

"Elektronische Musik ist das nächste grosse Ding"

Autor(en): **Smith, Jeff / Allenbach, Thomas**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Film : die Schweizer Kinozeitschrift**

Band (Jahr): **53 (2001)**

Heft 5

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932513>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Elektronische Musik ist das nächste grosse Ding»

Weshalb boomt das Geschäft mit den Soundtracks? Welchen Stellenwert haben Popsongs in der Filmmusik? Wie sieht das Verhältnis zwischen der Film- und der Musikindustrie aus? Fragen, die den Amerikaner Jeff Smith in seinem Buch «The Sounds of Commerce» beschäftigen. Ein Gespräch mit dem Filmhistoriker und Musikwissenschaftler.

Thomas Allenbach

Der diesjährige Filmmusik-Oscar ging an «Crouching Tiger, Hidden Dragon». Was sagen Sie, Jeff Smith, zu diesem Verdikt? Obschon ich persönlich lieber Ennio Morricone für «Malèna» hätte siegen sehen – nicht so sehr wegen dieser Komposition, sondern als Anerkennung für eine herausragende Karriere – war ich nicht erstaunt, dass Tan Dun ausgezeichnet worden ist. Sogar Hongkongfilm-Fans, die sonst nicht sehr viel von Ang Lees Film halten, bewundern Duns Filmmusik. Sie verleiht «Crouching Tiger» emotionales Gewicht, doch ironischerweise ist gerade sie mit ein Grund, dass der Film beim asiatischen Publikum nicht gut ankam. Die Musik, die helfen sollte, das amerikanische Publikum anzusprechen, hat die Fans jener kinematografischen Tradition enttäuscht, von der sich «Crouching Tiger, Hidden Dragon» inspirieren liess.

Und was halten Sie vom Oscar für Bob Dylans Song «Things Have Changed» in «Wonder Boys»? Das ist wohl eher eine Auszeichnung für eine Institution in der amerikanischen Popmusik als für den Song selbst. Ein Oscar für Dylan wäre vor knapp 30 Jahre für «Knockin' on Heaven's Door» in «Pat Garrett and Billy the Kid» sinnvoller gewesen. Damals war Dylan eine sehr viel vitalere Kraft in der Popmusik. Aber was solls, die Academy hinkt der Zeit ja regelmässig hinterher, wenn es um den besten Originalsong geht. Mein Herzenswunsch wäre Randy Newman gewesen. Er hat bisher mindestens ein Dutzend Nominationen erhalten, aber noch keinen Oscar, und ich hege so meine Befürchtungen, dass das auch so bleiben wird.

Weshalb? Ich habe ihn vor einigen Jahren in einem Konzert gesehen, und da hat er es doch tatsächlich geschafft, innerhalb von nur etwa zehn Minuten nicht nur die Konzertspensoren und das Publikum zu beleidigen, sondern auch all seine Vorgänger in der Geschichte der Filmmusik. Das Publikum lachte schallend. Seine Misanthropie verträgt sich allerdings viel besser mit den Fans seiner Platten als mit seinen Kollegen in Hollywood.

Im März wurde Judy Garlands «Over the Rainbow» in einer vom Verband der amerikanischen Schallplatten-Industrie (RIAA) organisierten Umfrage zum Song des Jahrhunderts gewählt. Ist die Tatsache, dass es sich dabei um einen Song aus einem Film handelt – «The Wizard of Oz» – symptomatisch für die engen Beziehungen zwischen Film und Popmusik? Seit seiner Veröffentlichung 1939 ist «The Wizard of Oz» dank Neulancierungen im Kino, der Ausstrahlung im Fernsehen und dem Verkauf über Video in den USA immer populär geblieben. Kombiniert man dies mit der Nostalgie, welche die Menschen oft mit der Kultur ihrer Kindheit verbindet, dann überrascht diese Auszeichnung nicht. Zu einem grossen Teil ist sie deshalb eher auf die ungebrochene Popularität des Films als auf die musikalischen Qualitäten des Songs zurückzuführen. Zum Vergleich: Ein anderer populärer Song jener Jahre, «Moon of Manikoor», schaffte es nicht einmal in die Liste der 365 nominierten Songs. Dies wohl deshalb, weil nur wenige sich an den Film erinnern, aus dem er stammte, John Fords «The Hurricane». Auch Songs, die nicht extra für Filme geschrieben wurden, leben oft dank ihrer Verwendung in Filmen in unserer Erinnerung weiter. «The Entertainer» zum Beispiel kam auf Rang zehn, und ich kann mir nicht vorstellen, dass er überhaupt irgendwo aufgetaucht wäre, wenn er 1973 nicht durch «The Sting» berühmt geworden wäre.

Was hat sich seit den Tagen von Judy Garland in Bezug auf die Popsongs verändert? Der grösste Unterschied besteht in ihrer markant gestiegenen ökonomischen Bedeutung. 1939 konnte ein Song nur übers Box Office und den Verkauf von Notenblättern die Einnahmen erhöhen, zudem konnte er als PR-Mittel am Radio eingesetzt werden. Heute gibt es mit Platten, CDs, Heimvideos und Musiksendern wie MTV zahlreiche zusätzliche kommerzielle Kanäle. Nimmt man noch die neuen Möglichkeiten wie Breitband- und MP3-Technologie dazu, sieht man, dass die über das Kino und die Notenblätter erzielten Einkünfte nur

Ein früher Popsoundtrack: Ennio Morricone spielte in seiner Komposition für Sergio Leones Spaghetti-Western «Il buono, il brutto e il cattivo» (1966) mit Popformen.



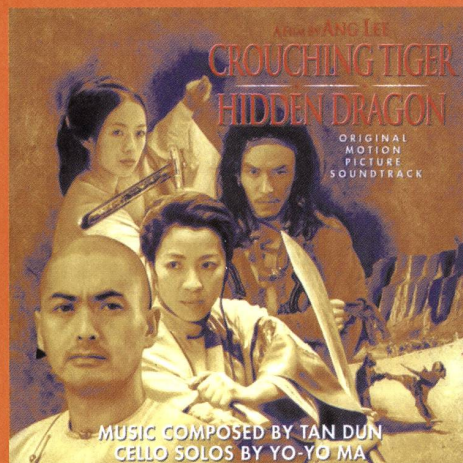
Jeff Smith

Jeff Smith ist der Autor des Buchs «The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Musik» (1998, Columbia University Press). Darin beschäftigt er sich mit den Beziehungen zwischen der Film- und der Musikindustrie, dem Einfluss der Popmusik auf die Filmmusik und der ästhetischen Entwicklung der Popsoundtracks von «Breakfast at Tiffany's» bis zu neueren Werken wie «Breaking the Waves».

Smith hat zudem zahlreiche Artikel über Film und Filmmusik in verschiedenen Magazinen und Anthologien geschrieben, darunter «Music and Cinema», «Post-Theory: Reconstructing Film Studies», «Titanic: Anatomy of A Blockbuster» und – noch nicht veröffentlicht – «Encyclopedia of Popular Music of the World». Er lehrt Filmtheorie, Filmgeschichte und Filmmusik an der Washington University in St. Louis.



Türöffner fürs westliche Publikum: Mit seinem Soundtrack für «Crouching Tiger, Hidden Dragon» gewann Tan Dun dieses Jahr den Oscar für die beste Filmmusik.



noch Teil eines viel grösseren ökonomischen Kuchens sind. Doch es gibt auch einen Aspekt, der sich nur wenig veränderte – wie Quentin Tarantino zum Gebrauch von populärer Musik im Kino einmal bemerkt hat: Wenn ein Song einmal in einem Film funktioniert, dann ist es so, als ob er zum Film gehört, wie auch immer seine Vorgeschichte aussieht. So wie einem immer «Pulp Fiction» in den Sinn kommt, wenn man «Misirlou» hört, so kann man «Over the Rainbow» nicht hören, ohne an Judy Garland zu denken.

Wie hat sich das durchschnittliche Musikbudget eines Films seit den Fünfzigerjahren entwickelt?

Es hat exponentiell zugenommen, weil die Musikrechte teurer wurden. Massgeblich beeinflusst wurde diese Entwicklung durch «American Graffiti». Der Erfolg dieses Films zeigte der Plattenindustrie, dass fast jedes Musikgenre wertvoll sein kann. Wird ein Oldie mit einem bestimmten Film identifiziert, kann das zudem dazu führen, dass Produzenten und Music Supervisors plötzlich an weiteren Songs aus dem Repertoire der Musiker interessiert sind. Nachdem «That's Amore» in «Moonstruck» erfolgreich wieder auftauchte, wollten plötzlich alle Dean-Martin-Songs verwenden. Es ist genau dieser Prozess, der ein Album wie «Mob Hits» erklären kann. Das Album ist eine Sammlung von Songs, die in verschiedenen Gangsterfilmen und Mob-Komödien in den Achtziger- und Neunzigerjahren verwendet worden sind, interpretiert von italienischen Schlagersängern. Waren diese Einspielungen vor 30 Jahren für die Plattenfirmen nur von geringem Wert, stellen sie heute ein Vermögen dar.

In Ihrem Buch «The Sounds of Commerce» erwähnen Sie das Beispiel der Plattenfirma Cameo Records, die im November 1960 eine Single mit dem Titel «Theme from 'The Young Ones'» lancierte, ohne dass die Musik tatsächlich aus Sidney J. Furys Film stammte. Ist dies mehr als bloss eine eher absurde Episode in der Geschichte der Soundtracks? Der Film mit Cliff Richards kam

Popmusik ist der perfekte Referenzpunkt in einer globalisierten Welt

erst 1961 in Grossbritannien heraus und wurde 1962 von Paramount in den USA in die Kinos gebracht. Davon könnten die Leute bei Cameo gewusst haben. Ein Firmenvertreter, der dazu befragt wurde, geht allerdings davon aus, dass der Titel für die Single schlicht und einfach gewählt wurde, um von der Popularität anderer musikalischer Filmthemen – «The Apartment» und «Exodus» zum Beispiel – zu profitieren. Mich interessierte dieser Fall, weil er zeigt, wie attraktiv offenbar die Aura eines Films für die Vermarktung eines Songs sein kann.

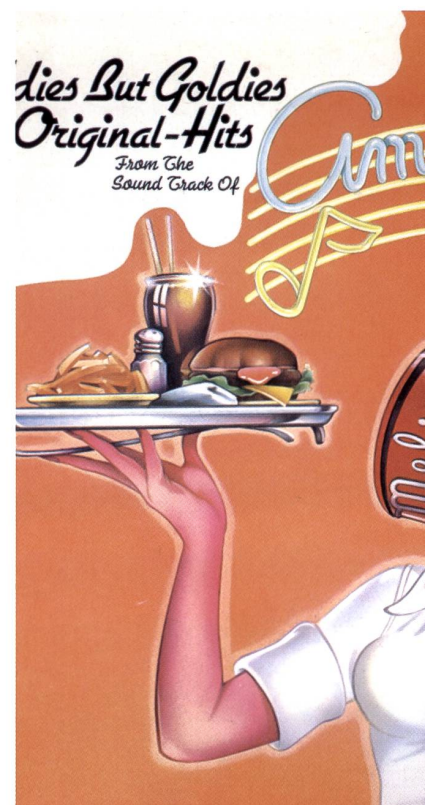
«You shoot. We score. Everybody wins», heisst es in einer Werbung von Arista Records. Das Zauberwort heisst Synergie und die Formel ist simpel: Film + Soundtrack + Video = \$\$\$.

Ist ein Film wie «Charlie's Angels» das perfekte Resultat dieser Strategie? Zweifellos. Was mich an «Charlie's Angels» aber vor allem fasziniert, ist die Tatsache, dass er im Gegensatz zu den meisten andern Filmen, welche die ihnen zugrunde liegenden Synergien stets zu kaschieren versuchen, diese sichtbar macht. Wo viele TV-Adaptionen ihre Wurzeln zu verbergen suchen, zeichnet sich «Charlie's Angels» durch einen Kinotrailer und durch einen Titelvorspann aus, die beide auf typische TV-Formen zurückgreifen. Die Episode mit Lucy Liu als Domina (begleitet von Hearts «Baracuda») sieht aus wie TV-Werbung, die Montage am Ende erinnert an ein Musikvideo und schliesslich sorgt der Destiny's-Child-Song beim Abspann dafür, dass das Publikum das Kino mit dem Wunsch verlässt, ihn auf der Heimfahrt noch einmal im Autoradio zu hören. Das Autoradio ist übrigens ein perfektes Feedback-Medium: Während der «Titanic»-Manie berichteten Radiostationen, dass sie nach dem Ende der Kinovorstellungen mit Wünschen nach Céline Dions «My Heart Will Go On» jeweils regelrecht überflutet worden sind.

Sind die Beziehungen zwischen Film- und Musikbusiness tatsächlich symbiotisch? Oder han-

delt es sich eher um die Vernunftfehle zweier Teile der Unterhaltungsindustrie mit unterschiedlichen kommerziellen Interessen? Eine schwierige Frage. Die Firmen selbst sprechen natürlich lieber von einer symbiotischen Beziehung, weil dies ihnen erlaubt, den Eindruck einer kohärenten Business-Strategie zu erwecken. Kritiker der heutigen Industrie bemühen ebenfalls das Bild der Symbiose, weil es ihre Befürchtungen in Bezug auf die Folgen der Medienkonzentration unterstützt. Meine Untersuchungen legen allerdings den Schluss nahe, dass die Kooperation durch die sich konkurrenzierenden Interessen der Parteien relativiert wird. Für einen Film gelten eben andere Marketingregeln als für einen Tonträger. CDs haben zum Beispiel oft eine starke erste Verkaufswoche, sind aber nicht derart abhängig davon wie die Filme vom Box Office des ersten Wochenendes. Film und CD sind fundamental verschieden: Wenn wir uns einen Film anschauen, zahlen wir für eine Erfahrung; wenn wir eine CD kaufen, kaufen wir ein Produkt, das wir nach Hause nehmen können.

Für Komponisten wie Elmer Bernstein war der Trend, Soundtracks mit Popsongs zu bestücken «absolut ruinös für die Kunst der Filmmusik». Was sagen Sie dazu? Bernsteins Kommentar, der allerdings schon einige Jahre zurückliegt, beinhaltet eine Reihe von Annahmen, die durch die Filmgeschichte fragwürdig geworden sind. Zuerst einmal nimmt er an, dass Popmusik selbst ästhetisch ziemlich wertlos ist. Zweitens, dass Popmusik bloss als Form des Merchandising funktioniert und im Film keine ästhetische Funktion erfüllt. Heute sind so unterschiedliche Musikerinnen und Musiker wie James Brown, Madonna, Björk oder Moby als wichtige Künstler akzeptiert, und die Tage sind vorbei, da Bob Dylan und die Beatles die einzigen Popstars waren, die näherer ästhetischer Betrachtung für würdig befunden wurden. Zudem mussten schon zu Bernsteins Zeit auch Kritiker des Pop zugeben, dass Filme wie «Easy Rider» und «American



Ein Meilenstein in der Geschichte der Soundtracks: «American Graffiti» läutete 1973 mit seiner Sammlung von Oldies eine neue Epoche ein.



Geniales Recycling: Quentin Tarantinos «Reservoir Dogs» war punkto Musikeinsatz stilbildend.

Graffiti) perfekte Soundtracks haben. Seit damals haben Dutzende von Filmemachern zu arbeiten begonnen, die mit Popmusik aufgewachsen sind und einen exzellenten Sinn für den semiotischen und assoziativen Reichtum haben, der in populären Songs liegt. Zweifellos kann man sich Filme wie «Pulp Fiction», «Trainspotting», «The Matrix» oder «Velvet Goldmine» kaum mit anderen Soundtracks vorstellen.

Die Zurückhaltung gegenüber nicht klassisch ausgebildeten Filmmusikern zeigt sich auch darin, dass es bis 1972 dauerte, bis mit Isaac Hayes – für «Shaft» – der erste Popmusiker für einen Oscar nominiert worden ist. Noch heute ist diese Skepsis in Hollywood verbreitet. Selbst ein derart gut etablierter Mann wie Danny Elfman leidet unter seinem Pop-Erbe. Immer noch gibt es Gerüchte, wonach Elfman nur ein simpler Songschreiber sei, der seine Orchestrierung nicht selber mache und einen Grossteil des Komponistenhandwerks seinen Assistenten überlasse. Besser akzeptiert ist Randy Newman. Seine Pop-Seite wird allerdings dadurch «entschuldigt», dass er eben auch Teil der Newman-Dynastie von Filmkomponisten ist.

In Ihrem Buch analysieren Sie ausführlich Henry Mancinis «Breakfast at Tiffany's», John Barrys «Goldfinger» und Ennio Morricones «Il buono, il brutto e il cattivo». Welches sind für Sie weitere Meilensteine in der Geschichte der Popsoundtracks? Diese Beispiele wählte ich auch deshalb aus, weil sie unterschiedliche Wege aufzeigen, wie die Komponisten sich im Spannungsfeld zwischen Kunst und kommerziellem Druck bewegten. Natürlich gibt es daneben viele andere Meilensteine. Zum Beispiel «Blackboard Jungle». Mit Bill Haleys «Rock Around the Clock» über der Titelsequenz schuf er ein Modell dafür, wie Rock'n'Roll in den Fünfzigern benutzt werden konnte, ohne die filmmusikalischen Konventionen zu verletzen. Weitere Beispiele: die Beatles-Filme, die das Rockmusical als respektables Subgenre etablierten, «The

Graduate» und «Easy Rider», weil sie aufzeigten, wie Rockmusik in einem konventionellen Score dramatische Funktionen übernehmen kann, «Saturday Night Fever» natürlich und «Flashdance», der Videoclip-Elemente integrierte. «Trainspotting» und «The Saint» werden wohl ebenfalls in die Geschichte eingehen, weil sie elektronische Musik einsetzten. Überhaupt scheint elektronische Musik das nächste grosse Ding zu sein. Da es viele Musiker aus dieser Sparte gibt, die sich von Filmmusik beeinflussen lassen und sie für ihre eigene Arbeit sampeln, ist es nur logisch, dass sie ihrerseits Einfluss auf die Filmmusik ausüben.

Und was sagen Sie zu John Williams und seinem «Star Wars»-Soundtrack? «Star Wars» bildet im Werk von Williams eine Ausnahme, weil hier die Referenzen an die Dreissigerjahre eine ebenso wichtige Rolle spielen wie in Lucas' postmodernem Pasticcio der «Buck Rogers»- und «Flash Gordon»-Serien. Auf der andern Seite hat Williams mit seinen Kompositionen für «Jaws», «Superman», «Close Encounters» und die «Indiana Jones»-Filme den typischen Sound der Blockbuster-Actionfilme massgeblich definiert und Komponisten wie Alan Silvestri, Danny Elfman, David Arnold oder Michael Kamen stark beeinflusst.

Denkt man an Filmmusik, dann natürlich an das Bond-Thema und die Bond-Songs. Kann man sagen, dass die Musik hier eine Art Corporate Identity schafft? Eindeutig. Weil das Bond-Thema fast sofort erkennbar ist und Sprachgrenzen überwindet, wurde es zu einer Art Markenzeichen oder Logo für United Artists und MGM. Es gab Bond-Filme, die von andern Firmen produziert worden sind, «Casino Royale» und «Never Say Never Again» zum Beispiel oder die italienische Produktion «Operation Kid Brother» mit Sean Connerys Bruder Neil. Die Bond-Musik aber kann nicht imitiert werden. Und so wird sie immer den Unterschied zwischen Original und Kopie deutlich machen.

Worin besteht die berühmte Bond-Formel? Während der Bond-Blütezeit in den Sechzigerjahren bestand sie aus vier Elementen: dem Bond-Thema, dem so genannten alternierenden Bond-Thema, dem Leitmotiv für den Superschurken und einem hitparadentauglichen Titelsong. Im Herzen dieser Formel stand Komponist John Barry. Seine ausserordentliche Leistung war es, alle diese Elemente zusammenzuführen und eine ganze Reihe von Hits zu schreiben, die von unterschiedlichen Künstlern interpretiert werden konnten – Shirley Bassey, Tom Jones, Nancy Sinatra, Lulu, Duran Duran – und gleichwohl immer als Bond-Musik erkennbar blieben. Komponisten und Songwriter wie Paul

Die besten Soundtracks

1. John Williams:

Alle «Star Wars»-Alben (Sony)

Michael Nyman: «The Draughtsman's Contract» (Virgin)

Er ist fünf Oscars schwer und keiner hat bis heute mehr Soundtracks verkauft als er – John Williams, 69, der Dinosaurier unter den Komponisten Hollywoods. Da muss wohl etwas dran sein, an seiner Arbeit, wenn Kollegen und Konsumenten ihm je auf ihre Weise so viel Anerkennung zuteil werden lassen. Und bei allem Respekt vor Spielberg und Consorten: Aber was wären «Indiana Jones», «Superman», «E.T.», «Schindler's List» ohne die Musik von John Williams? Eben. Dazu kommt, dass ihm mit dem Hauptthema zum Weltraummärchen «Star Wars» ein epochaler Wurf gelungen ist.

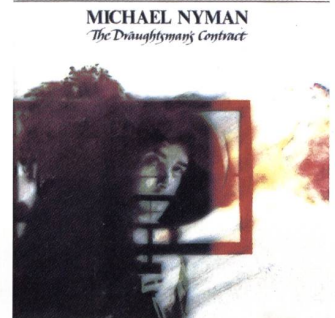
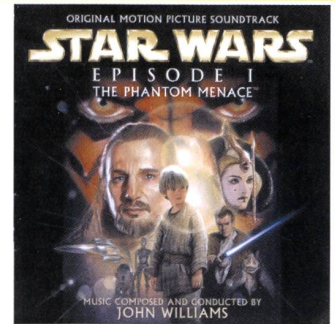
Teilen muss der Amerikaner Williams den Spitzenplatz mit dem Briten Michael Nyman. In vielen Genres zu Hause, hat er es mit seinen elf Soundtracks für Peter Greenaway, darunter «The Draughtsman's Contract» aus dem Jahre 1982, geschafft, die Funktionalität soweit auf die Spitze zu treiben, dass am Ende etwas Neues, Eigenes, meist recht Bizarres entstand. Nyman hat man stets im Verdacht, dass er nicht die Bilder vertont, sondern seine Töne verfilmen lässt.

3. Jess Franco:

«The Manacoa Experience. A Dazzling Lesson in Cinematic B-Film Jazz» (CDHW)

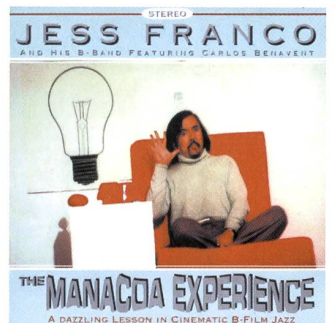
Die ersten schrillen Trompetenstöße klingen wie aus einem frühen James-Bond-Streifen. Aber das ist auch schon alles, was die Welt des spanischen Film-Maniacs und Kult-Regisseurs Jesus «Jess» Franco, 71, mit der Welt des Kinos à la Hollywood verbindet. Apropos Geld: Finanzielle Sorgen waren Franco fremd; er drehte auch, wenn er keine Mittel hatte. Er war so besessen, dass ihm kein Schauspieler zu mies und keine Location zu lächerlich war, um einen Film zu realisieren. Es gab Jahre, da entstanden nicht weniger als sechs neue Franco-Filmen. Mit etwa 200 Stück in 40 Jahren gehört er zweifellos zu den Eifrigsten seines Fachs. Die Werke tragen Namen wie «Frankenstein gegen Dracula», «Sie tötete in Ekstase» oder «Die Killer Barbies», womit das meiste über die von ihm bevorzugten Inhalte gesagt wäre. Nicht streiten lässt sich hingegen über die Musik zu seinen Filmen: Sein B-Jazz ist etwas vom Aufregendsten, was je im Kino zu hören war. Was dabei so gefällt und Francos Stücke so einzigartig machen, das ist diese absolute Unbeschwertheit, die nur einer haben kann, der so weit vom Establishment entfernt ist, dass er niemandem mehr gefallen muss. ■

Benedict Rüttimann

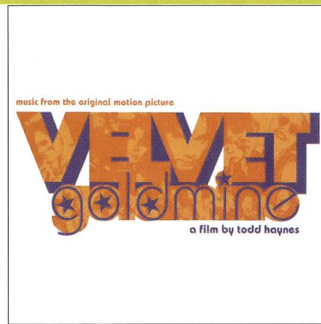


McCartney, David Arnold und U2 gelang es ebenfalls, innerhalb der Formel zu arbeiten. Marvin Hamlisch war die Ausnahme, welche die Regel bestätigt. Sein «Nobody Does It Better» – für «The Spy Who Loved Me» – bricht mehrere Regeln der Formel und tönt deutlich nicht nach Bond, wurde aber trotzdem ein grosser Hit.

In welchem Mass beeinflusst die zunehmende Bedeutung des Soundtrackgeschäfts die Arbeit der Filmkomponisten? Eigentlich hat sich gar nicht viel geändert. Da für den Film komponierte Musik oft wenig mit den ausgewählten Popsongs zu tun hat, sind die Komponisten im Grunde frei, ihre dramatischen und musikalischen Konzepte zu verfolgen. Auch in der Studio-Ära waren die Komponisten nicht für jedes Musikstück verantwortlich, das im Film auftauchte. Musik in Nachtclubs oder aus einer Jukebox wurde oft an Arrangeure abgegeben. Andererseits gibt es heute auch Komponisten, die Popmusik als Bestandteil des gesamten Soundtracks einsetzen. Für «Great Expectations» beispielsweise arbeitete Patrick Doyle eng mit Pulp und andern Gruppen zusammen um sicher zu gehen, dass der Score, also die für den Film geschriebene Musik, und die Songs ein organisches Ganzes bilden.



Wie stark bestimmen heute die Music Supervisors den Prozess des Filmemachens? Das Mass an kreativer Kontrolle durch den Music Supervisor ist von den beteiligten Personen abhängig. Regisseure wie Martin Scorsese haben ziemlich genaue Vorstellungen über die Musik, die sie verwenden wollen, und brauchen die Music Supervisors lediglich, um die Rechte abzuklären und die Lizenzgebühren auszuhandeln. Auf der andern Seite gibt es auch Filme, in denen der Music Supervisor praktisch die ganze Kontrolle über die Musik hat. Für «The Ice Storm» zum Beispiel wählte Supervisor Alex Steyermark die Musik aus. Dies nicht zuletzt deshalb, weil der in Taiwan aufgewachsene Regisseur Ang Lee die



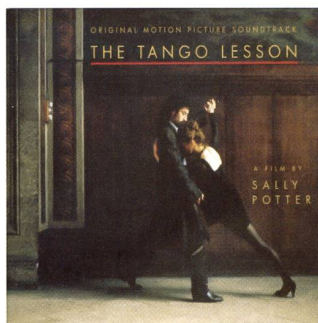
Lebensgefühl einer Ära:
«Velvet Goldmine»
von Todd Haynes



Popmusik der Siebzigerjahre nicht gut kannte. In gewissem Sinne agierte Steyermark als eine Art *casting director* für die Musiker. Ähnlich gross, obschon er keine Credits als Supervisor hat, ist der Einfluss von T-Bone Burnett auf die Musik in den letzten beiden Filmen der Coen-Brüder, «The Big Lebowski» und «O Brother Where Art Thou».

Popmusik ist heute ein Ersatz für Religion und Ideologie und deshalb eine Art gesellschaftlicher Kitt. Heisst dies, dass in Zukunft immer mehr Filme mit Popsoundtracks produziert werden?

Da bin ich mir nicht sicher. Denn auch das Soundtrack-Geschäft unterliegt zyklischen Schwankungen, und es ist deshalb eher mit einem leichten Rückgang bei den Popsoundtracks zu rechnen. Dies aber nur, bis ein neuer «Forrest Gump» oder «Titanic» auftaucht, dann beginnt der ganze Prozess wieder von neuem. Allerdings wird es in der Industrie für Popsoundtracks immer Platz haben. Dies deshalb, weil Popmusik als ein Element der populären Kultur weltweit so konsumiert wird, dass sie zum Bestandteil gemeinsamer Vergangenheit wird, trotz aller Unterschiede in ideologischer oder religiöser Hinsicht. In diesem Sinn ist Popmusik der perfekte Referenzpunkt in einer globalisierten Welt. Hinzu kommt dazu, dass sich die einstige politische oder ideologische Bedeutung von Popsongs in Filmen oft in Luft auflöst. Als Buffalo Springfields «For What It's Worth» zum ersten Mal veröffentlicht wurde, stellte dieser Song radikal die moralischen und politischen Werte des Establishments in Frage. Wird er heute in einem Film verwendet, ist er fast nur noch ein heimeliges Erinnerungsstück an die Sechzigerjahre. Die politische oder ideologische Bedeutung, die ein Song in einem spezifischen historischen oder kulturellen Umfeld hatte, kann in einem Film betont oder heruntergespielt werden. Wir können deshalb nur hoffen, dass Komponisten und Regisseure in Zukunft einen schöpferischen Umgang mit der Popmusik pflegen werden und dass es ihnen gelingt, unsere tiefsten Gefühle, Hoffnungen und Wünsche auszudrücken.



Die besten Soundtracks

1. Eleni Karaindrou:

«Eternity and a Day» (Phonag)

Einfachste Strukturen, Wiederholungen und sparsame Variationen: Mehrere zeitgenössische Filmmusik-Komponisten haben ihre Stilmittel unter dem Einfluss der Minimal Music entschlackt und die Filmmusik neu belebt. Auch die Griechin Eleni Karaindrou lässt sich hiervon inspirieren, geht aber ihren ganz eigenen Weg, der stark melodiegeprägt ist. Genährt aus der Tradition der Romantik und der griechischen Volksmusik, wirken auch ihre Melodien durch die Reduktion und Konzentration auf das Wesentliche. Mit der Musik zu Theo Angelopoulos letztem Film «Die Ewigkeit und ein Tag» ist Karaindrou in der Verbindung von Melodie und Reduktion ein Meisterwerk geglückt, eingespielt von der Camerata Athen mit vollendeter Leichtigkeit und Transparenz. Für mich der schönste Soundtrack überhaupt.

2. Sally Potter u. a.:

«The Tango Lesson» (Sony)

Soundtracks sind heute mehrheitlich Kompilationen. Aber von diesen sind nur wenige künstlerisch interessant. An der Spitze dieser Wenigen steht die CD zu Sally Potters Film «The Tango Lesson» (1997). Die britische Künstlerin hat ihre Liebes-Parabel auf fast allen Ebenen selbst gestaltet – auch auf der musikalischen. Mehrere kurze eigene Musikstücke kombinierte sie mit einem Klezmersong und vor allem mit verschiedensten Tangos: von populären Klassikern bis zu modernen Kompositionen von Osvaldo Pugliese und natürlich Astor Piazzolla. Diese Kombination gibt der ganzen Musik Geschlossenheit, lässt sie verinnerlicht und träumerisch wirken. Einmalig ist die Gestaltung der CD: Musik sowie Fotos und Texte im Booklet machen sie unabhängig vom Film zum eigenständigen Werk.

3. Gato Barbieri: «Last Tango in Paris» (COD/Musikvertrieb)

Die Beziehung zwischen Jazz und Film ist zwar so alt wie der Jazz selbst. Als Musik für Spielfilme hat der Jazz aber erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Bedeutung gewonnen. Zwischen 1957 und 1972 entstanden mehrere hervorragende Jazz-Soundtracks, die eine Auswahl schwierig machen. Ich habe mich für Gato Barbieris Musik zu Bernardo Bertoluccis «L'ultimo tango a Parigi» (1972) entschieden. Der italienische Saxophonist mit einer Vorliebe für Latin-Jazz hat sich in seine neue Situation sehr gut einfühlen können. Aus beinahe einem einzigen, aus wenigen Noten bestehenden Motiv hat er eine variantenreiche Palette musikalischer Stimmungen entwickelt, die mich auch heute noch fasziniert.

Christoph Rác