

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.film-sound-design.de>

Enjott Schneider

Filmmusik in Deutschland: Standortbestimmungen und Ausbildungsmöglichkeiten

Seit jeher gründete die Bedeutung einer Musikform in ihrer gesellschaftlichen Relevanz: Kammermusik war fest in der Hausmusik des Biedermeiers verankert, Kirchenmusik in den Strukturen der früheren klerikal dominierten Ländereien, barocke Prunk-, Tanz- oder Tafelmusik gehörte zum kulturellen Ambiente des Feudalismus. In solcher Tradition spielt die Filmmusik eine erhebliche Rolle, - sie ist soziologisch (was in dieser Stringenz noch kaum zuende gedacht wurde) die adäquate Musik der Medien-, Kommunikations- und Massengesellschaft.

Beim Versuch einer Definition von „Filmmusik“ stößt man heute sofort auf die Schwammigkeit des Terminus „Film“. Die pluralistische Beantwortung des „Was ist Film?“ führt zur Vielzahl dessen, was auch als „Filmmusik“ firmiert: Musik zum Kinofilm, zum TV-Movie (wie sich der abendfüllende und quantitativ bedeutsame Fernsehspiel film heute nennt), Musik zum TV-Mehrteiler, zur daily soap, zum Dokumentarfilm, zum Experimental- und Kurzfilm, zum Kinder-, Sach- und Tierfilm, Musik zur Werbung, zum Industrie- und Imagefilm, Musik zur Talkshow, Gameshow, Musik zur Kennung der Sender und Programmformate (Trailer), Musik zu Videoanleitung und Videoprospekten, neuerdings Musik zum Internetauftritt. Jede Sparte koppelt bestimmte Musikstücke mit visuellen Kontexten auf einer breiten Skala von individualisierten bis vergesellschafteten (konfektionierten/schablonisierten) Ausdrucksformen. Jeder hier tätige Komponist bezeichnet sich als „Filmkomponist“.

Um sich nicht im Inflationären zu verlieren, wird im Folgenden unter „Filmmusik“ vornehmlich die Musik zum abendfüllenden (meist 90minütigen) Spielfilm oder „seltener“, Dokumentarfilm verstanden; entfernter noch die Musik zu (Kino-) Kurzfilmen sowie den individualisierteren Serienfilmen. Gegliedert wird der Überblick in die zwei Kapitel

I: „Bestandaufnahme“ (mit den vier Teilen)

- 1: „Eindrücke“,**
- 2: „Typologie der Filmkomponisten“,**
- 3: „U-Musik contra E-Musik“,**
- 4: „Die Folgen der TV-Kultur“ und**

II: „Ausbildung: Konjunktives in der Medienkultur“ (mit den vier Teilen)

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.film-sound-design.de>

- 1: „Qualitäts- und Öffentlichkeitsbewusstsein schaffen“,
- 2: „Das Berufsbild differenzieren“,
- 3: „Ausbildung für Regisseure, Produzenten, Redakteure“,
- 4: „Ausbildung für Filmkomponisten“.

I: BESTANDSAUFNAHME

1: „Eindrücke“

Abgesehen von einer kleinen Schar profund arbeitender Filmkomponisten (mit musikalischer Ausbildung oder professionell im aktuellen Musikleben erworbener Routine) wird Filmmusik in Deutschland von „Analphabetismus“ und „Dilettantismus“ geprägt. Mit günstig zu erwerbendem Midi- und Homerecording-Equipment hat zwar jeder ein Vielfaches jener technischen Ausrüstung, von der die „Beatles“ oder andere Megaproduzenten früher nur geträumt hatten... doch fehlen musikalische Fertigkeiten und Authentizität des Ausdrucks. Musikschnitt, Soundprocessing, Sampling, Collagieren und Blenden „ einst Domänen von Profis in Rundfunkanstalten und elektronischen Studios - sind zu alltägliche Bastelarbeiten Jugendlicher am Computer geworden. Hochglanz-Sound digital zu erzeugen, sich am dazugehörigen Midi-Notenausdruck und der dazu gehörenden CD zu erfreuen verführt schnell zur Illusion, man sei Musiker. Diese inflationäre Existenz von „Komponisten“ senkt dann radikal die Preise auf dem Filmherstellungsmarkt (denn ein bestausgestatteter Newcomer findet sich immer) und führt zum Kuriosum, dass sehr oft aufwendig (in Millionenhöhe) produzierte Filme von einer Billigmusik (für ein- oder zweitausend Mark) grundiert werden.

Die Katze beißt sich leider in den Schwanz: da (speziell in der durchschnittlichen TV-Mischung) hierzulande der geschwätzige Dauerdialog und Geräusche (Atmos, Automotoren, Telefonklingeln etc.) immer im Vordergrund steht, poetische Kombinationen von Nur-Bild / Nur-Musik im derzeitigen Realismus-Wahn immer seltener geworden sind, ist die Musik kaum zu hören. Musik unterliegt aber „ damit sie psychologisch den Menschen in seinen tiefsten Schichten erreicht „ zwei Bedingungen: sie muß hörbar sein und sich zeitlich erstrecken dürfen. Beide Bedingungen sind typischerweise in der deutschen Mischpraxis von Film und Fernsehen selten gegeben. Im Gegensatz dazu zeichnet sich der amerikanische, aber auch französische, spanische und italienische Film durch hohe Musikalität aus: Prominent eingesetzte Musikstücke (ohne Überdecken eines Orchesters durch nebensächliches Dauerplappern) und musikalische Bögen bis zu Längen von 10-15 Minuten (statt den deutschen 17 Sekunden-Takes) sind keine Seltenheit. Die Dominanz der Musik „ der „internationalsten“ Sprachform „ macht solche Filme nicht nur emotional sondern auch international konkurrenzfähig. Eigentlich müsste jedem Produzenten und Redakteur einsichtig sein, dass mehr Vertrauen und mehr finanzielle Investition in die „Musikalität“ seines Filmwerks mehr Durchsetzungs-

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.film-sound-design.de>

vermögen in der (auch internationalen) Medienlandschaft nahezu 100%ig garantieren wird: jene deutsche Regisseure, die in den letzten dreissig Jahren dem deutschen Film weltweit Resonanz verschafften, sind exakt diejenigen, die intensiv, professionell und vordergründig Musik als emotionales Gestaltungsmittel einsetzten, - eine Namensreihe von Margarethe von Trotta, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Volker Schlöndorff, Roland Emmerich, Wolfgang Petersen, Joseph Vilsmaier bis zu Tom Tykwer mit „Lola rennt“.

2: Typologie der Filmkomponisten

Derzeit herrscht die Meinung, Computerfreak zu sein und neueste Technologien zu besitzen (von 24bit Wandlern, GigaSampler, aufwendigen ProTools-Systemen bis zum voll digitalisierten Produktionsweg) sei der Garant für den Weg zum professionellen Filmkomponisten. Das trügt. Von den vielen mir bekannten Musikerkollegen sind es nicht wenige, die mit teils „völlig veralteter“ Technik, aber dafür mit Klangphantasie, kreativen Visionen, dem Feeling des menschlich-Schwingenden (statt des maschinell-Fabrizierten) und mit einem beachtlichen Background an Musiziererfahrung arbeiten. Der gute alte Atari aus den ersten Midijahren der 80er (seit 1990 längst vom Apple Mac verdrängt) diente z.B. bis vor kurzem noch dem Komponistenteam der Erfolgsgruppe „Yello“, oder wird noch heute von Nicki Reiser (einer der derzeit renommiertesten Filmkomponisten) benutzt.

Der „Computer“ ist Segen und Fluch zugleich. Zum einen hat er das Muskmachen demokratisiert: Für einige Tausend Mark lassen sich heute nicht nur professionelle Multi-track-Tonaufnahmen machen (analoge Mehrspur-Bandmaschinen kosteten über 100.000 Mark), sondern auch Musikschnitt, Klangbearbeitung (integrierte Plug-ins ersetzen heute Türme von teuren Effektgeräten) sowie das komplette Mastering (eine studiotypische Studer-Bandmaschine als 38 cm/sec.-Master kostete noch vor kurzem 40.000 DM) inklusive CD-Herstellungsmöglichkeit. Junge Musiker (ohne konventionelle Vorbelastungen) entdecken mit diesem „Spielzeug“ neue kreative Räume. Von der Idee und dem Basteln bis zum Endprodukt ist eine vormals unbekannte Spontaneität sowie Unabhängigkeit von Produzenten-Schablonisierung möglich geworden. Zum anderen verführt der Computer zu Billigproduktionen, zu programmiertem Einerlei statt Individualität (die Yamaha-Sounds klingen von Los Angeles bis Berlin und Tokyo immer gleich) und zum seelenlos Maschinellen. Dass die Computerisierung der Filmproduktion „Zeit“ spare, ist eine Schimäre: jeder Filmkomponist leidet zunehmend unter dem Stress des beschleunigten Produktionstempos, das nur noch Schnellschüsse und Routine aber kein kreatives Innehalten mehr erlaubt. Kurioserweise ist das Gegenteil von „Zeitsparen“ angesagt: der Computer erlaubt nämlich das Ausdrucken von oft 5-10 Drehbuchversionen, das Ausspielen von 3-5 Roh- oder Feinschnittversionen, das Abmischen von vielen Musikversionen, das Benutzen von verschiedensten Systemversionen (war es die 4.0

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.film-sound-design.de>

oder die 4.5.1?) was insgesamt zu einem babylonischen Versionen-Gewirr führt, - mit den Konsequenzen eines sinnlosen Formalisierens, Listenausdruckens, mit ständigen Fehlinformationen, Irrwegen, Nachkorrekturen.

Der Maschinenhaftigkeit des Computers und des elektroakustischen Equipments eine wirklich persönliche und individuelle Handschrift aufzuzwingen ist eine große subjektive Anstrengung. Diese gelingt nur einer ausgereiften Musikerpersönlichkeit. Deshalb ist es für angehende Filmkomponisten wichtig, unabhängig vom Film und von seinem Tonstudioambiente sich musikalisch einen Namen, Professionalität, Authentizität und Unabhängigkeit zu erwerben. Zudem zwingt man dadurch auch die Filmschaffenden (die im Musiker nur allzu gerne einen ständig abrufbereiten Handlanger und Domestiken sehen) zu Respekt und Anerkennung der Arbeit.

Eigenes Live-Musizieren ist immens wichtig. In den zwanzig „Midi-Jahren“ habe ich beispielsweise noch nie (!) ein „Ach ist das schön!“ für eine Computer- oder Sampling-eingespielte Musik bekommen; jedoch hört man dieses Kompliment schnell, wenn man einen sensiblen Musiker auf einem „richtigen“ Instrument spielen läßt, und sei es nur eine kleine Melodie...

Ein Blick auf die musikalische Herkunft der etablierteren Musikernamen im Filmbusiness zeigt verschiedene Typen der musikalischen Eigenständigkeit: da gibt es Komponisten, die über Theater/Schauspielmusik zum Film kamen (Peer Raben, Jürgen Knieper, Eberhard Schoener), über das erfolgreiche Liedermachen (Konstantin Wecker, Hubert von Goisern), da gibt es als Herkunft den Jazz (Klaus Doldinger, Manfred Schoof, Eberhard Weber), die (Rock-)Band (Jörg Evers, Jochen Schmid-Hambrock, Irmin Schmidt, Nicki Reiser, Hans Zimmer), die Elektronikszene (Edgar Froese von Tangerine Dream), die Pop-Produzenten (Harold Faltermeyer, Kristian Schultze), die Herkunft aus der klassischen „E-Musik“ (Hans-Werner Henze, Jens-Peter Ostendorf, Claus Bantzer, Nicolas Economou, Enjott Schneider). Der neueste Typ sind Musiker, die ihre Grundlagen in einer der Ausbildungsstätten für Filmkomposition gefestigt haben (Ulrich Reuter, Nick Glowna, Marcel Barsotti, Andreas Weidinger).

3: U-Musik contra E-Musik

Ein Phänomen, das der Bildung einer autonomen Filmmusikkultur wohl am hinderlichsten ist, stellt die sinnlose Unterscheidung von „U-Musik“ und „E-Musik“ dar, - ein auf Deutschland beschränktes Unikat. Es scheint tief in volks- und kulturpsychologischen Schichten zu Wurzeln, - assoziativ zu Umschreiben mit „Trennung von Körper und Geist“ (das paulinisch-christliche Erbe), Angst vor Gefühl (und deren Herabsetzung von Immanuel Kant bis Th.W.Adorno) und Glorifizierung von Denken und Verstand (wir haben als „Volk der Denker“ bekanntlich auch den „Henker“ provoziert), Dominanz des Patriarchalen über das Weibliche. Für die „U-Musik“ gab es bis vor kurzem kaum

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.film-sound-design.de>

Ausbildungsmöglichkeit, Subvention oder wissenschaftliche Reflektion. Sie wurde der Straße, dem Wildwuchs und den Kurzlebigkeiten kommerzieller Massenkultur überlassen. Für die „E-Musik“ gibt es traditionsreiche Ausbildungsinstitute (Musikhochschulen, Universitäten), in denen Theorie und Terminologie die Dominanz des Kopfgesteuerten dieser E-Musik belegen: „Musikalische Logik“, „Durchführung“, „Reflexion des Materials“, „Analytisches Denken“, „Formale Konstruktion“ sind recht weit von „Gefühl“ (feeling), „Stimmung“ (mood), „Seele“ (soul) oder „Schwingung“ (vibrations) weg, die für „U-Musik“ eher kategorial sind. Diese Trennung von „Kopf“ und „Bauch“ in der deutschen Musikkultur hat generell katastrophale Folgen: die Klassikabteilungen der Tonträgerindustrie schließen, weil vor allem das jugendliche Publikum stilistisch abwandert, und die Avantgarde-Musik isoliert sich zunehmend in Hyper-Individualisenzirkeln, weil sie vom Adornoschen „Stimmungshörer“ nicht mehr nachvollzogen werden kann. Umgekehrt verfällt die unterhaltende Musik „der Subvention, Reflexion und Qualitätsschub gut täte“ im forcierten Profitdenken der Massenmedienindustrie ins Flache und Kurzlebige. Länder, in denen zwischen „Kopf“ und „Bauch“ nicht unterschieden wird, sind der „Musiknation Deutschland“ zur ernsthaften Konkurrenz geworden.

Beispiel „USA“: Sängerinnen und Sänger wachsen dort im Humus von Mozart, Wagner, Puccini aber gleichwertig auch von Gospel, Jazz, Musical und Popsong auf, - und verdrängen auf dem deutschen Stellenmarkt durch ihre universelle Einsetzbarkeit die deutschen Sänger; Gleiches gilt für die Blechbläser, die in der Ausbildung gleichwertig neben ihrem Mahler, Schostakowitch und Strawinsky auch Bigband-Swing, Funk-Jazz oder Musical spielen und durch diese Bandbreite auf dem Stellenmarkt extrem konkurrenzfähig sind, „roots“ besitzen, die deutschen Blechbläsern fehlen (diese kommen aus der Blasmusikszene, die hierzulande als Bier- und Depperlmusik „eben als „U-Musik“ belächelt wird). Und eben die Filmmusik: ...beste Symphonieorchester und beste Interpreten (vom Cellisten Yo-Yo Ma bis zum Geiger Itzhak Perlman oder Popgrößen wie Sting, Elton John, Neill Young, Michael Jackson) wirken bei der Gestaltung der Soundtracks mit, - jenseits aller Trennung von „U“ und „E“. Folgerichtig gelten dort „Filme“ wie „Filmsoundtracks“ auch als Kulturgut der nationalen Identität und werden in Archiven, Bibliotheken und Videotheken historisch aufbereitet bewahrt und wertgeschätzt. Hierzulande gibt es typischerweise noch kaum Bewusstsein für den kulturellen Wert von Filmen und ihrer Musik. Sie werden (wenn kommerziell nicht mehr „in“ und profitabel) auch den Videotheken verramscht und aus dem kulturell-historischen Gedächtnis entfernt „im Unterschied zu den „E“-Werken, die (so unbedeutend sie sein mögen) stets dokumentiert, archiviert und rezensiert werden.

Wer in Deutschland Filmmusik komponiert (und sei es „wie im eigenen Fall ständig erlebt“, mit ausgeklügelter Textur, komplexen Instrumentationen, eingespielt von Mitgliedern der Münchner Philharmoniker) macht immer „U-Musik“ (woran auch die akzidentielle Möglichkeit einer „E“-Einstufung durch die GEMA nichts ändert) mit

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.film-sound-design.de>

allen negativen Konsequenzen: Musik, die im Wertungsklima der musikalischen Öffentlichkeit immer „unten“ ist, angeblich nicht geschichtsfähig, nicht weiter aufführungsfähig, aus Geldmangel (da eben im Ansehen nichts „wert“) immer schnell eingespielt, im Regelfall (wenn nicht vom Sampling-Computer) von drittklassigen Interpreten. Es mag schon vorkommen, dass ein deutsches Top-Ensemble wie die „Musica Antiqua Köln“ (Leitung: Reinhard Goebel) einen Soundtrack gestaltet wie eben 2001 in „Le Roi danse“... nur war es typischerweise wieder ein ausländischer Film.

4: Die Folgen der TV-Kultur

Das Fernsehen ist der Tod des Kinos und des künstlerisch autonomen Films. Leider steckt in diesem von eingefleischten Cineasten vorgebrachten Klischee mehr als nur ein Körnchen Wahrheit. Die Struktur dieser Problematik offenzulegen ist nicht leicht, denn „das Fernsehen“ (jenes Amalgam aus über 32 öffentlich-rechtlichen wie privaten Sendern) ist eine janusköpfige Erscheinung: für Filmemacher und Filmkomponisten käme ein berufliches Dasein ohne dem Fernsehen als Auftragsgeber einem finanziellen Ruin gleich und ist deshalb zunächst ein wichtiges gesellschaftliches Medium; die mit der TV-Kultur verbundenen Implikationen zeigen jedoch starke Schattenseiten. In drei Punkten skizziert:

a) Kino ist ein Erlebnismedium, das große Gefühle und physiologisches Erfassen des Kinobesuchers zulässt. Das Fernsehen ist eher ein analytisches und rationalorientiertes Medium. In technischen Daten lässt sich das durchaus erfassen. Die Lautstärkeskala des Kinotons im schallisolierten Kino reicht von 0 dB (Stecknadelfallenhören) bis 120 dB (Schmerzgrenze). Die Skala des Fernsehtones beginnt erst bei 40 dB (alle leiseren Stellen werden von den Haushaltsgeräuschen wie Heizung, Kühlschrank, Verkehr verschluckt) und endet schon bei 60 dB (obere Zimmerlautstärke). Gerade bei den 60 dB liegt auch eine andere wichtige hörphysiologische Grenze: unter dieser Grenze kann man sich willentlich von den musikalischen Wirkungen distanzieren, erklingt Musik lauter als 60 dB so hat das Vegetativum keine Chance der Distanz und wird von der Musik zu körperlichen Veränderungen (Änderungen von Puls, Atemfrequenz, Durchblutung und damit Wärmeempfindung, Ausschüttung von Hormonen u.a.) gezwungen. Das Erlebnis Kino erfasst also den Menschen total, während er beim Fernsehen in analytischer Distanz zu bleiben vermag. Hinzu kommt die optische Totalität während des Kinobesuchs: niemand kann „im Unterschied vom nur punktuell im Gesichtsfeld sich befindenden Fernsehgerät“, sich der Bildhandlung entziehen.

b) Der Kinobesuch stellt eine Ausnahmesituation dar, während Fernsehen eine alltägliche Gewohnheit „wie das tägliche Lesen der Zeitung“ ist. Folgerichtig ist der „Journalismus“ der Bodensatz des Fernsehens. „Journalismus“ ist das Ausbildungssystem der Fernsehredakteure. Da jedoch Film und Musik (visuelle und musikalische Gestaltung)

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.film-sound-design.de>

ästhetische Zeichensysteme sind, die eher den Künsten zugehören, haben die Entscheidungsgewaltigen und für die TV-Kultur richtungsweisenden Redakteurinnen und Redakteure mit ihrer wortorientierten und intellektuellen Ausbildung, die den Wissenschaften zugehören) keinerlei filmspezifische Ausbildung... sie sind hier Analphabeten. Daß dann die Filme wortlastig werden und man der archaischen Kraft der Bilder und des Soundtracks nicht mehr vertraut ist logische Konsequenz: über Musik lässt sich schwer sprechen, sie lässt sich schwer am Schreibtisch planen, redigieren und auf dem bürokratisch-hierarchischen Weg genehmigen wie etwa das Drehbuch.

c) Übelste Folge der TV-Kultur ist ihre eindimensionale Ausrichtung auf Einschaltquoten. Quote um jeden Preis. Quantität vor Qualität. Als Alt-68er denke ich nostalgisch an jene Zeiten, wo man Groschenromane und Trivilliteratur mit Vehemenz als Schund und als ideologisch höchst schädliche Machwerke verurteilte. Heute sehe ich wie in den Redakteurstuben Doktoren und Professoren sitzen, deren Lebensziel es geworden ist, Trivialfilme und Serien auf dem Niveau unterster Groschenroman quotenträchtig in Szene zu setzen und nach der Ausstrahlung fiebernd auf die Bekanntgabe der Einschaltquoten (als Nachweis ihrer filmgestalterischen Kompetenz) zu warten. Daß bei dieser bedingungslosen Orientierung am Massengeschmack („Heino“ ist wichtiger als „Mozart“!) jede Art von musikalischer Qualität, Sensibilität oder individueller Vision auf der Strecke bleibt, ist offensichtlich. Da nahezu alle neueren Kinofilme als Co-Produktionen mit dem Fernsehen finanziert werden, hat die Pervertierung des TV-Denkens längst auch den Kinofilm erreicht. Deshalb war es mir ein Genuß mitzuerleben, wenn ein Erfolgs-Produzententeam wie Claussen & Wöbke („Jenseits der Stille“, „23“, „Anatomie“) die Kooperationsangebote von Sendern mit dem Argument zurückwiesen, lieber weniger Geld, dafür aber Entscheidungsautonomie für verwegene Kreativ-Ideen zu besitzen.

II: AUSBILDUNG: KONJUNKTIVISCHES IN DER MEDIENKULTUR

Nach der Bestandsaufnahme nunmehr ein Erörtern der Ansätze, wie es mit Film und Filmmusik besser werden könnte. Das „Konjunktivische“ überwiegt dabei, weil Vieles gerade im „Ausbildungssektor“ noch in den Anfängen steckt und der notwendige Paradigmenwechsel (auch die Medienkultur als authentische/förderungswürdige Kultur zu verstehen und nicht als bloß kommerzielle „Unterhaltungs“-Industrie) noch kaum vollzogen ist.

1: Qualitäts- und Öffentlichkeitsbewusstsein schaffen

Permanenter Zeit- und Finanzdruck ist der Feind von Qualität. Qualitative Filmmusik

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.film-sound-design.de>

braucht ein Minimum an finanziellem Spielraum. Analog zur Bildebene, wo oft mit einem Drehverhältnis 1:5 gearbeitet wird (ein Teil des Bildmaterials wird real in den Film genommen, fünf Teile kommen in den Papierkorb), wäre anzustreben, dass auch der Komponist mehr experimentieren, probeweise aufnehmen und sukzessive optimieren darf. Das „Budget“ der Filmmusik ist deshalb ein leidiges Thema. Statt dem Usus, für einen Fixbetrag vom Komponisten ein „schlüsselfertiges“ Musikband zu verlangen (wofür er dann in der Regel sich und andere Mitarbeiter zu Stundensätzen weit unter denen einer Reinigungskraft ausbeuten muß), sollte das Budget klar gesplittet werden, - wie es übrigens bei den Werbemusikkomponisten schon zur Geschäftsmodalität gehört:

- 1.) Festbetrag für das Komponieren incl. Partitur- und Layoutherstellung (z.B. 500.- DM pro Minute),
- 2.) Betrag für die Produktion je nach Ansage von Produzent und Redakteur (ein Sinfonieorchester kostet eben mehr wie ein Jazztrio), und
- 3.) ein „buyout“ (Einräumung der Nutzungsrechte) je nach Nutzungsgebiet und Nutzungszeitraum.

Im Gegensatz zur momentanen Situation, wo man für das „schlüsselfertige“ Musikband zu einem 90minütigen „Tatort“ von manchen Sendern bisweilen nur 5.000.- DM angeboten bekommt, müssten die Budgets sprunghaft ansteigen, damit ein Qualitätssprung wirklich hörbar wird. Das würde dann erlauben, bessere Interpreten zu verpflichten, vorab vor einem Studiotermin schon zu proben, bereits in der Layoutphase Entwürfe mit richtigen Musikern einzuspielen (statt nur in Computerversionen die musikalischen Absichten zu demonstrieren...mit dem Effekt, dass dann die fertige Musik nicht anders als das Computerlayout klingen darf), bei Zeitstress mit einem Stab von Assistenten zu arbeiten, Tonaufnahmen zum Bild (statt zum Click) zu machen (was durch die Langwierigkeit zwar das Dreifache an Kosten für ein Orchester bedingt, aber statt dem nervtötenden Musizieren zum Synchron-Click eine atmende und wirklich ausphrasierte musikalische Gestaltung erlaubt.

Das Ergebnis wäre ein Soundtrack, dessen Qualität die Tonträgerindustrie/Labels zum Einstieg motivieren könnte. Daß derzeit viele deutsche Soundtracks auf CD erscheinen darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass Soundtrackveröffentlichungen nur in seltensten Ausnahmefällen („Das Boot“, „Lola rennt“, „Jenseits der Stille“, „Schlafes Bruder“) finanziell erfolgreich waren. In der Regel handelt es sich um Prestige-Veröffentlichungen, an denen die Tonträgerindustrie nur bedingt interessiert ist. Die amerikanische Szene, in der feste Kooperationen von CD-Label und Filmproduktion die Regel sind, wo bisweilen vor dem Filmstart schon die CD zum Film als Promo-Hilfe erschienen ist, wo vertraglich vereinbart wird, in welcher Länge und Deutlichkeit ein Song im Film enthalten sein muß, könnte auch hierzulande Vorbild sein. Amerikanische Soundtrack-CD's sind sehr öffentlichkeitsintensive Publikationen, - was durch den meist vorbildlichen Inhalt auch gerechtfertigt ist. Nicht selten haben dortige Veröffentlichungen (vor

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.film-sound-design.de>

allein die immer neuen Mischformen von elektronisch-soundprozessierter Musik mit traditioneller Orchesterbesetzung, etwa in der Musik zu „Matrix“ von Don Davis) auch richtungsweisenden Wert für die Neue Musik.

Wenn Soundtracks auf etablierten Labels erscheinen steigt der Öffentlichkeitswert von Filmmusik. Dies wiederum macht Musik wiederum für Produzenten interessant, die in Anerkennung des Renomme-Wertes größere Musikbudgets bereithalten. In diesem spiralförmigen Anschieben von Öffentlichkeits- und Qualitätsbewusstsein konnten in den USA dann Namen wie John Williams, James Horner, Hans Zimmer, James Newton Howard, Elliot Goldenthal, Michael Kamen, in Italien ein Name wie Ennio Morricone, in Frankreich Namen wie Maurice Jarre, George Delerue, Eric Serra die Aura des „große Komponisten“ erhalten. Jeder Ansatz solcher Aura ist im deutschen Film- und Fernsichtbereich von der Mickrigkeit des „Sparenmüssens“ oder „Im-Hintergrund-Werkelns“ überdeckt. Symptomatisch auch, dass bei den renommierten Filmpreisverleihungen die Kategorie „Filmmusik“ in den letzten zehn Jahren fast immer übergangen wurde: lediglich Nicki Reiser und Enjott Schneider erhielt je einmal in Berlin das Bundesfilmband in Gold und je einmal in München den Bayerischen Filmpreis.

2: Berufsbilder differenzieren

Als am letzten Tag meiner Musikaufnahmen zu Joseph Vilsmaiers „Stalingrad“ in den Münchner Arco Studios schon das amerikanische Team für die Aufnahmen zum Madonna-Film Body of Evidence (Musik: Graeme Revell) anwesend war, wurde mitleidig gelächelt. Mit elf Mitarbeitern war das amerikanische Team gekommen, - ich aber werkelte mit meinem Tonmeister Malcolm Lucker multifunktional bei der Musik zu einem Film mit immerhin 24 Millionen Mark Gesamtetat: ich war Komponist, Orchestrator, Kopist, Contractor, Dirigent, Produzent, Musiceditor, Mischassistent, Notenwart und Buchhalter, der das Orchester vor Ort für 60.000.- Mark bar ausbezahlte. Diese Einmann-Show ist bei kleineren und mittleren Filmprojekten in Deutschland branchenüblich. In den Kalkulationen für größere Filmmusikproduktionen ist bereits der Tonmeister ein selten ausgewiesener Posten.

Die Vorteile eines größeren Filmmusikproduktionsteams sind nicht von der Hand zu weisen. Bei aufwendigen Musikstilen (etwa Instrumentationen im Stile von Wagner, Strawinsky oder Schostakovitch) ist die Herstellung des Notenmaterials zu 70 Minuten Filmmusik im Alleingang gar nicht mehr in zwei Wochen zu schaffen. Hinzu kommt der Vorteil, dass zwanzig Ohren genauer und spezifizierter hören können als zwei Ohren. Von großem Wert ist das Durchsetzungsvermögen einer Crew von zehn Personen gegenüber dem Filmteam (meist einem Bündnis von Regisseur, mehreren Produzenten, Redakteur, Cutter, Cutterassistent), wenn es um strittige Fragen bezüglich der Musik geht. Als Einzelkämpfer hat man in dieser Gegenüberstellung immer verloren. Flankiert

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.film-sound-design.de>

von vielen anderen fachlich fundierten Meinungen besitzt man größere Überzeugungskraft, wenn es um die Durchsetzung von musikalischen Belangen geht.

In München haben sich viele Komponisten bei regelmäßigen Treffen zusammenschlossen, um sich gegenseitig mit Assistenten, spezialisierten Helfern auszutauschen und langfristig solche Produktionsteams zu bilden, wie sie andernorts üblich sind. Solche Differenzierung von Berufsbildern ist längst notwendig geworden und müsste durch branchenübliche Kalkulation in den Filmmusikbudgets fest verankert werden. Im einzelnen aufgelistet:

- **der Komponist:** als Kopf der Gruppe verantwortlich für die zentrale kreative Leistung, Konzeption und Überwachung in allen Phasen.
- **der Musiceditor:** die Verbindungsperson zwischen Schneiderraum und Komponist. Der Musiceditor überwacht bereits das Anlegen von temp tracks im Rohschnitt, führt Buch über alle musikalische Belange (sozusagen das „script girl“ bei Playbackaufnahmen, bei Musik betreffende Ansagen von Regie und Produktion, bei Zuspieldung oder sonstiger Nutzung von Musik). Der Musiceditor schreibt Listen mit den Timecode-Zeiten der Schnitte, Syncpoints, Musikeinsätze und gibt Schnittänderungen aus dem Schneiderraum an den Komponisten weiter. Die fertige Musik wird vom Musiceditor im Film angelegt.
- **der Soundprogrammierer:** Gute Filmmusik benutzt keine industriellen Presets oder factory sounds von handelsüblichen CD-Roms. Da beim Zeitdruck einer Endproduktion von Filmen nur wenige Tage Spielraum bleiben, ist die Mitwirkung von versierten Soundbastlern eine große Hilfe bei der Erstellung einer individuellen Filmmusik.
- **Der Orchestrator:** bei großen orchestralen Musiken ist ein Komponist oft kaum in der Lage, die Partituren alle selbst zu schreiben. Der Orchestrator hilft dabei in unterschiedlichem Grad: entweder er instrumentiert nach präziser Anweisung des Komponisten oder (vor allem wenn ein von der Popmusik herkommender Filmkomponist mit dem klassischen Orchester nicht sehr vertraut ist) er instrumentiert sehr eigenständig nur auf der Grundlage einer vorgegebenen Melodie-, Bass- und Akkordkonstruktion. Die Preise für gute Orchestratoren liegen bei etwa 250-300 Mark pro Minute Musik.
- **Der Kopist:** Er stellt nach vorgegebener Partitur das Notenmaterial für die Einzelstimmen her. Früher handschriftlich (Abschreiben aus der Partitur), heute durch Edieren der Stimmen aus dem Computersatz des Orchestrators. Die Stimmen müssen fehlerlos und für die Produktion in Mappen vorsortiert sein. Dieser Job verlangt extreme Präzision, weil bei der Aufnahme keine Diskussion über fehlerhaftes oder fehlendes Notenmaterial stattfinden darf.

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.film-sound-design.de>

- **der Contractor:** wer selbst einmal sich ein Orchester zusammentelefoniert hat oder auf der Suche nach speziellen Musikern war (vom country style-Gitarristen bis zum Shakuhachi-Flötisten), der weiß die Hilfe eines kundigen Contractors zu schätzen, der Musiker bucht, sich um die vertragliche Abwicklung kümmert und dafür ca. 7-10% des Musikerhonorars als Vermittlungsgage erhält.
- **der Dirigent:** Selbst zu dirigieren macht in der Regel Spaß. Es kann aber auch wertvoll sein, - vor allem wenn man einmal an einen Vollprofi geraten ist diesen Job einem Spezialisten zu lassen, im Regieraum zu sitzen und mit gespitzten Ohren alle Feinheiten der Musik zu überprüfen. Beim Selber-Dirigieren ist man zu sehr mit dem Musizieren involviert um kritisch zu hören und wichtige Entscheidungen zu treffen.
- **der Tonmeister:** Mikrophonierung (Auswahl und Aufstellung der Mikrophone, Spurenauswahl), Einstellung des Halls, Bauen von Räumlichkeiten im Panorama der Mischung, Vormixe und Endabmischung sind extrem wichtig für den Klang einer Filmmusik. Ein guter Tonmeister (mit dem man möglichst langfristig zusammenarbeitet um wortlos jede Krisensituation zu meistern) ist Gold wert: Tagespauschalen liegen heute bei 1000.- Mark.
- **der Clickoperator:** bei Musikaufnahmen (vor allem mit größeren Ensembles) zu Click und Playbacks ist es wichtig, dass die Musiker den Click in optimaler Lautstärke hören, ohne dass er auf die Mikrophone überspricht. Ein Assistent, der nur damit beschäftigt ist, den Click zu fahren (bei lauten Stellen nachzuziehen, bei leisen Stellen leiser zu machen) ist eine große Hilfe.
- **Der Abhörassistent:** er liest für den Tonmeister die Partitur mit und garantiert die schnelle Kommunikation zwischen Dirigent und Tonmeister. Zudem hört er auf Fehler, Nebengeräusche und Interpretationsfragwürdigkeiten.
- **Der Musiker:** er wird in der Regel stundenweise engagiert, Mindestpauschale liegt bei drei Stunden. Die Preise liegen bei Ensemblemusikern derzeit bei 60-100 Mark pro Stunde, bei Solisten beginnt die Preisskala mit einem Stundensatz von 100 Mark. Bei längeren Jobs lassen sich auch Tagespauschalen aushandeln.

3: Ausbildung für Redakteure, Produzenten, Regisseure

Um eine Qualitätssteigerung von Filmmusik zu erreichen wäre nicht vorrangig die Ausbildungssituation der Filmkomponisten zu optimieren, sondern die Ausbildung der anderen Filmschaffenden. Nur wenige Redakteure, Produzenten und Regisseure kennen die Produktionsbedingungen und Abläufe einer Filmmusikherstellung.

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.film-sound-design.de>

Es kommt dabei nicht darauf an, den Nichtmusikern musikalisches Wissen und Fachbegriffe beizubringen. Es würde genügen, wenn man um die Komplexität (um Möglichkeiten und Unmöglichkeiten) der Musikproduktion Bescheid wüsste und die Arbeit des Komponisten nicht durch unsinnige oder im gegebenen Zeitrahmen nicht zu leistende Ansagen infragezustellen.

In zahlreichen Fortbildungsseminaren bei einzelnen Sendeanstalten, vor allem aber seit 20 Jahren bei der ZFP Hannover (Zentrale Fortbildungsstelle von ARD und ZDF) konnte ich die Freude über den „Aha“-Effekt erleben, wenn Nicht-Musikern aus der Filmbranche beim Erlernen eines Grundwissen von Studiotechnik, Musikdramaturgie und Musikpsychologie plötzlich Zusammenhänge begreifen. Es gibt so viele Insider-Information aus den Bereichen von Sounddesign bis zur Analyse von modellhaften Musikdramaturgien, dass sich leicht eine ganze Seminarwoche ohne Durchhänger verbringen lässt. Leider ist die Beteiligung an den Musikseminaren der ZFP (im Unterschied zu Schnitt-, Drehbuch- oder journalistischen Seminaren) vergleichsweise gering und erlaubt gerade die Fortbildung von jährlich etwa 25 Personen.

Ebenso gering ist das Interesse an den innerhalb der Filmhochschulen angebotenen Filmmusik-Seminaren. Zu früh wird über das „learning by doing“ mit eigenen Filmversuchen angefangen, die dann zeitlich die Studierenden so okkupieren, dass für Seminarbesuche keine Zeit mehr bleibt: in dilettantischem Basteln wird dann oftmals das „Rad nochmals neu erfunden“, statt Vorgefundenes zu internalisieren und auf diesem aufzubauen.

Insgesamt bedarf es einer fast missionarischen Aufklärung innerhalb der Filmbranche, dass im audiovisuellen Kontext nicht nur das Auge von Belang ist, sondern auch das Ohr. Im visuellen Bereich (Gestaltungstechniken mit der Kamera, Montagetechnik, Einführung in Schnittsysteme, Inszenierung am Set etc.) gibt es an den Filmakademien und Hochschulen eine verfeinerte Ausbildungspraxis. Im auditiven Bereich - vor allem im Bereich Musik und Sounddesign - bleiben viele Fragen offen.

Oft kann man Filmschaffende schon bestürzen, wenn man generell den musikpsychologischen Kontext des Hörens und die Bedeutung des „Ohres“ darstellt. Nur wenige wissen z.B., dass nach dem Gleichgewichtssinn (der sich ebenfalls im Ohr befindet) das Hören die erste beim Menschen funktionierende Sinneswahrnehmung ist. Bereits in der 24. Woche embryonalen Daseins „hört“ der Mensch. Was er vor allem hört, ist die pulsierende Beinarterie der Mutter mit ihrem binären (aus Systole und Diastole bestehenden) Rhythmus des Pulses. Rhythmus (als Ingredienz aller Musik) ist deshalb ein archaisches Kommunikationssystem, - vor Begriff, vor Denken, vor Sprache, vor Logik. Das Sehen kommt erst viel später (Katzen und andere Tiere sind bezeichnenderweise noch lange nach der Geburt blind). Das Auge ist das Organ des Denkens, präzisen Erkennens, der Arbeitswelt und der äußerlichen Weltaneignung. Das phylogenetisch ältere

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.film-sound-design.de>

Ohr ist das Organ des Fühlens, der zwischenmenschlichen Schwingungen, der Sympathie, der inneren Aneignung der Welt.

Das Auge ist spezifiziert und lässt sich durch Augendeckel (z.B. nachts) wieder funktionslos machen. Das Ohr ist immer präsent. Es zeichnet nicht nur nachts beim Schlaf alles auf und speichert es im Unterbewusstsein, sondern selbst in der Narkose beispielsweise während einer Operation: postoperative Hypnoseversuche („Erinnere dich, was hat der Arzt gesagt, während du schiffst?“) können leicht zeigen, dass das Ohr selbst in der Bewusstlosigkeit alles wahrnimmt. Das Ohr funktioniert selbst noch nach dem klinischen Tod (Gehirntod, flatline im EEG) „ wie Aussagen reanimierter Personen einhellig zeigten. Verstorbene hörten beispielsweise noch jene ergreifend sachlichen Sätze wie „Schiebst du ihn raus? oder „Wer wäscht ihn, ich oder du?“ Einen schönen Beleg für das Hören nach dem Tod (das übrigens dem vorgeburtlichen Hören entspricht) liefert auch das in unserer Sprache konservierte Urwissen: Worte wie „gehören“, „hörig“ oder „aufhören“ dokumentieren die existentielle Bedeutsamkeit des Ohres. So „hört“ jemand beim Sterben erst dann mit seinem Sein auf, wenn er nichts mehr „hört“.

4: Ausbildung für Filmkomponisten

Während es in den USA schon lange Zeit Tradition ist, das Komponieren für Film im hochschulischen Bereich zu lehren, gibt es vergleichbare Studienmöglichkeiten in Deutschland erst seit wenigen Jahren. Der Grund liegt in der unseligen (und möglichst bald abzuschaffenden) Unterscheidung zwischen „E“- und „U“-Musik und der ideologischen Prämisse, dass an einer deutschen Hochschule nur die höhere Kunstmusik angemessener Lehrgegenstand sei. Die Zeitläufte - vor allem die schlichte Erkenntnis, dass das GEMA-Aufkommen der „E“-Komponisten nur noch einen kleinen Prozentsatz der wirtschaftlich relevanten Musik ausmacht - haben jedoch nach und nach gezeigt, dass Filmmusik eine ernstzunehmende und - retrospektiv gesehen - für das 20. Jahrhundert sogar zentrale musikalische Gattung darstellt.

Derzeit gibt es in Deutschland drei Hochschulen mit einem auf die Komposition von Filmmusik orientierten Studiengang:

- An der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg gibt es den Studiengang „Filmmusik und Sounddesign“, an dem in einem zweijährigen Aufbaustudium (mit angehängter Zeit für eine umfangreiche Diplomarbeit) ein kompositionsorientiertes Studium absolviert werden kann. Voraussetzung ist ein möglichst abgeschlossenes oder mit Vordiplom beendetes Musikstudium.

- Die Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin bietet den Diplom-Studiengang „Komposition/Medienmusik“ als Vollstudium von 10 Semestern an. Voraussetzung ist

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.film-sound-design.de>

eine hochschulübliche Eignungsprüfung mit vornehmlich klassischen Prüfungsfächern (vergleichbar einem traditionellen Kompositionsstudiengang). Die besonderen Studieninhalte sind „Geschichte der Filmmusik“, „Audiovisuelle Dramaturgie“, „Regiewerkstatt“, „Digitale Klangsynthese“, „Computertechnik“.

- Die „Hochschule für Musik und Theater München“ bietet den Diplom-Studiengang „Komposition für Film und Fernsehen“ als Vollstudium von 8 Semestern an. Voraussetzung ist eine hochschulübliche Eignungsprüfung, zu der man nach Vorlage und Durchsicht einer Bewerbungsmappe mit Partituren, Hörbeispielen, Videos und anderen Dokumenten künstlerischer Arbeit zugelassen wird.

Als Leiter des Münchner Studiengangs kann ich über einige Erfahrungen in der Ausbildung zum Filmkomponisten berichten:

Das Studium (und eben das Berufsbild des Filmkomponisten) beruht auf vier Säulen:

1) Klassisch-traditionelles Komponieren in der abendländischen Tradition. Der Bogen spannt sich ausgehend vom mittelalterlichen Kontrapunkt über klassischen Tonsatz bis zu den Satz- und Formungstechniken der Moderne. Er beinhaltet auch alle Instrumentationstechniken und befähigt (mit den Zwischenstufen der Stilkopie möglichst weit gestreuter Stilistik) zum eigenen Komponieren. Ein wichtiger Akzent liegt im Erarbeiten der wesentlichsten Komponistenhandschriften des 20. Jahrhunderts. Ziel ist das Finden einer eigenen Idiomatik oder „Handschrift“.

2) Jazz/Rock/Pop/Ethno in allen Ausprägungen und Varianten zu kennen und als Stilkopie nachkomponierend zu beherrschen ist ein hochgestecktes Ziel, dem man - wenn einige Anfangshürden überwunden sind - dennoch erstaunlich nahe kommt. Die Auswahl ist eher selektiv als systematisch: nach einer Unterrichtsstunde über Flamenco kann ebensogut der modale Jazz von Miles Davis oder eine Einführung in chinesische Musik auf dem Unterrichtsplan stehen. Improvisation am Klavier ist eine praxisnahe Abrundung.

3) Studiotchnik/Soundsampling/Soundprocessing/Harddisrecording ist ein weiterer Baustein. Im vorgegebenen finanziellen Rahmen wird versucht, alle aktuellen Standardgeräte (vom EMU4-Sampler, Akai S5000 Sampler bis zum G4-Rechner von Apple Mac und einem ProTools-System mit derzeit üblichen plug-ins) verfügbar zu haben und zum Unterrichtsgegenstand (in Theorie und Praxis) zu machen.

4) Filmdramaturgie, Filmanalyse, Geschichte der Filmmusik und diverse Praktika (Tonaufnahme am Set, Filmmischung, Popmusikproduktion, Hörspielproduktion, Filmmusikproduktion) sind Unterrichtsinhalte die filmspezifischer Art sind.

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.film-sound-design.de>

Nur solche Komponisten sind für einen Regisseur gute Partner, die auch von der Filmherstellung ein fundiertes Wissen besitzen.

Ein Problem liegt in der riesigen Fülle des Stoffs: es ist nahezu ein eigener Kompositionsstudiengang, ein eigener Jazz-/Popmusikstudiengang und ein eigener Tonmeisterstudiengang, die hier ineinander verschachtelt sind. Die Klasse umfasst daher nur maximal sechs Studierende, von denen jeder eine wöchentliche Kompositionseinzelstunde und dann gemeinsamen Gruppenunterricht (ca. 20 Stunden) hat. Das gemeinsame Tun (Teamwork als wichtigste Erfahrung für den Filmkomponistenberuf) steht an prominenter Stelle. Jeder Studierende wird auch sehr früh in professionelle Projekte eingebunden (als Assistent, Kopist, als Co-Autor von kleinen Filmmusiknummern oder Hintergrundmusiken), um über das „learning by doing“ mit den Gepflogenheiten, den Überraschungen und der Vielfalt des Berufsbildes vertraut zu werden.

In einem Kooperationsvertrag mit der Münchner Hochschule für Fernsehen und Film (und durch meine Tätigkeit seit 1982 als dortiger Gastdozent) sind ferner die Weichen gestellt worden, dass es zwischen beiden Hochschulen gute Kommunikation gibt: deshalb sind die meisten Kompositionsstudenten auch in die Herstellung von Musiken für Übungsfilme der Filmhochschule involviert, was eine praxisnahe Vorübung in spätere Zusammenarbeitsmodelle Regisseur-Komponist ergibt. Oft wurden hier auch schon Arbeitsbeziehungen geknüpft, die über den Studienrahmen hinaus in die nachfolgende professionelle Tätigkeit reichten.

Kopfzerbrechen bereitet die Eignungsprüfung: in diesem Jahr 2001 hatten sich wiederum über 40 Bewerber gemeldet, von denen aufgrund der eingegangenen Bewerbungsmappen mit Bändern, Videos und Partituren acht Aspiranten zur Eignungsprüfung vor Ort eingeladen wurden, - um einen der zwei freiwerdenden Studienplätze zu ergattern. Eine Grundsatzentscheidung ist hierbei sehr schwer zu fällen: Sollen Bewerber für das 1. Semester favorisiert werden oder Bewerber für das 5. Semester (quasi Aufbaustudiengang)? Für einen völligen Neuanfänger (quasi vom Gymnasium her kommend) hat sich das oben dargelegte Stoffpensum als zu groß erwiesen. Ideal sind Studienanfänger, die schon mindestens 6 Semester ein Hauptfach (Komposition, Schulmusik oder Klavier wären typisch) studiert haben. Umgekehrt mussten inzwischen auch schon negative Erfahrungen gemacht werden, dass Studierende, die vorher schon ein zwei Studiengänge absolviert haben und das normale Höchstalter der Zulassung von 25 Jahren durch eine Sondergenehmigung überschritten hatten, sich als wenig lernfähig, wandlungswillig und vor allem wenig teamfähig zeigten.

Ein besonderes Highlight des Studiengangs ist der vierzehntägige „Offene Donnerstag“, bei dem sich (ausgehend von einem regelmäßigen Stammtischtreffen Münchner Filmkomponisten) meist über dreissig etablierte Komponisten (von Klaus Doldinger, Ulrich Reuter, Nick Glowna bis Jörg Evers) einfinden um Beispiele aus der eigenen aktuellen

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.film-sound-design.de>

Arbeit vorzuführen und anstehende Probleme - bei Rotwein, Käse und Früchten - ausgiebig zu diskutieren. In diesem Zirkel wird oft erkennbar, wie notwendig ein Zusammenschluß von Filmkomponisten, das ständige Fort- und Weiterbilden und ein solidarisches Miteinander ist.

Bei der Einführung des Studiengangs wurde 1996 von mir in der Münchner Musikhochschule ein Grundsatztext „Warum Filmmusik?“ veröffentlicht, der in einem Auszug wiedergegeben sei:

Seit 1929 ist „Filmmusik“ (wie später die Pop- und Rockmusik) diejenige Musikform, die allein in der tontechnischen Aufzeichnung existiert und nicht mehr live aufführbar ist. Durch die Symbiose von Musik & Technik haben sich eine Kompositionsästhetik und ein Kompositionshandwerk herausgebildet, die in ihrer Fundamentalität für das 20. Jahrhundert der „Fotografie“ entsprechen.

So wie die Kunstform „Fotografie“ oder „Film“ die Nahaufnahme, Detailvergrößerung, Zoom kennt, so wie hier Blenden, Weichzeichner, Montagen, Mehrfachbelichtung, Slowmotion verwendet werden, so wie es den Einsatz von Objektiven (vom Weitwinkel, Teleobjektiv bis Fischaug), Filtern und inzwischen viele digitale Bearbeitungsformen gibt, so kennt auch die Kunstform „Filmmusik“ die akustische Nahaufnahme, die riesenhafte Detailvergrößerung von leisen Klängen und Geräuschen, die zoomartigen Hallwirkungen, so verwendet „Filmmusik“ auch Tonblenden, Collagen, Montagen, Mehrspurüberlagerungen und den Einsatz von ausgefallenen Mikrophoniertechniken, Filtern und inzwischen auch viele digitale Bearbeitungsformen.

So wie der Fotograf alle Techniken als künstlerisches Ausdrucksmittel verwendet, so hat der Filmkomponist alle Techniken schon beim Akt des Erfindens von Musik einzuplanen und mitzudenken. Die Hörer von CD's, LP's, MC's sind mit den neuen ästhetischen Möglichkeiten längst vertraut. Sie schätzen vor allem die extreme Subjektivität und Nähe, die sich technisch herstellen lässt: Der Filmschauspieler ist mittels Nahaufnahme in einer unerhörten Intimität und subjektiven Präsenz gegenwärtig geworden, von der ein Theaterschauspieler (den man womöglich den ganzen Abend nur aus sechzig Meter Entfernung erlebt) nur träumen kann. Tontechnisch vermittelte Musik hat dieselbe Intimität und Nähe. Sie steht damit im Kontrast zur Konzertaufführung, wo das Ensemble sich ebenfalls in weiter Distanz zum Hörer befindet. Der Massenmensch unserer gegenwärtigen Gesellschaft will aber in seiner Einsamkeit subjektive Nähe, - deshalb der Boom zu CD's, LP's und MC's... Will ein Komponist (auch der „E“-Musik) sich heute zeitgemäß und marktkonform etablieren (darin liegt z.B. auch der wesentliche Unterschied von Oper und Musical), dann muß sein „Komponieren“ diese technischen Möglichkeiten reflektieren.

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.film-sound-design.de>

Das Thema „Filmmischung“ (in der deutschen Filmpraxis von wenigen Ausnahmen abgesehen mit „katastrophal“ und „leidig“ assoziativ verbunden) ist so bedeutsam, dass ich damit mein letzterschienenes Buch

N.J. Schneider, Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch, Mainz (Schott Musik International) 1997 beginnen musste: Film ist Teamwork - oder: Weshalb die Filmmischung über die Qualität einer Filmmusik entscheidet! heißt dort die Einleitung.

Vgl. dazu eine genauere Darstellung Wie wird man Filmkomponist? in: N.J. Schneider, Handbuch Filmmusik I: Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film, 2. Auflage, München 1990, S. 55.

Die GEMA rechnete 1999 in der Fernsehmusik (Sparten Fs und T-Fs) 19 Millionen Sendeminuten (davon 8,5 Millionen Sendeminuten von inländischen Werken) ab. Diese ungeheure Zahl steht einer Verrechnung von nur 991 Kinofilmen (darunter 202 inländische Produktionen) gegenüber, was die quantitative Bedeutung des Fernsehens für das wirtschaftliche Aufkommen der Filmkomponisten drastisch dokumentiert.

Vgl. hierzu den Beitrag von Jörg Evers im vorliegenden Buchband.

Die „temporary tracks“ sind heute zur Gewohnheit geworden: um den Schnitt zu erleichtern, um für Rohschnittabnahmen (vor allem durch Redakteure) bereits Stimmungen und emotionale Brücken späterer Filmmusik anzudeuten werden Musikstücken aus bekannten Soundtracks unterlegt. Leider haben sich Regisseur, Cutter, Produzent und Redakteur meist so sehr an diese temp tracks gewohnt, dass in vielen Fällen dem Komponisten nichts mehr übrig bleibt, als eng (bis hin zum Plagiat) an der vorgegebenen Stilistik zu bleiben.

Dieser klassische Rahmen wird recht genau wiedergegeben durch das von mir mitkonzipierte Lehrbuch Der musikalische Satz. Ein Handbuch zum Lernen und Lehren, hg.v. W.Salmen und N.J.Schneider, Innsbruck (Edition Helbling) 1987