

4 / Wochen-Takt

INHALT

SEITE 1 - 4 EDITORIAL

Markus Lehmann-Horn

POLITICS

EU-Gericht kassiert Entscheidung

Creators' Conference/
 ECSA-Jahresgeneralversammlung 2013

SEITE 5 - 6 TERMINE

28. DOK.fest München
 DEFKOM HH & B

SEITE 7 - 8 WETTBEWERBE & PREISE

1.Dt.Dokumentarfilmpreis
 Intern. Filmmusikwettbewerb Zürich
 Dt. Musikautorenpreis

SEITE 9 - 17 ESSAY

Enjott Schneider: FILM-
 MUSIK - Traumarbeit in
 surrealer Welt

SEITE 18 SERVICE

Rabatte

Zu guter Letzt!

SEITE 19 IMPRESSUM

Kontakt

Liebe Mitglieder,

neulich fragte mich ein interessierter Kollege, was die DEFKOM eigentlich so macht bzw. was ihm eine Mitgliedschaft denn bringen würde. Eine schöne Vorlage, die ich gerne als Thema für dieses Editorial verwenden möchte- und ich stelle gleich die Gegenfrage: was würde seine Mitgliedschaft der DEFKOM, also uns allen bringen? Nämlich eine Stärkung, ein Verstärkung der Gruppe, die auch für ihn arbeitet. Und kaum ist er drin, bringt auch ihm jedes neue Mitglied etwas, das die Gruppe weiter verstärkt. Wenn aber alle draußen warten und fragen "was bringt mir das", dann hat keiner was davon.

Was wir, also das von euch gewählte Leitungsgremium, konkret in der letzten Zeit gemacht haben, wo wir präsent waren, das könnt ihr en Detail am Ende dieses Newsletters nachlesen- mal abgesehen von den nicht erwähnten, zahlreichen Skype-Konferenzen, in denen wir quer durchs Land unsere Aktivitäten besprechen. Apropos quer durchs Land - an dieser Stelle sei vor allem einmal **Micki Meuser** gedankt, der sich unermüdlich in Diskussionsrunden, bei Veranstaltungen und auch als Kommunikator mit anderen Verbänden einsetzt. Denn das tatsächlich Wichtigste in der letzten Zeit war und ist: Präsenz zeigen, reagieren auf die Herausforderungen (oder besser: Angriffe...), die uns Politik und Internetlobby liefern. Hier ging es zum Beispiel um die wahren Hintergründe der Schlagzeile "BR stellt Space-Night wegen GEMA ein". Oder was bei dem von den großen Filmmusikverlegern gewünschten Treffen mit der DEFKOM besprochen wurde. Oder über Details der neuen Verträge der GEMA mit den öffentlich-rechtlichen Sendern. Oder über die jüngsten Vorgänge in Brüssel. Und, und, und ... Aber hier empfiehlt es sich, zu unseren Regionaltreffen zu kommen, denn im persönlichen Gespräch kann man doch etwas mehr erfahren als man z.B. in unserem Newsletter finden kann, der ja von allen Seiten gelesen.

Eine weitere Tatsache ist: Urheber wie Komponisten sind eine weitgehend unsichtbare und nicht allzu große Truppe. Politik und Öffentlichkeit nehmen vor allem die Interpreten wahr, doch wer weiss schon, wie der Songschreiber von Robbie Williams oder der Komponist der "Harry Potter" - Filme heisst, obwohl jeder die Musik kennt? Die like / don't-like- Welt des Netzes kennt keine Minderheiten, logisch. Um zu vermeiden, dass eine Mehrheit über unsere Köpfe hinweg entscheidet, dass Musik nichts kostet, müssen wir uns weiter zusammentun und auf der Bildfläche erscheinen.

... Editorial

Die Gründung der DEFKOM als Fachgruppe des DKV war in dieser Hinsicht ein idealer Schritt. Wir können uns bei öffentlichen Auftritten mit dem DKV auf eine große Anzahl Komponisten berufen, andererseits werden unsere Schreiben oder Diskussionsbeiträge vom DKV gerne angenommen und unter dessen "Flagge" verbreitet.

Aber auch musiktechnische Aspekte dürfen bei der DEFKOM nicht zu kurz kommen. So basteln wir gerade an einer Datenbank, in der sich Musiker, Studios, Orchester usw. finden lassen. Dabei seid Ihr natürlich alle gefragt, eure Expertise und Kontakte einfließen zu lassen. Das gilt auch für unser Forum, das nur durch die Mitglieder lebt. Und die Zahl derer soll wachsen! Je mehr wir sind, desto mehr Mittel haben wir, um tätig zu werden. Und das müssen wir weiterhin, tätig werden. Dabei sollte jeder von uns in seinem direkten Umfeld für unsere Interessen eintreten und argumentieren, bei größeren Baustellen gibt's dann natürlich Schützenhilfe vom Verband! Wichtig ist der stete Tropfen, der den Stein allmählich höhlt, also die vielen kleinen Fortschritte und Erfolge vieler einzelner Kollegen im täglichen Betrieb. Diese Kleingewinne setzen sich ja unmerklich zusammen aus den vielen, auch kleinen, feinmuskulären DEFKOM-Einzelaktionen, -informationen, -erfahrungen. Man kann sie nicht einzeln auf große Banner schreiben, aber in der Summe werden sie wichtige Ergebnisse bringen.

Und schliesslich, was bringt eine DEFKOM- Mitgliedschaft noch?
Ja, Prozenze! Wo und wie viel könnt ihr ebenfalls weiter unten nachlesen.

Viel Spass beim Lesen wünscht
Markus Lehmann-Horn



POLITICS

EU-Gericht kassiert umstrittene Wettbewerbs-Entscheidung der EU-Kommission und stärkt die Verwertungsgesellschaften bei Gegenseitigkeitsverträgen und somit die Autoren. Der GEMA-Kommentar und der Originalwortlaut der Entscheidung via ECSA:

<https://www.gema.de/presse/pressemitteilungen/presse-details/article/cisac-verfahren-gericht-der-europaeischen-union-erklaert-entscheidung-der-eu-kommission-in-allen-vo.html>

Creators Conference/ECSA-Jahresgeneralversammlung 2013

Dr. Rainer Fabich

Am 19. und 20. Februar 2013 fand nun schon zum 3. Mal im Brüsseler *Théâtre Du Vaudeville* die *European Creators Conference* statt, diesmal unter dem Motto:

A conference on freedom of speech, technology and authors' rights, unter der Schirmherrschaft des EU-Parlaments.

Bei diesem Kongress mit mehr als 250 Teilnehmern aus Europa und Amerika diskutierten und referierten Komponisten, Songwriter, Autoren, UN-Berichtersteller und Menschenrechtsaktivisten, EU-Politiker und -Kommissionsmitglieder, Musikverwerter und andere Vertreter aus dem kreativen Bereich. Das Ziel der Veranstaltung, das internationale Autorennetzwerk zu stärken, die Anliegen der Komponisten einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen und sie an die EU-Verantwortlichen zu kommunizieren, wurde klar erreicht.

Ein Höhepunkt der Veranstaltung war sicherlich u.a. der Auftritt von Yekaterina Samutsevich von *Pussy Riot*, die per Videokonferenz zugeschaltet war und über ihre schwierige Situation in Russland berichtete.

Neben Konzerten fanden in Brüssel auch die Meetings der drei Säulen (Klassik/ECF, Film/FFACE und Pop/APCOE) von ECSA statt, um die geplante ECSA-Neustrukturierung zu besprechen. Bereits im Jahr zuvor war beschlossen worden, die bis dahin noch unabhängig agierenden Einzelorganisationen unter dem ECSA-Dach zu vereinigen, um so in Europa gegenüber den politischen und gesellschaftlichen Kräften mit einer Stimme sprechen zu können und anerkannt zu werden.



Creators Conference 2013, Brüssel *Théâtre Du Vaudeville*: Yekaterina Samutsevich von *Pussy Riot*
Foto: Dr. Rainer Fabich

Bereits im letzten Herbst wurde bei der letzten ECSA-Versammlung in Reykjavik/Island eine neue, erst kurz zuvor bekannt gewordene neue ECSA-Satzung vorgestellt und beschlossen, leider ohne dass sie in den einzelnen, der über 40 nationalen Mitgliedsverbände aus über 20 Ländern hätte genauer besprochen und abgestimmt werden können.

Dieser Druck aufs Pedal ist insofern nachvollziehbar im Bemühen, das Projekt Europa der Komponisten und Songwriter nicht zu gefährden und durch zeitaufreibende Diskussionen in den einzelnen Ländern zu verzögern. Dabei galt es gleichzeitig die Ängste und Sorgen vor allem der kleineren Länder zu zerstreuen etwa, dass sie durch die "Großen" majorisiert werden können. Auch wollte man eventuelle, nationale Differenzen einzelner Verbände auf europäischer Ebene nicht zur Geltung kommen lassen. Ebenso war die paritätische Gewichtung der 3 Säulen und seiner Genres, die keine Bevorzugung einer Musikart erlauben würde, ein großes Anliegen aller Komponisten. Darüber hinaus musste die neue Satzung termingerecht nach geltendem Recht des Verbandsitzes (Brüssel, Belgien) registriert werden, damit sie auch rechtzeitig zur ECSA-Generalversammlung im Februar 2013 in Kraft treten konnte.

So kam es, dass im Vorfeld dieses "Neustarts" eine ganze Reihe von nationalen und internationalen Abstimmungen und Entscheidungen erforderlich waren, die - ehrlich gesagt - nicht immer ganz reibungslos verliefen, da von allen Beteiligten Neuland betreten wurde.

... Politics

Für zahlreiche Situationen sieht die Satzung klare Regelungen vor, für einzelne Punkte jedoch noch nicht in befriedigender Weise. Hier besteht sicherlich noch Nachbesserungsbedarf. So etwa in der Frage des aktiven und passiven Wahlrechts. Laut Satzung kann jeder Mitgliedsverband eines Landes einen Delegierten in eine der Säulen entsenden, die nun ECSA-Komitee genannt werden. Dies ist auch ausdrücklich erwünscht, sofern ein Verband entsprechende Kriterien erfüllt. Dasselbe gilt auch für den Fall, dass ein Land mehrere Verbände hat. Die Absicht dahinter ist, **alle** europäischen Komponistenverbände bei der Meinungsbildung in den drei Säulen und in der Vollversammlung mit zu beteiligen. Was das Stimmrecht und Wählbarkeit betrifft, hat jedoch jedes Land pro Komitee nur **eine** Stimme.

D.h. es bleibt jedem Land selbst überlassen, dies zu klären, wer es wahrnehmen soll. Kommt es zu keiner Einigung, erlischt das Stimmrecht. Aus deutscher Sicht ist dies bei beim ECF und bei APCOE kein Problem. Hier ist der DKV durch Prof. Helmut W. Erdmann und Jörg Evers (zugleich neu gewählter APCOE-Vorsitzender) jeweils als einziger deutscher Mitgliedsverband vertreten.

Beim FFACE-Komitee ist es nun anders. Hier hat Deutschland zwei Verbände die jeweils einen Vertreter nach Brüssel entsenden: **Dr. Rainer Fabich** (DEFKOM/DKV) und John Groves (CC). Eine Einigung beider Verbände auf einen stimmberechtigten Vertreter, etwa durch die Durchführung einer demokratischen Wahl durch die Mitglieder beider Verbände war aus Zeitgründen nicht mehr möglich. Auch ein direkter Einigungsversuch beider Verbände schlug im Vorfeld fehl. So herrschte vor den Versammlungen in Brüssel aus deutscher Sicht ein Patt. Beide Delegierten hätten zwar bei allen Versammlungen in den nächsten 3 Jahren teilnehmen können, ohne jedoch ein Stimmrecht ausüben zu können. Dies wäre für Deutschland sicherlich ein großer Nachteil gewesen.

Diese verfahrenere Situation wurde auch von den europäischen FFACE- und ECSA-Kollegen als äußerst unbefriedigend empfunden. Leider war eine Satzungsänderung, die dieses Problem hätte lösen können, zu diesem Zeitpunkt satzungsgemäß nicht mehr möglich.

Schließlich einigte man sich bei der FFACE-Sitzung nach mehrheitlichen Vorschlag und internem Votum, wer die größten Chancen auf einen Sitz in den 3-Köpfigen FFACE-Vorstand bekommen würde, auf folgende Kompromissformel:

In einem vom ECSA-Generalsekretär, Patrick Ager formulierten schriftlichen Agreement wird festgelegt, dass das Stimmrecht Deutschlands bei FFACE durch **einen** Vertreter (John Groves) zwar wahrgenommen wird, dies jedoch nur in enger, persönlicher Abstimmung mit dem Delegierten des DKV/DEFKOM (**Dr. Rainer Fabich**). Dieses Konstruktionsmodell, vergleichbar mit einer 2-er-Koalition einiger deutscher Bundesländer, erlaubt sozusagen die Notbremse für den Fall, dass es erhebliche Differenzen in Abstimmungsfragen geben sollte. Dies wird jedoch, im Interesse aller Komponisten hoffentlich künftig nicht eintreten. Gleichzeitig garantiert es, dass die Interessen **beider** Verbände bei FFACE vertreten sind. Hieraus eventuell einen nationalen Alleinvertretungsanspruch eines einzelnen Verbandes ableiten zu wollen, entspricht somit nicht der Realität.

Anschließend wurden vom neuen, nun auf 9 Personen reduzierten ECSA-Vorstand, der sich aus jeweils drei Vertretern der drei Säulen/Komitees zusammensetzt, das Präsidium gewählt. Es vertritt mehr als 17000 europäische Komponisten und Songwriter:

President: Alfons Karabuda (Sweden),

Vice-Presidents: Bernard Grimaldi (France) and Antun Tomislav Šaban (Croatia),

Treasurer: John Groves (Germany)

Board Members: Chris Smith (UK), Jean Marie-Moreau (France), Jörg Evers (Germany), Martin Q Larsson (Sweden), Kjartan Olafsson (Iceland).

TERMINE

28. DOK.fest München, 8.-15.Mai 2013

Filmmusik Special, Sonntag, 12.Mai 2013,

Hochschule für Film und Fernsehen, Bernd-Eichinger-Platz 1, 80333 München

Das renommierte DOK.fest München holt seit 1985 Jahr für Jahr die aktuell wichtigsten internationalen Dokumentarfilme für eine Woche nach München. Dabei setzt das Festival auf Filme mit hoher Qualität in Form und Inhalt und bietet für das Publikum wie auch die Fachbesucher aus aller Welt ein Forum rund um den künstlerischen Dokumentarfilm.

Erfreulicherweise findet in Kooperation von DEFKOM /DKV, Deutsche Akademie für Fernsehen und DOK.fest München - wie schon erfolgreich im Jahr zuvor - wieder ein Filmmusik-Special statt, mit folgenden Veranstaltungen:

15:00 Uhr, Workshop/Case Study: **Filmmusik im Dokumentarfilm**, Prof.Dr. Enjott Schneider

17:00 Uhr, Panel: **GEMA frei - Spaß dabei?**

Das Thema Urheberrecht, vor einigen Jahren noch eher Randthema ist in jüngster Zeit ins Zentrum teilweise heftig geführter kontroverser Diskussionen gerückt. Stichworte wie ACTA, Sopa, Creative Commons, GEMA-freie Musik charakterisieren ein Spannungsfeld, das vom existentiell notwendigen Schutz des geistigen Eigentums der Kreativen, den kommerziellen Interessen der Global player und den berechtigten Interessen der user reicht. Eine Melange von zutreffender Kritik, falscher Information bzw. bewusster Desinformation am Urheberrecht und den Verwertungsgesellschaften kennzeichnen einen Prozeß, bei dem eine über Jahrzehnte mühsam erkämpfte Akzeptanz und Besserstellung der Kreativen unter die Räder zu kommen droht. Öffentlich-rechtliche Sender beginnen plötzlich, entgegen ihren Kulturauftrag GEMA-freie Musik zu senden, Anbieter von GEMA-freier Musik machen sich die teilweise komplizierte Rechtslage zu Nutze, um ihrem eigenen, profitorientierten Geschäftsmodell auf die Sprünge zu helfen. Doch wer sind die Verlierer und Gewinner dieser Entwicklung? Wer und was schützt die Autoren? Mit welchen rechtlichen Probleme müssen sich die Macher eines Dokumentarfilms auf dem freien Markt oder im TV-Bereich bei der Verwendung von Musik herumschlagen? Welche Rolle spielen die Sender, die Musikverlage und Verwertungsgesellschaften.? Behindert bzw. zensiert das momentane Urheberrecht die Arbeit der Dokumentarfilmer? Muß es ein neues Zitatrecht geben?

Um etwas Licht in diesen Dschungel einer komplexen Materie zu bekommen, diskutieren über Lösungsvorschläge:

- Prof.Dr. Enjott Schneider, Komponist, Vorsitzender GEMA-Aufsichtsrat
- Cay Wesnigk, Filmemacher, Vorstand AG Dok, Vorsitzender Verwaltungsrat VG Bild/Kunst
- Dr. Rolf Moser, Bavaria Sonor
- Dr. Tobias Holzmüller, Chefjustitiar GEMA
- ein/e Vertreter/in des BR (angefragt)
- Moderation: Dr. Rainer Fabich, Vorstand DKV/DEFKOM, Deutsche Akademie für Fernsehen

19:00 Uhr, Preisverleihung: 1. Dokumentarfilmmusikpreis

... Termine

DEFKOM - Kamingespräche Hamburg



Am 23.04. finden wieder die DEFKOM-Kamingespräche statt.

Die Themen diesmal:

1. Aktivitäten der DEFKOM
2. Was bringt mir die Mitgliedschaft in der DEFKOM?
3. Was bringt der Komponistengemeinschaft meine Mitgliedschaft in der DEFKOM?
4. 19-Zoll-Gespräche und professioneller Austausch

Wann: **Dienstag, 23.04.2012 um 19:30 Uhr**

Wo: **Café im Filmraum**
Müggenkampstr. 43
20257 Hamburg

Offenes DEFKOM - Treffen Berlin

Am **Donnerstag, 25.4.2013, 19.30 Uhr** findet im „**Schneeweißchen & Rosenrot**“, **Schönhau-
ser Allee 157, 10435 Berlin** unser nächstes Berliner Treffen statt.

Gast diesmal: **Stefan Broedner**, Music Supervisor und Consultant: <http://www.musicconsulting.net>

WETTBEWERBE & PREISE

Der 1. Deutsche Dokumentarfilmmusikpreis

Im Rahmen des DOK.fest/DOK.forum 2013 wird in Deutschland erstmals die Vergabe eines Preises an einen Komponisten für die beste Musik im Dokumentarfilm in Höhe von

2500.-€

ausgeschrieben und vom Förder- und Hilfsfonds des Deutschen Komponistenverbandes gestiftet, mit dem Ziel dieses wichtige Genre ins Bewusstsein der Öffentlichkeit zu bringen und zu fördern.

Voraussetzung für Bewerber/Teilnahmebedingungen

- Musik zu einem in Deutschland produzierten Dokumentarfilm
- Das Datum der Fertigstellung muss nach dem 1. Januar 2012 liegen
- Mindestlaufzeit: 52 Minuten
- mindestens 75% der Musik des Films muss von dem sich für den Preis bewerbenden Komponisten stammen.
- jeweils fünf technisch einwandfreie und lesbar beschriftete DVDs (ohne Papierlabels, sondern direkt bedruckt oder handbeschriftet) und CDs von der Musik des Films
- eine ausgedruckte Bio- und Filmographie des Komponisten
- Pressematerial und Partitur (freiwillig)
- Der Komponist ist GEMA-Mitglied
- Der prämierte Film wird ganz oder in Ausschnitten gezeigt. Ein dafür geeignetes Medium wird dem Veranstalter kostenfrei zur Verfügung gestellt, die Rechte zur öffentlichen Vorführung sind Voraussetzung für die Teilnahme am Wettbewerb
- Die Unterlagen bis zum **Montag, 29. April 2013** (es gilt das Datum des Poststempels) eingereicht werden.
- Die Ausschreibung, Auswahl und Prämierung der besten Musik erfolgt in enger Kooperation mit dem Deutschen Komponistenverband (DKV) bzw. der Deutschen Filmkomponistenunion (DEFKOM). Einreichungen, die unvollständig sind oder die genannten Kriterien nicht erfüllen, gelten als abgelehnt und werden nicht gesichtet. Der Rechtsweg ist ausgeschlossen.

Postadresse:

DOK.fest München
1. Deutscher Dokumentarfilmpreis
Dachauer Str. 114
80636 München

... Preise

Der 2012 erstmals veranstaltete Internationale Filmmusikwettbewerb wird fester Bestandteil des Zurich Film Festival und künftig alternierend in einem Festival-Kino und der Tonhalle Zürich über die Bühne gehen.

Auch dieses Jahr sind Komponistinnen und Komponisten aus aller Welt dazu eingeladen. Sie werden mit einem Score zum vorgegebenen Kurzfilm REIGN OF DEATH (2009, Matthew Savage), welcher ab dem 15. April 2013 zum Download bereit steht, um das mit 10'000 Franken dotierte Goldene Auge "Beste internationale Filmmusik 2013" konkurrieren. Die fünf besten Beiträge werden am 27. September im Rahmen eines Filmmusik-Konzerts vom Zürcher Kammerorchester (ZKO) und dem Zurich Jazz Orchestra (ZJO) unter der musikalischen Gesamtleitung von André Bellmont in den Arena Cinemas im Sihlcity uraufgeführt. Eine internationale Jury wird am selben Abend aus diesen Beiträgen die Gewinnerkomposition auswählen.

Die Wettbewerbsteilnehmer müssen ihre Unterlagen bis zum 30. Juni 2013 einreichen (vollständig ausgefülltes Anmeldeformular, MP3-Audiodatei und Partitur). Die Anmeldegebühr beträgt 75 Euro, Schnellentschlossene profitieren bis zum **31. Mai 2013** von einem Early-Bird-Rabatt und bezahlen 50 Euro. Der Wettbewerb steht Personen ab Jahrgang 1973 aus dem In- und Ausland offen. Alle Informationen und Dokumente sind ab sofort unter www.filmmusikwettbewerb.ch abrufbar.

Für den **Deutschen Autorenpreis 2013**, der am 25.4.2013 in Berlin verliehen wird, wurden von der Jury in der Kategorie Filmmusik **Christine AufderHaar**, **Oliver Biehler** und **Annette Focks** nominiert. Dafür schon einmal unsere Anerkennung und Glückwünsche! <https://www.gema.de/presse/pressemitteilungen/presse-details/article/deutscher-musikautorenpreis-2013-die-jury-die-nominierten-die-preiskategorien.html>.

Enjott Schneider

FILMMUSIK - TRAUMARBEIT IN SURREALER WELT **Ein persönlicher Bericht aus der Komponistenwerkstatt**

Das Kino bedeutet eine totale Umwertung von Werten, eine vollständige Umwälzung von Optik, Perspektive und Logik. Es ist erregender als Phosphor, bezaubernder als die Liebe.

Antonin Artaud (1896-1948)

Wer ins Kino geht, der bezahlt beim Ticketkauf nicht nur mit seinem Geld, sondern auch mit seiner Alltagsvernunft, die er (ohne sich dessen bewusst zu sein) noch dazugibt. Er geht dann an einen dunklen Ort, wo die Regeln aller Logik außer Kraft gesetzt sind: Konventionen, Moral, jede Differenzierung von schön & hässlich, tabuiertes Denken verschwinden ebenso wie die Realität des Raumes, in dem man sich befindet; es ist ein Reisen in andere Räume und andere Zeiten und (bei guten Filmen) in seiner Emotionalität so bedrängend wie ein Traum.

Mit den intellektuellen Werkzeugen des Tageslichts (Rationalisieren, Erklären, Strukturelles Systematisieren) kommt man als Filmkomponist dem Wesen eines Filmes nur teilweise nahe. Man muss Kenner (zumindest Beobachter) der Dunkelwelt, des Nicht-Sagbaren, des Symbolischen, des Un-Möglichen und Unterbewussten sein. In der Regel fällt dieses einem Musiker leichter als anderen Menschen, denn sie haben gelernt, auf der Klaviatur der ungerichteten Gefühle zu spielen und sind mit den archaischen Wurzeln von Klang und Rhythmus vertraut. Unser Ohr – beim Menschen das erste funktionsfähige Sinnesorgan – ist schon in der 24. embryonalen Woche (also eindeutig lange vor Spracherwerb, kausalem Denken und Logik) in die Markscheidenreife getreten und hat uns über die vorbewußte Sprache einfacher Tonsignale an der Welt teilnehmen lassen. Wir hörten damals in der sechsten Schwangerschaftswoche über die Beinarterie der Mutter die Sprache des Pulses: ein binäres System von Diastole und Systole (also so Informationskomplex wie der binär codierte Computer) teilte uns alle Feinheiten der Aussenwelt mit. Mit zunehmender Verkopfung und Großhirnlastigkeit geht diese archaische Ursprache üblicherweise verloren, mit Ausnahme etwa der Schamanen, der naturmedizinischen Ärzte (ein ayurvedischer Arzt fühlt z.B. dreissig Minuten die Qualität des Pulses und erhält dann Aufschluss über die körperinneren Organe)und der Musiker: ein erfahrener Interpret weiß intuitiv, mit welchem Rubato, Vibrato und mit welcher unmeßbaren Temposchwankung er seine Sicht der Welt mitteilt. In der Ausdruckspsychologie sind seit langem die Analogien der Gefühlswelt zur Musik bekannt. Seit 1600, als mit der akustischen „Ich-Perspektive“ die Dualität von Begleitung (Generalbass, Harmonieebene) und Solostimme in der Musikgeschichte greifbar wurde, finden wir (vom Schubertlied bis zum modernen Song) die Hierarchie von „Stimmung“ (ein ungegliedertes, gleichbleibendes, aber spezifisches Grundbett) bis zum „Gefühl“ mit seiner sowohl in Richtung (hoch/tief) als auch in Intensität (stark/schwach) ausgeprägten Gestalthaftigkeit. „Stimmung“ ist in der Musik das Grundpattern der Begleitung, „Gefühl“ ist die individueller darüber verlaufende Melodie.

Der Beruf des Komponisten ist ein sehr zwiespältiger mit ambivalenter Anforderung: da ist zum einen viel Handwerk, Organisation, die Kunst der Notation, die Rationalisierung und das Festhalten des Flüchtigen; da ist zum anderen aber auch die Notwendigkeit, all diese Großhirn-Fähigkeiten zu vergessen und intuitiv auf Gefühl und Vorbewußtes zu Hören und diesem Urwissen um Körpersprache, Gesten und Gefühlsverläufen Raum zu geben. Konstruktion (logisches Gestalten) und Expression (Ausdruck einer Emotionswelt) stehen sich ständig im Widerspruch. Bei Filmkomponisten noch in größerem Ausmaß: auf die 24stel Sekunde genau und mit Einsatz eines highTec-Studios muss hier die Musik gemessen und katalogisiert werden, wenn sie aus dem Dunkel der Psyche nach oben drängt.

VERTRAUEN IN DIE UNBEWUSSTE ARBEIT: Der französische Naturwissenschaftler Henri Poincaré (1854-1912) hat den Prozess der kreativen Arbeit in einer Weise beschrieben (1908), die sich heute anerkannt mit den meisten Forschungen deckt und die ich auch in meiner Arbeit – und der vieler Komponistenkollegen – als System permanent wieder finde. Am Beginn steht eine analytische Phase (préparation, exploration), in der man sich rational über Ziele, Konzept und mögliche Wege klar wird. Dann arbeitet das Unterbewusstsein in der Phase der Inkubation – womöglich über Monate hinweg. In der Inkubationszeit (einem medizinischen Terminus, der bei Entzündungen die Zeit zwischen Infekt und Ausbruch bezeichnet) werden unterhalb der rationalen Wahrnehmung Eindrücke und Materialien „zum Projekt“ gesammelt und sortiert. Auf diese Weise kann man übrigens gleichzeitig an mehreren Projekten arbeiten. Man macht – wie auf einem Computer – mehrere Projektordner auf und vertraut auf sein Unbewusstes: man hört da etwas, sieht dort eine Idee durchgeführt, liest etwas.... und nichts davon wird vergessen, sondern ohne eigenes Zutun im passenden Ordner verstaut! Diese unterbewusste Phase ist leider meist von schlechter Stimmung, dem Gefühl der eigenen Unfähigkeit und Versagungsängsten begleitet. Die dritte Phase der eigentlichen Ausarbeitung wird (meistens bei motorischen Alltagstätigkeiten, niemals am Schreibtisch) mit einer plötzlichen Illumination oder dem Geistesblitz eingeleitet - ...und dann heißt es Komponieren ohne Unterlass, immer im Vertrauen, dass der Projektordner voller Visionen und Materialien ist.

Hauptproblem dieser dritten Phase ist es, die ratio auszuschalten und intuitiv an den Reichtum des im Ordner strukturierten Unterbewusstseins heranzukommen. Da ich von Drogen oder Alkohol wenig halte, ist hier mein Rezept des Komponierens der „Zeitdruck“. Der ist beispielsweise beim Improvisieren gegeben, wo man (etwa im Mehrspurtonstudio) Klangschicht auf Klangschicht legt – wie ein al fresco-Maler – und durch den zeitlichen Fluß beim Improvisieren kaum zum Intellektualisieren kommt. Den „Zeitdruck“ kann man auch herstellen, indem man die deadline eines Abgabetermins so gefährlich nahe heranrücken lässt, dass nur noch die Möglichkeit des musikalischen Hinausströmlassens ohne nennenswerte Filterung im Großhirn bleibt. Je näher man seinen unterbewussten Ideen ist, umso größer ist der kreative Rausch, der einen leicht zu gigantischer Kraft und 20stündigen Arbeitsphasen kommen lässt. Ein Kreativitätsrezept, das übrigens schon von Giacomo Rossini eingesetzt wurde, wenn er zur Ideenfindung empfahl, einfach den Tag der Uraufführung abzuwarten, dann falle einem schon etwas ein (in der Tat sind bei ihm einige Ouvertüren erst am Aufführungstag komponiert worden).

Um den Zugang zu seinem Unbewussten zu finden gibt es diverse Methoden: Robert Schumann beispielsweise liebte das leise Improvisieren (mit permanent gedrücktem Hall-Pedal des Klaviers) in den Dämmerungsstunden, wo er sich im Zwischenreich von Tag und Nacht seinem „Innen“ nähern konnte. Zielführendes Rezept ist auch das Schlafen (auch tagsüber): im Schlaf sortieren sich die chaotisch gewordenen Ideen und in der Aufwachphase (Halbschlaf) hat man meist produktive Visionen für eine ins Stocken geratene Weiterarbeit.

Mehr als andere Kreative ist ein Musiker das Gefühlswesen schlechthin, denn er ist ein „Ohrenmensch“! Im Antagonismus von „Auge“ und „Ohr“ ist das entwicklungsgeschichtlich jüngere „Auge“ (das Tier und Mensch in ersten Lebenstagen noch gar nicht brauchen und das wir auch nachts zur Untätigkeit zuklappen) der Arbeits- und Jagdwelt zugehörig, hochspezialisiert und fokussierbar, mit Frequenzen um vier Billionen Hertz arbeitend, nimmt vorwiegend bewusste, dem Großhirn zugeordnete Informationen auf, funktioniert im Kontext des Denkens, der Kausalität, des Begrifflichen, der klaren Strukturen. Das „Ohr“ hingegen gehört der emotionalen und matriarchalen Welt an, dumpf und unspezialisiert, mit Frequenzen von 80-18.000 Hertz arbeitend, nimmt vorwiegend diffuse, unbewusste Reize auf (auch während des nächtlichen Schlafens), ist mit dem Stammhirn, Vegetativum und gesamtem Körper mehr verschaltet als mit dem Großhirn.

... Essay

Das Ohr funktioniert im Kontext des Fühlens, der Affekte, der Stimmungen, des traumhaft A-Logischen, der ganzheitlichen Welterfassung (man hört auch ‚nach hinten‘ oder im Dunklen). Mit den Sehindrücken des Auges nimmt der Kinogänger die Logik und konsekutive Entfaltung der Filmstory auf, klar und auch gut erinnerbar. Mit den Höreindrücken erfasst er die Gefühlswelt, die Zwischentöne, das Verschwiegene und Verborgene, die Ängste und Hoffnungen alles – weil sein bewusstes Auge ja auf das Bild fokussiert ist – nur mühsam erinnerbar. Musik geht medizinisch messbar direkt ins Stammhirn (Affekthirn) und von dort in Körper, Blut, Nervenbahnen, Vegetativum, unter die Haut (die z.B. „heiß“ wird, wenn sich die Blutkapillare darunter weiten und füllen). Musik ist als archaische Form der Weltwahrnehmung dem Informationssystem „Geruch“ vergleichbar: auch der Geruch spielt im Kommunikationssystem des modernen Menschen immer noch eine dominante Rolle. Dies geschieht in Verdrängung und ist im Alltag nicht bewusst, - weshalb jeder den Manipulationen der Geruchswelt chancenlos unterlegen ist: „an der Nase herumführen“, „mir stinkt’s“, „immer der Nase nach“ oder „den kann ich nicht riechen“ sind dafür deutliche Belege.

Musikdramaturgie habe ich persönlich immer als „Duftmarkierung“ empfunden. Gute Filmmusik muß so unterschwellig wirken wie „Duft“: eine Filmstelle wird mit einem musikalischen „Duft“ (einem Sound, Motiv oder Akkord) markiert und viele Szenen später, wenn dieselben musikalischen Parameter wieder erklingen, erinnert sich der Kinobesucher leitmotivisch durch diesen tiefenpsychologischen Querverweis. Igor Stravinsky hatte die Aufforderung von Hollywood, fürs Kino zu arbeiten, mit dem richtigen Einwand abgelehnt, man würde dort Musik „nur als Parfüm“ geringschätzen.

Dieser Sachverhalt wird neurologisch als „affektives Gedächtnis“ vermittelt. Unser Großhirn ist kein neutraler Computer mit bloßem „input“-„output“. Vielmehr hängen Verstand/Erinnerung und Emotion/Gefühl eng zusammen: je stärker die emotionale Einfärbung aus dem Bereich des Zwischenhirns (Thalamus, Hypothalamus, limbisches System) beim Speichern einer Information, desto plastischer bleibt sie und umso leichter kann sie erinnert werden. Das „affektive Gedächtnis“ hat lange Tradition: im Katholizismus wird Weihrauch-Duft zum Speichern von Geboten und Regeln benutzt, deren Präsenz dann jederzeit von erneutem Weihrauch-Duft abgerufen werden kann. Gleiches gilt für Räucherstäbchen und Essenzen vieler östlicher und afrikanischer Rituale. Friedrich Schiller zentrierte beim kreativen Arbeiten seine Erinnerungen mit dem Geruch fauler Äpfel, Chopin ließ sich von Parfüms anregen. Das „affektive Gedächtnis“ kann man nicht nur filmdramaturgisch zum innerlichen Verbinden diverser Szenen nutzbar machen, sondern auch zur Effizienzsteigerung eigener Kreativität. So pflege ich mir bei Projekten Lippen und Zunge mit einem bestimmten Getränk zu netzen (ob eine spezielle Teesorte, Whiskey- oder Rotweinmarke): Wird man durch Telefonate, Stadtgänge oder Büroarbeit aus seinem Projekt gerissen, so genügt ein anfeuchtender Schluck, um sofort wieder „bei der Sache“ zu sein.

KUNST ALS ENTGRENZUNG: Das Bedürfnis nach „Kunst“ (womit auch jede hochdifferenzierte Form der Unterhaltung oder circensischen Körperbeherrschung gemeint ist) resultiert aus dem Bedürfnis, aus dem Alltag zu fliehen, die Grenzen des eigenen Umgebung zu weiten und in irrealen Welten zu flüchten. Die Gründe hierzu sind vielfältig und reichen vom Entwerfen sozialer-politischer Utopien und Visionen bis zum unreflektierten Eskapismus aus desolater Lage. Das Abheben, Schweben, schwerelose Fliegen, Zeit-Vergessen und „Abspacen“ beim Eintauchen in große Kunstwerke (wie Musikstücke oder Filme) ist übrigens auch Kern des C.G. Jung’schen Archetyps des „Puer Aeternus“, des ewigen Jünglings, der in der amerikanischen Psychologie der 80er Jahre als „Peter Pan-Syndrom“ (bei Dan Kiley oder dem Neuropsychiater John J. Ratey) populär geworden ist. Viele Blockbuster-Filme inkarnieren diesen Archetypus. Steven Spielberg selbst war z.B. ein „ewiger Jüngling“ mit Spaß an Fantasy-Fabeln und Kindereien. Der Ritt auf Fuchurs Drachenrücken in der Verfilmung von Michael Endes *Unendliche Geschichte* mit der phantastischen Musik von Klaus Doldinger ist im deutschen Kino eine stiltypische Variante des Peter-Pan-Syndroms.

... Essay

Mögen manche Menschen auch aus gesellschaftsanalytisch-politischen Gründen ins Kino gehen, so ist doch der deutlichste Beweggrund der Wunsch, das reale Leben zu überhöhen, in Traum, Irrealität, Poesie, ins Reich des Unmöglichen und Grenzenlosen einzutauchen. Oft geht es auch um letzte Dinge wie Vor-Geburt, Nach-Tod, Zeitreisen oder Ewigkeit. Für die hierzu im Soundtrack eingesetzten Mittel hat das unmittelbare Konsequenzen:

1) *Schwebende Tonalität* ist seit den polytonalen Übereinanderlagerungen, den vieltönigen und damit mehrdeutigen Akkorden der Spätromantik und der Moderne nach 1900 ein vielgebrauchtes Mittel, um dem harmlosen Realismus einer banalen Kadenzharmonik zu entfliehen. Auch im Jazz kann beobachtet werden, wie im 20. Jahrhundert zunehmend komplexere (bis zur Atonalität reichende) Harmonik bevorzugt wird um den realen Boden (= die Tonika) zu verlassen.

2) *Schwebende Rhythmik* ist seit der Polymetrik und Polyrhythmik (etwa bei Schumann, Brahms, Scriabin, Schönberg) auf der zeitlichen Gestaltungsebene der analoge Parameter. Die Gleichung ist einfach: Realität ist die klare metrische „Eins“ (womöglich in Marsch, Polka und Walzer), Irrealität ist die fehlende „Eins“, die fehlende metrische Orientierung. Überdeutlich – und biographisch bedingt – wurde dies erstmals in den Klavierwerken Robert Schumanns: parallel zu seinen psychotischen Schüben und dem „Verrückt-Werden“ hat Schumann die polyphonen Linien seines Tonsatzes verrückt und verschoben... und Schwebezustände von einmaliger Poesie und Leichtigkeit generiert, die für Komponistengenerationen modellhaft geworden sind.

3) *Schwebende Klangfarben* sind ebenfalls in der Spätromantik typisch geworden und haben die Orchestersprache der Filmkomponisten maßgeblich beeinflusst. Neben großen Instrumentatoren wie Berlioz, Ravel, Strauss ist hier vor allem Richard Wagner zu nennen, der in immer neuen Klangmischungen abgegriffene und klischeehafte Instrumentalfarben vermied und Innovationen schuf, die dem Zuhörer keiner Verortung erlaubte: so etwa in den ersten Takten des Parsifals, wo man in seiner raffinierten Farbmischung Waldhörner zu hören vermeint, die aber gar nicht mitspielen... In den neueren Filmscores seit etwa 1990 ist es üblich geworden, zum klassischen Orchesterapparat immer auch Elektronik- und Samplingklänge mitgehen zu lassen und damit faszinierende neue Klangwelten zu kreieren, Zwitterklänge aus von Menschen hervorgebrachten Tönen und einem hightec Flair. Vergleichbar den surrealen „biomechanics“ des Schweizer H.R. Giger (der legendäre Bildbände wie *Necronomicon* erschuf und für seine *Alien*-Ausstattung bekanntlich einen Oscar erhielt) entfalten solche Zwitterklänge mit „menschlichem Anteil“ und der kalten Technik einen verstörenden Ausdrucksbereich zwischen magischem Sog und distanzierender Furcht.

ENTGRENZUNG ist – seit Petrarca's Poetologie in der Frührenaissance – bereits durch das Stilmittel des „Oxymorons“ zu erzeugen. Damit meint man die Verbindung von Unverbindbarem. Es gibt sprachliche Oxymora wie „Weiße Schwärze“, „Heilige Hure“ „Blaue Möndin“ oder „süßer Tod“; es gibt optische/visuelle Oxymora wie beispielsweise der auf einem Klavier liegende Eselkadaver im Film *Le Chien Andalou* (Luis Bunuel und Salvatore Dali, 1928) oder die im Raum langsam gleitenden Fische in Emir Kusturica's *Arizona Dreams* (1992). Das Nebeneinander von Unverbindbarem muß in Phantasie oder Imagination des Betrachters gelöst werden. Dadurch entsteht ein undefinierter Freiraum von Poesie und psychischem Schwebezustand. In der musikalischen Postmoderne ist momentan alles kombinierbar und daher die Möglichkeit des Erschließens neuer Klangzauber unendlich geworden: da kombiniert man den Assoziationsreichtum einer arabischen Ney mit einer isorhythmischen Motette des Spätmittelalters, das lyrische Saxophon von Jan Garbarek mit der Objektivität gotischer Kathedralmusik, den Streicherklang des Kronos-Quartetts mit Experimentalelektronik... und schafft jedes mal neue Entgrenzungen.

... Essay

Unsere „normale“ Weltwahrnehmung ist durch Normalzeit und Normalraum gegeben. Unser „Normalraum“ ist z.B. durch die Dimensionen unserer Wohnungen, Büros oder Klassenzimmer geprägt. Treten wir aber in eine überdimensionierte Kathedrale oder Eishöhle, dann stellt sich sofort das irrealer Gefühl einer Erhabenheit und Un-Alltäglichkeit ein, weil wir uns disproportioniert vorkommen. – Auf der temporalen Ebene ist unsere biologische „Normalzeit“ stark von Herzschlag (Puls) und Atem geprägt. Beim ruhenden Menschen beträgt die Herzfrequenz 72 beats per minute (bpm), und der Atem 18 bpm. Weichen beide Frequenzen voneinander ab, so synchronisieren sich Herzschlag und Atem nach dem physikalischen Energieerhaltungssatz und treten in ein einfaches proportionales Verhältnis, nämlich 1:4 (= 18:72). Diese Viererstruktur (vergleichbar dem Archetyp des Quadrats und den 4x90° Winkeln des Kreises) und das Bewusstsein eines „Normaltempos“ (das sich in jeder Nacht beim erwachsenen Menschen als 18:72-Größe einstellt) ist als „temporale Realitätsachse“ für den musikalischen Ausdruck essentiell: jedes schneller wachsende Tempo kennzeichnet eine Irrealität (so ist ein Tempi von 300 bpm im Alltag gar nicht mehr darstellbar) wie auch jedes Verlangsamten einem allmählichen Einfrieren von Zeit (freezing oder slow motion) nahekommt. Die Möglichkeiten des filmmusikalischen Manipulierens mittels Zeitmodifikation sind so effektiv wie vielgestaltig, dass sie in diesem Essay nicht weiter ausgeführt werden können; ich verweise daher auf mein Buch *Zeit-Rhythmus-Zahl* (Piper-Verlag München 1991; reprint BoD Norderstedt 2003) und die auf Filmmusik zugeschnittenen Kapitel in *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch* (Schott Music Mainz 1997 ff.).

MANIPULATION DES UNTERBEWUSSTSEINS DURCH TONTECHNIK. Standen den Filmkomponisten schon seit Jahrzehnten die Gestaltungsmittel der klassischen Tontechnik (Hallgerät, Frequenz- und Tempomodulation, collageartige Überlagerungen) zur Verfügung, um irrealer oder traumhafte Effekte zu generieren, so sind die Optionen solcher Gestaltung im digitalen Zeitalter des neuen Jahrtausends ins Unendliche explodiert.

Diese Befreiungen beginnen mit der grundsätzlich verbesserten Qualität des Kinotones. Der Lichtton der Anfänge um 1930 gestattete musikalischer Arbeiten nur in reduziertem Frequenzspektrum und verhinderte ein subjektives Sich-Fallenlassen in den Sound, wie es heute möglich ist. Der Magnetton war ebenfalls noch verwaschen und im Spektrum verengt. Erst die Einführung des Digitaltones nach 1990 verschaffte dem Kinoton einen Quantensprung: der Komponist konnte sich nun im vollen Hörbereich von 16-20 000 Hertz tummeln. Die Soundwiedergabe wurde so lebensecht, dass die technische Distanz verschwunden ist und der Klang sich hundertprozentig mit der Hörerpsyche vereinen konnte. Extreme Brillanz in den Höhen und abgrundtiefe Bassfrequenzen gehören seitdem zum Kinoalltag. Auch subfrequente Schwingungen im Bereich von 15-20 Hertz lassen sich speichern (tontechnisch akzeptable Wiedergabe durch „bass whoofer“ vorausgesetzt) und generieren mehr im gesamten Körper als Vibration zu spüren denn im Ohr ihre Wirkung. Im Magen kann flaes Gefühl entstehen, der Organismus wird von unhörbarer Fremdschwingung erzittert und gerät in existentielle Angst.

Einer der ersten Filme mit solchen Tönen war 1990 *Das Schweigen der Lämmer*. Steigt dort die Kriminalassistentin Clarice in den Gefängniskeller, so wird einem regelrecht übel, ohne dass man sich über die Gründe im Klaren ist. Im Film *Stalingrad* (dem ersten europäischen Dolby Digital 6Kanal-Film) griff ich 1991 für die lange Panzerschlacht-Szene auf solche subfrequenten Töne zurück. Statt konventioneller Filmmusik transponierte ich im Sampler einen Paukenwirbel tief nach unten zur bedrohlichen Vibration. Bezeichnenderweise waren solche subfrequenten Töne schon längere Zeit als „non lethal weapons“ Teil des Waffenprogramms militärischer Forschung. Ganze Landstriche können mittels solcher Frequenzen zur tödlichen Zone gemacht werden, wenn leistungsextreme Schallsender verwendet werden.

... Essay

Der seit Jahrzehnten übliche Einsatz von Hall auf der Tonspur ist der Klassiker tontechnischer Manipulation. Da „Hall“ vor allem eine Raumsimulation ist, lassen sich akustische Momente in riesige virtuelle Räume verlegen, die Erhabenheit, Größe und „Ewigkeit“ erzeugen. Mit den modernen digitalen Hall-Plugins (allen voran die Perfektionisten der Firma AltıVerb) lassen sich nicht nur alle Konzertsäle oder Kathedralen der Welt simulieren (in meinem Tonstudio habe ich z.B. die Kathedrale von Notre Dame Paris, das Sidney Opera House oder Abbey Road Studio nachgebaut und nutzbar vorliegen), sondern auch absurde und surreale Raumsimulationen wie „im Staubsaugerschlauch“, „Hallsituation im Kühlschrank“, „Raumsimulation im Innern eines WCs“ usw. Solche Klangsituationen auf musikalische Signale angewandt löst eminent psychisch wirksame Assoziationen aus. Barbara Flückiger von der Universität Zürich beschreibt in *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films* (Schüren-Verlag Marburg 2001) eine interessante Geschichte der Hallverwendung seit den 20er Jahren (Hall gibt es z.B. schon in King Vidors *Hallelujah!* von 1929), die unter den Stichworten wie *extreme Subjektivierung* oder *subjektive Verzerrung* subsumiert ist und bei radikaler Anwendung bis zu Schwindelgefühlen oder Übelkeit führen kann. Wird Hall mit anderen Plugins kombiniert wie etwa einem „gate“, so kommt es zu fast psychotischem Klangausdruck: „Dieser seltsame Effekt von abgebrochenem Hall läßt die Figuren wie isolierte Traumwandler erscheinen, die den Bezug zur Realität verloren haben, weil ihnen akustisch der Bezug zum Raum abhanden gekommen ist“ (Flückiger, a.a.o.S.400).

Das Dehnen von Klängen (als eine Art akustische Zeitlupe) bis hin zum totalen freeze ist heute in jedem Amateurstudio machbar und von traumartig assoziationsreichem Effekt. Verlangsamte Vogelschreie oder ein „Stehenbleiben“ einer Saitenschwingung erscheinen sehr fremd und werden stets für filmische Extremsituationen benutzt. Überdurchschnittlich oft werden optische oder akustische „slow motion“ zum emotionalen Erspürenlassen des Todesvorgangs benutzt. Einen expressiven Einsatz der Klangdehnung finden wir im Soundtrack von Hans Zimmer zum Kultfilm *Inception* (Regie: Christopher Nolan, 2010): da es hier um das Phänomen eines Traums im Traum geht und die Protagonisten sich immer tiefer in ihren Träumen verirren, hat Hans Zimmer das Stilmittel einer zunehmenden Verlangsamung des leitmotivischen „Non je ne regrette rien“ (Edith Piaf) angewandt und diese hier entstandenen alptraumartigen Dunkelmassen für echtes Orchester instrumentieren lassen.... eine Musik extremer Irrealität und dramaturgisch dem Filminhalt „Träumen in verschiedenen Zeitzonen“ absolut angemessen.

Ebenfalls von irrealer und traumartiger Wirkung sind akustische Vergrößerungen von Klängen. Ein gezupfter Harfenton aus 3 mm Entfernung mikrofoniert verspricht z.B. extreme Subjektivität und beunruhigende Nähe. Vergrößerungen erlauben Umkehrungen von Perspektiven, die zu neuen Ausdrucksbereichen und fast abstrakten Halluzinationen führen können, - etwa wenn ein pianissimo gespielter Flötenton (direkt am Mund des Spielers aufgenommen und in ein großes Klangpanorama gelegt) lauter gemischt wird als der volle Fortissimoklang eines Orchesters (das demgegenüber zwanghaft klein, wie Kehlkopfdurchschnitten wirkt). Es werden somit klangliche Realitäten hergestellt, welche die Regeln und Perspektiven des Live-Klanges auf den Kopf stellen können. Im optischen Bereich verweise ich hier auf den 25minütigen Film *Fly (Fliege)* von Yoko Ono (1970), wo ein kleines Insekt ausgiebig die Scham und die Brüste einer schlafenden Frau erkundet und alles in irrealen Großaufnahmen gefilmt ist: Brustwarzen sehen hier wie Berggipfel aus, die von einer Fliege erklimmen werden. „Maßlose Vergrößerung nimmt der Nacktheit die Erotik, verwandelt den Körper in etwas Abstraktes und enthüllt ihn als eine geheimnisvolle, unbekannte Welt“, Yoko Ono in: Amos Vogel, *Film als subversive Kunst. Kino wider die Tabus – von Eisenstein bis Kubrick* (Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 2000, S. 236). Das Studieren oder Erleben solcher Filme (meist Kurzfilme, Experimentalfilme oder Videoclips) befreit das meist von Regeln und professionellen Scheuklappen eingeeengte Musiker-Hirn.

... Essay

SURREALISMUS ALS WEGWEISENDE KUNSTFORM DES XX: JAHRHUNDERTS. Spätestens jetzt ist es mir ein Anliegen, auf den seit etwa 1920 existenten (und von André Breton propagierten) „Surrealismus“ hinzuweisen, der mir eine Inspirationsquelle ohnegleichen ist. Alle Versuche, die surrealen Konzepte der gegenständlichen und visuellen Welt (der Malerei, der Plastik, der readymades) auf Musik zu übertragen und akustisch weiterzudenken, haben in meiner Arbeit zu kreativen Kompositionsverfahren und neuen Ausdrucksbereichen geführt. Sich in eine Ausstellung surrealer Künstler zu begeben, deren Bildbände zu durchblättern und so sich den enigmatischen Werken von Giorgio de Chirico, Max Ernst, René Magritte, Man Ray, oder Hans Bellmer zu konfrontieren, löst bei mir hochgradigen Imagination und einen flow von Kreativität – gepaart mit dem Mut zur Radikalität - aus. In meinen Kompositionsseminaren mit Studenten der Musikhochschule war es mir deshalb immer ein „Muss!“, diese mit der Essenz des Surrealismus zu konfrontieren und ein Verständnis für die Spiegelwelt hinter den Gesetzen des Realen zu schaffen.

Anregenden „Surrealismus“ findet wir nicht nur bei den Klassikern der 20er und 30er Jahre, sondern oft an unvermutetem Ort: aus zahllosen Beispielen herausgegriffen verweise ich etwa auf eine Stelle aus Rainer Werner Fassbinders *In einem Jahr mit dreizehn Monden* von 1978, wenn Volker Spengler den Nervenzusammenbruch des Transvestiten Elvira spielt und drei Realitätsebenen ineinandergreifen. Da gibt es auditiv den 10minütigen exaltierten Nabelschau- Dialog der schwulen Elvira; das Ganze spielt optisch in einer Frankfurter Großschlächtereier, wo innerhalb dieser zehn Minuten automatisiert und massenhaft Rinder getötet, geköpft, ausgeblutet, gehäutet und halbiert werden; dazu erklingt in voller Länge der dunkle Eingangssatz von Händels Orgelkonzert d-moll: es sind im Wesen inkompatible Ausdrucksbereiche, deren surreales Zusammenschalten dem Rezipienten jeden „Teppich einer Orientierung“ unter den Füßen wegziehen und extrem verstören. Der Surrealismus der 20er Jahre war schon eine frühe Vorwegnahme der postmodernen Ästhetik: Man erfindet nicht Neues per se, sondern greift auf bekannte Versatzstücke (oft aus dem Alltag oder vom Schrottplatz geholt) zurück und verknüpft sie. Neu sind nicht die Einzelemente, neu ist die (phantasievolle bis gewaltsame) Verknüpfung von Gegensätzlichem.

Die Momente des Unabsichtlichen und Zufälligen sind bei solchen Verknüpfungen von besonderer Wirkung. So etwa in Jean Tinguelys Maschinenwelten, wenn diese zu hundert Prozent aus Wegwerfmaterialien und Schrott zusammenmontiert sind. Auch in akustischen Montagen - nicht nur der *musique concrète*, sondern auch moderner Filmmusikproduktionen – ist es befreiend, Geräusche des Alltäglichen, Gebrauchsklänge und musikalisch Versatzstücke der Subkultur (Jahrmärkte, Zirkus, Straßenmusik) zu verbinden, - „weggeworfene Musik“. Die Samplingtechnologie erlaubt es seit 1985 (inzwischen in Terrabyte-Paketen) alle Klänge, Geräusche und Atmosphären der Erde sich zugänglich zu machen, zu transferieren und zu verfremden. Ein alter „Trick“ von mir ist es, in einen konventionellen Streicherklang eine zufällig aufgenommene Straßenatmo zu mischen: plötzlich wird der sattsam bekannte und daher irgendwie langweilig gewordene Streicherklang von fremdem Innenleben durchzogen und hat hohes Reizniveau! Die Surrealisten hatten systematisch erforscht, wie man sich als Künstler dem Unterbewussten nähert und die ratio eliminiert. In der *Époque de sommeils / Zeit der Schlafzustände* (1922/23) regte André Breton den „psychischen Automatismus“ an, um Bilder aus dem Dunkel des Unterbewussten heraufzuholen: in Hypnosesitzungen, spiritistischen Séancen, in absurden Zufallsoperationen, im Niederschreiben von Traumprotokollen. Die *écriture automatique* der Surrealisten - als unkontrolliertes Zeichnen, Malen, Sprechen oder Schreiben – ist eine anregende Technik, wenn man sie auf das Finden, Erzeugen und Arrangieren von Klängen anwendet. Das Hinklecksen von Klangmaterialien in das Mehrspur-Digital-Aufnahmegerät, das zufällige Anwenden von technischen Klangwandlungen und Soundprozessoren nach dem trial & error-Verfahren kann Ausgangspunkt von beeindruckenden Klangorgien sein. Dilettantismus und Nicht-Wissen ist hier oft hilfreicher als vermeintlich strenges Procedere einer professionellen Routine.

... Essay

Den Zufall als Ausgangspunkt kultivierte z.B. Max Ernst seit 1925 in der *frottage*, dem „Durchreiben“ x-beliebiger Materialstrukturen auf Leinwand oder Papier. *Die Frottage ist zum Inbegriff der inspirativen Bildverfahren Max Ernsts geworden: Verschiedene unter das Papier gelegte Materialien wurden partienweise durchgerieben und die zutage getretenen Strukturen sodann zeichnerisch zu Figuren ausgedeutet. In Erscheinung treten unvermutete, oft mehrdeutige Wesen, etwa ein Vogel, der ein Fisch ist. Feinstrukturen werden zu Großstrukturen: aus einer Holzmaserung eine Landschaft, aus Kammspuren ein Baum*, aus: Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film* (Verlag C.H.Beck, München 2006, S. 98). Die Mehrspurtechnik erlaubt dem Komponisten (ohne gleich ein Ensemble von Musikern teuer beschäftigen zu müssen) das Experimentieren in vergleichbaren Kontexten. So habe ich es in meiner Praxis als wohltuend empfunden, Schichten nicht-vermittelter Herkunft auf parallele Spuren zu legen und assoziativ zu finden, was sich daraus mischen und kombinieren läßt. Drei Beispiele aus der Praxis:

- 1 - 1983 löste ich im Kinofilm *Lettow-Vorbeck. Der Deutsch-Ostafrikanische Imperativ* (Regie: Christian Dörmer, Filmverlag der Autoren) die Vertonung der 16 minütigen Sequenz „Schlacht um Tanga“ folgendermaßen: auf die 16 Spuren einer analogen Tonbandmaschine spielte ich (ohne auf die Kompatibilität zu achten) Elektronikklänge, lange Bass-Drones und Naturgeräusche. Diese mischte ich intuitiv und ohne Automation zu Bild... und gewann einen höchst eigenwilligen aber suggestiven Soundtrack.
- 2 - 1995 bei der Arbeit an Joseph Vilsmaiers Film *Schlafes Bruder* ging es darum, die Hörwelt eines Ohren-Genies darzustellen und eine Art kosmischer Musik zu finden. Zusammen mit Hubert von Goisern (in dessen winterlicher Berghütte hoch über Goisern) entstand die Idee einer „Klangwand“. Auf den vielen Spuren mehrfach verkoppelter Adat-Bänder (mit je acht Spuren) sammelten wir alles, was unserer Vorstellung gemäß in der akustischen Welt des Protagonisten und Hörgenies Elias Alder zu finden war: Windesrauschen (im Tannenwald aufgenommen), plätscherndes Bachwasser, getrommelte Improvisationen, das Rasseln der traditionellen Ratschn-Buam, langgezogene aus dem Augenblick erfundene Flötentongesten, Ober-tongesang, Synthesizertöne und vieles mehr. Diese bis zu vierzig Klangspuren wurden dann spontan („écriture automatique“) abgemischt und via soundprocessing zufallsvariiert, - über Tage hinweg in immer neuen Modifikationen.
- 3 - 1999 bei der Arbeit an Bernd Eichingers Verfilmung von Helmut Kraussers gleichnamigem Roman *Der Große Bagarozzy* ging es an einer dramaturgischen Stelle darum, die Traumwelt der Diva Maria Callas, die dem Teufel verfallen schien, akustisch zu symbolisieren. Bernd Eichinger wollte die Gleichzeitigkeit berühmter Callas-Arien, um dem Soundtrack einen psychedelischen Schwebezustand zu geben. Zu diesem Zweck stellte ich drei der bekanntesten von der Callas gesungenen Arien auf drei Spuren des ProTools-Systems und wir begannen zu zweit, diese Arien gegenseitig auszubalancieren, unterschiedlich mit Hall in Nähe/Ferne zu positionieren und im Stereopanorama ineinander fließen zu lassen: der surreale Effekt war gigantisch und mir war dies eine Lehrstunde, wie man aus zufälligem Perspektivenwechsel und dem Gewährenlassen der eigenen Materialität von Klang zu einem Soundtrack kommt. Es war eine Mischung von *frottage* und *collage* ganz im Geist der Surrealisten.

Was im Surrealismus ein ebenso gebräuchliches Verfahren zum Finden von künstlerischem Ausdruck war, ist der absichtsvoll eingesetzte Prozess des „Zerstörens“: Verstören durch Zerstören. Die „Sprachzerstörung“ war vielen modernen Dichtern seit Proust und Rimbaud eine Ritual individueller Sprachfindung. Von der Aggressivität der Futuristen um 1920 bis in die Moderne ist das Zerstören (wie bei den Alchemisten des Mittelalters gelernt) eine Methodik, Neues zu schaffen.

... Essay

Hierbei spielen unterbewusste Triebe, ungehemmtes Phantasieren und letztendlich die (meist in den Schatten gelegte) Lust am Destruktiven eine tragende Rolle. Der Film, der im XX. Jahrhundert sozusagen die „Mutter aller Künste geworden ist“ (vgl. hierzu Enjott Schneider: *Von der „niederen“ Populärkultur zur Mutter aller Künste: Film, Multimedia, Collage als Ausdruck der postmodernen Ästhetik*, in: *Was ist Pop? Zehn Versuche*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt 2004, S. 141-164) verkörpert bereits durch den Terminus „Schnitt“ das „Zerstören“ und „Zerschneiden“ als Geburtshelfer beim kreativen Akt. „Raum“ und „Zeit“ sind in der Syntax der Filmsprache permanent zerstückelt und neu zusammengefügt. *Keine andere Kunst kann so schnell und so total Zeit verlängern, umkehren, überspringen, raffen, verkürzen oder anhalten oder so unvermittelt den Ort wechseln, Perspektive und Entfernung aufheben oder hervorheben, Aussehen oder Proportionen von Objekten verwandeln, räumlich oder zeitlich getrennte Ereignisse gleichzeitig vorführen. Keine andere Kunst kann im Bruchteil einer Sekunde und völlig mühelos den Blickpunkt des Publikums ändern und in der radikalsten Weise verdrehen. (...) Weit entfernt vom Realismus, schafft der Film ein vollkommen künstliches Paradigma von Zeit und Raum. Er ist die einzige Kunstform, sagt Cocteau, in der Zeit und Raum gleichzeitig herrschen. Filmzeit und Filmraum unterliegen vollkommen der Willkür des Filmemachers und brauchen sich weder zu berühren, noch müssen sie innerhalb des Films kontinuierlich sein* (A. Vogel in: *Film als subversive Kunst*, a.a.O.S. 91).

Der Komponist Wolfgang Rihm berichtete mir von einer Kompositionsweise, ein Stück im Flow viel niederzuschreiben und dann sozusagen „mit der Schere“ dranzugehen und Überflüssig Scheinendes und Redundantes wegzuschneiden. Dies deckt sich bei meinem Filmmusikkomponieren mit der Erfahrung, dass es sinnvoll ist, zunächst eine „full version“ zu produzieren (einen cue mit Melodie, Begleitung, Pads, Basslinie, Effekten), dann aber Klangebenen wegzulassen, Takte herauszuschneiden, ausgewählten Passagen zu zerstören und zu „loopen“ und zu reduzieren (beispielsweise ‚nur die Melodie und Effekte‘ oder ‚nur Pad und Basslinie‘ bestehen zu lassen. Das überraschende war, dass beim Anbieten von verschiedenen Versionen von Regisseur und Cutter immer die „reduced version“ und kaum die „full version“ genommen wurde. Fragmentarisches und „Zerstörtes“ klingt attraktiver, weil mit den offenen Stellen immer ein Hauch von Geheimnis und Fragezeichen mitklingen kann.

Daraus folgt für mich: Filmkomponisten können ihre Kreativität und Klangphantasie dann am effizientesten steigern, wenn sie sich nicht an ihre erlernten Regelsysteme der Hochschulausbildung (Harmonielehre, Kontrapunktgesetze, Formenlehre u.a.) halten, sondern sich von der Traum- und Zerstörungslogik guter Filme ausgehend, inspirieren lassen. Leider herrschen im aktuellen Film- und Fernsehbereich, wo risikoscheue und quotenorientierte Redakteure und Produzenten inzwischen die Schlüsselgewalt haben, jene Produktionen vor, in denen allzu sauberes Handwerk, klischeehafte Strickmuster und 08/15-Dramaturgie angewandt worden sind. Wer sich aber den immer seltener werdenden Filmen zuwendet, deren Handwerklichkeit verborgen bleibt und als innere Textur hinter einer kausalen Formlogik zu suchen ist, der wird im Übertragen der Traumhaftigkeit solch qualitativer Filme (ich nenne stellvertretend für viele aktuell erstklassig arbeitende Regisseure den Namen Darren Aronofsky mit Filmen wie *The Fountain*, *Black Swan* oder *Requiem for a Dream*) für seine eigene Formgestaltung überraschende Entdeckungen machen.

Rabatte!



Hier nochmal die Liste der Unternehmen, die DEFKOM-Mitgliedern budgetschonend Prozente gewähren:

- MusicStore, Köln www.musicstore.de
 - Digital AudionetworX, Berlin www.da-x.de
 - Best Service, München www.bestservice.de
 - Just Music, München www.justmusic.de
 - Sturmsounds www.sturmsounds.com/defkom/
-

Zu guter Letzt...

Filmmusik-Werkstattbericht, Teil 2:

<http://www.youtube.com/watch?v=JCsX3ZKNR5M&feature=youtu.be>

Und vielleicht kommt euch auch dies bekannt vor:

Anfrage:

Wir sind ein kleines Restaurant und suchen Musiker, die gelegentlich bei uns musizieren um bekannt zu werden. Wir können keine Gage zahlen, aber wenn die Sache gut funktioniert und die Musik bei unseren Gästen gut ankommt, könnten wir an den Wochenenden auch Tanzveranstaltungen machen. Sollten Sie also daran interessiert sein, Ihre Musik bekannt zu machen, melden Sie sich bitte bei uns.

Antwort:

Wir sind Musiker und wohnen in einem ziemlich großen Haus. Wir suchen ein Restaurant, dass gelegentlich bei uns Catering macht um bekannt zu werden. Bezahlen können wir nichts, aber wenn die Sache gut funktioniert und das Essen schmeckt, dann könnten wir das regelmäßig machen. Es wäre bestimmt eine gute Reklame für Ihr Restaurant. Bitte melden Sie sich bei uns.



IMPRESSUM

DEFKOM
Deutsche Filmkomponistenunion
c/o Deutscher Komponistenverband e.V.
Kadettenweg 80b
12205 Berlin

phone: ++49 (0) 30 / 84 31 05 80
fax: ++49 (0) 30 / 84 31 05 82
www.defkom.de
office@defkom.de

Über uns:

Die DEFKOM – die Deutsche Filmkomponistenunion ist die Kreativ- und Solidargemeinschaft von Filmkomponisten in Deutschland. Mitglieder sind sowohl namhafte Persönlichkeiten und Koryphäen der Filmmusikszene als auch vielversprechender Nachwuchs.

Wir Filmkomponisten der DEFKOM begreifen uns als Kulturschaffende in der Jahrhunderte langen Tradition des Zeitgenössischen Komponierens in Deutschland.

Gemeinsam setzen wir uns für das Filmmusikschaffen “Made in Germany” ein. Kulturpolitische und wirtschaftliche Aspekte, Fragen hinsichtlich Musikrecht und Verwertung, Musikexport und Förderung sowie Verbreitung des vielseitigen Filmmusikpotenzials stehen im Fokus der DEFKOM.

Mit öffentlichkeitswirksamen Aktivitäten zeigen wir Präsenz bei wichtigen Veranstaltungen (wie z.B. der filmtonart, der Nacht der Filmmusik, der Berlinale, dem Münchener Filmfest, der PopKOMM, SoundTrack_Cologne, oder beim Filmfestival in Cannes).

Die Optimierung der Situation hinsichtlich Honorare und Produktionskosten von Filmkomponisten steht bei uns genauso auf der Agenda wie unfaire Vertragsverhältnisse, gegen die wir uns mit vereinter Kraft stellen. Der Begriff „Union“ als Gemeinschaft mit solidarischen Prinzipien auch bei der Honorargestaltung ist für uns Programm. GEMA-relevante Probleme wie Verteilungsplan, Dokumentation und Transparenz, Online-Musiknutzung, internationale Abrechnung oder Modernisierung der Werkerfassung sind aktuelle Themen, mit denen wir uns beschäftigen, auch in kollegialer Zusammenarbeit mit der GEMA und unseren Partnerverbänden.

Durch unsere Integration als Fachgruppe im Deutschen Komponistenverband e.V. haben wir eine wichtige Stimme im Dialog mit Politik und Wirtschaft zu Themen wie Urheberrecht und Chancen von Kreativen in Deutschland und Europa.

Unsere Mitglieder werden über den DEFKOM-Newsletter, die DEFKOM-Website und das DEFKOM-Forum sowie über lokale und überregionale Veranstaltungen der DEFKOM immer auf dem auf dem Laufenden gehalten.

Das DEFKOM-Leitungsgremium (V.i.S.d.P.): [Marcel Barsotti](#), [Dr. Rainer Fabich](#), [Jens Fischer](#), [Oliver Heuss](#), [Chris Heyne](#), [Philipp F. Kölmel](#), [Mario Lauer](#), [Markus Lehmann-Horn](#), [Micki Meuser](#), [Nik Reich](#), [Jochen Schmidt-Hambrock](#), [Hans P. Ströer](#), [Dr. Ralf Weigand](#), [Helmut Zerlett](#).



www.facebook.com/DEFKOM



www.youtube.com/DEFKOM2011