

Filmmusik und Qualitäten von Kunst

von Ulrich Reuter

Mit diesem Text möchte ich einige Gedanken aus der Perspektive der Filmmusikkomposition heraus beitragen, die möglicherweise, direkt oder indirekt, für die Diskussion über U und E interessant sein können. Wie sieht die Suche nach Qualität in unserem Bereich aus? Lässt sich daraus etwas ableiten?

Möglicherweise hat die Filmmusik von allen Seiten den unparteiischsten Blick auf die aktuelle Diskussion. Finanziell hat unsereins von einer Änderung der entsprechenden Verteilung kaum Positives oder Negatives zu erwarten - vor allem aber gehört es zu unserer Jobbeschreibung, unterschiedlichste musikalische Ansätze zu wertschätzen, zu durchdringen und zu praktizieren. Ich kenne kaum eine Kollegin oder einen Kollegen ohne echte Begeisterung für eine Vielzahl von Musikgenres, inklusive, natürlich, für „E“.

Beginnen wir mit der Genreoffenheit. Klar ist: Das Crossover-Prinzip liegt in der DNA der Filmmusik. Der Hollywoodstil entstand - auch personell - als eine Mischung aus U und E („Broadway cum Rachmaninoff“, wie Rózsa sagt), und die Methode, unterschiedliche Stilstiken als Träger von Bedeutung und Assoziationen zu nutzen, setzt sich seit 130 Jahren ungebrochen fort. Der Archetyp des Filmkomponisten oder der Filmkomponistin ist einer, der den Ehrgeiz hat, alles liefern zu können, ein Chamäleon. Stile werden nicht nur imitiert, sondern fusioniert, amalgamiert, und zudem mit einem persönlichen Tonfall verbunden. Genremix als Strategie für die Entwicklung neuer Ansätze - man kann hier eine Nähe zu Prinzipien der Postmoderne (oder Post-Postmoderne) sehen. Wer sich in dieser eklektischen Welt bewegt, weiß dann auch, dass sich der künstlerische Wert (solange es einen gibt) nicht daran festmacht, ob eine Orchestration arbeitsaufwändig und nach den Regeln der Kunst erfolgt ist, oder ob komplexe Kontrapunkte geschrieben werden mussten. Und auch nicht darin, wie viele Stunden es gedauert hat, Soundscapes zu programmieren.

Denn beim Film ist sowieso klar: Kontext ist alles. Ob eine Filmmusik interessant, relevant oder innovativ ist (oder auch: ethisch vertretbar, angemessen), entscheidet sich im Gesamtsystem des Films und im Zusammen- oder Gegeneinanderwirken aller dramaturgischen und ästhetischen Ingredienzien. Und zudem noch intertextuell in der Bezugnahme auf andere Filme, andere Musik, und, nicht zu vergessen, die Realität. Für jedes Projekt ergibt sich der Auftrag an die Musik aus einem vieldimensionalen Koordinatensystem heraus: Was wird erzählt, welcher inhaltliche Diskurs wird entfaltet, wie ist das Interesse an Formalem, an emotionalem Erleben, an Identifikation, an Erkenntnisgewinn? Werden mehr Fragen gestellt oder mehr Antworten gegeben? Da *kann* dann spannende innermusikalische Komplexität das Mittel der Wahl sein, genau wie extreme Einfachheit oder provozierende Banalität (oder die Entscheidung, gar keine Musik zu verwenden).

Das sind im Grunde natürlich Selbstverständlichkeiten, die aber doch zu schwierigen - und damit interessanten - Diskussionen führen: So wurde John Williams' meisterhaft komponierter und produzierter Orchesterscore zu *Schindlers Liste* wegen seiner Süßlichkeit viel kritisiert; und Hildur Guðnadóttirs Arbeit zu *Chernobyl* - größtenteils aus Audiomaterial eines stillgelegten Kraftwerks zusammengesetzt - viel gelobt.

Als mögliche Kriterien für Qualität von Filmmusik könnte man also anführen: Konzeptionelle Stärke, die Kohärenz zwischen Idee und überzeugender Umsetzung, das Finden der perfekten Stimme in der Polyphonie der filmischen ästhetischen Mittel, die Schaffung von Mehrwert durch Bezüge nach innen und nach außen, und Innovation, oder das Interesse daran. Und im Ergebnis dann, natürlich, Wirkung und Faszination. Damit sind wir bei einem Denken, das in mancher Hinsicht mehr mit dem der zeitgenössischen bildenden Kunst (insbesondere der Konzeptkunst und Installationen) mit ihrem Interesse an Kollisionen und intertextuelle Referenzen zu tun hat, als mit werkimmanenten Formfragen.

In anderer Hinsicht werden wir an das Denken über Popmusik erinnert, die ihrerseits auch erst in einer Art Gesamtpaket ihren Sinn ergibt - zusammen mit Mode, Zeitgeist, Posen, „an (...) Personen geknüpften Erwartungen“ (Diedrich Diederichsen) und mehr.

Bei all dem ist die musikalische Substanz und die kompositions- und produktionstechnische Fertigkeit als ein Qualitätskriterium für Filmmusik natürlich nicht komplett vom Tisch. Nur würde man, je nach Ästhetik, oft treffender von „Präzision der Ausarbeitung“ sprechen als von „kompositorischer Qualität“. Um beim Beispiel zu bleiben: Nicht nur die Tatsache, dass Hildur Guðnadóttir den Score zu *Chernobyl* aus den besagten Audiosamples erzeugt hat ist ihre Leistung, sondern wie die Musik genau gesetzt, gemischt und somit auf den Punkt gebracht ist. Filmmusik, die damit zufrieden wäre, nur zu funktionieren, also eine Aufgabe zu erfüllen wie Emotionalisierung oder Spannungserzeugung, ohne sich für innermusikalische Qualität zu interessieren, reicht nicht aus. Der Dialog zwischen musikalischem Statement und filmischem Kontext ist immer Teil des Spiels, genau wie eine gute Kameraarbeit. Wo dieses Interesse nicht vorhanden ist, leidet das Gesamtergebnis - und das in der Regel auch in unternehmerischer Hinsicht.

Womit wir beim Thema Geld wären, bzw. einem kleinen Exkurs zur Kulturförderung im Filmbereich: Auch hier existiert eine Art „E“ und „U“, Arthouse und Mainstream genannt, mit einem tendenziell ähnlichem Kräftefeld aus künstlerischer Ambitioniertheit und damit oft publikumsmäßiger Nischigkeit auf der einen Seite, und kommerzieller Ausrichtung auf der anderen. Seit diesem Jahr spiegelt sich das in einer neuen, zweigeteilten Förderstruktur wider: Vereinfacht gesagt bekommen kommerziell gedachte Projekte Wirtschaftsförderung (DFFF) und kunstorientiertere Filme Kulturförderung (FFA). Anders als die aktuell diskutierte GEMA-interne Kulturförderung ist die Filmförderung freilich staatlich.

Das Verhältnis zwischen Warencharakter und künstlerischer Relevanz erscheint beim Film anders geartet und auf andere Weise kompliziert als bei der Musik. Als Illustration können die von verschiedenen Seiten veröffentlichten Listen der „hundert besten Filme“ dienen (AFI, Time Magazine, BBC Culture u.a.), die immer diskutabel sind, aber eines gemeinsam haben: Dass sie Arthouse, Underground und Populärkultur zusammenbringen. Western stehen da neben Experimentalfilmen, David Lynch neben Chantal Akerman neben Steven Spielberg. Genres werden als Bereicherung empfunden, als mythische Systeme. Was den Arthouse-Bereich angeht, erscheint beim Film auffällig, dass sich Hochkultur-Distinktion anders ausdrückt als bei der Musik: Ein großer Teil des Kanons der anspruchsvolleren Filme nutzt, bzw bezieht sich auf Pop und Trash; eine Selbstvergewisserung des Status durch Rituale und Attribute ähnlich der Konzertsalkultur ist weniger ausgeprägt. (Womit weniger Dresscodes gemeint sind, als beispielsweise die kompositorische Pflicht zum

höchstmöglichen spieltechnischen Anspruch an die Ausführenden, der ein Werk erst als ernstzunehmend adelt.) Auch im Filmbereich ist finanzielle Förderung die Voraussetzung für das Bestehen eines Freiraums für möglichst kompromissloses künstlerisches Forschen. Nur eben erscheint dieser ambitionierte Bereich nicht so stark durch eine lineare Tradition von bürgerlich akademischer Hochkultur definiert, sondern genreoffener.

Abschließend noch ein paar Zeilen zu dem, was man den amphibischen Übergang nennen könnte: Zu Musik, die aus dem filmischen Zusammenhang herausgelöst wird, und, umgekehrt, zur Verwendung von Konzertmusik im Film. In beiden Fällen stellt sich die Frage nach der musikalischen Qualität auf interessante Weise.

Wenn eine ursprünglich autonome Musik im Film benutzt wird, wie etwa von Ligeti und Penderecki bei Kubrick, oder von Gubaidulina bei Lanthimos, verschiebt sich der Modus der Rezeption massiv. Die innermusikalische Dramaturgie und der Diskurs rücken in den Hintergrund, Klang als Material wird zu Klang als Information. Musik im Film will immer gedeutet werden. So ist es interessant, wie Gubaidulinas „Rejoice“ in den entsprechenden Szenen von *the Killing of a Sacred Deer* problemlos das Thrillergenre erfüllt. Im Filmzusammenhang schafft diese Musik eine unheilvolle Atmosphäre, und sie scheint uns inhaltlich etwas zu erklären, auch wenn wir nicht genau deuten können, was. Ist das dann ein Missbrauch, oder eine Verflachung? Immerhin haben sich alle drei Genannten, Gubaidulina, Ligeti und Penderecki in Interviews positiv zur jeweiligen filmischen Umnutzung beziehungsweise Neuinterpretation geäußert. Der (intelligente) filmische Einsatz von vorbestehender Musik kann uns jedenfalls eindringlich daran erinnern, dass es mehr als eine fruchtbare Art des Musikhörens (und demnach auch Musikschaffens) gibt. Und dass die „Anwendung“ einer Musik keinen Qualitätsverlust bedeuten muss.

Und was ist mit dem umgekehrten Fall, wenn also Filmmusik - ursprünglich ein Layer von vielen - herausgelöst und für sich stehend gehört wird, ob nun im Konzert oder im als Audio?

Offenbar geschieht etwas, das beim Publikum auf ein großes Bedürfnis trifft. Diverse Formate von Filmmusik- und Games-Musikkonzerten florieren und füllen nicht nur Konzertsäle, sondern Arenen. Suiten aus Scores sind längst gängige Teile von Konzertprogrammen.

So ist John Williams der meistaufgeführte lebende Komponist von Orchestermusik. Bemerkenswerterweise äußerte sich dieser in einem Interview, das er vor Kurzem gab, ziemlich kritisch zum Wert von Filmmusik. Sie sei für ihn immer ein „job“ gewesen - insbesondere komme die Aufnahme in den Kanon der Konzertwerke aus einem „misunderstanding“. Die Beliebtheit von Filmmusik beruhe auf „nostalgia“. Auch von Ennio Morricone und anderen gab es ähnliche abwertende Aussagen.

Leicht zu erraten und zu ergänzen wären, neben der Nostalgie, weitere Gründe für den besagten Trend: Die Sehnsucht des Publikums nach einem Repertoire, das gleichzeitig von heute, aber trotzdem für weniger gebildete Ohren verständlich bzw weniger anspruchsvoll ist; und, zumindest im Fall von Williams, die Kontinuität in der stilistischen Anknüpfung an Prokofieff, Strawinsky und Copland und damit doch irgendwie eine Zuordnung zur Hochkultur, oder, anders ausgedrückt, der Nachweis von Wertigkeit.

Ob das aber alles wirklich zu beklagen ist, ist die Frage. Vermutlich liegt ein Schlüssel in der kuratorischen Auswahl: Wenn sich die Konzerte oder die Playlists nicht ausschließlich um „die schönsten Melodien“ oder Themen einer Filmmusik kümmern, sondern unterschiedliche, originelle und rätselhafte Passagen integrieren, wird auch der Hörakt vielschichtiger. Da der ursprüngliche Kontext der Musik, der Film, nicht mitgeliefert wird, besteht die Chance, dass nicht nur schwelgerisches Genießen, sondern ein aktives Hinein-Hören und Mitkonstruieren auf Seiten der Rezipierenden stattfindet - emotional, analytisch oder assoziativ.

Womit wir zurück sind beim Refrain dieses Textes: Dem Mehrwert, der erst aus der Beziehung zwischen Musik und Kontext entsteht. In diesem Fall des Kontexts, der von der Hörerin oder dem Hörer ergänzt wird. Die Idee des Kunstwerks als etwas Unfertigem, eines Angebots, einer partnerschaftlichen Kooperation zwischen Sender und Empfänger ist im Denken anderer zeitgenössischer Kunstformen wie der Literatur und der bildenden Kunst seit vielen Jahrzehnten präsent - erinnert sei an Umberto Eco's „offenes Kunstwerk“, Susan Sontags „Ästhetik des Schweigens“, Marshall McLuhans „kalte Medien“, Wolfgang Iser's „Leerstellen“ und viele mehr. Nicht das Werk „dort vorne“, das zu bewundern ist, sondern die Komplizenschaft und das Sich-zu-eigen-Machen von Musik ist hier interessant. Vielleicht kann die Filmmusik auch für dieses Verständnis werben.

Als Fazit bleiben Punkte festzuhalten, die vielleicht nur auf den ersten Blick selbstverständlich sind: Dass künstlerische Qualität nicht an Genres gebunden ist. Dass Filmmusik, wie auch manche Gattungen zeitgenössischer freier Kunst, für ein Verständnis von Qualität steht, das weit über das Werkimmanente hinausdenkt. Dass im popkulturellen Denken ein gewaltiger Mehrwert zur Erweiterung der Bezugssysteme und möglicher Ästhetiken steckt. Dass Filmmusik gegebenenfalls als künstlerische Gegenwartsmusik gelten kann, aber dass sie sich in- und außerhalb des Filmkontexts sehr unterschiedlich definiert. Und dass freie, nichtkommerzielle Entwicklungsräume für künstlerisch gedachte Musik geschaffen und/oder erhalten bleiben müssen. Konsequenzen für die Diskussion um die Neugestaltung der kulturellen Förderung der GEMA scheinen mir auf der Hand zu liegen.

Ulrich Reuter studierte an der Hochschule für Musik Würzburg, später an der Filmakademie Baden-Württemberg (Studiengang Filmmusik, Diplom 1994). Seitdem arbeitet er als freischaffender Komponist für Fernseh- und Kinofilme.

Workshops und Vorträge hielt er beispielsweise an der Hochschule für Musik Würzburg, dem Europäischen Fortbildungsinstitut für Film und Fernsehen (EFIFF), der Internationalen Funkausstellung 2008, der Filmakademie Baden-Württemberg. Zwischen 2003 und 2005 erfüllte er einen Lehrauftrag für Filmmusik an der Hochschule für Musik München.

Seit November 2005 lehrt Ulrich Reuter als Professor für Filmmusikkomposition an der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf in Potsdam.