unterschiedlichem Stil geben diese „O-Töne aus der Praxis“ [...] Aufschluss darüber, wie und mit welchen Mitteln eine Filmmusik entsteht, wie sich der Musiker mit der Regie über die Art der Komposition verständigt, ob die Musik den Film tragen oder ob sie zurückhaltend sein muss, welche Rolle sie in der Dramaturgie haben soll, ob es eine Ton-Collage oder eine symphonische Komposition sein soll und wie sich dieser Berufstand im kreativen Prozess einer Filmproduktion sieht“ (Verlagsbeschreibung). Alle bekennen sich zu ihrer Liebe zur Filmmusik. Alle sind sich der Fragilität ihrer Rolle ebenso bewusst wie der Bedeutung, die eine Musik zum Gelingen einer Erzählung hat, ihrer Fähigkeiten, Tiefenschichten von Bedeutung zu artikulieren, alle bemühen sich, das Gezeigte nicht zu verdoppeln, sondern es um wesentliche Information zu erweitern. Insbesondere die Einzelbeschreibungen ihrer Arbeit an Filmen sind aufschlußreich; insbesondere auf Dirk Reichardts „Erfahrungsberichte“ (98-124) und auf Andreas Weidingers Produktionsstagebuch (196-211) sei an dieser Stelle ausdrücklich hingewiesen.

In den Gesprächen und Artikeln stößt man auf einige Aussagen, die auch für die wissenschaftliche Erfassung dessen, was Filmmusik leistet, von großer Bedeutung sind. Wenn es etwa gelegentlich heißt, dass der Komponist auch Musiken, die als „Trenner“ in Transition, Szenenübergängen oder Zeitsprüngen den Hiatus der Erzählung überdecken sollen, „im Gesamtzusammenhang der musikalischen Dramaturgie sehen“ und dabei „die Geschichte weiter erzählen und gleichzeitig einen Bogen zur nächsten Szene schaffen“ (86) muß, so weist die nicht weiter vertiefte Bemerkung auf eine verdeckte, bislang kaum thematisierte semanto-syntaktische Leistung von Filmmusik in gewissen formalen Verwendungszusammenhängen hin. Oder wenn Enjott Schneider alleinstehender Musik den Charakter eines „ungerichteten Gefühls“ zuschreibt, der sich essentiell wandelt, wenn sie „in den Kontext einer konkreten Visualität“ tritt, dann ist zwar seine Schlußfolgerung falsch, dass sich das „ungerichtete Gefühl“ multipliziert (138) - es tritt vielmehr mit der Geschichte, die der Film erzählt, in einen neuen intentionalen Kontext ein, in dem es mit Größen der Erzählung (insbesondere Figuren und narrativen Instanzen) koordiniert wird -, so ist doch die Kernthese äußerst stimulierend. Schneider wie auch andere Beiträger beharren auf der Eigenständigkeit der Musik als signifikativer Kraft im Gesamt des Films - und darin artikuliert sich ein handwerkliches Selbstbewußtsein und ein Wissen über das, was Film ist, das höchsten Respekt abverlangt: Wird das Gezeigte durch die Musik nur verdoppelt oder allzu eng miteinander verbunden, so verflacht die signifikative und ästhetische Potenz, die die Musik auch haben könnte.

Mehrere Beiträger wehren sich gegen eine allzu unifizierende These, welche Funktionen Filmmusik ausübe. Manches sei gar unkalkulierbar, wie einer chemischen Reaktion, die zwei verschiedene Substanzen auslösen. Auch die in der Literatur zur Filmmusik so verbreitete These, eine gute Filmmusik sei „unhörbar“, ist - völlig zu Recht - den meisten nicht einsichtig (und im übrigen auch an Beispielen aus der Filmgeschichte nicht haltbar). Das Zentrum der Selbstbeschreibungen der Komponistenarbeit ist die Auseinandersetzung mit der Filmmusiktheorie aber nicht. Da stehen Fragen der Instrumentierung, der Rolle der Harmonik, der musikalischen Form oder der Verwendung von kurzen, formelhaften Musikphrasen im Vordergrund. Eine große Rolle spielen für alle die Probleme, mit denen sie sich auseinandersetzen müssen. Durchgängig ist die Klage darüber,

dass die Budgets für die Arbeit zu klein sind. Vor allem die Einspielungen - in Deutschland sind die meisten Komponisten auch die Produzenten der Filmmusiken - können oft nicht die Qualität erreichen, die erstrebenswert wäre. Auch der Zeitdruck, unter dem meist erst in der Postproduktionsphase gearbeitet werden muß, ist der Qualität abträglich. Besonders problematisch ist die Praxis, mit sogenannten *Temp-Tracks* zu arbeiten, oft lange bevor die eigentliche Filmmusik vorliegt. Vor allem, um den Roh-Schnitt zu erleichtern und bereits einen Eindruck davon zu gewinnen, wie eine Szene inklusive der Musik und der durch sie vermittelten Stimmungen und emotionalen Färbungen aussieht, zugleich als Technik, Produzenten und Redakteure in den Rohschnittabnahmen ein möglichst „vollständiges“ Halbfertigprodukt vorführen zu können, werden Musikstücke aus den Soundtracks anderer Filme oder sogar selbständige Musiken provisorisch unter das Material gelegt. Nicht nur, dass dabei der visuelle Rhythmus bereits weitgehend festgelegt wird, so dass der Komponist das *Temp-Track* auf jeden Fall als formale Vorgabe beachten muß - es wird immer wieder berichtet, dass sich vor allem Produzenten so sehr an diese Musiken gewöhnen, dass der Komponist noch zusätzliche Vorgaben aufdiktieren bekommt, die ihn dazu zwingen, von einer komplexeren Musik abzusehen. Ob es auf Grund der immergleichen *Temp-Tracks* zu einer Standardisierung der Filmmusik kommt, wie gelegentlich Enjott Schneider behauptet (149), ist eine wichtige These, die die Historiographie der Filmmusik eingehend untersuchen sollte.

Arbeit am Film ist auch durch Kampf und Konflikt gekennzeichnet. Es sind viele, die am schließlichen Produkt und seiner Erscheinung teilhaben. Bei aller Sensibilität für das, was Filmmusiken leisten (können), bei aller spürbaren Liebe zum Gegenstand - der vorliegende Band macht auch klar, dass es oft auch unterschiedliche ästhetische und stilistische Zugänge gibt, die bei der Arbeit am gleichen Film aufeinander treffen und die miteinander vermittelt werden müssen. Dass eine gemeinsame konstruktive Arbeit der ästhetisch Verantwortlichen am gemeinsamen Projekt dafür die besten Voraussetzungen schafft: auch das machen die Beiträge deutlich.

Filmmusik-Bekenntnisse ist auch aus dem Grunde interessant, als der kleine Band auf den Wert von Werkstattgesprächen mit Komponisten hinweist. Es sei an dieser Stelle ausdrücklich auf die Interviews

hingewiesen, die seit Jahren in der deutschen Zeitschrift *Cinema Musica* erscheinen - gerade in diesem Programmteil stellen die Bremer Redakteure einen

wichtigen Fundus an Quellen zur Verfügung, das für jede Filmmusikforschung von höchstem Rang ist.