



©

Enjott Schneider wird 1950 in Weil am Rhein geboren. Er studiert in Freiburg /Breisgau Musik, Germanistik, Musikwissenschaft (Dr. phil. 1977) und lehrt seit 1979 an der Münchner Musikhochschule (zunächst Professur für Musiktheorie/kirchenmusikalische Komposition, seit 1996 für Filmkomposition). Neben schriftstellerischer Tätigkeit (z.B. »Zeit-Rhythmus-Zahl 1991/2003 und »Komponieren für Film und Fernsehen« 1997, zahlreiche Aufsätze zur »Neuen Musik«) umfangreiche Tätigkeit als Komponist: Er komponiert sieben abendfüllende Opern wie »Das Salome-Prinzip« oder »Bahnwärter Thiel«, »Fürst Pückler«; zahlreiche Werken der Orchester- und Kammermusik. Ein weiterer Schwerpunkt liegt in der geistlichen Musik mit oratorischen Werken, Orgelkonzerten und Orgelsinfonie.

Daneben entstehen auch etwa 500 Filmmusiken u.a. zu fiktionalen Filmen von Joseph Vilsmaier: *Rama Dama* (Bayerischer Filmpreis für Musik), *Schlafes Bruder*, *Herbstmilch* und *Stalingrad*, von Jo Baier: *Schwabenkinder*, *Wildfeuer* (Bundesfilmband in Gold für Musik), *Nicht alle waren Mörder* (Deutscher Fernsehpreis 2007 »Beste Filmmusik«) und *Stauffenberg*, von Hans-Christian Schmid: *23 – Nichts ist so wie es scheint*, von Sherry Hormann: *Leise Schatten* (Bundesfilmband in Gold für Musik), von Margarethe von Trotta: *Jahrestage* (Fipa d'or, Biarritz 2001 »Beste Europäische Filmmusik«) oder von Kai Wessel: *Die Flucht* (Deutscher Fernsehpreis 2007 »Beste Filmmusik«) – sowie für Dokumentarfilme, u.a. *Armageddon – Der Einschlag* (R.: Stefan Schneider), *Das Wunder von Leipzig* (R.: Sebastian Dehnhardt, Matthias Schmidt) und *Das Drama von Dresden* (R.: Sebastian Dehnhardt, Emmy Award , New York, für Beste Doku 2005).

Enjott Schneider ist Mitglied im Aufsichtsrat der GEMA seit 2003. Er lebt in München.

www.enjott.com

Geschichten erzählen mit Tönen und Bildern

Von Enjott Schneider

Wie kommt man zur Filmmusik? Warum ist der Beruf des Filmkomponisten so faszinierend? Das ist in meinem Fall eine lange Geschichte, die in Zügen vor allem anhand meiner Biografie deutlich wird:

Bezogen auf den Film hat alles mit dem Faszinosum »Kino« angefangen. Aus einfachen Verhältnissen kommend gab es in unserer Familie (bis zu meinem 19. Lebensjahr) keinen Fernsehapparat. Filme wurden ausschließlich im Kino – einer dunklen Wunderhöhle – erlebt. Mein erster Film war im siebten Lebensjahr eine Märchenverfilmung von »Brüderchen und Schwesterchen«, die mich noch tagelang wie verzaubert hielt. Von den weiteren Filmen sind mir vor allem drei wie mit Meißel in die Erinnerung geschlagen: Als Neunjähriger durchlitt ich das Monumentalepos *Ben Hur* (1959) mit Charlton Heston in der Hauptrolle, dann *Taras Bulba* (1962) mit Tony Curtis und Yul Brynner (die markante Pestglocke einer kleinen polnischen Dorfkirche gellt heute noch identifizierbar in meinem Ohr nach), dann der 007-Film *Thunderball* (1965) mit Sean Connery als James Bond. Nach jedem Film war ich verzaubert, schockiert, fern von mir in einer anderen Welt...

Was die Musik betrifft gab es zunächst keine Querverbindungen zum Film. Ich spielte Akkordeon, dann (in der städtischen Blaskapelle) recht erfolgreich Trompete. Mit 14 Jahren hatte ich ein Initialerlebnis durch meinen ersten Opernbesuch: Carl Maria von Webers »Freischütz« des Freiburger Stadttheaters zog mich so in den Bann, dass ich nur noch eines wollte: Opern schreiben und mit Musik (vor allem mit Orchester) sowie einer fingierten Bilderwelt Geschichten erzählen, magische Welten aufbauen. Schon am anderen Tag meldete ich mich für Klavier- und Violinunterricht an. Der unaufhaltsame Weg zum Komponisten wurde zur *idée fixe*. Als mir 2004 Ennio Morricone (ich hielt die Laudatio bei seiner Ernennung zum Ehrenszenator der Münchner Musikhochschule) erzählte, dass er einst bei einem »Freischütz«-Besuch – von den Jägern und dem Schießen angetan – beschloss, Westernfilme zu vertonen, war ich über den Gleichklang unserer Motivation sehr gerührt.

Was dann folgte, war zunächst die klassische Musikerkarriere: Ich übte meine Instrumente (Trompete, Violine, Viola, Klavier, Orgel) und »fraß« förmlich die wenigen Bücher über Musik und Musiktheorie, die damals für mich erschwing-

lich waren. Ich wollte wissen, wie »Musik« funktioniert. 1969 begann dann das Musikstudium an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau, das sich durch »Vielseitigkeit« – einer für mich typischen und für Filmkomponisten notwendigen Lebenshaltung – auszeichnete: Schul-, Kirchenmusik, Hauptfach Tonsatz/Komposition und Hauptfach Trompete waren die musikalischen Disziplinen, denen universitär Musikwissenschaft, Germanistik, Linguistik und Geschichte gegenüberstanden. Eine Gegenwelt hierzu – die ich für eine Filmkomponistenkarriere unerlässlich halte – war die praktische Beschäftigung mit Pop, Rock und Jazz. Ich war neben dem Studium Keyboarder und Sänger in der Popgruppe »Kaktus«, mit der wir in Cover-Versionen sowohl Tageshits als auch Rockklassiker spielten. Diese Arrangements hörten wir eigenhändig von Schallplatten- und Radiomitschnitten ab... the best way of learning structures of popular music.

Die große Neugier nach »Wie funktioniert Musik?« äußerte sich im Musikstudium auch in großem theoretischem Interesse an der systematischen Musikwissenschaft. Bei den 68ern wurden damals »progressive« Seminare zur »Werbemusik«, »Paläolinguistik« oder »Musikpsychologie« ebenso gründlich besucht wie die Veranstaltungen zur musikalischen »Semiotik«, – der musikalischen Zeichentheorie, bei der Musik als Sprachsystem untersucht wird. Nahezu revolutionär war es, dass mein Doktorvater Hans-Heinrich Eggebrecht (sonst ein eher unterkühlter Mittelalter-Spezialist) Vorlesungen zur Filmmusik hielt: Das Spektrum ging von der Aufarbeitung der klassischen Literatur wie von Adorno/Eisler oder der polnischen Wissenschaftlerin Zofia Lissa bis zu Referaten über aktuelle Filmproduktionen. Fassbinder, Kluge, Herzog, Schlöndorff oder Schröter waren die Namen, deren aufklärerische Autorenfilme zu unserer auf Diskurs und Analyse aufbauenden politischen Grundhaltung passten. Schon jung war ich im ASTA-Vorstand der Hochschule, tummelte mich auf Demos, übte mich im kommunistischen Diskussionsjargon – keine schlechte Schule zur Ausbildung von Individualität und Eigensinn.

Nach dem Studium und der Promotion 1977 zum Dr. phil (mit einer Arbeit über Popmusik) blieb mir die Zweigleisigkeit von Reflektion und Praxis immer erhalten.

Praxis, das war Komponieren und Konzertieren: Vor allem als Veranstalter, Dirigent und Organist (ich hatte eine üppig ausgestattete Kantorenstelle im Hochschwarzwald) lernte ich viel über das faktische Publikumsverhalten, über Programmstrukturen und musikalische Marktmechanismen. An der Orgel improvisierte ich u.a. zu Diaprojektionen und lernte schnell, dass (Orgel-)Musik zu Bildern auf die Zuhörer viel größere Macht ausübt als die bloße auditive Rezeption.

Reflexion, das war die wissenschaftliche Arbeit: Ich schrieb Essays zur musikalischen Semiotik, Artikel für das Brockhaus-Lexikon oder war Herausgeber von Hindemiths letzter Oper »The long Christmas Dinner« (Thornton Wilder) im Rahmen der Hindemith-Gesamtausgabe. Vor allem aber hielt ich (als junger Dozent an der Freiburger Pädagogischen Hochschule, der Musikhochschule und der Universität) Seminare zu den Grundlagenthemen des Filmkomponisten: ein Opernseminar (natürlich über »Freischütz«, aber auch über Bergs »Wozzeck« oder Zimmermanns »Soldaten«), Vorlesungen zur Ausdruckspsychologie und einen Zyklus »Musik und Medizin« (zusammen mit Godehard Open, heute Chefarzt für Neurologie in Boston/USA) über die physiologischen Wirkungen der Musik auf Körper und Gehirn.

Dann kam der Wendepunkt: Gewappnet mit viel Theorie und Praxis bewarb ich mich 1979 um eine Professur für Musiktheorie an der Münchner Musikhochschule und erhielt diese auch (für mich als damals 29-Jähriger fast wie ein Wunder). Mit dem Ortswechsel vom abgelegenen Hochschwarzwald in die Filmmetropole München geschah dann das Unvermeidliche: Es entstand – über zwei Maskenbildnerinnen, die mit mir in einer WG lebten – der Kontakt zur Filmszene. »Was! Du bist Komponist? – Willst Du nicht einmal eine Filmmusik machen?« Und schon entstand der erste Score für einen Kurzfilm. Der Durchbruch an der Münchner HFF (wo ich seit 1982 dann auch Seminare zu »Filmmusik« in der Spielfilmabteilung von Wolfgang Längsfeld abhielt) war ein Schwarzweiß-Kurzfilm *Hure* von Volker Maria Arend, mit Claude-Oliver Rudolph als Strichjungen. Dieser Film – in Tradition des 1982 verstorbenen Rainer Werner Fassbinders – und die Musik (basierend auf dem Klang eines an der Musikhochschule zusammengestellten Chors a cappella) wurden an der HFF so ‚trendy‘, dass eine Reihe weiterer Filmmusiken folgten. Endlich konnte ich meinen theoretischen Unterbau über die psychologischen, physiologischen, zeichentheoretischen und semantischen Grundlagen der Musik verifizieren. Ich beobachtete Wirkungen, probierte, schuf neue Innenwelten aus Bildern und Tönen. Filmmusik faszinierte mich derart, dass alle anderen kompositorischen Arbeiten ins Hintertreffen gerieten. Zwar schrieb ich z.B. 1982 auch eine abendfüllende Oper »Das Salome-Prinzip« (Libretto: Oscar Wilde), diese wurde aber erst im Jahr 2000 am Gelsenkirchener Musiktheater im Revier uraufgeführt: Die Filmmusik hatte nun Vorrang bekommen. Filmmusik hatte mich verführt und narkotisiert. Neben das Komponieren für Film (auch schon mit etablierten Regisseuren wie Dagmar Damek, Joseph Vilsmaier, Michael Verhoeven, Hajo Gies) trat in den 80er-Jahren – wie konnte es für einen im Sternzeichen »Zwilling« geborenen Neugierigen anders sein – wieder das Reflektieren und Schreiben dazu. Der Videorekorder als neues Aufzeichnungsgerät gab der Film(musik)-Analyse neue Dimensionen. Ich beobachtete, analysierte, verglich und lernte. Ich besuch-

te und interviewte Musiker wie Peer Raben, Klaus Doldinger, Hans Possegga oder Florian Fricke. Regisseure von Wolfgang Petersen, Michael Verhoeven hin zu Individualisten wie Hans Noever oder Herbert Vesely gaben mir Einblick in ihre musikdramaturgische Welt. So entstanden meine drei (inzwischen zur Standardliteratur gewordenen) Bücher zur Filmmusik¹.

Das Innen und das Außen des Films

In seiner Theorie des Gesamtkunstwerks formulierte noch im 19. Jahrhundert Richard Wagner – sozusagen der Erste aller Filmkomponisten – dass die Bühne/ das Optische die ‚Realität‘, die Äußerlichkeit liefere, die Musik/das Akustische jedoch das ‚Wahnende‘, das Träumen, die Innerlichkeit. In einem langen Essay »Der Film – Richard Wagners »Kunstwerk der Zukunft?«² reflektierte ich die Implikationen dieser Ästhetik und finde sie nach wie vor bei jeder filmmusikalischen Arbeit aufs Neue bestätigt. Die Kamera zeigt das Außen einer Person oder eines Gegenstandes. Die Musik zeigt deren Inneres, – die Gefühle, Stimmungen, die Verletzungen der Vergangenheit, die auf die Zukunft gerichteten Hoffnungen. Je mehr sich dabei »Außen« und »Innen« widersprechen, umso rätselhafter, geheimnisvoller und schlichtweg poetischer wird ein Film. Natürlich vermag auch ein guter Kameramann das »Innen« der Welt und eine Poesie zu vermitteln. Aber genau dann braucht es eine kluge Absprache von Regisseur und Komponist: Wann führt die Kamera? Wann zeichnet die Musik (sinnvollerweise bei eher neutralen Bildern) die innere Gefühlswelt nach?

Die Faszination der Koppelung von Bildern und Tönen (ob in Film, Oper, Ballett, Multimedia-Experiment) liegt für mich in diesem Ergänzungsspiel des »Innen + Außen«: Musik allein ist ein ungerichtetes Gefühl als abstrakte »Emotion Liebe«, »Emotion Angst« oder »Emotion Kraft«. Kommt aber diese Musik in den Kontext einer konkreten Visualität, dann multipliziert sich das ungerichtete Gefühl. Das Bild potenziert nun die Wirkung der Musik. Umgekehrt ist das Bild allein meist eine sachliche Ansage: »Da ist ein Mensch in Angst«, »Da ist ein reitendes Pferd voller Kraft«. Die vom Optischen ausgelösten Gefühle sind nur ein kleines, schutzloses Pflänzchen (man vergleiche damit die kühle Atmosphäre einer Bilderausstellung im Kunstmuseum). Kommen die Bilder aber in den Kontext von Musik, dann entsteht etwas neues Großes. Die Musik potenziert die Aussage der Bilder. Stärkste Potenzen erfolgen hierbei, wenn visuelle Nah- und

1 »Handbuch Filmmusik 1: Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film« (1986), »Handbuch Filmmusik 2: Musik im dokumentarischen Film« (1989) und »Komponieren für Film und Fernsehen« (1997).

2 In: Richard Wagner und... (= Schriftenreihe der Hochschule für Musik in München, Band 4), Regensburg 1983, S. 123-150.

Detailaufnahmen (ein übergroßes Auge auf der Kinoleinwand, eine schwebende Vogelfeder im Close up) mit Musik gekoppelt wird. Die Klänge werden dann zum vergrößern Mikroskop des Inneren.

Leider ist in den letzten 30 Jahren eine starke Präferenz des Äußerlichen in der Filmästhetik eingetreten. Wo einst visuelle Metaphern und Archetypen, auch Andeutungen und verschwommene Bilder genügten, um einen Sachverhalt zu erzählen – wobei dann Fantasie und poetische Imagination des Rezipienten gefordert waren – da wird heute in aller Schärfe und realistischer Detailbesessenheit eine Äußerlichkeit hergestellt: Blut und Sperma in Großaufnahme, keine Pistolenkugel, die nicht mit wütendem Gefetze wieder hinten aus dem Hirn dringt! Auf akustischer Ebene tritt hier das Mega-Realo-Sounddesign dazu. Eine reale Geräuschkulisse kracht und scheppert unentwegt auf sechs Kanälen... und verunmöglicht jede Introspektion in das Innere des Gezeigten. Musik kann – etwa bei einem Mord im Thriller – nicht mehr leise von den Verletzungen der Kreatur, von den letzten Wünschen eines Sterbenden, von der vergangenen vielschichtigen Beziehung Opfer-Täter berichten. Musik im ‚modernen‘ Thriller muss selbst zur lärmenden und knallenden Kulisse werden, um sich gegen den Amplitudenpegel des realistischen Sounddesigns noch durchzusetzen. Deshalb haben US-amerikanische Scores wie die von *Gladiator*, *Fluch der Karibik* oder *Batman* Hochkonjunktur als temp tracks (von englisch: temporary tracks – sind vorläufige Tonspuren als ungefähre Richtungsangabe, die in der Endmischung dann wieder wegfallen) und Imitationsmodell, – nicht nur im Spielfilm, sondern längst auch in Dokumentationen. Doku-Großprojekte aus »History«-Reihen sind längst zu einer Geschichte des Zuballerns mit Sample-Percussion und martialischen Hits geworden; keine moderne Märchenverfilmung mehr, in der nicht ein unspektakuläres Stürzen – auf *Star Wars*-Niveau – mit donnerndem Orchester aus der synthetischen Vienna Library begleitet wird. Innenleben? – Nein danke!

Meine Lieblingsfilmmusiken?

Der jüngste Score ist mir immer der Liebste, – denn das hier vergossene Herzblut ist noch warm! Aus zeitlicher Distanz stelle ich aber doch fest, dass aus den vielen hundert vertonten Filmen einige besonders in Erinnerung bleiben, weil hier – was allerdings selten vorkommt – einige positive Kriterien zusammenkommen: Das Drehbuch und die Inszenierung durch den Regisseur waren gut; Budget und Produktionsverhältnisse ließen allen Wünschen freien Lauf; Interpretation und Realisierung der Musik standen unter einem guten Stern. Im Folgenden gehe ich (in chronologischer Folge) auf einige dieser Filme ein:

Herbstmilch (1988), Regie: Joseph Vilsmaier, war – als Erstling des Regisseurs und Hommage an dessen junge Ehefrau und Hauptdarstellerin Dana Vávrová – wie ein nicht zu bremsender Frühlingswind. Es war eine Freude, an diesem die ärmlichen Verhältnisse des niederbayrischen Bauernmilieus genau beobachtenden Film mitzuarbeiten. Die Poesie kam aus dem Kleinen und Nebensächlichen. Demzufolge war auch das Orchester reduziert: ein kleines Ensemble mit Soloinstrumenten wie Hackbrett, Klarinette, Oboe und dem Solocello. Das Landschaftsthema »Zeit vergeht« schwebte mit seinen 3+3+2 Achtelgruppen und der leichten Polyrhythmik eines gleichzeitigen $\frac{3}{4}$ - und $\frac{6}{8}$ -Taktes. Die Musikdramaturgie konnte sehr stimmig auf den Punkt gebrachte werden. Jedes Motiv und jede Klangfarbe haben hier ihren inhaltlichen Ort. Die Musik wurde im Tonstudio des BavariaSonor-Musikverlages (damals noch auf dem Bavaria-Filmgelände) eingespielt.

Leise Schatten (1991), Regie: Sherry Hormann, mit Ann Gisel Glass und Stefano Dionisi in den Hauptrollen, ist ein sensibel beobachtender Beziehungsfilm (wiederum im Milieu der kleinen Leute), der vom Prinzip Hoffnung handelt, das im Ehealltag langsam untergeht. Im konstruktiven Ringen mit der Regisseurin (»Ich will eine Musik, die ganz im Hier und Jetzt steht!«) entstand mit solistischem Klavier und Violoncello zu einem Orchester eine frische, trotz melancholischem Anflug immer optimistisch bleibende Musik. Auch hier konnte (fern von jeder Beeinflussung durch temp tracks oder dazwischen redende Produzenten/Redakteure) eine geschlossene Musikdramaturgie entworfen werden, in der alle Elemente (von Tonarten, Rhythmen bis zu instrumentalen Farben) sinnvoll aufeinander bezogen sind. Mein heimlicher Favorit ist dabei die Schlussmusik bei der Beerdigung, die zunächst auf das großartige Vorspiel zum III. Akt aus Verdis »La Traviata« geschnitten war, und das von mir mit einem Finale als »Hommage à Verdi« ersetzt worden ist. Die Musik erhielt 1992 den Deutschen Filmpreis »Beste Musik«. Sie wurde mit Mitgliedern der Münchner Philharmonikern im Meilhaus-Tonstudio München eingespielt.

Schlafes Bruder (1994), Regie: Joseph Vilsmaier, war ein Film mit großem persönlichen Engagement. Den gleichnamigen Roman von Robert Schneider entdeckte ich 1993 auf einem Flug nach Pune (Indien), wo ich am Staatlichen Filminstitut auf Einladung des Goethe-Instituts Filmmusik unterrichtete. Von Bombay aus telefonierte ich mit Joseph Vilsmaier (»Das ist unser Stoff!«) und bei meiner Rückkehr wurde schon heftig am Drehbuch gearbeitet. Motive suchen in Schweiz und Österreich, Darsteller suchen und das Sinnieren über Klänge und Stil der Musik gingen Hand in Hand. Noch vor Drehbeginn wurden die gesamten Orgelmusiken (auch musikalischen Ensembleszenen) komponiert und

eingespielt (mit dem Münchner Organisten Harald Feller). Parallel zum Drehen entstanden viele Layouts, allein 29 Versionen des »Hörwunders«. Eine Never-ending-Story, die mit dem Hinzukommen von Hubert von Goisern ab Januar 1994 (mit dem ich sechs Wochen am Berg über Goisern wohnend zusätzliche Themen suchte) sich erweiterte und mit heterogenen Anteilen etwas zersplitterte. Viele Musiken sind in der Musikmischung in letzter Minute wieder herausgefallen. Dennoch war das Ringen um den Score (auch zusammen mit dem Sounddesigner Stefan Busch) eine prägende Erfahrung. Die »Toccata Schlafes Bruder« (verlegt bei Schott Musik International) ist inzwischen ein weltweit beliebtes virtuoseres Orgelwerk geworden, mehrfach auf CD eingespielt. Die Beliebtheit meiner 12 Orgelsinfonien, gewichtige Werke des Orgelrepertoires mit meist halbstündiger Länge (komponiert 2005-2009), ist nicht zuletzt auf die positive Resonanz zurückzuführen, die *Schlafes Bruder* weltweit bei Organisten erfahren hat.

Das Mädchen Rosemarie (1995), Regie: Bernd Eichinger, mit Nina Hoss in ihrer Debütrolle, wurde (anders als bei *Schlafes Bruder*) wieder ein Film mit geschlossener und extrem stimmiger Musikdramaturgie. Von einem a-moll-Thema für Rosemaries Jugendliebe und einem chromatisch sich sehrenden Hoffnungsthema (Sehnsucht nach besseren Zeiten) ausgehend gibt es ein klares leitmotivisches Geflecht mit psychologisierenden Varianten. Auch hier begegnete mir wieder – beispielsweise als Abspannmusik – Verdis »La Traviata« (die »Huren-Oper« schlechthin). Darauf reagierend entstand mein »Rosemarie-Walzer« als ein in den $\frac{3}{4}$ -Takt umgebogener Verdi mit geistvollen Themenvarianten aus »La Traviata«. Neu am Set war damals die Verwendung eines Midi-Flügels, – wie geschaffen für die Belange des Films: Ich spielte am Set Beethovens »Mondscheinsonate« und »Für Elise« ein... Nina Hoss konnte sich dann an den Flügel setzen (der dann Midi-gesteuert diese Interpretation inklusive der Tastenbewegungen wiedergab) und perfektes Klavierspiel imitieren.

23 – *Nichts ist so, wie es scheint* (1998), Regie: Hans-Christian Schmid, mit August Diehl in seinem Kinodebüt. Wie bei alle guten Scores war auch dies wieder ein Filmscore, der durch quälendes Suchen, Diskutieren und Ausprobieren seine letztendliche Gestalt gefunden hatte. Hans-Christian Schmid gehört zu den detailtreuen Filmemachern, der lange Stunden die Musik der 80er durchhörte, um das passende akustische Zeitkolorit zu finden. Man konnte ihm unendlich viele Sounds und Layouts für die elektronischen Passagen vorspielen, um genauere Anregungen für weiteres Suchen zu erhalten. So wurde auf beiden musikalischen Ausdrucksebenen – d.h. der Ebene des Orchesters (ergänzt mit Glasharfe) und der der Elektronik – ohne Zeitdruck gebastelt und gepuzzelt... bis das si-

chere Gefühl der Evidenz da war. Die Musikdramaturgie war einprägsam: Der Score fing »computerhaft« elektronisch an und wurde nach und nach orchestraler (sprich: menschlicher), bis zur von episch-traurigen Streicherklängen begleiteten Autofahrt in den Tod. Die Einspielung erfolgte im Prager Smeky-Studio mit dem »City of Prague-Orchestra« und war damit eine der wenigen Scores, die ich nicht mit meinem »Philharmonischen Filmorchester München« aufnahm und nicht selbst dirigierte. Die Glasharfe wurde dann im overdub in meinem Münchner Tonstudio dazugespielt.

Jahrestage (2000), ein ARD-Vierteiler nach dem Roman von Uwe Johnson, Regie: Margarethe von Trotta, war auch musikalisch ein gigantisches Unterfangen. Gesine Cresspahl (gespielt von Suzanne von Borsody) erinnert sich in den 60er-Jahren an ihre Familiengeschichte – von Nazi-Deutschland, DDR bis zu BRD und USA. Ein Labyrinth aus Historie, Erinnerungen und Rückblenden, in dem vor allem auch die Musik mit einem individualisierten, aber dennoch einprägsamen Themengeflecht für die vielen Protagonisten den Weg weisen sollte. Die Musik durfte jedoch nur unterschwellig führen, denn die Wirkung des Ganzen sollte nahezu eine ‚Dokumentarische‘ sein. Besonderen Stellenwert hatte die zyklisch wiederkehrende Titelmusik »Memory« (in der nach Shakespear’schen »Hamlet«-Fragmenten das »Erinnern« thematisiert wurde) für Gesang (Effi Rabsilber), Sopranvokalise und großes Orchester. Alle vier 90-Minüter wurden in einem Rutsch komponiert. Noch deutlich sind mir jene Weihnachtstage in Erinnerung, an denen vom 24. bis 27. Dezember eine tägliche spotting session von acht Stunden mit Margarethe von Trotta stattfand. Aber auch hier wieder: Das schmerzhaft Durchschreiten von Talsohlen gehört bei großen Projekten zur *conditio sine qua non*... und lohnte sich, denn die Filmmusik erhielt 2001 in Biarritz den »Fipa d’Or« für Beste europäische Filmmusik.

Schwabenkinder (2003), Regie: Jo Baier, war ein Filmepos über Tiroler Kinder, die hungernd und frierend über die Alpen geschleppt wurden, um in Schwaben harte Fronarbeit zu verrichten. Wieder ein Film über kleine Leute, über ärmste Verhältnisse. Jo Baier, für den ich schon 1991 *Wildfeuer* vertonte (die Filmmusik bekam damals auch das Filmband in Gold), war wieder ein genialer Inspirator, der genau wusste, welches akustische Gewand seinem Film angemessen ist: »Mache etwas wie eine arme italienische Bauernmesse!«, war beispielsweise eine der Ansagen. Und so entstanden »Kyrie«, »Agnus Dei« oder »Benedictus« als Musiken, die den beschwerlichen Weg der Kinder begleiteten und dem Film die naiv-fromme Gestik einer eindringlichen Kreuzwegspassion gaben. Orchesterale Filmmusiken mit einer fast italienischen Schlichtheit à la Morricone rundeten den Score ab, der wieder unter meiner Leitung vom Philharmonischen Filmor-

chester München und dem Chor der Münchner Dommusik eingespielt wurde. Kuriosum der Musikgeschichte: Aus einer Filmmusik wurde eine kirchliche Messe. Die lateinisch gesungenen Teile wurden zur kompletten »Schwabenkinder-Messe« ergänzt, im Juli 2003 im Münchner Frauendom uraufgeführt und seitdem schon viele Male von Regensburg, Landsberg, Ulm bis Vorarlberg und Schweiz wiederaufgeführt.

Die andere Frau (2003), Regie: Margarethe von Trotta, war ein auf Fakten basierendes Drehbuch, das mich faszinierte und inspirierte: Ein Stasi-Spion der DDR musste neben seiner DDR-Ehefrau (Barbara Auer) mit einer BRD-Ehefrau (Barbara Sukowa) laut Dienstbefehl eine Familie gründen und ein skrupulöses Doppelleben führen... Bis beide Frauen dies aufdecken und sich in Trotta'scher Manier verschwistern. Die dabei entstandene Filmmusik mit Klavier und Orchester berührt mich noch heute durch den fein gesponnenen, aber dennoch balladesken Klavierpart (gespielt von Ferran Cruixent) und die schwebende, fast unwirkliche Grundstimmung der Musik. Ohne diese Bilder und diese Geschichte wäre mir eine so rätsel- wie gleichsam soghafte Musik niemals eingefallen.

Nicht alle waren Mörder (2006), Regie: Jo Baier, nach den Erinnerungen von Michael Degen, handelt von zwei jüdischen Protagonisten (ein Junge und seine Mutter) schlagen sich versteckt durch die letzten Stunden des Nazi-Deutschland). Mit zugespitzter Sensibilität erzählte Jo Baier eine unspektakuläre Geschichte, die musikalisch keinerlei Kitsch, künstliche Emotion oder dominante Führung der Musik ertrug. So entstand ein Score der leisesten Töne: Ein fragmentarisch klingendes Klavier und ein Orchester des Reduktionismus brachten – als Kontrast zum Mainstream der knalligen Soundtracks des 21. Jahrhunderts – mir den Deutschen Fernsehpreis für Beste Filmmusik 2007 ein.

Die TV-Serie – Schule der Geläufigkeit

Obwohl der individuelle Kinofilm oder das Handschrift aufweisende Konzertwerk unbestritten die Favoriten meiner kompositorischen Arbeit sind, will ich rückblickend die Arbeit an Fernsehserien und den viel geschmähten Daily Soaps nicht missen. Der sichere Blick für dramaturgische Zusammenhänge, der schnelle Griff ins Archiv der (irgendwo in musikalischen Fantasien gespeicherten) musikalischen Geistesblitze, technische Sicherheit im Umgang mit Sampling, Recording-Maschinen und Studioperipherie lassen sich beim Vertonen von Serien erlernen. So betreute ich ab 1991 zwei Jahre lang die ersten Staffeln von *Marienhof*, dann die ZDF-Daily *Jede Menge Leben* mit vierhundert Folgen, die 40 Folgen der ARD-Serie *City Express*, über 14 Jahre die Episoden des ZDF-

Vielteilers *Weißblaue Geschichten* und *Weißblaue Wintergeschichten*. Über diese Filme habe ich auch eine große Zahl von Regisseuren kennengelernt. Gerade für Newcomer etwa von Filmhochschulen sind Serien erste Schulen des Handwerks und eine Möglichkeit finanziellen Überlebens. Lernt man sich dann kennen und die gegenseitige Arbeit schätzen, so sind spätere Folgeprojekte in künstlerisch hochwertigerem Kontext denn die Regel.

Über die Sinnhaftigkeit des Arbeitens an Serien entscheidet vor allem die eigene Einstellung. Wer mit dem Vorurteil des Minderwerts an diese Projekte geht und nur Routinelösungen anbietet, wird schwerlich davon profitieren. Wer jedoch mit Lust und Entdeckerfreude an diese Projekte geht, der wird einen Spielplatz ungeahnter Möglichkeiten entdecken: War ich im Kino und hatte dort einen ‚neuen‘ dramaturgischen oder klanglichen Effekt entdeckt, dann habe ich diesen spontan in der nächsten Daily-Vertonung ausprobiert, variiert, seine Grenzen ausgelotet. War ich im Konzertsaal oder hatte ich auf einer CD ein neues musikalisches »Strickmuster« kennengelernt, so wurden diese Ideen sofort auf ihre Filmmusiktauglichkeit überprüft. Das Beste und Bewährteste dieser Experimente (die nie schief gehen konnten, denn für eine Serie waren gute Ideen immer ‚overqualified‘ und damit willkommen) wurde dann ins eigene Repertoire des musikalischen Sprechens genommen... für den nächsten Kinofilm. Zu den Studierenden meiner Filmkompositionsklasse an der Münchner Musikhochschule sage ich meinen Standardspruch: »Schreibt viel und ständig!« Um ein einziges gutes Liebesthema zu haben, muss man zehn Liebesthemen schreiben! Von zehn Action-Sequenzen mögen viele gut sein, aber nur eine ist wirklich genial! Zu diesem notwendigen quantitativen Output wird man bei Serien und vor allem Dailies sozusagen ‚heilsam‘ gezwungen: Oft bekam ich dienstagsmorgens per Kurier fünf Folgen à 25 Minuten Film... und diese mussten zwei Tage später komplett vertont sein. Hier lernte ich vor allem auch Vertrauen in meine Intuition und in die unbewussten Kräfte zu haben. Nicht nachdenken, einfach produzieren! Ohne Grübeln und Ausradieren einfach al fresco die Farben der Fantasie auftragen. Zeitdruck macht (zumindest mich) extrem kreativ. Mein Gewährsmann hierfür war der Opernkomponist Giacomo Rossini: »Warte den Tag der Uraufführung ab, dann wird dir etwas einfallen!« war seine Maxime.

Im Einklang mit der technischen Evolution

Obwohl ich öko-orientierter Grünwähler bin, das Fahrrad zur Fortbewegung bevorzuge und meine Noten noch heute – 2009 – von Hand (ohne Computerprogramm) schreibe, bin ich eifriger Beobachter und Freund der technischen Neuerungen. Filmkomponistendasein und Liebe zur Technik sind eine Notwendigkeit. Filmästhetik ist eine direkte Funktion der technologischen Entwicklun-

gen. Viele Erfindungen sind weit jüngeren Datums, als man gemeinhin bedenkt: So wurde das transportable Magnet-Tonband erst gegen 1960 erfunden und revolutionierte sofort die Dokumentarfilmästhetik, kreierte den politischen Autorenfilm (»raus aus dem Studio auf die Straße!«) und die Nouvelle Vague. Es war aufregend, die vielen Formatwechsel und den Weg zur digitalen Filmproduktion zu erleben.

Meine ersten Filme (noch bis zu *Herbstmilch* 1988) wurden in Mono gefertigt und projiziert. Eine Mono-Mischung ist etwas Handfestes und Ehrliches. Man hört sie an jedem Punkt im Kinosaal gleich und verliebt sich nicht in aufgesetzte Soundspielereien. Dann kamen die Filme im Stereoton, dann in Dolby-Stereo. Ich entsinne mich, wie Doris Dörrie 1988 bei der Mischung zu *Ich und Er* in den Bavaria-Tonstudios das »DOLBY«-Schild an der Türe aufhängen ließ und amüsiert von Doris Dolby gesprochen wurde. Mein erster Vierkanal-DolbySurround-Film war dann 1990 *Rama Dama* (Regie: Joseph Vilsmaier), gleich gefolgt von dessen *Stalingrad*-Verfilmung (1993) als erstem (soweit ich weiß) europäischem Sechskanal-Digitalfilm. Ein wichtiger Vorgänger war hier *Schweigen der Lämmer* (1991), dessen Tonspur wir aufmerksam studierten: Beeindruckend die Kellerszene im Gefängnis, in der subfrequente Töne (d.h. nicht hörbar, aber in der Magengegend einen üblen Druck auslösend) tonpsychologisch eingesetzt wurden. Solche Subfrequenzen waren bei Lichtton und Magnetton vormals nicht denkbar; jetzt boten sich neue Wege: Folgerichtig verzichtete ich in der Sequenz der Panzerschlacht in meiner *Stalingrad*-Musik auf jede konventionelle Musik (setzte dies auch bei Regisseur und Produzenten durch) und benutzte nur in tiefste Frequenzbereiche transponierte Paukenwirbel. Wie in *Schweigen der Lämmer* hatten wir so das unhörbare Magendrücken generiert. Natürlich war diese technisch hochgerüstete Musik nun auch anfällig: In Kinos ohne Subwoofer ging die gesamte Mischungsbalance verloren.

Schmunzeln muss man als Filmkomponist, der die 80er- und 90er-Jahre produktiv miterlebt hat, auch über die Entwicklung der Aufnahme- und Sampletechnik. Das MIDI-Format wurde erst 1981 (nach Arbeiten mit holprigen Sequenzern) eingeführt. Die ersten Versionen von »Audiologic« (»Notator« genannt und auf einem Atari betrieben) waren recht bescheidene Köner. Die Sampler, etwa der Akai S-900 hatte zunächst nur 2 oder 4 MB, dann 8 oder 16 MB beim Akai S-1000. Noch heute benutze ich (auf alten Floppydiscs archiviert) noch manche dieser Sounds, und meine Studenten – technisch an permanenter Innovatilität leidend – bestätigen neidvoll, dass diese 1MB-Sounds oft besser klingen als neuere Samples im Giga-Format.

Die komplette Digitalisierung nach 2000 eröffnete in der Postproduktion zwar das Reich der unendlichen Möglichkeiten, jedoch zu einem teuren Preis: dem Verlust der Aura. Hatte Walter Benjamin in seiner wegweisenden Analyse »Das

Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit« (1935/36 im Pariser Exil entstanden) den Auraverlust für das Werk als Ganzem diagnostiziert, so gilt das im digitalen Zeitalter für alle einzelnen Komponenten: Ein riskanter Stunt hat im digitalen Film keine Aura mehr, denn jeder weiß, dass mit CGI (computer generated image) völlig ‚ungefährliche‘ digitale Handgriffe vorgenommen wurden... sonst nichts. Ein großes Orchester im Soundtrack hat ebenfalls keine Aura mehr, denn mit Sample Libraries wird inzwischen auf höchster Imitationsqualität jeder Orchesterklang vom blutigen Amateur bedienbar. Er drückt auf eine mit »16 Violinen« bestückte Taste der Klaviatur, und schon erklingt (mit Mörderhall, Delays und Stereospreader aufgeblasen) ein umwerfender Streicherklang. Gleiches gilt für nahezu alle Produktionsschritte der Musik: Audiotuning macht aus der wackelig und unmusikalisch eingespielten Gesangs- oder Instrumentallinie eine perfekte Hochglanzlinie; mit »Melodyne« kann ich falsche oder zu hoch liegende (unerreichbare) Töne des Musikers im aufgenommenen Audiofile nach Belieben korrigieren und verschieben. Deswegen haben viele ‚moderne‘ Soundtrackproduktionen – vor allem im täglichen Fernsehwahnsinn auf 32 Kanälen – für mich den harmlosen Reizwert einer Alpenlandschaft auf der Käseverpackung: Alles am Computer hergestellt! Was für eine Aura hat dagegen noch ein Score wie der von Rolf Wilhelm zu Harald Reinls Verfilmung der »Nibelungen« (1966): Viele Jahre vor *Star Wars* ist hier eine packende epische Action-Film Musik gelungen, die ohne Mehrspurtechnik und digitale Hilfen vom Orchester sekundenlang genau auf Stereo-Band aufgespielt worden ist.

Die Gewichtigkeit der Musik in der Postproduktion ist in meinem Schaffenszeitraum als Filmkomponist nicht nur ideell, sondern körperlich fassbar zurückgegangen: Kam ich in den 80er-Jahren noch mit einem Masterband aus dem Tonstudio, das in mehreren 50cm-Kartons stolze zwei bis drei Kilos wog, so legte man in den 90er-Jahren nur noch schmale DAT-Kassetten und etwas breitere BETACAM- oder BETAMAX-Kassetten vor. Dann folgten die gemasterten Filmmusiken auf der flachen CD-Scheibe, und heute kursiert der Endmix als körperloses Audiofile via Internet vom Tonstudio in die Filmmischung. Musik ist deshalb für viele nur noch ein WAV-file, das man schneiden, bearbeiten, ersetzen... oder wegwerfen kann.

Frustrationen...

Das Filmkomponistenleben ist im neuen Jahrtausend leider von den Frustrationen geprägt, die für viele auf Qualität bedachte Kulturschaffende typisch sind: Anbetung des Quantitativen, Serialisierung, sinkende Budgets, drastisch verkürzte Produktionszeiten, Wegfall von kreativen Berufsfeldern durch Computerisierung einzelner Produktionsbereiche, sinkende Achtung vor Kreativität.

Schnellebigkeit nicht nur der fertigen Produkte, sondern auch der Planungsspannen, des Denkhorizonts in Redaktions- und Produktionsbüros, Auswechselbarkeit und damit Beliebigkeit der Mitarbeiter. Oft ist alles ein »Job« geworden, den man halt schlecht und recht ausführt.

Am schlimmsten ist der Trend, erfolgreiche Rezepturen beizubehalten und nichts Neues zu wagen: *Der weiße Hai* (von Nr.1 bis ultimo), *Batman* (von Nr.1 bis ultimo), *Wilde Kerle* (von Nr.1 bis ultimo), TV-Serien, die sich schon in den 3.000er-Folgen bewegen, sind hierfür ebenso typisch wie Remake, Remix oder das Wiederkehren der immergleichen Schauspielergesichter und der dramaturgischen Muster. Alles erfolgreich Dagewesene wird kopiert und zu Tode gejubelt. Wie sagte doch der Komponist Gustav Mahler (in Abwandlung des berühmten Zitats von Thomas Morus 1477-1535): »Tradition ist Weitergabe des Feuers und nicht die Anbetung der Asche.«

Die für mich härteste Frustration ist die Veräußerlichung unserer Kultur, die Fetischisierung des Außen und Vernachlässigung des Innen. Wir leben in einer Video-Kultur (lateinisch video = ich sehe) mit allgegenwärtigen Monitoren. Schönheit wird als Äußerliche kultiviert, Bodybuilding als Lebensphilosophie (von Mindbuilding ist nirgends die Rede). Im philosophischen oder existenziellen Sinne ist die Gewichtung genau umgekehrt: Die Idee, das Innere, das geistige Band hinter den Dingen ist das Wesentliche und eigentlich Interessante, nicht die äußere Oberfläche. »Das Sichtbare währet auf Zeit / Das Unsichtbare in Ewigkeit« formulierte der 2. Korintherbrief. Viele der von mir geschätzten Filmregisseure wie François Truffaut, Rainer Werner Fassbinder, Orson Welles, Billy Wilder, Werner Herzog, David Lynch, Ingmar Bergmann, Martin Scorsese oder Quentin Tarantino gaben die äußere Welt nur wieder, um hinter und in die Dinge und Beziehungen zu blicken. Musik war in deren Filmen immer kostbares Gut, um den Blick des Kameramanns ins Innere noch zu verstärken oder zu facettieren. Das gilt selbst für deren Verfolgungs- und Kampfszenen. Da interessierte nicht das äußere Gemetzel und Jagen, sondern die psychischen Dimensionen des Gezeigten. Heute werden Action-Sequenzen in der plumpen Deutlichkeit eines Pornofilms gedreht, ohne den Versuch einer psychologischen Dimensionierung.

Um innengerichteten Film zu machen, braucht es die subjektive Instanz: das »Innere« bzw. das geistige Band innerhalb eines Sachverhalts sind nicht ohne Weiteres sichtbar (siehe den Zweiten Korintherbrief), verbalisierbar oder erklärbar. Deshalb braucht ein guter Film einen »Autor«. Der Autor ist die einzige maßgebliche Person, die als Kenner des inneren Kerns die ganzen Produktionsbereiche des Films zusammenhält und zentriert. Mit diesem »Autor« – der in Zeiten des Autorenfilms unangreifbar war und über allen stand – möchte ich als Filmkomponist zusammenarbeiten. Mit ihm diskutieren, die Innenseite seines

Films ausloten und dann eine magische Filmmusik als Seele seines Films entwickeln... mit einer passgenau richtigen Mischung aus Fragezeichencharakter, Widersprüchen, aber auch Affirmation den Bildern gegenüber. Leider ist der Autorenfilm in den vergangenen Jahren ausgestorben. Heute sind wir wieder beim alten Produzentenfilm angekommen: Nicht mehr der Autor als subjektive Alleininstanz entscheidet, sondern eine Gruppe aus Produzenten, Co-Produzenten sowie Redakteuren (fast alle Spielfilme in Deutschland sind ja heutzutage vom Fernsehen mitproduziert). Wie soll diese heterogene Entscheidungsmasse, die sich zunehmend auch in alle künstlerische Detailfragen einmischt, eine Vision des unsichtbaren »Inneren« eines Filmes haben? So begnügt man sich mit dem kleinsten gemeinsamen Nenner der divergenten Meinungen, und es resultiert (im Sinne des Wortes) das Mittelmaß. Dieses wird dann auf vieles angewendet: auf die Auswahl der Schauspieler, des Kameramanns, des Filmkomponisten, der Drehorte. Mittelmaß (als kleinster gemeinsamer Nenner der Entscheidungsmasse) tritt ferner zutage bei der Schnittabnahme, bei der Abnahme der Musiklayouts, bei der Mischabnahme...

Das irrwitzigste Resultat einer »Veräußerlichung des Filmmachens« und der Tod des Filmkomponistenberufs ist die Praxis der temp track-Vorgaben. Kostete es beim analogen Filmmachen noch richtig Zeit und Geld, versuchsweise eine fremde Filmmusik in den Film zu legen (man musste einen Tonträger ins teure Kopierwerk geben, um ein Musikstück auf Perfo-Magnetband zu kopieren), so wurde es Ende der 90er-Jahre mit den digitalen AVID-Schnittsystemen ein Leichtes, mal schnell ein Audiofile anzulegen und den Filme probeweise (oft schon während des Rohschnitts) zu vertonen. Dieses – zu Beginn noch progressiv-innovative – Verfahren ist heute zur absoluten Unsitte verkommen: Nur noch selten hat ein Filmkomponist die Chance, eine Arbeitskopie ohne temp tracks zu bekommen und der eigenen Fantasie kreativen Lauf zu lassen. Es ist im Mainstream-Geschäft schon üblich geworden, dass die Produzentenriege auch eine Vorauswahl der temp tracks absegnet und für den Komponisten dann nur noch ein »Friss oder stirb!« bleibt: Entweder er produziert einen Score, der erkennbar nahe (bis hin zum vielfach erfolgten Plagiatsprozess) am Original des temp tracks bleibt, oder er wird gegen einen Komponisten ausgewechselt, der sich williger zeigt.

Zu dieser Thematik könnte ich einen Erfahrungsbericht in Buchlänge aus der eigenen Arbeit und den Erfahrungen meiner Kollegen vorlegen. Oft gingen auch schon Freundschaften von mir in die Brüche, etwa mit Bernd Eichinger bei *Der große Bagarozzy* oder mit Joseph Vilsmaier bei *Schlafes Bruder*, wenn man als Filmkomponist mit vorerst dürrtzig klingenden Layouts noch nicht an die gewünschte Emotionalität und Emphase der temp tracks kommt, das Vertrauen in den Komponisten schwindet und es immer wieder heißt: »Deine Musik trägt

noch nicht, geh' noch mal dran!« Im Falle *Der große Bagarozzy* erinnere ich mich noch an gut 15 Projektionen auf großer Leinwand des Münchner Arri-Kinos (auch schon als öffentliche Test-Preview), bei der immer die temp track-Musik »Im Bett meines Feindes« von Jerry Goldsmith erklang und sich unauslöschlich als Gewöhnung ins Gehirn der Filmemacher fraß. Nach zigfacher Ablehnung der Layouts konnte ich nur noch den Hut nehmen und einem anderen Komponisten das Feld überlassen.

In seinen Essays zur Kulturindustrie hat Theodor W. Adorno mit seiner These vom affirmativen Charakter des Kulturindustriellen die Folgen der temp track-Praxis visionär erkannt: Die Filmmusik wird der Filmmusik immer ähnlicher. Es gibt – wie eine Modeerscheinung – weltweit genutzte temp tracks, deren Imitationen man überdeutlich in zahllosen »Original Soundtracks« heraushören kann. Dazu gehört zum Beispiel Jerry Goldsmiths Musik zu *Basic Instinct* (1992), Hans Zimmers Steigerungsmusik aus *Tin Red Line* (Der schmale Grat, 1998), John Williams Musik zu *Harry Potter* (2003) oder momentan von Hans Zimmer, zusammen mit James Newton Howard die Musiken aus dem *Batman*-Film *The Dark Knight* (2008). Die musikalischen Anleihen sind in der Textur der Imitationen bisweilen gerichtsreif deutlich. Die auf Triolenpuls, glissando-Dauerton und Filterbewegungen beruhende Intromusik aus Hans Zimmers *Dark Knight* ist in diesen Monaten hundertfach in deutschen Filmen zu hören, gerade auch in Dokufilmen, in denen diese manipulativen Soundbasteleien aus seriöser Sicht unangebracht sind: In den bundesdeutschen Geschichtsfilmern rattert und knattert Batman inzwischen an jeder Stelle; besonders kurios im Zehnteiler *Die Geschichte der Deutschen*; wo man sich nicht einmal mehr die Mühe gemacht hat, das Original etwas zu kaschieren.

Wege aus der Frustration?

Mit zunehmender Standardisierung und damit Abwertung von Filmmusik (wie individuell und originell waren doch beispielsweise die Scores von Peer Raben zu den Fassbinder-Filmen) habe ich mich seit Ende der 90er-Jahre auch wieder dem Komponieren für Bühne und Konzertsaal als einer individuellen Seitenlinie zugewandt. Oper ist nichts anderes als Geschichtenerzählen in Bildern und Tönen, also dem Film nahe verwandt. Man hat ein spannendes Libretto, man erfindet Musik zu der sich dann Personen auf der Bühne bewegen.

Bislang sind sieben abendfüllende Opern entstanden: Nach »Salome-Prinzip« (1983) hatte 1999 die Oper »Albert – Warum?« ihre Uraufführung: Die Oper entstand nach Josef Rödls filmpreisgekröntem Schwarzweißfilm *Albert – Warum? – Die Geschichte eines zarten Riesen* (1978), wobei das Libretto zusammen mit dem Filmregisseur Josef Rödl entwickelt wurde, der dann auch am Regens-

burger Theater selbst die Opernregie führte. In meiner großen Oper in sieben Bildern »Bahnwärter Thiel« nach der gleichnamigen Novelle des Nobelpreisträgers Gerhardt Hauptmann, die 2004 uraufgeführt wurde, hatte ich als wesentlichen Ausdrucksfaktor die Experimentalfilmerin Kirsten Winter integriert: Sie schuf für Bühnenbild und die Zwischenakte expressive visuelle Kreationen, die auf Gazevorhänge vor und hinter die Sänger projiziert wurden, so dass – dem Libretto entsprechend – Thiels Wahnvorstellungen zum sichtbaren Raum wurden, in welchem er agieren konnte. Im »Bahnwärter Thiel« und auch in »Fürst Pückler – Ich bin ein Kind der Phantasie« (2006) hatte ich zudem etwas in das Opernleben eingeführt, was ich als Filmkomponist schätzen gelernt habe: das Sounddesign. Zusätzlich zur Musik des Opernorchesters habe ich der Szene korrespondierende Sounddesign-Collagen hergestellt, die dann – vom Tontechniker abgemischt – live zugespielt werden und dasselbe akustische Klima »Musik + Sounddesign« erzeugen wie wir es aus dem modernen Film kennen.

Mit meinen Opernprojekten befinde ich mich in guter Gesellschaft, – nicht nur, dass Filmregisseure zunehmend auch Opern inszenieren (Margarethe von Trotta in Stuttgart, Bernd Eichinger in Berlin, Doris Dörrie in München), sondern dass auch Filmkomponisten Opern schreiben. So hatte 2006 Elliot Goldenthals Oper »Grendel. Transcendence of the Big Bad« in Los Angeles Uraufführung; Howard Shore schrieb nach seinem Score zu *Herr der Ringe* eine Oper »Die Fliege« nach David Cronenbergs Kinothriller von 1986, die 2008 in Paris ihre Uraufführung hatte.

Mit meinen Werken für den sinfonischen Bereich erzähle ich auf meine Weise auch »Geschichten in Tönen« und evoziere mit orchestralen Mitteln – was mir die Pressekritiken immer bestätigen – im Kopf der Zuhörer Bilder oder gar Filme. Auswahlhaft an meinen drei Sinfonien skizziert: Sinfonie Nr.1 »Lied an das Leben« für Sopran, Bariton, Chor, Orgel und Orchester wurde im Sommer 1999 mehrfach als Auftragswerk der Domstufenfestspiele Erfurt mit 92 Minuten Länge monumental aufgeführt, – mit fast 500 Mitwirkenden. Das Werk entstand in derselben Besetzung wie Gustav Mahlers Sinfonie Nr. 8 »Sinfonie der Tausend« und basiert neben den lateinisch-sakralen Texten vor allem auf Textmaterial aus dem nahe gelegenen KZ Buchenwald: Im 23-minütigen Adagio beispielsweise werden die Namen, Geburts- und Sterbedaten, die (fingierte) Todesursache von den Ermordeten nur eines einzigen Monats in endlosem rituellem Skandieren verlesen, wozu nach und nach eine Klage bis hin zum Sopransolo crescendo. Das sind suggestive Momente des Symphonischen, die an die emotionalen Wirkungen eines großen Film heranreichen. Das Finale ist ein erschütterndes »Da Pacem«, das von der jüdischen Zentralmelodie des »Kol Nidrei« eingeleitet wird und dann (übrigens über Motive aus meiner *Stalingrad*-Musik von 1992) mit dem »Da Pacem« kontrapunktiert wird. Meines Wissens ist es die erste Kombi-

nation einer jüdischen und einer christlichen Melodie, die in der großangelegten Steigerung von heftiger Gefühlswirkung war.

Sinfonie Nr.2 »Sisyphos« für Schlagzeug und Orchester wurde 2001 im Münchner Herkules-Saal uraufgeführt. Auch hier ist die Musik plastisch verstehbar. Der erste Satz »Punished by gods« spiegelt in den Formen von Rondo und Perpetuum mobile den Zustand sinnlosen Beschäftigtseins. Der zweite Satz »Visions« ist von Albert Camus Essay über die Sisyphosfigur als Chiffre des Absurden inspiriert und führt uns »Illusion« und »Hoffnung« als die eigentlichen Ursachen menschlichen Leidens vor: falsche Träume von Utopie und Hoffen auf bessere Zeiten... statt dem Akzeptieren von Mühe, Leere und Begrenztheit. Durch diese Einsicht gelingt im dritten Satz »The Liberation of Sisyphos« die Befreiung: Das von Utopien befreite Sein findet im erdigen »Jetzt« statt. In seinem »Schicksal ist keine Bestrafung. Der Kampf gegen Gipfel vermag ein Menschenherz auszufüllen. Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen«, hat Albert Camus die zentrale Frage, »ob das Leben die Mühe, gelebt zu werden, lohnt oder nicht« für jeden Menschen positiv beantwortet.

Sinfonie Nr.3 »Chinesische Jahreszeiten« für Alt, Sheng und Orchester wurde 2008 im Philharmonischen Sommer der Steiermark/Leoben uraufgeführt. Hier ist die Filmästhetik nahezu wörtlich in den sinfonischen Bereich übertragen: Die Altstimme singt in den Sätzen Sommer-Herbst-Winter-Frühling die chinesischen Gedichte in der Übertragung von Hans Bethge (dessen poetische Übertragungen auch schon Grundlage in Gustav Mahlers »Lied an die Erde« waren), als nonverbaler Gegenspieler greift die Sheng (eine fast 5.000 Jahre alte chinesische Mundorgel, von Wu Wei/Shanghai genial gespielt) die vom Wort gelieferten Metaphern auf und führt sie zusammen mit dem Orchester zu einer Art Programmmusik. Im »Herbst« waren das Ermatten, im »Winter« das Erstarren und die Kälte förmlich zu spüren. Der »Frühling« als Zielpunkt geriet zu einem Lebensrausch, in dem das durchgehende Zentralmotiv hier – den Gesang hinter sich lassend – sich zur wuchtigen Klimax, zur extremen Virtuosität der Sheng und einer Klangraserei des gesamten Orchesters steigerte.

Fazit

Das Zusammenfügen von Tönen und Bildern zu einer Geschichte, mit der man Menschen ergreifen, erschüttern oder erfreuen kann, ist für mich in allen Varianten die narkotische Lebenssubstanz. Dies geht weit über klassisches Scoring hinaus: Musik »live zur Leinwand« ist ebenso spannend wie das Phänomen »Oper«. Mit meinen zwölf Orgelsinfonien oder den sinfonischen Orchesterwerken eine Geschichte zu erzählen ist ebenso spannend wie die Gattung »Meldram«, wenn zum rezitierten Text – ins Unsagbare verlängernd – die Musik tritt.

Letzteres hatte ich u.a. mit »Ali und der Zauberkrug« als musikalisches Märchen für Kinder, gelesen von Karlheinz Böhm (Staatstheater Wiesbaden 2001 und 2005), ausprobiert und auf CD dokumentiert. Der Beruf des Filmkomponisten hält jung, denn die Aufgaben stellen jeden Tag neue Ansprüche. Die Palette der Produktionen reicht vom ernststen Film wie *Stauffenberg* (Regie: Jo Baier, 2006) bis zur Teenieklamotte *Knallharte Jungs* (Regie: Granz Henman, 2002) oder »*Bibi Blocksberg und das Geheimnis der Blauen Eulen* (Regie: Franziska Buch, 2004). Sie umfasst Formate wie den Kinofilm, TV-Movie, Puppenfilm (etwa »Augsburger Puppenkiste« 2000/2001), Experimentalfilm und Dokumentarfilm. Gerade dem Dokufilm ist in den letzten Jahren meinerseits viel Interesse und Aufmerksamkeit zugeflossen.

Frustration? Nicht wirklich! Beim Komponieren verjüngt man sich täglich neu. Mein Credo ist hier Rainer Maria Rilkes Definition »Kunst ist Kindheit nämlich«. »Künstler« sein, so darf als Quintessenz abstrahiert werden, meint, sich die Sinnlichkeit des Kindes zu erhalten: Nie waren die Sinne so wach wie in der Kindheit; dort war unsere Fantasie am größten, die Auffassungs- und Kombinationsgabe am schnellsten, die Emotionen am unmittelbarsten. Sich die kindliche Sinnlichkeit zu bewahren heißt, das Staunen und die Achtsamkeit nie zu verlieren, die Unschuld von Auge und Ohr zu erhalten, sich täglich die Welt nach eigenen Gesetzen ohne die Prälogik des Alltäglichen (und natürlich ohne temp tracks!) zu erfinden. Es lebe die Subjektivität.... und der Autorenfilm!

