

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 58 (2016)
Heft: 356

Artikel: Unauffälliger Erweiterer der Konventionen : Howard Shore,
Filmmusikkomponist
Autor: Iten, Oswald
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863403>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Unauffälliger Erweiterer der Konventionen



Oswald Iten

Oswald Iten ist hauptsächlich für die Soundtrack-Seite verantwortlich. Disneys *Jungle Book* (1967), Hitchcocks *Vertigo* (1958) und Leones *Once Upon a Time in the West* (1968) weckten schon früh sein Interesse an jenem magischen Zusammenspiel von Bild und Ton, das seine Arbeit als Trickfilmzeichner bis heute inspiriert.

Howard Shore, Filmmusikkomponist

Am diesjährigen Filmfestival in Locarno wird der kanadische Komponist Howard Shore mit dem Vision Award geehrt. Bekannt ist Shore vor allem für seine Zusammenarbeit mit David Cronenberg und die Musik zu *The Lord of the Rings*. Mit seinen über achtzig Scores hat er die Filmgeschichte elementar mitgestaltet. Shore greift bei seinen Recherchen in die Tiefe und mit der Musik unter die Haut.

«Howard Shore is like a very good character actor. He can play a lot of different roles.» – David Cronenberg

Mit der Musik zu *Peter Jacksons Lord of the Rings*-Trilogie (2001–2003) hat sich der Kanadier *Howard Shore* eine weltweite Fangemeinde geschaffen. Allerdings werden seither auch seine gut achtzig Scores, die nicht auf Tolkiens Büchern basieren, viel zu oft am spätromantischen Idiom dieses Opus magnum gemessen. Dabei hat sich Shore, anders als etwa *John Williams*, nie auf einen wiedererkennbaren Musikstil festgelegt. Vielmehr versucht er, Stil und Instrumentierung von Inhalt und Grösse eines Projekts abhängig zu machen und mit jedem Film zu neuen Ufern aufzubrechen. Da er jedoch streng nach klassischen Grundsätzen komponiert und mit seiner Musik keine Aufmerksamkeit erregen will, erschliessen sich die innovativen Aspekte seiner Partituren nicht immer beim ersten Hören. Ziemlich klar treten sie indes in den bisher fünfzehn Filmen mit *David Cronenberg* zutage. Diese Zusammenarbeit eignet sich deshalb ideal als Ausgangspunkt für eine thematisch gegliederte Annäherung an Shores musikalische Welten jenseits von Mitteleuropa.

Innovative Albträume

Der 1946 in Toronto geborene Shore freundete sich schon als Teenager mit dem drei Jahre älteren Nachbarn Cronenberg an. Obwohl er dessen frühe Kurz- und Langfilme an den damals populären Underground-Filmfestivals bewunderte, traute sich der unterdessen am Berklee College of Music in Boston ausgebildete Musiker erst 1979, nachdem er die Partitur zu

einem kleinen kanadischen Thriller geschrieben hatte, Cronenberg seine Dienste als Komponist anzubieten. An der Filmmusik reizte Shore vor allem die Möglichkeit, mit verschiedenen Besetzungen zu experimentieren und seine Kompositionen auch tatsächlich aufnehmen zu können. Low-Budget-Horrorfilme, wie Cronenberg sie machte, eignen sich besonders gut für musikalische Experimente, zumal sie sich den Umstand zunutze machen, dass Ungewohntes oft mit dem Unheimlichen assoziiert wird. Als Einstand schrieb Shore für *The Brood* (1979) denn auch eine Zwölftonkomposition für 21 Streicher. Diese erinnert allerdings weniger an Schönberg als an *Bernard Herrmann*, der für *Psycho* (1960) als erster Filmmusiker ein reines Streichorchester verwendete und jeglichen romantischen Melodiefragmenten entsagte. Die Anlehnung ans übergrosse Vorbild zeigt sich neben dissonanten Kurzmotiven in den messerscharfen Geigensforzandi, mit denen in beiden Filmen die Mordszenen untermalt werden. Anders als Herrmann, der auf gegenläufige Melodielinien fast immer verzichtete, komponiert Shore meist nach den Regeln des Kontrapunkts. Zudem unterstreicht er die unheimliche Atmosphäre bis heute gern mit Aufwärtsglissandi.

Während die atonalen Streicher in *The Brood* einzig beim Schockeffekt am Ende des Films von einer synthetischen Klangfläche übertönt werden, dominiert die Elektronik im nächsten gemeinsamen Film *Scanners* (1981) auch innerhalb der Hintergrundmusik. «Scanners» sind Menschen, die als Folge eines Schwangerschaftsmedikaments mit übersinnlichen Fähigkeiten geboren wurden. Den Vorgang des eigentlichen Scannens, also des telepathischen Eindringens in den Kopf einer andern Person, vermittelt Shore mit elektronischem Blubbern, Wabern, Sirren und deskriptivem Aufwärtsglissando. In *Videodrome* (1983) gingen die beiden naturwissenschaftlich interessierten Kanadier schliesslich noch weiter: Passend zur titelgebenden Fernsehsehung, die Tumore und Halluzinationen verursacht, spielte Shore grosse Teile der traditionell komponierten Partitur mit einem Synclavier-Computer ein, den er neben elektronischen Klängen auch mit Geräuschsamples bestückte. Solche atmosphärischen Kompositionen entfalten ihre Kraft vor allem unterschwellig, weil er grösstenteils auf Melodien verzichtet und stattdessen atonal mäandrierende Tonfolgen vorzieht, die harmonisch kaum greifbar werden.

Mitte der achtziger Jahre engagierte *Martin Scorsese* den mittlerweile in New York lebenden Musiker für die eigenwillige Hitchcock-Hommage *After Hours* (1985). Dort ist Shores Beitrag zwar nur ein musikalisches Element unter vielen. Doch sein ausschliesslich elektronisch eingespieltes Thema bringt den alpträumerhaften Charakter dieser kafkaesken Groteske auf den Punkt. Angetrieben vom unaufhaltsamen Ticken einer Uhr entwickelt sich aus repetitiv überlagerten Motiven eine absteigende Melodie, die jedoch nicht primär die angespannten Szenen untermalt, sondern den vermeintlich erholsamen Ruhemomenten etwas nervenaufreibend Rastloses verleiht. Auf einige Konzepte dieser ersten Schaffensphase wird Shore in den neunziger Jahren, beispielsweise in seiner Zusammenarbeit mit *David Fincher*, wieder zurückgreifen.

Crash (1996) Regie: David Cronenberg





The Brood (1979) Regie: David Cronenberg

Zu einem Wendepunkt in mehrfacher Hinsicht kam es 1986 mit dem B-Movie-Remake *The Fly*: Für Cronenbergs erste Hollywoodproduktion hatte Shore mit dem London Philharmonic Orchestra erstmals ein richtiges Sinfonieorchester zur Verfügung. In der Geschichte um den Erfinder Seth Brundle, der nach einem misslungenen Experiment zu einer gigantischen Fliege mutiert, sah der Komponist primär eine opernhafte Tragödie. Er konzentrierte sich deshalb auf die Dreiecksbeziehung von Brundle, seiner Freundin und deren eifersüchtigem Exfreund, die er mit grossen dynamischen Kontrasten vertonte. Als Ausdruck des ineinander verflochtenen Schicksals der drei Figuren machte Shore die Fuge zu einem zentralen Kompositionsprinzip. Bei Fugen entstehen die Harmonien dadurch, dass ein Thema zeitversetzt in mehreren Stimmen vorkommt. Doch Shore setzt die Tonfolgen auch in dissonanten Intervallen zueinander in Beziehung. Indem er die musikalische Auflösung hinauszögert und dem Zuhörer durch das gleichzeitige Erklängen mehrerer Tonarten den stabilen Boden unter den Füßen entzieht, erzeugt er ein unangenehmes Gefühl der Anspannung. Zudem taucht in *The Fly* erstmals jene grüblerische Schwere auf, die in den dunklen Farben unterschiedlicher Bassregister schimmert und seither zu Shores Markenzeichen geworden ist.

Im sehr persönlichen *Dead Ringers* (1988) erzählt Cronenberg von Zwillingen, die neben einer Gynäkologiepraxis auch die Liebschaften miteinander teilen. Der Bezug zur tragischen Oper kommt nicht zuletzt darin zum Ausdruck, dass im Stammlokal der Brüder dramatische Arien zur Hintergrundberieselung dienen. Wie so oft bei Cronenberg wird die Grundstimmung des Films während einer klassischen Titelsequenz durch die Musik etabliert. Shores Hauptthema erinnert hier an ein sanftes Wiegenlied, das zwar dank wohlklingenden Dur-Akkorden Stabilität ausstrahlt, dessen dunkel gedämpfter Klang allerdings bereits auf die Zerbrechlichkeit dieses Gleichgewichts hindeutet. Das bald darauf einsetzende fatale Auseinanderdriften der zwei Hälften einer einzigen Persönlichkeit vertont Shore mit sparsamen Musikeinsätzen, die den Zuschauer nicht überwältigen, sondern in die Gefühlswelt der Figuren einladen sollen. In immer kürzeren Abständen vermittelt er die tiefe Melancholie des labileren, liebeskranken Bruders, indem er die eher beiläufigen, emotional uninvolierten Streichermelodien zunehmend ineinander verkeilt und gegen Ende mit bedrohlichen Hornstössen unterlegt. Dies gelingt jedoch erstaunlich unaufdringlich, weil Shores Melodien und Motive oft aus gleichmässigen Notenwerten bestehen und dadurch kaum Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Rhythmische Variationen innerhalb einer Phrase oder gar romantische Triolen, wie sie etwa John Williams so gern verwendet, finden sich bei Shore höchstens, wenn er seine Musik punktuell in den Vordergrund rückt, wie beispielsweise in der schwelgerischen Ouvertüre zu *M. Butterfly* (1993). Cronenberg verfilmte damit ein Broadway-Stück, das auf der Umkehrung von inhaltlichen Motiven aus Puccinis Oper «Madama Butterfly»

basiert und zwei Arien daraus übernimmt. Das Melodram um einen französischen Diplomaten in China, der an der Liebe zu einer vermeintlichen Opernsängerin, im Grunde aber an seiner Selbsttäuschung zerbricht, spielt doppelbödig mit romantisierten Asienklischees. Howard Shore orientiert sich deshalb weniger an der chinesischen als an der italienischen Oper, deren brodelnde Gefühle und grosse Gesten er zu einem wunderbar transparenten Schleier aus Harfenostinati und warmen Bläsersoli verwebt. So wie Cronenberg nie im breiten Cinemascope-Format dreht und die Halbtotale der Totale vorzieht, verzichtet auch Shore in diesen Filmen um Liebe und Verblendung auf übertriebenen Bombast, selbst wenn er das tiefe Blech auffährt.

Eine ähnlich düstere Schwere dominiert seine Partitur zu *Jonathan Demmes The Silence of the Lambs* (1991). Die aufgewühlte Stimmung des Films rührt unter anderem daher, dass Shore das Geschehen grösstenteils aus der emotionalen Perspektive der verschlossenen Polizeischülerin Clarice Starling untermalte, anstatt die inneren Dämonen des schillernden Serienmörders Hannibal Lecter zu vertonen. Er scheute sich auch nicht, in hektischen Szenen mit elegischen Melodien über brodelnden Ostinati an die Verletzlichkeit der jungen Frau zu erinnern, ohne die äussere Handlung zu beschreiben. Dieser Ansatz war schliesslich so einflussreich, dass der Score heute höchst konventionell wirkt. Ebenfalls ungewohnt bei *The Silence of the Lambs* war Shores enge Zusammenarbeit mit dem Sounddesigner *Skip Lievsay*. Für eine besonders unheimliche Szene im Keller besetzte er wie in *Videodrome* eine traditionell orchestrierte Musikpassage mit Geräuschen statt Instrumenten, um eine Art *musique concrète* zu schaffen. Weniger von der Instrumentierung als vom Charakter her erinnert auch Shores kalte Vertonung von David Finchers Psychothriller *Se7en* (1995) an *Videodrome*. Weil der Komponist hier auf den kaum greifbaren Serienmörder John Doe fokussiert, lebt die düstere Musik über weite Strecken hauptsächlich von metallischem Sirren, konturlosem Dröhnen und extrem reduzierten Bassmotiven. Der verschwommene Streicherklang und die repetitiven Stösse der Blechbläser kündigen bereits jenes hohle Pathos an, das unterdessen im Zuge von *Hans Zimmers* Erfolgen zu einer ärgerlichen Konvention des dramatischen Actionfilms geworden ist.

Wortwelten vertonen

Parallel zur Arbeit an publikumswirksamen Thrillern und Familienkomödien erweiterte Shore mit David Cronenbergs Literaturverfilmungen *Naked Lunch* (1991) und *Crash* (1996) seine filmkompositorischen Ausdrucksmittel jenseits von Elektronik und Romantik. Dabei kam ihm die langjährige Erfahrung als Jazz- und Rockmusiker zugute. Bevor er zum Film kam, betätigte er sich nämlich erst als Saxofonist der kanadischen Rockgruppe Lighthouse, dann als Singer-Songwriter und Theatermusiker. Als erster musikalischer Leiter von «Saturday Night Live» revolutionierte er schliesslich zwischen 1975 und 1980 den Big-Band-Sound des amerikanischen Late-Night-Fernsehens

und verpasste den singenden Komikern *John Belushi* und *Dan Aykroyd* den Namen «Blues Brothers».

Dank «Saturday Night Live» lernte er auch den Free-Jazz-Saxofonisten *Ornette Coleman* kennen, der 1977 mit marokkanischen Musikern das radikale Stück «Midnight Sunrise» einspielte. Als Shore Jahre später für die Verfilmung von William S. Burroughs' «Naked Lunch» nach einem Musikstil mit Einflüssen aus Tanger und New York suchte, spielte er Cronenberg eben dieses Stück vor, das Coleman angeblich in Anwesenheit des Schriftstellers Burroughs aufgenommen hatte. Der Regisseur erkannte darin sofort eine Art Hymne für «Interzone», jene geografische Ausgeburd eines psychischen Zustands, in die sich der zugehörnte Protagonist William flüchtet. Davon ausgehend schuf Shore für die marokkanisch inspirierte Junkie-Phantasie eine halluzinatorische Klangwelt, wie man sie im Kino noch nie gehört hatte.

Da baut sich zuerst ein schwermütiger Orchesterteppich auf, dessen auf und ab wogende Bläsermotive bald zu einem Meer aus dunkel schimmernden Klangfarben verschwimmen. In diesen lange gehaltenen Akkorden sind bei genauerem Hinhören zwar noch immer musikalische Bewegungen erkennbar, nach wenigen Takten entpuppen sie sich jedoch als Grundierung für Ornette Colemans quäkendes Altsax. Die hektisch gespielten Improvisationen des Free-Jazzers lösen sich rhythmisch und tonal stellenweise ganz von den spannungssteigernd anschwellenden Klangflächen des London Philharmonic Orchestra, wobei aus den versonnen bis gequält herumwuselnden Saxophonphrasen immer wieder einzelne hohe Töne quietschend hervorstechen, bevor Solist und Orchester erneut für einige Takte zusammenfinden.

Spätestens hier wird deutlich, in welchem Mass Shore seine Ideen aus der intensiven Beschäftigung mit der jeweiligen Geschichte schöpft. Normalerweise liest er das Drehbuch einmal und widmet sich dann eingehend dem Ausgangsmaterial. Seine musikalischen Grundideen entwickelt er also nicht aus den Bildern, sondern möglichst aus den ursprünglichen Worten. Es erstaunt deshalb auch nicht, dass ihn *Naked Lunch* als Literaturadaption, die wiederum vom kreativen Prozess des Schreibens handelt, besonders beflügelt hat. In einer streng linearen Abfolge von Arbeitsschritten fasst er seine persönlichen Eindrücke in einem traumähnlichen Zustand in musikalische Themen, die er mit Bleistift auf Notenpapier skizziert und anschliessend zu kompletten Stücken auskomponiert. Erst jetzt ordnet er die musikalischen Motive zusammen mit dem Regisseur einzelnen Filmszenen zu. Obwohl er beispielsweise mit Cronenberg jeden Akzent im Detail bespricht, erklärt ihm dieser nie seine emotionalen Vorstellungen. Im Gegensatz zum zeitsparenden Teamwork vieler Hollywoodkomponisten orchestriert Shore nach Möglichkeit auch im Detail selbst. Schliesslich leben einige seiner Partituren stärker von subtilen Klangveränderungen als von kompositorischer Virtuosität.

Ein gutes Beispiel dafür ist die Ballard-Verfilmung *Crash*, deren Protagonisten sexuelle Befriedigung in Verkehrsunfällen suchen. Diesen Themenkomplex komprimiert Shore in einen dreifachen Kontrapunkt

für sechs verfremdete E-Gitarren. So gibt die erste Gitarrenstimme zu den verchromten Buchstaben des Vorspanns mit metallisch verhallten Akkorden den Rhythmus vor, in den sich eine zweite Stimme echoartig verschoben dazu einpasst. Gleichförmige Arpeggios der restlichen Gitarren treiben das repetitive Stück schliesslich vorwärts, während die Kamera sich über verspiegelt lackierte Kleinflugzeuge bis zur Protagonistin Catherine bewegt, die sich leise stöhnend an dieser kalten Oberfläche reibt. In den folgenden Einsätzen reichert Shore den metallischen Gitarrenklang schrittweise mit wärmeren Instrumenten an. Als etwa Catherine ihren Ehemann James nach dessen initialem Autounfall in seinem Spitalbett manuell befriedigt, übernehmen melancholische Holzbläser die Melodie und Harfen die Begleitfunktion der Gitarren. Dadurch klingt die Musik weicher und tritt unter Catherines erotischem Flüstern stärker in den Hintergrund. Nachdem Catherine später im Film in James' Gegenwart zu dröhnenden Geräuschen fremdgegangen ist, küsst dieser seine schlaff daliegende Frau ganz langsam und sanft. Nun dominiert ein sehnächtiger Streichersatz, dessen dunkle Harmonien den ambivalenten Eindruck der Szene noch verstärken. Für so innige Szenen greift Shore also selbst bei radikalen musikalischen Ansätzen immer wieder auf konventionelle Streichersätze zurück, weil er überzeugt ist, dass der Orchesterklang sich über die Jahrhunderte einen direkten Zugang zu den menschlichen Emotionen geschaffen hat, der durch nichts ersetzt werden kann. Dadurch wird Shore auf den ersten Blick häufig als typischer Hollywoodkomponist wahrgenommen.

Im gleichen Jahr wie *Crash* hat Shore für *Al Pacinos* kaleidoskopartigen Dokumentarfilm *Looking for Richard* (1996) einen ersten Ausflug ins Mittelalter unternommen. Für die Spielszenen innerhalb dieser Annäherung an «Richard III» komponierte Shore auf der Basis von lateinischen Shakespeare-Übersetzungen ein ausladendes Chorwerk. Im Film erweist sich die üppig orchestrierte Komposition allerdings als Fehlgriff, da der Gesang konstant mit den Dialogen konkurriert. Die Kraft dieser mehrheitlich homofonen «Suite for Richard» kommt deshalb im Konzertsaal besser zur Geltung. Viel organischer integrierte Shore die Chormusik schliesslich in *Lord of the Rings*, dessen Vertonung er – ausgehend von Tolkiens Sprachschöpfungen – als Gesangswerk im Stil einer Wagner-Oper anging. Damit bewies er auch, dass er die Leitmotivtechnik der klassischen Filmmusikpraxis perfekt beherrscht. Danach fühlte er sich endlich auch im Stand, die Dreiecksgeschichte aus *The Fly* zu einer echten Oper auszubauen, wobei er Publikum und Kritik mit einem unerwartet intellektuellen Kompositionsstil vor den Kopf stiess.

Kammermusikalische Essenz

Mittlerweile war Shore so bekannt, dass allein sein Name dem Dokumentarfilm *Nerakhoon (The Betrayal)* (Regie: *Ellen Kuras* und *Thavisouk Phrasavath*, 2008) zusätzliche Aufmerksamkeit verschaffte. Von dessen schlicht instrumentierter Partitur bleibt weniger das angeblich erste laotische Chorstück haften als ein





Eastern Promises (2007) Regie: David Cronenberg

sehnsüchtiges Cellosolo von *Sophie Shao*, für die der Komponist 2012 das romantische Cellokonzert «Mythic Gardens» schrieb, das seine neu entfachte Naturverbundenheit zum Vorschein brachte.

Shores erstarktes Interesse an Konzertstücken für Solo und Orchester schlug sich auch in der Zusammenarbeit mit David Cronenberg nieder. Dessen Grundmotiv des «Body Horror» hatte sich von Mutanten über Doppelgänger unterdessen mainstreamtauglich ins Innere der Figuren verlagert, wobei er Identitätskonflikte auch im Mafiathriller *Eastern Promises* (2007) anhand körperlicher Verletzungen zum Ausdruck bringt. Shore interessierte sich denn auch vor allem für die Tattoos, mit denen russische Mafiosi ihren Werdegang dokumentieren. Weil sich die Beziehung zur Heimat der Londoner Exilrussen im Film hauptsächlich über die Volksmusik zeigt, integrierte Shore Akkordeon, Balalaika sowie die Hackbrettvarianten Cimbalon und Santoor in sein wunderbar schlankes Ensemble. Die Solostimme schrieb er der ausdrucksstarken jungen Geigerin *Nicola Benedetti* auf den Leib, für die er aus den kurzen Stücken im Film anschließend ein Concertino für Violine und Kammerensemble arrangierte. Gerade solch eingängige Werke machen deutlich, dass Shores Innovationsdrang oft eher im Zugriff auf den Stoff liegt. So untermalen die romantischen Musikeinsätze nämlich immer wieder Passagen aus dem Tagebuch der 14-jährigen Prostituierten Tatiana, deren Tod die Handlung in Gang bringt. Damit verleiht Shore dieser tragischen Figur eine anhaltende Präsenz im Film.

Von vielen seiner wichtigen Partituren hat Shore konzentrierte Konzertsuiten erstellt, die die zentralen musikalischen Ideen oft in kompletterer Form wiedergeben, als dies in den kurzen Einsätzen im Film möglich ist. Bisweilen vermitteln diese insgesamt kürzeren Suiten die Atmosphäre eines Films treffender als die kompletten Soundtrackveröffentlichungen. So gesehen wirken sie wie ein letzter Schritt im Kompositionsprozess, den Shore als konstante Verdichtung auf die Essenz seiner musikalischen Ideen beschreibt.

Als wahrer Meister der Reduktion entpuppt er sich in der subtilen Vertonung von Cronenbergs *Spider* (2002): Lange bevor die Narration uns irgendetwas erklärt, saugt uns die Musik direkt in die Innenwelt des schizophrenen Dennis Cleg alias «Spider». Neben einem Klavier, dessen verwirrend grosse Intervalle wie zufällig verstreute Perlen springen, dann aber doch eine eigentümliche Melodie erkennen lassen, gibt es nur eine Klarinette, eine Trompete, Shores obligate Harfe und das Kronos Quartet. Und selbst diese Instrumente spielen selten alle gleichzeitig. Die lähmende Statik wird nur aufgehoben, wenn sich Rhythmen und Motive in ungewohnte Richtungen bewegen. Damit ist *Spider* weit entfernt vom «Piano with Strings»-Klischee, das im Kino oft bemüht wird, um Gefühlswallungen während Liebes- oder Trauerszenen zu unterstützen.

Gefälliger zeigt sich Shore im Klavierkonzert «Ruin and Memory», das er 2010 im Auftrag des Beijing Music Festival zu Chopins 200. Geburtstag für *Lang Lang* schrieb. Die Zusammenarbeit mit dem Ausnahme pianisten führte schliesslich dazu, dass Lang

im Jahr darauf für den Soundtrack von Cronenbergs *A Dangerous Method* (2011) Shores komplette Klavierbearbeitung von Wagners «Siegfried-Idyll» einspielte. Nachdem sich Shore bei den Tolkien-Epen ausgiebig von Wagners opulenter Orchestrierung hatte inspirieren lassen, vertonte er die intime *ménage à trois* von Freud, Jung und Sabina Spielrein für einmal ohne Blechbläser. Dafür ersetzt er parallel zu Spielreins Siegfried-Obsession Passagen seiner eigenen Themen immer wieder durch klanglich entschlackte Motive aus Wagners «Ring»-Zyklus.

Filmmusikgeschichte

Klassische Werke flossen über den Umweg der Filmgeschichte auch in *Ed Wood* (1994), *The Aviator* (2004) und *Hugo* (2011) ein. In *Tim Burtons* Biografie des Regisseurs Edward D. Wood beispielsweise taucht das bekannte Thema aus Tschaikowskys «Schwanensee» als Leitmotiv des abgehalfterten *Bela Lugosi* auf. Dieser identifiziert sich nämlich noch immer mit seiner Hauptrolle in *Todd Brownings Dracula* (1931), der von derselben Ballettmusik begleitet wurde.

Interessanter ist insbesondere, wie sich Shore die Musik der jeweiligen Filmgeschichteperle zu eigen machte. Für die Ouvertüre von *Ed Wood* orientierte er sich weder an Burtons Hauskomponisten *Danny Elfman* noch an der Musik von Ed Woods Billig-Horrorfilmen, an die der Vorspann visuell angelehnt ist. Vielmehr untermalte er die Plansequenz im Stil von *Henry Mancinis* Eröffnungsstück aus *Touch of Evil* (1958). Damit stellt Shore gleich zu Beginn einen ersten Link zu Ed Woods grossem Vorbild *Orson Welles* her, der seinem Fan später von den Vorbereitungen zu eben diesem Film sein Leid klagen wird. Den Genre-Erwartungen, die Shore mit Latin-Beats, jazziger Basslinie und dem Verzicht auf Streicher unterläuft, wird er gerecht, indem er als Soloinstrument ein Theremin einsetzt, dessen körperloser Klang seit den fünfziger Jahren untrennbar mit UFO-Filmen verbunden ist.

Erwartungsgemäss besteht die Musikspur von Scorseses Biografie des Hollywoodproduzenten und Aviators Howard Hughes hauptsächlich aus bereits bestehenden Stücken. So verwendet der Regisseur für Hughes' Geschwindigkeitsrausch beispielsweise den komplexen Fugenteil aus Johann Sebastian Bachs «Toccat und Fuge in d-Moll» in der damals populären Orchestertranskription von *Leopold Stokowski*. Natürlich übernimmt der Fugenspezialist Shore das Konzept der kunstvoll durcheinanderlaufenden Stimmen ebenfalls zur Beschreibung von Hughes' obsessiver Persönlichkeit. Kompositorisch, wenn auch nicht klanglich, ist er Bach hier näher denn je. Während die lateinamerikanische Perkussion der Versagergeschichte von *Ed Wood* eine spielerische Leichtigkeit verleiht, wirken die Castagnetten als Ausdruck des spanischen Einflusses auf Südkalifornien im klassisch orientierten *Aviator*-Score deshalb eher aufgesetzt. Aufgenommen hat Shore den schlichten, harmonisch eher schwer zugänglichen Score in Brüssel, weil er beim Flämischen Radio Orchester jenen europäischen Orchesterklang fand, den er mit dem klassischen Hollywood verbindet.

Entsprechend seiner Vorliebe für stilechte Aufnahmeorte nahm er die umfangreiche Musik zu Scorseses **Hugo** in Paris und London auf. Der akustisch stark von der Sprache britischer Schauspieler geprägte Kinderfilm spielt nämlich in einem Bahnhof der französischen Hauptstadt. Anders als bei den bisherigen Zusammenarbeiten mit Scorsese stehen keine Songs, sondern diegetisch eine Band im Zentrum, für die Shore Musik schrieb, die Gypsy-Jazz im Stile Django Reinhardts mit Musette verbindet. Um diese musikalische Kerngruppe von Instrumentalsolisten gruppiert sich je nach Szene ein zurückhaltendes Begleitorchester variabler Grösse.

Für die Geschichte des Waisenjungen Hugo, der beim Versuch, einen Automaten zum Laufen zu bringen, den verbitterten Filmpionier Georges Méliès enttarnt, fand Howard Shore eine ungewöhnliche Fülle an hellen Instrumentalkombinationen und virtuosen Themen, die von tänzerischen Ostinati angetrieben und zum Schluss zu einem träumerischen Chanson kombiniert werden. Geheimnisvolle Momente der kindlichen Entdeckungsreise vertont er mit den Ondes Martenot, einer frühen elektronischen Orgel. Ähnlich wie mit dem Theremin aus **Ed Wood** lassen sich auch mit den Ondes stufenlose Glissandi und ununterbrochene Töne erzeugen, deren runder Klang an eine seltsam überirdische Singstimme erinnert, die ohne Atempausen den gleichen Vokal aushält. Das damals in Frankreich entstandene Instrument passt deshalb gut zum mechanischen Automaten, dessen «Reanimierung» Hugo auf die Spur von Méliès führt. Im Gegensatz

zum russisch-amerikanischen Theremin lassen sich die Ondes Martenot aber auch über eine Tastatur spielen, sodass sie in **Hugo** klanglich meist einem weich attackierenden Blasinstrument ähneln.

Mit der unauffälligen Integration dieses elektronischen Instruments in den melodiosen Score eines Mainstreamfilms scheint sich Howard Shores Entwicklung vom jungen Experimentator zum jung gebliebenen Altmeister abschliessend beschreiben zu lassen. Doch spätestens die sphärischen Klänge des jüngsten Cronenberg-Films **Maps to the Stars** (2014) erinnern daran, dass Shores Suche nach neuen Ansätzen nie als lineare Entwicklung verlief und hoffentlich noch lange nicht abgeschlossen ist. Schliesslich schreibt der zurückhaltende Komponist auch mit bald siebzig Jahren noch jeden Tag und betrachtet seine Arbeit als konstanten Lernprozess. x

- Zusätzliche Anspieltipps:
Big (1988)
Mrs. Doubtfire (1993)
High Fidelity (2000)
The Score (2001)
A History of Violence (2005)
The Departed Tango (2006)
Cosmopolis (Zusammenarbeit mit Metric, 2012)
Soul of the Ultimate Nation (Online-Rollenspiel, 2004–2007)
- Howard Shore wird im Rahmen des diesjährigen Festival del film Locarno mit dem Vision Award – Nescens geehrt. Gezeigt werden **Ed Wood** von Tim Burton, **Hugo** von Martin Scorsese, **The Silence of the Lambs** von Jonathan Demme und **Videodrome** von David Cronenberg. Ausserdem hält Howard Shore eine öffentliche Masterclass.



Ed Wood (1994) Regie: Tim Burton, mit Martin Landau

Z

hdk

Zürcher Hochschule der Künste
Zürcher Fachhochschule

Film studieren!

Bachelor Film

Grundlagenstudium

Master Film

Drehbuch

Regie Spielfilm

Realisation Dokumentarfilm

Kamera

Film Editing

Creative Producing

Mehr unter: film.zhdk.ch

BOOK TICKETS



GET MOBILE APP



FANTOCHE
14. INTERNATIONALES FESTIVAL
FÜR ANIMATIONSFILM
BADEN/SCHWEIZ
6.-11. SEPTEMBER 2016
WWW.FANTOCHE.CH

FOLLOW US: [Twitter](#) [Facebook](#) [YouTube](#) [Instagram](#)