

Musik statt Sounddesign – ein vergeblicher Effort?

Von Mathias Knauer

Separatdruck aus dem Buch

Christoph Merki (Hg.) »Musikszene Schweiz«

Begegnungen mit Menschen und Orten.

Mit Fotografien von Goran Potkonjak. Zürich (Chronos) 2009.

696 S. 187 Abb. s/w – ISBN 978-3-0340-0942-3



Als ich mich um 1972, in den Jahren der Studentenbewegung, als junger Musikwissenschaftler dem Film näherte, wußte ich, daß (mit Ausnahme von Robert Blum¹) kein Komponist von Rang, und erst recht kein jüngerer, im Schweizer Film regelmäßig etwas zu sagen hatte. Nachdem wir 1975 das Filmkollektiv Zürich gegründet hatten – ein Zusammenschluß einiger engagierter Filmemacher, der Aktivisten des militanten Filmverleihs Filmcooperative Zürich und der Crème der Schweiz Filmtechniker, die sich gerade gewerkschaftlich organisierten² – und im Januar 1976 sich das Projekt eines spendenfinanzierten Films über die damals grassierende Repression gegen linke Lehrerinnen und Lehrer und »alternative« Lehrmethoden, abzeichnete, bei dem alle Mitwirkenden honorarfrei arbeiteten, wollten wir – jetzt oder nie! – einen Komponisten von Metier einladen, frühzeitig im Prozeß der Montage mitzuwirken und damit der Musik einen gewichtigen Platz schaffen.³ Es entsprach dies der Konvergenz von politischer und ästhetischer Avantgarde, die einen Teil der Bewegung nach 1967 beflügelt hatte.

Wir gewannen den damals 33-jährigen Komponisten Roland Moser, Schüler von Sandor Veress und Wolfgang Fortner, für jenes Projekt. Er war seit 1969 am Konservatorium Winterthur Lehrer für Theorie und Neue Musik. Ich hatte kurz zuvor seine »Heineliieder« im Rahmen seines Gesprächs mit Gertrud Schneider am Radio kennengelernt und meinte, unser Projekt müßte ihn interessieren. Ich war überzeugt, daß es nicht an den Komponisten liegen kann, wenn sich das Filmschaffen nicht für die aktuelle Musik interessiert, und daß man umgekehrt sich nicht wundern darf, wenn die Komponisten fernstehen, solange sie keine Gelegenheit haben, kontinuierlich und mit Kompetenz Musik für ernstzunehmende Filme zu entwickeln: daß man also einige Komponisten »aufbauen« sollte, um unserer braven Filmmusik weiterzuhelfen.

Nun, nach mehr als zwanzig Jahren, unterhalte ich mich 2008 in Basel mit Roland Moser, der 1984 Kompositions-, Instrumentations- und Theorielehrer an der Musik-Akademie Basel geworden war und eine große Zahl von Kompositionen geschaffen hat, darunter ein großer Teil Vokalmusik und eine Oper.

Die Musik zu »Aufpassen macht Schule« war seine erste Filmmusik gewesen, auf die eine Reihe weiterer Arbeiten folgten: für Urs Graf, von »Kollegen« (1979) bis hin zu »Etwas anderes« (1987), und für Anne Cuneo, »Erdschichten Menschenzeichen« (1984).

Roland Moser, Du hattest 1976 wohl kaum die Absicht, Filmkomponist zu werden.

Es kam eine Anfrage von euch, in einer frühen Phase des Films, ganz im Gegensatz zu meinen späteren Filmarbeiten. Bei keinem Film konnte ich so intensiv miterleben, wie er am Schneidetisch entsteht.

Warum hat Dich das damals interessiert?

In jenen Jahren habe ich mich intensiv mit Hanns Eisler beschäftigt, der für mich vorher nur ein Name war. Ich kaufte in der DDR Schallplatten und einige Bände seiner Edition der Lieder und Kantaten. Das hat auch in meinen anderen Werken jener Jahre Folgen gehabt und so etwas wie eine neue Phase meiner Arbeit eingeleitet. Ich hatte das Buch von Adorno und Eisler gelesen,⁴ und so kam mir die Anfrage sehr gelegen, umso mehr, als von mir erwartet wurde, daß ich nicht einfach am Ende bloß eine Musik abliefern, sondern daß ich in die ganze Arbeit einbezogen sein soll. Bei dieser ersten Filmarbeit habe ich freilich auch prompt einige Fehler gemacht, entsprechend meinen Vorstellungen von einer gewissen Autonomie der Musik. Ich war zwar nicht ganz naiv, aber alles war erst Theorie, und nun konnte ich dies in praktische Erfahrung umsetzen.

»Aufpassen macht Schule« war ja so montiert, daß die Musik in längeren Zwischenakt-Sequenzen jeweils einen Soloauftritt bekommt. Die Landschaftsaufnahmen bieten den Hintergrund für die Musik, nicht umgekehrt.

Sie wurde nicht einfach zerschnitten und daruntergelegt, sondern hatte einen Anfang und ein Ende, und es wurde mit dem Schnitt darauf reagiert. Ich habe diese Musik für fünf Bläser jeweils bei mir auf dem Klavier aufgenommen, und wir konnten das am Schneidetisch ausprobieren und weiterentwickeln.

Das war unglaublich spannend: hat man die Musik um vier, fünf Sekunden verschoben, war die Veränderung viel gewichtiger als wenn ich in der Komposition einige Noten geändert hätte. Das waren wichtige Erfahrungen, die einem die Relativität des eigentlichen Notentextes drastisch vors Auge und vors Ohr führten. Ich lernte damals, daß Liegetöne beim schwankenden Tempo der 16mm-Projektoren ziemlich groteske Effekte ergeben können. Oder auch, was passiert, wenn man zu pointierte Ak-



Das spendenfinanzierte Projekt »Aufpassen macht Schule« war Ausgangspunkt eines engagierten Vorstoßes des Filmkollektivs Zürich in Richtung einer professionellen Filmmusikpraxis in den 1980er Jahren. Die Arbeitsgruppe wirkte unentgeltlich, und so war es möglich, mit dem Komponisten Roland Moser und dem Künstler Peter Emch (hier das von ihm gestaltete Plakat) zwei prominente Mitarbeiter zu gewinnen.

zente komponiert. In dieser Musik hatte ich viele Staccato-Akkorde und Sforzato-Einzeltöne, was uns dann beim Schneiden großes Kopfzerbrechen bereitete, wenn in der Fahraufnahme etwa ein völlig unbedeutender Pfosten am Straßenrand von der Musik hervorgehoben wurde – Akzentsetzungen, einfach ins Blaue komponiert, sind in der Filmmusik gefährlich. Das habe ich zum Beispiel begriffen damals. Solche Anfängerfehler versuchte ich später zu vermeiden.

Die befreite Musik

Das Verhältnis der Musik zum Film ist, seit dessen Anfängen, immer schwierig gewesen. In manchem den Traditionen der Oper, Operette oder der Bühnenmusik folgend, hatte Musik in den ersten Jahrzehnten des Kinos – bis zur Einführung des Tonfilms – vorab die akustische Leere des Vorführsaals zu besetzen und vor allem einem früh schon als wesentlich empfundenen Merkmal des Films entweder zuzudienen oder entgegenzuarbeiten: daß nämlich »das Schauspiel, das er bot, nicht Gegenwart war, sondern gespenstisch wieder zum Leben erwachende Vergangenheit, etwas, was bereits dahin war und doch noch lebte« – also eine untote Welt.⁵ Während »die Bühne absolute Gegenwart« ist, so »erhalten die Bilder des ›Kino‹ ... ein Leben völlig anderer Art; sie werden ... phantastisch.«⁶ »Das eliminierte hörbare Wort verlangte nach einem Ersatz und als Äquivalent einiger Seiten des Wortes trat die Musik auf. Die Musik übernimmt die Rolle eines emotionalen Verstärkers und begleitet den Prozeß der inneren Rede« des Zuschauers, der »hinsichtlich der Verkettung der Einstellungen ...

eine komplizierte Gehirntätigkeit zu leisten hat, die im Alltagsgebrauch fast vollkommen fehlt.«⁷

Derlei elementar kittende Verpflichtungen der Filmmusik entfielen mit dem Übergang zum Tonfilm: der filmisch abgebildete Raum hatte nun auch eine akustische Dimension; die Tonspur erweiterte den abgebildeten Raum überdies noch mit dem *hors-champ*, eröffnete also immense neue Gestaltungsmöglichkeiten. Der Tonfilm hat damit nicht nur erstmals im Kino Raum für die Stille geschaffen – er befreite auch die Musik von subalternen Diensten. Die Filmpartitur hatte fortan das Potential einer obligaten Stimme, einer selbständigen Schicht im filmischen Gesamttext.

Vom Filmmusik-Metier zur Musikberatung

Was dazu prädestiniert schien, in beispielhafter Symbiose zweier Künste das Jahrhundert der Moderne zu prägen, blieb indes ein Versprechen. Mit dem Tonfilm geriet paradoxerweise die Filmavantgarde in eine Krise, und die Utopie eines weltweiten Netzes von unabhängigen Filmkunsttheatern mit eigener Produktions-sphäre, wie sie etwa noch dem internationalen Avantgardenkongreß 1929 im waadtländischen La Sarraz vorschwebte, blieb unerfüllt. Im Schweizer Film finden wir ein einziges Werk von übernationalem Rang, das diese historische Nahtstelle markiert: *Rapt* (1933), eine Arbeit von Dimitri Kirsanoff, die in Zusammenarbeit mit Charles-Ferdinand Ramuz, Arthur Honegger/Alfred Hoérée und dem Produzenten Stefan Markus entstanden war. Der Film konnte sich, weil er keine Stars zeigte, nicht behaupten und führte die Produzentin in den Konkurs.⁸

In der klassischen Filmproduktion hatte der Komponist, wie überall auch bei uns in der Schweiz, seine festgelegte Rolle: Walter Baumgartner war der Hauskomponist der »proletarischen« Gloriafilm, Robert Blum war jener der »nobleren« Praesens. Blum hatte sich, seit 1935 als Filmkomponist tätig, einen gewissen Spielraum geschaffen, wenn er auch, wie üblich, keinen Einfluß aufs Drehbuch hatte und bei Dreharbeiten oder Mustervorführungen höchstens sich mal in die »Stimmung von Szenen« einfühlen konnte.⁹ Weil er mit den Filmschaffenden (als kongeniale Persönlichkeit) befreundet war – Leopold Lindtberg zum Beispiel war ja ein gebildeter Theatermann – vertrauten Regisseur und Produzent auf seine funktionell bewährten Beiträge, ohne selber in musikalischen Dingen ein sicheres Urteil haben zu müssen.

Doch im neuen Schweizer Film brach diese Tradition ab: im Maße, als die traditionelle Produktionsweise unterlaufen wurde. Schon Alain Tanner und der Groupe 5 arbeiteten typischerweise nicht mehr mit namhaften Komponisten zusammen.¹⁰ Der typische Schweizer Filmemacher der 60er und 70er Jahre, überfordert schon mit der Zusammenlegung vieler vormals arbeitsteilig geschaffener Facetten in einem einzigen Kopf, meist noch eines Autodidakten, war in Sachen Filmmusik ziemlich ratlos, und weil meist zum Zeitpunkt der Montage, wo in der praktischen »Kritik des Drehens« der Film eigentlich erst geboren wird, das Geld am Ausgehen war, lag der Wunsch, einen Komponisten von Metier beizuziehen und sich mit seinen Ideen auseinanderzusetzen, verständlicherweise eher fern.

Musik mit einem Gesicht

Roland Moser, wir wollten ja damals in den siebziger Jahren jungen Komponisten vom Fach wiederholt Gelegenheit geben, sich ins Metier der Filmmusik einzuarbeiten; wir wollten die aktuelle Musik und den engagiert gestalteten Film zusammenführen. Denkst Du heute, nach dem Wiedersehen von »Aufpassen macht Schule« und der anderen Filme, daß dieses Experiment gelungen ist?

Ich war mir bewußt, daß es im Filmgeschäft eine große Ausnahme ist, daß die musikalische Zeit eine Rolle spielen darf; später habe ich natürlich vieles anders gemacht als in »Aufpassen macht Schule«, denn gerade die Bewältigung der Zeit, des wichtigsten Parameters in der Musik so gut wie im Film, war dort noch ziemlich ungeschickt.

So wie in unseren Filmen der siebziger Jahre sämtliche ästhetischen Dimensionen dem Bewußtsein zugänglich sein sollten, sollte auch die Musik nicht mit »halbem Ohr« wahrgenommen werden, sondern eine Stimme sein und ein Gesicht haben. Unter Zurücknahme der Narration und Bildinformation trat die Musik beispielweise zu Fahrten in Landschaften oder zu weiten Totalen auf, wie später auch in den Filmen von Urs Graf, für den Du gearbeitet hast. Die Tendenz ging dann aber doch zu dichterem Verweben der Musik in den filmischen Text.¹¹

Ich habe das über zehn Jahre entwickeln können, von »Kollegen« über »Wege und Mauern« bis zu »Etwas anderes«. Anne Cuneos Künstlerportrait von Carl Bucher war etwas anders gelagert.

Bassklarinette in B (solo) (II)

$\text{♩} = ca. 72$

sf p mp ppp mp ff > p poco sf p mp < f pp mf p sfzr. apr. pp p mf f mp fp f p sfzr p poco

Roland Moser: Manuskript des Bassklarinetten-Stücks für »Aufpassen macht Schule« (1978): eines von vier musikalischen Interludien.



Musikaufnahmen 1979 im Tonstudio von Bruno Spoerri. Roland Moser dirigiert seine Musik zu »Kollegen« von Urs Graf.

Bei »Kollegen« habe ich beim Inhaltlichen zurückgesteckt. In »Aufpassen macht Schule« versuchte ich noch, eigene Ideen zur Semantik der Musik unterzubringen. Das hat eigentlich nicht sehr viel gebracht. Ich denke, ein Film spricht für sich und die Musik ist ein Teil der montierten Elemente, sie kann nicht selbständig wirklich benennbare Inhalte mitliefern. Aber sie kann eine Atmosphäre schaffen, bei der Inhalte mehr oder weniger Chancen haben, wahrgenommen zu werden. Bei »Kollegen« habe ich dann nur zwei kleine Stücklein, ein Schlagzeugstück, das nur anderthalb Minuten dauert, und ein Duo für Schlagzeug und Blockflöte von bloß einer knappen Minute komponiert, und diese Stücke haben wir dann in verschiedener Instrumentation und in verschiedenen Tempi mehrfach eingesetzt. Die Wirkung ist jedesmal ganz anders, obwohl im Tonsatz nichts verändert ist. Es war eine Zurücknahme der kompositorischen Dimension in Richtung von etwas Abstrakterem, das aber dann lustigerweise gar nicht abstrakt war, sondern ziemlich konkret wurde.

Musik mit erweiterten Aufgaben

Bei »Wege und Mauern«, der eindringlich das Leben im Gefängnis aus den Perspektiven eines Gefangenen und eines Wärters zeichnet, bekam die Musik erweiterte Aufgaben.

Das war wieder ein etwas längerer und komplizierterer Prozeß, nicht so sehr am Schneidetisch, vielmehr in der Diskussion mit Urs Graf. Er hat selbst mit Mitarbeitern um diesen Film gerungen, denn er wurde sehr lang, und die Diskussionen darüber führten dazu, daß ich auch die Musik wieder kürzen und ändern mußte – es war ein ständiger Arbeitsprozeß.

Die Musik hatte hier nicht nur Zwischenaktfunktionen; sie hatte jetzt auch Interpunktionen zu liefern: Musiken von einigen Sekunden nur, wie ein kurzes Durchatmen. Und es ist mir jetzt, beim Sehen und Hören nach zwanzig Jahren, so vorgekommen, wie wenn sie manchmal aus den Ritzen dieser Gefängnismauern heraus kommen würde. Daneben gibt es auch einige umfangreichere Stücke. Die Musik betont – etwas zu sehr, wie ich heute finde – den depressiven Charakter dieser Gefängniswelt, während andere Ansätze im Film von der Musik nicht herausgearbeitet werden. Da ist sehr deutlich zu studieren, wie eine Stimmung

verstärkt oder verändert werden kann. Der Film ist ja sehr einfühlsam und die Probleme der beiden Hauptfiguren werden einem sehr bald bewußt: einfache Lösungen sind da nicht in Sicht. Aber im Melancholischen kann man eben leicht zu weit gehen.

Die Musik dient hier eher, als daß sie eigenständige Auftritte hätte.

Die Musik dient in zweierlei Hinsicht: syntaktisch die fast zweistündige Zeitstrecke gliedernd, eine objektive und nützliche Sache, denke ich; und verstärkend in emotionaler Hinsicht.

Während sie, statt bloß zu dienen, auch ein Eigenleben entwickeln, widersprechen, rebellieren könnte gegen die Monotonie und Abstumpfung des Knasts...

Sie könnte, zusammen mit den bestehenden Bildern, anders fungieren. Für mich ist das Semantische in der Musik nie ein Abbildverhältnis, sondern betrifft ganz zentral die Kompositionstechnik. Das Material, das ich verwende, ist schon im Zustand, bevor es gestaltet wird, geprägt durch die Inhalte. Es war ganz klar für mich, daß ich bei »Kollegen« einen Schlagzeuger wollte – Urs Graf hatte zuerst große Bedenken, er dachte: dann kommt er wieder mit seinen Akzenten wie in »Aufpassen macht Schule«. Das vermied ich natürlich; ich wollte das Schlagzeug haben, weil es zu diesem Werkstätigenfeld eine gute Verbindung bot. Man schwenkt über ein Industriegelände: auch wenn jene Chemiefabrik nicht gerade eine Eisengießerei ist, erinnert doch dieser Anfang mit Tam-Tams und Becken an einen Werkhof, einen Ort wo gearbeitet wird. Und ich habe das Stück am Schluß wiederholt, diesmal nur mit großer Trommel und Tom-Toms, also eigentlich gedämpft, entsprechend den enttäuschten gewerkschaftlichen Positionen in der Arbeiterkommission. Es kann sein, daß manche das nicht einmal bemerken, aber für mich war das eben auch wichtig: es sind ganz grundlegende konzeptionelle Dinge, die hier eine Rolle spielen.

Und später in »Wege und Mauern« verstärkt natürlich schon die Wahl der tiefen Streichinstrumente Kontrabaß und Cello und des Tenorsaxophons, alle mit dunkler Färbung, in Verbindung mit den Bildern den trüben Inhalt des Films.

Den Film von Anne Cuneo, »Erdzeichen, Menschenzeichen«, der die Arbeit des Künstlers Carl Bucher an einem Bild schildert, könnte man als Zwischenstück zu deiner letzten Filmmusik zu »Etwas anderes« sehen.

Hier war es interessant, für jemanden anderen arbeiten zu können. Während bei den Filmen für das Filmkollektiv die Musik eine zentrale Stellung einnahm und die Filmemacher sich intensiv mit deren Rolle beschäftigten...

... Urs Graf hat sich ja in der Folge immer intensiver mit musikalischen Themen beschäftigt,¹² und auch ich habe später einen Musikfilm gemacht.¹³

Wir hatten mit euch viele und interessante Gespräche, die mich sehr angeregt haben, während Anne Cuneo eine einfachere Vorstellung von Filmmusik hatte, die nur einige Dinge illustrieren sollte. Das faßte ich aber nicht weniger analytisch auf und es hat mich ebenso gereizt. Ich schrieb weitgehend für Cello al-

Schweizer Filmproduktion: Etwa 70 Langfilme und 150 Kurzfilme werden in der Schweiz pro Jahr produziert. Genauere Angaben fehlen, weil die Bundesämter für Statistik und für Kultur nur den Filmmarkt beobachten, nicht den kulturellen Aspekt der Produktion.

Marktprofil: Bei den jährlich etwa 15 Millionen Kinobesuchen sehen etwa 500'000 einen Schweizer Film. Über 60 Prozent der Eintritte fallen auf US-amerikanische Filme, etwa ein Viertel auf solche aus Ländern der EU, und nur knapp 6 Prozent der Kinobesuche gelten einem Film aus der übrigen Welt.

Ausbildung: Im Rahmen der konservatorischen Bildung werden neuerdings Studiengänge für Filmmusik angeboten: in Zürich den Studienschwerpunkt »Komposition für den Film, Theater und Medien«; in Basel den Studiengang *Audio Design*: »Der Audiodesigner ist Mittler zwischen Komponist und elektronischem Instrument, genauso wie der Instrumentalist Mittler zwischen Komponist und akustischem Instrument ist.« (www.esbasel.ch) Der Studiengang entspricht weitgehend jenem in Zürich.

In der Ausbildung künftiger Filmemacher fehlen qualifizierte Studienangebote zur Geschichte, Theorie und Praxis der Filmmusik.

Organisation: Die Verein *Union of Film Music Composers Switzerland* (UFMC) verzeichnet gegen 50 Aktivmitglieder, die hauptsächlich für kommerzielle Produktionen arbeiten.

lein (Käthi Gohl), mit Ausnahme eines Stücks für Traversflöte, geschrieben, wie die Kollegen-Musik, für Conrad Steinmann. So wie die monologische Selbstdarstellung des Malers nie das Atelier verläßt, sind es fast nur Solostücke, auf die der Künstler übrigens sehr positiv reagiert hat.

Das war viel weniger konstruiert, viel freier geschrieben. Ich wollte auch einmal etwas weniger Ausgezeichnetes versuchen. Der Film war noch nicht ganz geschnitten, als ich dazukam, und ich hatte hauptsächlich mit dem Cutter Rainer Trinkler zu tun, der bei diesem Film, wie auch ich, weitgehend selbständig arbeitete.

Er sagte mir, im Zweifelsfall schneide er nach Primzahlen, so daß ein Zufallselement hinzukommt, was die Lebendigkeit steigert. Das hat mich sehr beeindruckt, und ich habe es daher auch nicht vergessen, und später ist mir dieses Phänomen bei der Komposition auch immer wieder begegnet. Daß man sich nicht nur von der Intuition leiten, sondern sich auch provozieren lassen muß von etwas von außen Gegebenen.

Man kann dann immer noch zwischen nebeneinanderliegenden Primzahlen wählen, die liegen ja nie sehr weit auseinander.



»Etwas Anderes« von Urs Graf (1987)

Autonom komponierte Musik

Zwei Jahre später hast Du dann noch einmal für Urs Graf gearbeitet: eine Musik, die bei der Solothurner Uraufführung von der Kritik zu Recht viel gelobt wurde.

Es ist der Film über einen Alkoholiker, »Etwas anderes«. Ich war bei der Entstehung dieses Filmes eigentlich gar nicht dabei. Ich sah den montierten Film, bekam ein genaues Schnittprotokoll und wußte, wo es Musik braucht: am Anfang und am Schluß, dazu aber eine ziemlich lange Szene, über elf Minuten, in der Mitte. In einem Rückblick, der fast ein Drittel des halbstündigen Films dauert, schildert der Protagonist im *off* seine »Karriere« als Alkoholiker. Die Musik markiert die dramatische Stellung der Sequenz.

Ich machte mir einige Notizen und habe dann – ganz im Unterschied zu vorher – völlig autonom komponiert, aber mit einer ganz offenen Technik. Nie habe ich so viel Aleatorik in meinem Werk verwendet wie dort; es gibt viele Loops in den verschiedenen Instrumentalstimmen, die sich wiederholen und gegeneinander verschieben; es durfte auch verschieden interpretiert werden. Das war nur möglich mit so hervorragenden Interpreten wie Bettina Boller und Paul Giger. Dazwischen gibt es sehr viele repetitive Dinge. Die Wiederholung als Leitgedanke in dieser Filmmusik zentral. Wiederholungen von Tönen, die Loops in allen Zeitdimensionen – das war bei einem Sucht-Thema naheliegend.

Es sind eigentlich nur wenige Motivzellen, die Du abwandelst, aber sie geben dem Film einen unverwechselbaren, intimen Ton. Die Bilder und vor allem der gemächlich gesprochene Monolog lassen Raum fürs Hören.

Die Kamera von Rob Gnant hat hier eine sehr starke Präsenz. Dazu kommt, daß dieser längere Teil in einem blauen Farbstich gehalten ist, einer sozusagen unnatürlichen Wahrnehmung der Umgebung, so wie man den Mann auch nur in der Rückenansicht

sieht sieht, was ich jetzt beim Wiedersehen grandios fand. Alles was er erzählt, projiziert man sozusagen in seinen Hinterkopf. Und in diese eigentlich ganz einfachen, nur leicht verfremdeten Aufnahmen hinein konnte ich dann diese lange Musik komponieren, die immer wieder anspringt und versandet. Von dieser offenen Struktur erhoffte ich, daß sich eine lebendigere, weil nicht bewußt gesteuerte Verbindung mit den Bildern ergibt. Ich habe den Film nach der Mischung nicht mehr gesehen, denn ich konnte nicht zur Uraufführung nach Solothurn fahren. Es war jetzt für mich eine sehr schöne Überraschung: es ist die Musik, bei der ich das Gefühl habe, daß meine Idee im Ergebnis am genauesten zu sehen und zu hören ist.

Du hast Dein Geld als Theorie- und Kompositionslehrer, nicht mit Deinen Kompositionen verdient.

Nur vom Komponieren leben: in der Schweiz ist das eine Illusion. Das Radio ist für die Komponisten auch fast ganz weggefallen, es gibt nicht mal mehr

Produktionen, nur noch Konzertmitschnitte. Auch von traditioneller Filmmusik könnte heute in der Schweiz vermutlich keiner leben. Mit Ausnahme jener, die für die Werbespots arbeiten: das ist einträglich. Die arbeiten mit Agenturen, und da ist auch ein gutes Einkommen zu erzielen. Es gibt natürlich immer ein paar berühmte Leute, die davon leben können, das mag schon sein.

Für die Jungen gibt es heute viele Förderungen, aber ab 35 müssen sie auch irgendwo untergekommen sein. Oder sie können als Instrumentallehrer arbeiten. Für Theorie und Komposition gibt es nicht allzu viele Stellen: es ist schon nützlich, wenn man ein Instrumentaldiplom hat. Oder auch irgend einen anderen Beruf – einer meiner Kompositionsschüler hat lange Jahre beim Tonhalle-Orchester als Orchesterwart Notenpulte aufgestellt...

Du wurdest später nie mehr für eine Filmarbeit angefragt.

Nein. Aber ich habe es meinerseits auch nicht mehr weiterverfolgt.

Das Elend der Musik im aktuellen Schweizer Film

Unser damaliger Effort hat im Schweizer Film wenig bewegt. Das in den letzten Jahren auftrumpfende Streben nach Filmwaren mit Kassenerfolg – angeheizt noch von einer biedersinnigen Filmförderung – konnte nur den bescheidenen Routinier begünstigen, und so finden sich sogar in filmisch respektablen Werken musikalische Saucen ohne motivische Kraft und in hallreicher Stereophonie suhlende Retro-Sounds. Das erfüllt zwar – heute unterm Label Sound design – die niederen Dienste der klanglichen Möblierung, des Kittens dramaturgischer Schwächen, des musikalischen Brandings, wie in den Filmen des globalen Mainstreams, wo meist immer noch im abgeklärten Bodensatz der Musik des 19. Jahrhunderts gewählt wird: etwas Salonmusik, etwas Jazz und Weltmusik, Synthesizer-Schlaufen...

Es konnten sich zunehmend Bastler ohne kompositorische Bildung und Handschrift, ohne Widerstandskraft gegenüber den Banalitäten in einer verödenden Filmkultur etablieren. An Stelle des anstrengenden konservatorischen Parcours sind elektronische Apparaturen getreten, mit deren Kauf heutzutage jeder clevere Bursche eine passable Klangkulisse zusammenschustern und damit einem musikalisch ratlosen Filmproduzenten Eindruck machen kann.¹⁴ Auf Portraitfotos posieren sie gern als Herrscher über Filter und Fader; auf ihren Webseiten findet man kaum einen kritischen Gedanken zum kompositorischen oder filmischen Metier.

Die Stiftung Focal¹⁵ versuchte, unsere Filmschaffenden mit Seminaren ausländischer Filmmusiker anzuregen (Peer Raben, Ennio Morricone, Klaus Doldinger); sie hat indessen nicht gesucht, den Austausch von Schweizer Komponisten und unseren Filmerinnen und Filmern in gemeinsamen Arbeiten zu vermitteln; übers bloß Handwerkliche gingen diese Kurse kaum hinaus. Auch der Filmmusikpreis der SUISA fördert derzeit, statt Wegmarken zu setzen, noch diese Tendenz. Dessen Jurys scheinen bisher nur die eifrige Garde der am Markt Tätigen wahrzunehmen – sie explorierten offensichtlich nicht, was auf Festivals oder auf Schweizer Leinwänden sich an musikalisch Innovativem zutrug. Andere Filmmusik-Preise beglücken Lokalmatadoren oder was zufällig den Ohren der musikalisch meist ungebildete Juroren

auffällt...¹⁶ Daß auch in der Ausbildung von Filmemachern – bei der allgemeinen Angst, arbeitslose Künstler zu produzieren – das Experiment nicht gesucht wird, paßt ins gleiche Schema; für Reifung, für die Ausdauer, die jede vertiefte Beschäftigung mit den Zeitkünsten Film und Musik benötigt, fehlt heute überall die Zeit. Abzuwarten bleibt, ob die neuen Filmmusikstudiengänge an Schweizer Musikhochschulen kreative und widerständige Köpfe hervorbringen werden.

Nach einem Jahrhundert haben Musik und Film noch nicht zusammengefunden. Kaum einer meiner Filmerkollegen ist je bei einem wichtigen Konzert anzutreffen.¹⁷ Sie suchen nicht die ästhetische Auseinandersetzung mit dem aktuellen Musikdenken; sie brauchen zwar Musik, aber wollen meist nur eine zugesetzte Sauce, die möglichst nicht stören soll. Nur wenige starke Persönlichkeiten wie Peter Liechti (ich rede hier nicht von seinen Musikfilmen, sondern zumal von *The Sound of insects*, wo die verfremdeten musikalischen Zitate nur eine Schicht bilden und das Ohr eine reich komponierte Tonspur zu dechiffrieren und zu lauschen lernt), Villi Hermann (namentlich in *Walker*) oder auch der eigensinnige Erich Langjahr wagen musikalisch etwas, suchen für ihre Filme einen eigenen und frischen Ton und arbeiten mit Musikern von Rang zusammen.

Anmerkungen

¹ Cf. Thomas Meyer, *Augenblicke für das Ohr*. Zürich 1999 und Gerold Fierz, Robert Blum, *Leben und Werk*. Zürich 1967 – Andere ältere Komponisten von Métier haben gelegentlich für den Film gearbeitet: so z.B. Jean Binet, Hans Haug (für Max Haufler), W. S. Huber (für Pinschewer).

² Zum politischen und ästhetischen Umfeld siehe: Thomas Schärer: *Zwischen Agitation und Avantgarde – Filme als Experimente, Waffen und sozialer Kitt*. In: Erika Hebeisen (ed.) et al., Zürich 68. Kollektive Aufbrüche ins Ungewisse. Baden 2008, pp. 125-133.

³ Der Film »Aufpassen macht Schule« (1978, 74 Minuten) zur Thematik der damals seitens konservativer Kräfte auf dem Hintergrund des deutschen Radikalerlasses ausgeübten Repression fortschrittlicher Ideen und Pädagogikansätze in den Zürcher Schulen »Gegen den Abbau demokratischer Rechte« fand den aus unseren Landen immer steinigem Weg zum Berliner Filmfestival. Näheres unter www.filmkollektiv.ch

⁴ Theodor W. Adorno, Hanns Eisler, *Komposition für den Film*. München 1969 bzw. Leipzig, 1977.

⁵ Fritz Güttinger, *Der Stummfilm im Zeugnis namhafter Zeitgenossen*. In: *Ein Stall voll Steckenpferde*, Zürich 1966, p. 293.

⁶ Georg Lukacs, *Gedanken zu einer Ästhetik des Kino* (1913). In: *Schriften zur Literatursoziologie*, Neuwied 1968, p. 75 ss. Auf diesem Hintergrund ergibt sich auch die bekannte Frage, ob der Tonfilm überhaupt die Fortsetzung des Stummfilms ist oder nicht eher etwas ganz neues.

⁷ Boris Ejchenbaum, *Probleme der Filmstilistik*. In *Poetika kino*, Leningrad 1927. Zit. nach Wolfgang Beilenhoff (ed.) *Poetik des Films*. München 1974.

⁸ Heute ist dieser Film selbstverständlich (wenn auch in falscher Geschwindigkeit) auf DVD verfügbar. Zur Musik cf. Arthur Honegger/Arthur Hoérée, *Particularités sonores du film «Rapt»*, *La Revue musicale*, n° 151, numéro spécial «Le Film sonore», décembre 1934, p. 90 (410). – Neu zugänglich unter <http://1895.revues.org/document359.html>

⁹ Einen Überblick über die Musik im alten Schweizer Film gibt Thomas Meyer in: *Augenblicke für das Ohr*, op.cit.

¹⁰ Die Produktionsfirma CITEL stellte, wie der Name anzeigt, Kinofilme in Zusammenarbeit mit der damals innovativen und offenen Télévision Suisse Romande TSR her, darunter Werke von Alain Tanner, Claude Goretta, Michel Soutter, Jean-Louis Roy und Jean-Jacques Lagrange, mit denen damals das Autorenkino gegen den nach dem Krieg eingerissenen Biedersinn des Schweizer Films antrat. Mit wenig Geld, dafür frischem Grips produzierte man leichter, und da es in der Romandie mangels einer kontinuierlichen Produktion keine geübten Filmkomponisten gab, behelf man sich mit Schallplatten oder aber

arbeitete mit Musikern ohne profunde Erfahrung und ohne rigide künstlerischen Ansprüche.

¹¹ *Kollegen* (Urs Graf 1979, 68 Min.) – *Wege und Mauern* (Urs Graf 1982, 113 Min.) – *Erdzeichen Menschenzeichen* (Anne Cuneo 1984, 41 Min.) – *Etwas anderes* (Urs Graf 1987, 31 Min.). Alle Filme im Verleih der Filmcooperative Zürich (www.filmcoopi.ch)

¹² Nach der Zusammenarbeit bei *Die Farbe des Klangs des Bildes der Stadt* (1993), bei dem ein Stück von ihm die Grundlage bildete, komponierte Alfred Zimmerlin die Musik für Grafs weitere Filme. Grafs neuste Arbeiten sind Komponistenporträts von Urs Peter Schneider (2006), Jürg Frey (2007) und Annette Schmucki (2010).

¹³ *El pueblo nunca muere*, filmische Version von Klaus Hubers oratorischem Werk »Erniedrigt – geknechtet – verlassen – verachtet...« (1985)

¹⁴ Cf. dazu Mathias Knauer: *Wachsend organisch zusammengesetzt. Eine Miscelle zu Marx und zur Produktion von Filmmusik*. In: *Jahrbuch CINEMA 37*, Basel/Frankfurt 1991, p.107ss.

¹⁵ Weiterbildungstiftung des Schweizer Films. Sie strebt vorab die handwerkliche Fortbildung an, weniger die beherzte Förderung des Muts zur künstlerischen Innovation, mit der allein der Schweizer Film wie früher weltweit brillieren könnte.

¹⁶ Der Berner Filmmusikpreis zB. geht an formell eingereichte Filme, die dann ggf. einen Filmmusikpreis erhalten können. Für den Preis gibt es keine Fachjury; es urteilt eine Delegation der kantonalen Musikkommission. Eine Fachjury scheint auch nicht für den künftigen Schweizer Filmpreis in der Sparte Filmmusik vorgesehen zu sein.

¹⁷ Einige bestätigen als Ausnahme die Regel – sind aber als Filmemacher/innen seit Jahren verstummt.