

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 62 (2020)
Heft: 389

Artikel: Soundtrack : Wummernde Nostalgie, elektronische Herzlosigkeit
Autor: Holzapfel, Patrick
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-905891>

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: 06.10.2024

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

Soundtrack

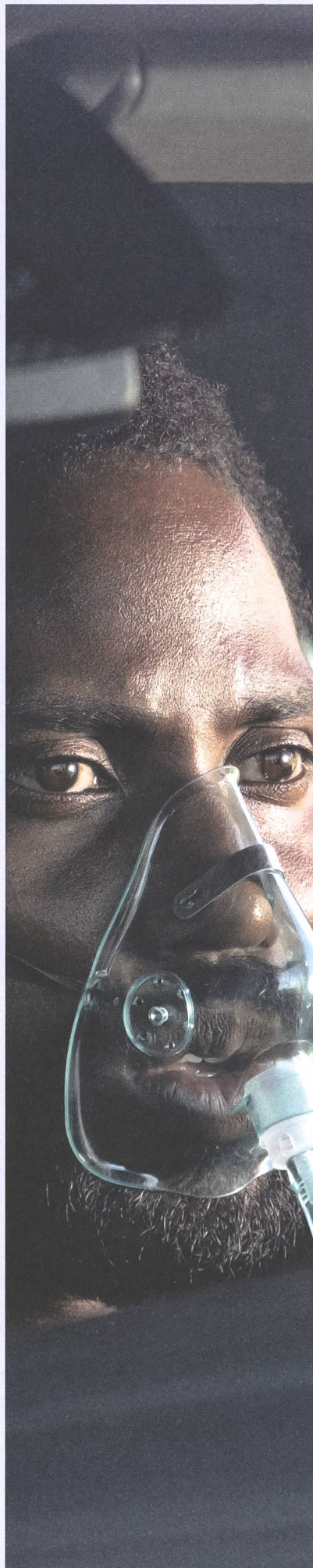
Spätestens seit den Achtzigerjahren sind Synthesizer ein integraler Bestandteil der Klangkulissen des Kinos. Der Umgang mit den Geräten erzählt viel über den Status quo der Filmmusik.

Wummernde Nostalgie, elektronische Herzlosigkeit

Die Leinwand wird ganz dunkel. Noch bevor man etwas sieht, hört man eine treibende, spannungsgeladene Melodie, die man nie vergessen wird. Im Fünfvierteltakt tragen einige Klaviertöne und Siebzigerjahre-Synthesizer ein Filmthema für die Ewigkeit vor. Die Angst und Spannung des folgenden Films sind bereits zur Gänze in der eigentlich schlichten Melodie enthalten. Dann erscheint ein grinsender Kürbis aus dem Schwarz.

Die Rede ist von *John Carpenters Halloween*. Der Regisseur komponierte seine Musik selbst. Heute ist Carpenter als Musiker (und Klingelton) genauso angesagt wie als Filmemacher. Er gilt neben Vangelis und Tangerine Dream als Pionier des sogenannten Synthwave. Nachdem die reinen Synth-Soundtracks, die man mit Filmen wie *Blade Runner* oder *Purple Rain* verbindet, einige Jahre lang den Anschein machten, als wären sie schlecht gealtert, wirken sie heute – dank Nostalgiewellen – frischer denn je. Der Einfluss des Synthesizers auf die Musik generell und besonders auf die Filmmusik ist immens. Seit Hersteller wie Moog, Korg oder Yamaha in den Sechziger- und Siebzigerjahren analoge Synthesizer auf dem Mainstreammarkt platzierten, ist der Sound nicht mehr aus unserem Alltag verschwunden.

Für das Kino spielte unter anderem *Wendy Carlos* durch ihre Arbeit mit *Stanley Kubrick*, insbesondere für dessen *A Clockwork Orange*, eine entscheidende Rolle. Ihre elektronische Bearbeitung von Beethovens 9. Symphonie landete letztlich gar nicht im Film, weil Kubrick sich dagegen entschied, aber ihre innovative Arbeit war ein Meilenstein für die noch jungen technischen Möglichkeiten. Unter anderem setzte



Tenet (2020)

sie einen Vocoder ein, um menschliche Stimmen in elektronische Signale zu wandeln. Für den Film fand sie zu einem bis heute beunruhigenden Klang, der die moralische Verwerflichkeit in einer ins Futuristische neigenden Welt greifbar macht.

Entmenschlichende Klänge
– synthetische Nostalgie

Giorgio Moroder hievte diese dann in ungeahnte Discöhöhen. Der Produzent von Donna Summers «I Feel Love» wirkte entscheidend an der Musik von Filmen wie *Paul Schraders American Gigolo* oder *Brian de Palmas Scarface* mit. Ein Sound war geboren. Es folgten zahlreiche Beispiele für Synthesizer-Soundtracks – von *Maurice Jarres* surrealen Tönen in *Witness* bis zu *Tangerine Dreams* Near Dark-Stimmungen, die die melancholischen Drifter und Blutsauger durch die Nacht begleiten. Viele Filmemacher_innen arbeiteten mit der entmenschlichen Konnotation der Elektrofone. In Filmen wie *Blade Runner* oder *Scarface* verhandeln die Protagonist_innen ihr Sein oder Nichtsein. Der elektronische Klang vermischt sich perfekt mit ihren kalten oder ambivalenten Gesichtern. Es sind oft Filme, die von Fassaden und doppelten Identitäten erzählen, in denen Synth-Musik besonders zur Geltung kommt.

Es würde aber zu kurz greifen, die Wirkung der elektronischen Musik darauf zu reduzieren. Insbesondere wenn es sich um analoge Synthesizer handelt. Zwar fehlt den Geräten die Authentizität einer Gitarre am Lagerfeuer, aber dennoch lässt sich über sie weit mehr kommunizieren als bloße Entmenschlichung. In *Merry Christmas* Mr. Lawrence etwa evoziert *Ryūichi Sakamoto* mit seinem Synthesizer-Soundtrack eine Annäherung zwischen Ost und West. Die bisweilen aufgeblähten Elektronikatmosphären spiegeln die intensive und leicht schräge Welt des Gefangenenlagers im Film.

In einer zeitgenössischen Serie wie *Stranger Things* oder in Filmen wie *Drive* evozieren die von Synth-Klängen durchzogenen Soundtracks inzwischen Nostalgie. Im ersten Fall ist diese auch narrativ verankert, bei *Drive* ist sie eine Rückbesinnung auf einen bestimmten Stil, eine Art und Weise, Kino zu machen. Das Neo-Noir-Feeling der Achtziger erlebt seit mehr als einem Jahrzehnt eine Wiedergeburt. Neonlichter, eine gehörige Portion Schmalz und ein generelles Interesse am Sound eines Films sind ausschlaggebend. Musiker_innen und auch Filmkomponist_innen befassen sich

heute vermehrt mit Originalgeräten aus den Siebzigern und Achtzigern. Sie experimentieren mit Maschinen, die zwar ursprünglich dazu dienten, akustische in elektronische Signale umzuwandeln, aber inzwischen ganz eigenständige Geräusche ermöglichen. Analoge Synthesizer sind zu Instrumenten geworden.

Digitale Suppe

Der Synthesizer spielt, seit es ihn gibt, eine wesentliche Rolle in der Herstellung von hochproduzierten Klangteppichen in Hollywoodfilmen. Dabei muss man allerdings vorsichtig sein, denn es gibt grosse Unterschiede zwischen computergenerierten Synths und Originalinstrumenten. Zwar arbeiten Komponist_innen wie *Hans Zimmer*, dessen Musikkarriere als Synthesizerspieler begann, ständig mit Synth-Klängen, aber es gibt kein puristisches Interesse an der Musik selbst. Was für einen Film wie *Rain Man*, für den Zimmer tatsächlich einen Synth-Soundtrack beisteuerte, noch galt, ist beispielsweise in seiner Zusammenarbeit mit *Christopher Nolan* längst aus der Arbeitsweise des gebürtigen Deutschen verschwunden. Stattdessen kombiniert er wenige, analoge Aufnahmen, Sounds aus Libraries, Computereffekte und Synth-Klänge. Das Ziel ist ein High-End-Sound, nicht hörbare Charakteristiken der Instrumente oder elektronischen Vorrichtungen.

Dieses digitale Mischmasch erklärt vielleicht, warum vieles in Hollywood so gleich klingt. Manche Komponist_innen wie *Ludwig Göransson*, der neben *Black Panther* auch *Nolans Tenet* musikalisch untermalte, nehmen Stunden an Musik auf, experimentieren, aber werden letztlich doch in das glatte Hollywoodkorsett gezwängt. Das von Zimmer «erfundene» charakteristische Wummern, das inzwischen in jedem zweiten Trailer eingesetzt wird, füllt – selbst wenn der Komponist Göransson heisst – den ganzen neuen Film von Nolan.

Die Zeit der filmmusikalischen Themen und wiedererkennbaren Melodien in Filmen ist sowieso vorbei. Stattdessen bemühen sich die Filmemacher_innen um eine Geräuschkulisse, in der Sounddesign und Musik zusammenfallen. Das Stichwort lautet: Atmosphäre. Kreative Leistungen von Komponist_innen bestehen immer häufiger darin, bestimmte Geräusche von den Locations in ihre Musik zu integrieren. Ein berühmtes Beispiel dafür ist wiederum Zimmers Verwendung von *Nolans* Stoppuhr für den Soundtrack zu *Inception*.



Blade Runner (1982)

Da alles so perfekt ge- und vermischt wird, kann man nicht mehr zwischen den einzelnen Tönen unterscheiden. Als «la soupe» hat *Jean-Marie Straub* es einmal bezeichnet, wenn alles ineinanderfließt, und er hat es damit ganz gut getroffen. Innerhalb dieser Klangteppiche kann die Filmmusik entweder untermalend oder kontrastierend wirken. Obwohl es viel mehr Möglichkeiten gäbe, werden diese kaum wahrgenommen. Dieser Umstand ist natürlich auch eine Frage des Geldes. Filmkomponist_innen arbeiten heute oft aus Kostengründen am Computer. Die Produktionsfirmen sparen sich Orchesteraufnahmen, die die modernen Zuschauer_innen sowieso befremden würden. Wenn die Klänge dann auch noch aus vorgefertigten Bibliotheken heruntergeladen werden, spart man sich eine Menge Geld. Der Effekt stimmt schliesslich, einzig die Seele ist aus dieser Musik verschwunden.

Dennoch entstehen auch heute herausragende Synth-Scores, die weder von reiner Nostalgie noch von digitalem Allerlei erzählen, sondern von einem genuinen Interesse, mit den vielen Möglichkeiten der elektronischen Musik das Kino zu bereichern. Als Beispiele können der Soundtrack zu *The Social Network* von *Trent Reznor* und *Atticus Ross* (mit einem Neuarrangement von Edvard Griegs «In the Halle des Bergkönigs» aus *Peer Gynt*, die auch als Hommage an *Wendy Carlos* gedacht war) sowie die Filmmusik von *Bertrand Bonello* genannt werden.

Letzterer ist womöglich der direkteste Erbe von *Carpenter*, nicht nur, weil er, wie sein Vorbild, die Musik selbst komponiert, sondern auch, weil er ein ästhetisches Interesse am Sound seiner Filme hat. Statt mit Bildern beginnt seine Arbeit oft mit Tönen. Musik wird dabei nicht als Mittel zum Zweck oder als computergenerierte Begleitung verstanden, sondern eher wie Schauspieler_innen – als eigenständige, künstlerische Kraft, die einen Film erst zu dem macht, was er ist.

Patrick Holzapfel