

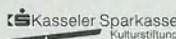
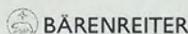
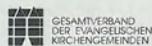
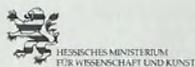
 **KASSELER
MUSIKTAGE**

28.-31.
OKT.
1999



Fabrik der Gefühle
Musik & Film

in Verbindung mit

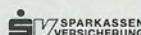


RAMADA HOTEL KASSEL

Helaba



STADT KASSEL



**Konzertbesprechungen,
Filmkritiken,
Galerieeröffnungen,
Ausstellungshinweise,
Theaterpremierern ...**

**Kultur hat viele
Facetten in der HNA*).**



Wir sind für Sie da.

*) Schauen Sie doch mal rein:
Das Probeabo – zwei Wochen HNA umsonst und unverbindlich.
Einfach anrufen: Telefon 0561/203 07



KASSELER MUSIKTAGE

28.-31.
OKT.
1999



Fabrik der Gefühle *Musik & Film*



In Verbindung mit dem
Hessischen Rundfunk und
dem Filmladen Kassel e.V.

Veranstalter: Kasseler Musiktage e.V.
Künstlerische Leitung: Leo Karl Gerhartz
Schirmherrschaft:
Ruth Wagner, Hessische Ministerin
für Wissenschaft und Kunst

Inhaltsverzeichnis

Impressum	5
Stadtplanskizze	6
Informationen/ Verkehrsverbindungen	7
Grußworte	9
Hans Christian Schmidt: Fabrik der Gefühle	15
Daniel Kothenschulte: Die Schallmauer	23
Ben Hur	
Donnerstag, 28.10., 19.00 Uhr, Stadthalle, Festsaal	29
Werkstatt „FilmSoundDesign I“	
Freitag, 29.10., 17.00 Uhr, Bali Kino	39
Filme von Johan van der Keuken	
Freitag, 29.10., 20.00 Uhr, Kulturbahnhof, Fahrkartenhalle	45
Werkstatt „Jenseits der Stille“	
Freitag, 29.10., 22.30 Uhr, Bali Kino	53
Werkstatt „FilmSoundDesign II“	
Samstag, 30.10., 14.00 Uhr, Bali Kino	59
Musikszene Hessen – live von den Kasseler Musiktagen	
Samstag, 30.10., 15.15 Uhr, hr-Studio Kassel	61
Werkstatt „Werbung“	
Samstag, 30.10., 17.00 Uhr, Bali Kino	63
Das neue Babylon	
Samstag, 30.10., 20.00 Uhr, Staatstheater, Großes Haus	69

Werkstatt „Rain Man“

Samstag, 30.10., 22.30 Uhr, Bali Kino 77

Gottesdienst

Sonntag, 31.10., 10.00 Uhr, Martinskirche 85

Werkstatt „Filmmusik für Kinder“

Sonntag, 31.10., 11.30 und 15.00 Uhr, Filmladen 89

Werkstatt „Morricone“

Sonntag, 31.10., 15.00 Uhr, Bali Kino 93

Werkstatt „Schlafes Bruder“

Sonntag, 31.10., 17.00 Uhr, Martinskirche 101

Abspann

Sonntag, 31.10., 20.00 Uhr, Kulturbahnhof, Gleis 1 109

Kasseler Musiktage 2000 113

Bildnachweis/ Inserentenverzeichnis 115

WER DAS UNGEWÖHNLICHE WAGT,
DER SCHAFFT AUCH
DAS UNERWARTETE.

DER RENAULT

ESPACE



Er ist die Freiheit, die Individualität und die Kommunikation.
Er ist die Quelle für Offenheit und Intelligenz.
Er präsentiert Überraschungsmomente und bietet
Perspektiven zu neuen Möglichkeiten.

**bernd
behrens**



Impressum

Veranstalter

Kasseler Musiktage e.V., in Verbindung mit hr2 und dem Filmladen Kassel e.V.

Herausgeber

Kasseler Musiktage e.V.
Heinrich-Schütz-Allee 33, 34131 Kassel

Vorstand

Ernst Wittekindt, Barbara Scheuch-Vötterle, Renate Fricke, Eckard Wörner

Träger und Mitglieder

Land Hessen (Ministerium für Wissenschaft und Kunst), Hessischer Rundfunk, Stadt Kassel, Kulturstiftung Kasseler Sparkasse, Gesamtverband der evangelischen Kirchengemeinden in Kassel, Bärenreiter-Verlag Kassel, Alkor Edition Kassel, Förderverein „Pro Nordhessen“ Kassel, Gesamthochschule Kassel, Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V. Kassel, Verlag Merseburger Berlin GmbH Kassel, Furore Verlag Kassel, Archiv Frau und Musik Kassel, Ev. Akademie Hofgeismar, Hans-Karl Nelle, Klaus Röhring, Wolfgang Timaeus

Schirmherrschaft

Ruth Wagner, Hessische Ministerin für Wissenschaft und Kunst

Programmausschuss 1999

Leo Karl Gerhartz (Künstlerischer Leiter)
Hans Christian Schmidt, Frank Thöner

Geschäftsführung und Management

Maren Matthes

Assistenz / Verwaltung

Silke Bierwirth / Annamarie Seidenfaden

Mitarbeit und Technische Koordination

Christoph und Hermann Eckel, Peter Zypries

Programmbuch

Alle Rechte bei Kasseler Musiktage e.V.

Redaktion

Hermann Eckel, Maren Matthes

Satz und Druck

Repro+Druck Boxan, Kassel

Redaktionsschluss

1. Oktober 1999

Angaben, die nach diesem Datum eingegangen sind, konnten nicht berücksichtigt werden. Wir bitten, die ausliegenden Änderungshinweise zu beachten.

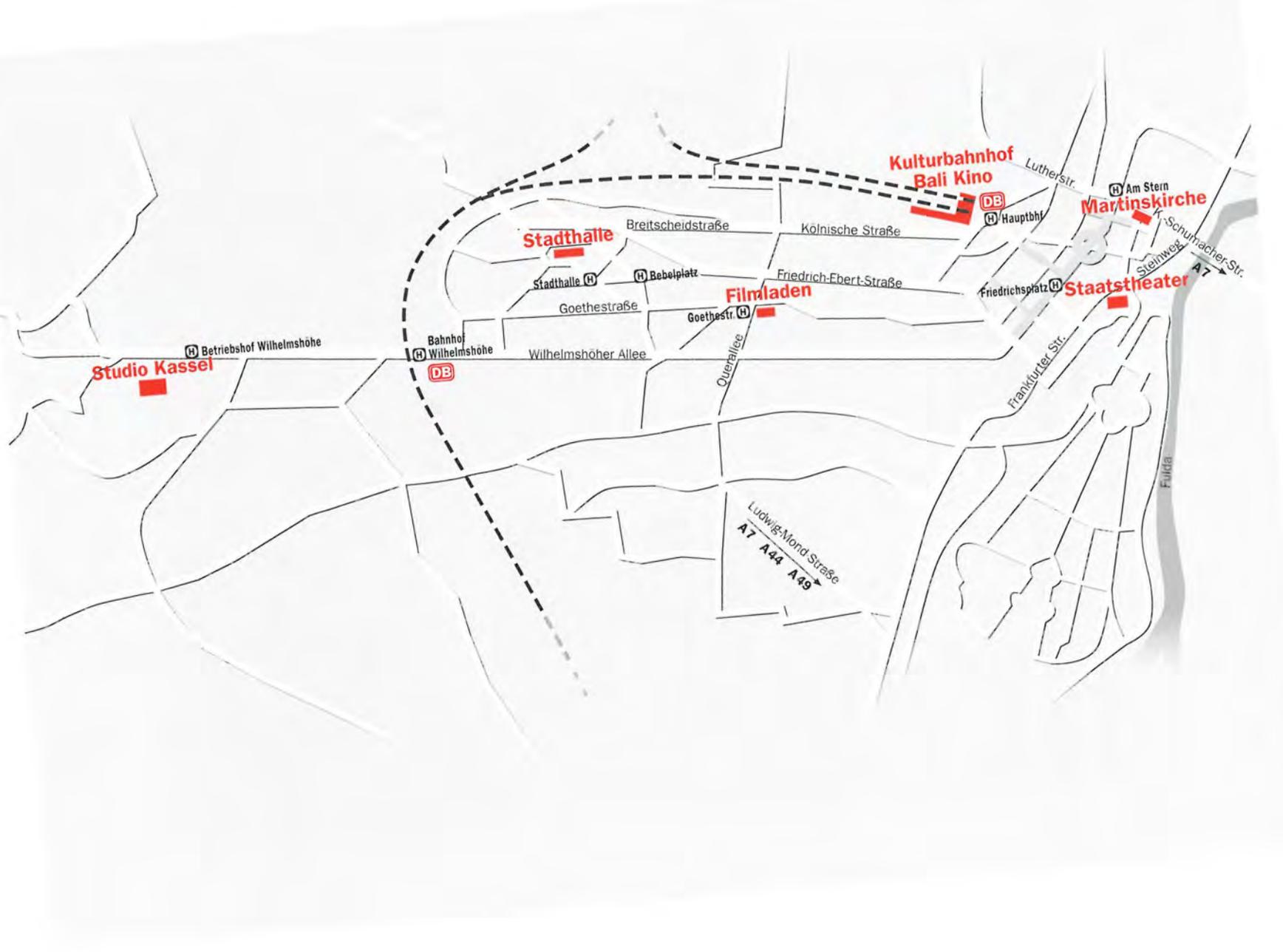
Graphisches Erscheinungsbild

Goscha Nowak, Berlin
Logo: Karl Oskar Blase

Danksagung

Wir danken unseren Mitgliedern und allen weiteren, die durch Spenden die Durchführung der Kasseler Musiktage ermöglichen, insbesondere:

Kulturstiftung der Kasseler Sparkasse, SV Sparkassen Versicherung Wiesbaden, Landesbank Hessen-Thüringen Girozentrale Frankfurt, Bruderhilfe Sachversicherung im Raum der Kirchen Kassel, Kali und Salz Beteiligungs AG Kassel, EAM Kassel, Hübner Gummi- und Kunststoff-GmbH Kassel, Landgraf-Moritz-Stiftung Kassel, Repro+Druck Boxan Kassel, Verlag Dierichs Kassel, DaimlerChrysler AG Niederlassung Kassel / Göttingen, Ramada Hotel Kassel, Kunstlicht GbR Kassel, Bachert KG Kassel



Studio Kassel

Stadthalle

**Kulturbahnhof
Bali Kino**

Filmladen

Martinskirche

Staatstheater

Betriebshof Wilhelmshöhe

Bahnhof Wilhelmshöhe

Breitscheidstraße

Goethestraße

Wilhelmshöher Allee

Bebelplatz

Goethestr.

Querallée

Kölnische Straße

Friedrich-Ebert-Straße

Ludwig-Mond Straße
A7 A44 A49

Friedrichsplatz

Frankfurter Str.

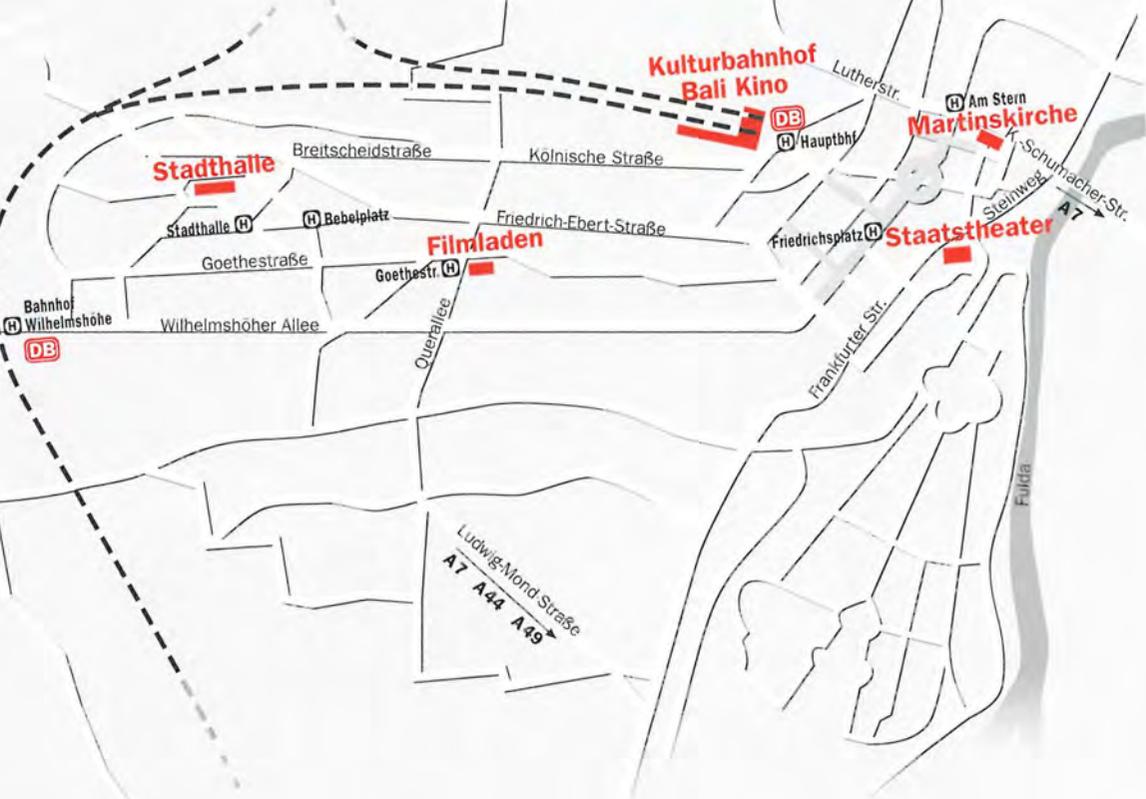
Lutherstr.

Am Stern

Schumacher Str.
Steinweg

Fulda

A7



Informationen

- Geschäftsstelle** Heinrich-Schütz-Allee 33, 34131 Kassel
Tel.: 0561 / 77 09 59; Fax: 0561 / 78 09 87
e-Mail: ksmusiktage@t-online.de
Internet: www.kassel.de/musiktage
- Kassenöffnung** Jeweils eine Stunde vor Veranstaltungsbeginn.
- Eintrittskarten** Vorbestellte Eintrittskarten können an den Abendkassen bis zu einer halben Stunde vor Veranstaltungsbeginn abgeholt werden.

Verkehrsverbindungen

- Kulturbahnhof und Bali Kino** Haltestelle Hauptbahnhof
Regionalbahnen DB
Linien 7, 8 (Tram)
Linien 10, 18, 19 (Bus)
- Filmladen** Haltestelle Goethestraße
Linie 7 (Tram)
- Martinskirche** Haltestelle Stern
Linien 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8 (Tram)
Linien 10, 12, 18, 19, 30, 32, 37, 38 (Bus)
- Staatstheater** Haltestelle Friedrichsplatz
Linien 1, 3, 4, 5, 6, 8 (Tram)
- Stadthalle** Haltestelle Stadthalle
Linie 4 (Tram)
Haltestelle Bebelplatz
Linien 4, 8 (Tram)
Linien 25, 27 (Bus)
- Studio Kassel** Haltestelle Hess. Rundfunk / Betriebshof Wilhelmshöhe
Linie 1 (Tram)
- Die Eintrittskarte berechtigt zur Benutzung der öffentlichen Verkehrsmittel im Stadtbereich (Hin- und Rückfahrt).
- Sammeltaxen** Nach den Veranstaltungen *Ben Hur*, *Werkstatt „Jenseits der Stille“*, *Das neue Babylon* und *Werkstatt „Rain Man“* stehen Sammeltaxen bereit, die in der Pause bzw. vor der Veranstaltung vorbestellt werden können.

KASSELER MEISTERKONZERTE

Festsaal der Stadthalle Kassel

Montag, 27. September 1999

ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE MONTREAL
Charles Dutoit · François-René Duchable, Klavier

Donnerstag, 11. November 1999

BRUNO LEONARDO GELBER
Klavierabend

Mittwoch, 8. Dezember 1999

WÜRTTEMBERGISCHES KAMMERORCHESTER
Jörg Faerber
Sabine Meyer, Klarinette · Patrick Gallois, Flöte

Mittwoch, 19. Januar 2000

ACADEMY OF ST. MARTIN IN THE FIELDS
Sir Neville Marriner

Dienstag, 8. Februar 2000

SINFONIA VARSOVIA
Peter Schreier · Jeremy Menuhin, Cembalo

Mittwoch, 23. Februar 2000

MUSICA ANTIQUA KÖLN
Reinhard Göbel
Katia und Marielle Labeque, Fortepiani
Christian Rieger, Cembalo

Mittwoch, 5. April 2000

BUDAPESTER SYMPHONIKER
Tamás Vásáry · Tzimon Barto, Klavier

Sonntag, 7. Mai 2000

KREMERATA BALTICA
Gidon Kremer, Leitung und Violine

Sonderkonzert

Donnerstag, 9. Dezember 1999
WIENER SÄNGERKNABEN
Norbert Balatsch

KONZERTDIREKTION LAUGS

Königsplatz 55 · 34117 Kassel

Kartenvorverkauf vier Wochen vor Konzerttermin bei
HNA Konzertkartenservice Königsplatz, Tel. (05 61) 7 17 17

Grußwort

Die letzten Kasseler Musiktage in diesem Jahrhundert, ja, in diesem Jahrtausend sind Musik und Film gewidmet. Damit wird ein Thema aufgegriffen, das wie wenige geeignet ist, die Entwicklung der Medien in unserem Jahrhundert darzustellen und Perspektiven für die Zukunft aufzuzeigen, die weitgehend im elektronischen Bereich liegen. Musik und Film gingen bald nach Entstehung des Films Ende des vergangenen Jahrhunderts eine enge Verbindung ein. Vor allem beim Stummfilm kam der Musik, die bei jeder Filmvorführung von einem Orchester live gespielt wurde, die Aufgabe zu, den emotionalen Ausdruck der Bilder in Musik umzusetzen und damit zu stärken und zu unterstützen.



Der Tonfilm und die elektronischen Medien haben hier eine entscheidende Wende gebracht. Die Musik hat sich – in gewisser Weise – vom Film emanzipiert. Mit ihrem diesjährigen Thema stellen die Kasseler Musiktage wieder einmal unter Beweis, dass sie sich aktuellen Fragestellungen widmen und interessante Beiträge zu deren Diskussion liefern können. Besonders die Werkstattgespräche werden sicher der intensiven Einführung in die Problematik dienen können.

Musikfeste wie die Kasseler Musiktage leisten viel für Musikliebhaberinnen und Musikliebhaber Klassischer, aber auch Neuer Musik. Sie bieten zum einen musikalische Erlebnisse auf hohem Niveau und geben zugleich mit Vorträgen oder Diskussionsveranstaltungen weitgehende historische und kulturelle Informationen über das engere Sachgebiet hinaus. Mit ihrem umfassenden Anspruch stehen die Kasseler Musiktage einzigartig in Nordhessen da. Ich danke allen Organisatorinnen und Organisatoren für ihren engagierten Einsatz. Ich wünsche ihnen viel Erfolg und allen Besuchern viel Freude.

Ruth Wagner
Hessische Ministerin für Wissenschaft und Kunst

Grüßwort

Die Kasseler Musiktage machen ihren Gästen erneut ein attraktives und kulturell hochwertiges Angebot. Deshalb freue ich mich, meine Verbundenheit mit dieser beeindruckenden Veranstaltungsreihe auf diesem Wege ausdrücken zu können.

Das Thema der Kasseler Musiktage „Fabrik der Gefühle – Musik und Film“ ist zugleich wichtig und interessant. Wichtig ist es, weil im Film die Musik ein Stilelement ist, das noch viel stärker als die Bilder das Gefühl anspricht. Deshalb ist es für jeden, der den Film als Teil unserer Kultur schätzt, unverzichtbar, sich den Stellenwert der Filmmusik bewusst zu machen. Interessant ist das Thema, weil hochwertige Filme allen pessimistischen Prognosen zum Trotz viele Menschen ansprechen. Den Kasseler Musiktagen wird deshalb schon aus diesem Grund eine große Aufmerksamkeit gewiss sein.

Die Musiktage haben im kulturellen Leben der Stadt Kassel und der Region einen hohen Rang. Kultur muss ihren Platz überall da haben, wo Menschen leben. Sie darf nicht nur an wenigen zentralen Orten stattfinden. Die Kasseler Musiktage tragen dazu bei, diesen Anspruch einzulösen. Mein herzlicher Dank gilt deshalb allen, die mit ihrem großen Engagement zur Verwirklichung dieser Veranstaltungsreihe beitragen. Den Gästen der Musiktage gelten meine herzlichen Grüße.



A handwritten signature in black ink, which appears to read 'Roland Koch'. The signature is fluid and cursive, written on a white background.

Roland Koch
Hessischer Ministerpräsident

Grußwort

Meine Damen und Herren,
der moderne Film ist ohne Musik kaum denkbar. Wenn zum Beispiel Hugh Grant durch die Jahreszeiten über den Markt von *Notting Hill* geht, wäre die Melancholie der Szene ohne die Musik von *Another Level* nur halb so intensiv zu spüren. Im vollbesetzten Kinosaal wird es still, weil die Zuschauer das Gefühl der Verlassenheit der unerfüllten Liebe nachempfinden können.



War Musik zur Stummfilmzeit anfänglich noch vor allem als Geräuschkulisse im Kinosaal gedacht, so ist sie längst über den Stellenwert bloßen Beiwerks hinausgewachsen. Während die täglichen Serien im Fernsehen zu jedem Schnitt einen anderen Hit einspielen, ist die Filmmusik ein bedeutender Teil im Gesamtkunstwerk Film geworden.

Die Kasseler Musiktage 1999 widmen sich diesem besonderen Genre. Das Publikum kann sich anhand berühmter Filme bewusst auf die Musik und ihre Wirkung konzentrieren. Filmmusik-Komponisten sprechen über ihre Arbeit. Hinzu kommen spezielle Angebote für Kinder und eine Dokumentation über die Verwendung von Musik in der Werbung.

Genug spannende Themen für ein langes Musik-Wochenende in Kassel. Ich danke dem Verein „Kasseler Musiktage“ für seine Organisation. Allen Besucherinnen und Besuchern viele Eindrücke, interessante Einblicke und gute Unterhaltung.

A handwritten signature in black ink that reads "Georg Lewandowski". The signature is written in a cursive, slightly stylized font.

Georg Lewandowski
Oberbürgermeister der Stadt Kassel

Grußwort



Was wäre das Kino ohne die Musik? War schon in der Stummfilmzeit eine Aufführung ohne die lautmalerische, den Handlungssträngen folgende Begleitung des Kinopianisten kaum denkbar, so ist die Musik heute zu einem elementaren Bestandteil einer jeden Filmproduktion geworden. Und das im Kino ebenso wie in jenem Medium, das dem Hessischen Rundfunk natürlich näher liegt, dem Fernsehen. Was wäre der Krimi ohne die entsprechende Untermalung? Was eine Serie ohne ihre „Leitmotivik“? Und trotzdem: Wer kennt sie, die Komponisten des *Tatorts* oder die eines Fernsehspiels? Wer weiß, wer die Musik ausgewählt hat zu einer Reportage, einem Feature oder einer Serie?

Die Kasseler Musiktage wollen sich nun des Themas „Musik und Film“ annehmen. Unter dem Titel „Fabrik der Gefühle“ nähern sie sich dem Phänomen von der anderen Seite: Die Musik, nicht der Film, steht für vier Tage im Mittelpunkt des Geschehens. Und das mit einem Spektrum, das von *Ben Hur* bis zu *Schlafes Bruder* oder *Jenseits der Stille* reicht, das Ausflüge in die Werbung und Porträts von Komponisten wie Hans Zimmer, Niki Reiser und Ennio Morricone bietet und schließlich sogar „Filmmusik für Kinder“ behandelt.

Neues und Ungewohntes findet sich also auch in diesem Jahr in Kassel, und wie in vielen Jahren zuvor beteiligt sich der Hessische Rundfunk als Förderer und aufmerksamer Beobachter des Festivals. Auch wenn das Thema auf den ersten Blick nicht besonders radiotauglich zu sein scheint, widmet sich eine Hörfunk-Livesendung der Reihe „Musikszene Hessen“ aus dem Kasseler hr-Studio dem Thema „Musik und Film“ in besonderem Maße; und in den Programmen des Hessischen Rundfunks wird in diesen Tagen an verschiedenen Stellen immer wieder von der „Fabrik der Gefühle“ die Rede sein.

Ich wünsche Ihnen, den Besucherinnen und Besuchern der Kasseler Musiktage, dass Sie Ihre Sinne für die klanglichen Dimensionen der visuell geprägten Medienprodukte wecken und sich von den Klangerlebnissen zu lebendigen inneren Bildwelten anregen lassen.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Klaus Berg'.

Prof. Dr. Klaus Berg
Intendant des Hessischen Rundfunks

Grußwort

„Die gute Musik muss das Ziel haben, das Gemüt zu ‚bewegen‘“, schrieb Claudio Monteverdi im Vorwort zu den *Scherzi musicali* und erfand so, anlässlich der Komposition des *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, den *genere concitato*, die erregte Musikart, die den Affekt des Zorns ausdrückt und als Kompositionsweise des Krieges dienen kann. Er selbst berichtet über die Wirkung dieser Komposition: Als dieses Stück 1624 im Hause des Venezianers Girolamo Mocenigo „zum Zeitvertreib der Abendgesellschaft in Gegenwart aller Adelligen aufgeführt wurde, sind die Zuhörer vom Affekt des Mitleidens so bewegt worden, dass sie gleichsam zu Tränen gerührt waren“. War das schon eine „Fabrik der Gefühle“? Ein Kino nur ohne Film, wenngleich mit gestikulierenden Sängern und Pantomimen?



Dass Musik mit Affekten, mit Gefühlen verbunden ist, sie wiedergibt und auch erzeugt, hat eine lange Tradition. Seit der Antike wird über die „Fabrik der Gefühle“ nachgedacht und geschrieben. Platon, so weiß man, ließ die Affekte der Musik nur gelten, sofern sie in Eintracht mit der Vernunft auf das Gute gerichtet sind. Er hat damit die bleibende Frage nach den Kriterien für den Gebrauch oder Missbrauch derselben gesetzt. Auch Martin Luther hat im *Encomion musices* (1538) über diese Macht der Musik und der von ihr erzeugten Gefühle geschrieben: „dass nichts auf Erden kräftiger ist, die Traurigen fröhlich, die Fröhlichen traurig, die Verzagten herzhaft zu machen, die Hoffährtigen zur Demut zu reizen, die hitzige und übermäßige Liebe zu stillen und dämpfen, den Neid und Hass zu mindern [...], dieselbige Bewegung in Zaum zu halten und zu regieren, sage ich, ist nichts kräftiger denn die Musica.“

In dieser Tradition möchte ich das Thema der diesjährigen Kasseler Musiktage „Fabrik der Gefühle – Musik und Film“ sehen. Ähnlich wie im Barockzeitalter lässt sich fragen, welchen Gefühlen die Musik im Film dient und welchen sie schadet, ob es auch hier einen durch die Verbindung mit den bewegten Bildern noch gesteigerten „Missbrauch“ gibt, den man gewiss nicht mehr, wie Andreas Werckmeister 1707 noch fordern konnte, „durch die Obrigkeit abschaffen“ könnte und wollte. Doch die „Fabrik der Gefühle“ hat auch Verantwortung für das Menschsein der Menschen, für die Höhen und Tiefen, auch die Abgründe der menschlichen Seele, für das, was dem Leben dient oder schadet. Diese Frage ist eine ästhetische und zugleich eine ethische.

Ich wünsche den Kasseler Musiktagen, dass diese Dimension beim Eintauchen ins „Wechselbad“ der Gefühle nicht „baden“ geht, sondern um der Menschen und der Musik willen bewusst wird.

A handwritten signature in black ink, which appears to read 'C. Zippert'. The signature is stylized and cursive.

Dr. Christian Zippert, Bischof der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck

Filmmusik-Höhepunkte auf CD. Mit dem klassischen Service von Heini Weber!



Notting Hill

TANGO
A film by Carlos Saura



Original Music by Lalo Schifano

Tango



Wild Wild West



Eternity and a Day

aktivi
Musik & mehr

Heini Weber

Kassel, Wilhelmsstr. 2, Tel.: 1090-125
Melsungen, Brückenstr. 6, Tel.: 1759

Fabrik der Gefühle

von Hans Christian Schmidt

Der Titel, wir wissen das, tönt vollmundig. Und haben ihn doch mit Bedacht gewählt. Nicht, um Besucherscharen auf den Leim zu locken, sondern um auf eine besondere Spielart der Musik aufmerksam zu machen. Sie, die Musik, wird im Kino oder am Fernseh-Bildschirm nicht aufgeführt um ihrer selbst willen. Sie ist vorhanden, ohne dass man den ausübenden Musikern zusieht. Sie erheischt vom Publikum kein andächtiges Stillschweigen, und Applaus wird ihr in aller Regel nicht gespendet. Im Gegenteil: Noch immer geistert ein dummes Vorurteil durch die Lande, dass gerade solche Filmmusik die allerbeste sei, die man nicht höre.

Nonsens! Von den ersten Stunden einer kinematographischen Aufführung an (Filme hatten damals, in den Jahren nach 1895, eine Länge von ca. 50 Sekunden) war die Musik beim Abenteuer mit den bewegten Bildern dabei. Warum, darüber ist viel gerätselt worden: um das Geräusch eines ratternden Projektors zu übertönen – Unsinn: Die waren gar nicht so laut; um die bislang unbekannte vollkommene Abdunkelung bei der Filmprojektion ein bisschen erträglicher zu machen – richtig: Das war in der Tat eine neue Situation, und wer weiß schon, neben wem man da zu sitzen kommt?; um per Musik gezielt auf dieses oder jenes Zufallspublikum einzugehen – ebenfalls richtig: Entdeckte der Kino-Klavierspieler in den amerikanischen „Nickelodeons“ italienische Einwanderer in der Zuschauerstube, dann griff er selbstverständlich in die Kiste mit

Verdi-Melodien, das war gut für den Beifall und fürs Trinkgeld; um die auf der Leinwand sichtbaren Gesten: Zärtlichkeit, Verliebtheit, Trauer, Verzweiflung, Angst, Freude oder Übermut fühlbar zu machen – jetzt kommen wir der Wahrheit schon näher, denn Bilder können keine Gefühle entbinden, das kann nur die körperlich direkt einwirkende Musik.

Vielleicht aber auch ahnte man damals schon, vor über einhundert Jahren, mit sicherem Instinkt, dass Bilder ohne begleitende Akustik als nicht wirklich, als unreal, als distanzierte Traumwelt missverstanden werden. In der Tat hatte man sehr schnell begriffen, dass nur durch den Klang die sichtbaren Ereignisse wahrheitsgetreu werden: Ein herabstürzender Felsbrocken oder eine detonierende Bombe ohne den entsprechenden akustischen Schock haben nichts Gefährliches, sind möglicherweise sogar ästhetische Ereignisse, wenn uns nicht gleichzeitig mit den entsprechenden Klängen das physiologische Erschrecken in die Glieder fährt. Bereits in den frühen Tagen des Kinos also (es verdiente auf Jahrmärkten und in Hinterhofstübchen diesen Namen eigentlich noch nicht) oblag es dem Mann am Klavier, nicht nur die gefühlsextrem bindenden musikalischen Gesten beizusteuern, sondern vor allem dafür zu sorgen, dass er auf seinem zumeist völlig verstimmten Piano die entsprechenden Geräusche simulierte mit tremulierendem Gegrummel, mit heftigen Akkordakzenten, mit silbrigen Glissandi.



Das Kino „El Capitan“ in Hollywood

Musik und Geräusch also standen in den Anfängen des Kinos auf etwa der gleichen qualitativen Stufe. Dass sich aber die Musik in den Zeiten des angeblich stummen Films mehr und mehr emanzipierte und Filmvorführungen in den amerikanischen Luxuskinos mit bis zu 4.000 Sitzplätzen in den Rang von sinfonisch-konzertanten Großereignissen aufstiegen, hatte vorwiegend kommerzielle Gründe: Man wollte mit allen Mitteln, auch mit musikalischen, das lange Zeit als billiges Jahrmarktsvergnügen gescholtene Medium Film zu einem Ereignis von opernhafte Dimensionen hochstilisieren – in Lichtspieltheatern, die ebenso pompös ausgestattet waren wie die Mailänder Scala, nur größer, schöner, üppiger. Und in solchen Palästen, sagen wir in den zwanziger Jahren, war natürlich eine Musik zu Hause, die eine Orchesterbesetzung von bis zu 120 Musikern verlangte. Pointiert gesagt: Wer 1926 in einen Film mit dem Titel *Ben Hur* ging, der hatte gleichzeitig eine Konzertkarte gekauft, denn wenn man Platz nahm, dann ging erst einmal ein etwa einstündiges Musikprogramm los, dann kam der Film (das hieß in diesem Fall weitere zweieinhalb Stunden Musik), und anschließend wurden nochmals diverse Piècen geboten, bis

man ... nein, noch lange nicht nach Hause ging, sondern ins kinoeigene elegante Restaurant, vorbei an Ausstellungsflächen, auf denen die neuesten Automodelle präsentiert wurden. Filme wie *Ben Hur* waren also Frontalangriffe auf alle Sinne. Die Leinwände waren bis zu 144 Quadratmeter groß, entsprechend groß machten sich die musikalisch-orchestralen Klangbilder, und das Eingeflochtensein in eine kollektive Spannung von etwa 4.000 in Atemlosigkeit erstarrten Mitbesuchern muss wohl ein Erlebnis besonderer Art gewesen sein.



Das „Universum“-Lichtspielhaus in Berlin, erbaut 1926-28, bietet mit seinem ovalen Grundriß den Zuschauern optimale akustische und visuelle Bedingungen

Diese Musik sei eine gute Musik gewesen, weil man sie nicht bemerkt hätte? Und ob man sie bemerkt hat! Kino-Organisten aus jenen Jahren berichten mit schöner Regelmäßigkeit, dass nach der Filmvorführung so mancher Besucher anschließend an die Rampe getreten sei, um zu erfragen, welche Musik man denn beispielsweise zum Eiskunstlauf gespielt habe. Ach so, die Ouvertüre zu *Tannhäuser* sei das gewesen, das habe ihnen aber gut gefallen. Ob man den Namen des Komponisten denn auch noch erfahren dürfe, bitteschön ...? Anders formuliert: Das Kino von damals, das eben alles andere als stumm war, bot Sinfonie-

konzerte für die einfachen Leute. Im Kino von damals fand eine musikalische Breitenbildungsarbeit statt. Im Kino lernte man zu einer Zeit Musik kennen und dank der Bilder auch verstehen, als die Schallplatte noch in den Kinderschuhen steckte. Es kann deswegen nicht verwundern, dass auch so mancher Komponist sehr rasch begriff, es müsse höchst ehrenwert und außerdem publikumswirksam sein, für den Film zu komponieren, dabei Rücksicht nehmend zum einen auf den inhaltlichen Verlauf des Films, zum anderen auf die leichte Fasslichkeit von Musik mit Blick auf ein mehr oder weniger laienhaftes Publikum. Camille Saint-Saëns war einer der ersten im Jahr 1907, es folgten Paul Hindemith und Dmitrij Schostakowitsch, der übrigens, wenn man so sagen darf, „vom Fach“ war: Als junger Mensch verbrachte er so manchen Abend im Kino als filmbegleitender Klavierspieler, vielleicht nicht so sehr dem inneren Triebe als vielmehr der Geldnot gehorchend.

Wir möchten während der Kasseler Musiktage 1999 mit zwei herausragenden filmischen bzw. musikalischen Dokumenten aus

jener Zeit an diese Jahre einer glanzvollen und geradezu rauschhaften Film- + Musik-Kultur erinnern; an ein Verständnis von Kino, das mit großen Bildern und ebenso großer Musik den Versuch unternahm, den Betrachter in Bann zu schlagen, ihn sinnlich zu umarmen und zu umgarnen, ihm mit Bildern und Tönen eine gewaltige, einzigartige, außergewöhnliche Geschichte zu erzählen in guter Fortführung jener anderen Gattung, die dieses Kunststück schon seit Generationen vollbrachte: der Oper. Kein Zufall, dass *Ben Hur* und *Das neue Babylon* geschichtliche Stoffe sind, der eine aus dem Jahr Null, der andere aus dem Jahr 1871. Berichte sind es, in denen Aufständische gegen ein Ancient Régime revoltieren. Für die Komponisten – in diesem Fall Carl Davis und Dmitrij Schostakowitsch – insofern eine besondere Herausforderung, als der Zusammenstoß von Tradition und Aufbruch auch in musikalischer Hinsicht als ein brisantes Konfliktpotential genutzt werden will.

Die Zeiten, da in den Kinos die Musik groß und gewaltig tönte, waren schon bald vorbei. Der Tonfilm kam, und nichts faszinierte



Vorführung von Abel Gances Stummfilm *Napoléon* (Frankreich 1927) mit Orchester-Begleitung

dann die Menschen mehr als das Sprachvermögen der Protagonisten (nicht umsonst hießen die frühen Tonfilme auch „Talkies“). Sehr bald aber traten jene Komponisten jüdischer Herkunft an, die Deutschland um 1933 verlassen mussten, die gleichwohl aus deutscher Wagner-, Mahler- und Liszt-tradition stammten: Max Steiner, Franz Waxman, Erich Wolfgang Korngold, Miklos Rozsa, Dmitrij Tiomkin u.a. Sie bestimmten bis in die fünfziger Jahre hinein das typische Klangbild des Hollywood-Films mit seinem aus europäischer Opern- und Konzerttradition abgelauchten sinfonischen Faltenwurf, um dann unterzugehen im gnadenlosen Wettbewerb mit dem neuen Medium Fernsehen, den das Kino letztlich nur bestehen

konnte durch Einsparungen – auch aller Orchester. Also auch der Musik.

Die kommenden Jahre sind bestimmt durch kreative Suchbewegungen. Man entdeckt, dass ein einziges Instrument exzellente Filmmusik machen kann, gar ein triviales Instrument wie die Zither im *Dritten Mann*. Man entdeckt den Titelsong, der sich über den Film hinaus separat verkaufen lässt – *Dr. Schiwago* oder *Love Story* lassen grüßen. Und man entdeckt die Möglichkeit, mit präexistenter Musik, mit Zitaten zu arbeiten, allen voran Stanley Kubrick (der einen Komponisten namens György Ligeti nicht einmal fragte, ob er denn damit einverstanden sei, dass man Teile aus *Requiem, Lux aeterna,*



Carol Reeds *Der dritte Mann* (England 1949) verdankt seine Berühmtheit nicht zuletzt der nervös zirpenden Zither von Anton Karas, die als einziges Instrument den Film begleitet

Atmosphères und *Aventures* als Musik für 2001 – *Odyssee im Weltraum* verwende; Ligeti wurde auf der Straße angesprochen, er möge doch mal ins Kino gehen, dort spiele man 31 Minuten seiner Musik ...). In den kommenden Jahren entdeckt man die Stille. Man findet den gebrochenen, gestückelten, stilistisch uneinheitlichen Klang, das Spielen mit Versatzstücken, womit sich vor allem Ennio Morricone einen herausragenden Namen gemacht hat und was den typischen „Morricone-Stil“ begründete. Die Pop- und Rockmusik erobert sich ihre nunmehr angestammten Plätze, und seit *Apocalypse Now!* weiß man, dass auch Geräusche zu markanten stilistischen Vokabeln werden können (z.B. das Hubschrauber-Geräusch als akustischer Topos für alle weiteren Filme zum Thema Vietnam-Krieg). Um die Kunst der lakonischen, aphoristischen Verkürzung des Klangs und des Geräuschs wird auf einem Nebenschauplatz gekämpft: in der Werbung mit ihrer erbarmungslosen Zeitvorgabe von maximal 40 Sekunden. Eingangs der neunziger Jahre steht man hier vor einer turmhohen postmodernen Halde namens Musikkultur, wo die Idiome der Neuen Musik, des Jazz, der U-Musik, der Klassik, der Geräusche, der Synthesizer-Klanglichkeiten aufgeschüttet sind; eine Abräumhalde für Filmkomponisten, die ja in quantitativer Hinsicht nicht viel für ihren Soundtrack brauchen, aber dieses wenige muss richtig sein, es muss sitzen, es muss passen, es muss Effekt machen.

Beinahe unbemerkt und flankiert von computertechnologischer Entwicklung im rasanten Jet-Tempo entwickelt sich ein modernes „FilmSoundDesign“. Filme wie *Outbreak*



Für die Filmmusik zu 2001 – *Odyssee im Weltraum* (USA 1968) verwendete Kultregisseur Stanley Kubrick – ungefragt – Teile aus Kompositionen von György Ligeti

oder *Delikatessen* oder *Schlafes Bruder* oder *Lost Highway*, von *Titanic* gar nicht zu reden, sind vom ersten bis zum letzten Meter durchkomponiert, allerdings muss man den Begriff der „Komposition“ neu fassen, denn nun geht es nicht mehr nur um Noten auf fünf Linien. Alles tritt hier zusammen und wird auf elektronischem Verarbeitungsweg zu einem komplexen Klang-Gebilde synthetisiert: musikalische Motive, klangliches Vokabular, Grundgeräusche, Sprache. Die Geräusche selbst werden gesampelt, sind also nicht „echt“ im herkömmlichen Sinne. Solche Ausgangsmaterialien werden sodann überformt, weiterbehandelt, moduliert und schließlich in vielkanaligen elektronischen



Gehörte zu den ersten Filmen mit einem verkaufsträchtigen Titelsong: David Leans monumentale Romanverfilmung Doktor Schiwago (USA 1965)

„Partituren“ zu höchst subtil geformten Klängen abgemischt, bei denen nicht mehr unterschieden werden kann zwischen musikalischen und geräuschhaften Anteilen. Überspitzt gesagt: Das Geräusch mutiert zum musikalischen Material, die Musik mutiert zum Geräusch. Grenzziehungen gibt es nicht mehr, auch nicht mehr solche zwischen U- und E-Musik oder zwischen Avantgarde und Klassik. Aber weder die Begriffe „Musik“ noch „Geräusch“ noch „Sprache“ werden dem Sachverhalt gerecht, sondern ihre variablen Klangqualitäten mit fließend gestalteten Übergängen. So entstehen komplexe Gebilde, die es im „richtigen Leben“ nicht gibt; eine „Audio Virtual Reality“ sozusagen nach dem Motto „bigger

than life“. Schwer, dies in Worte zu fassen. Wir haben deshalb zwei ausführliche „Werkstätten“ in unserer „Fabrik der Gefühle“ eingerichtet, wo die entsprechenden Beispiele zum Anfassen und zum hautnahen Miterleben präsentiert werden. Und der Zweck dieser neuen „Audio Virtual Reality“, möchte man vielleicht fragen? Ihr Zweck ist – und jetzt kommen wir zum Kern unseres Versprechens einer „Fabrik der Gefühle“ – die totale Abrufbarkeit aller menschlichen Gefühle mit jeder nur denk- und erlebbaren Zwischen-Nuance. Kino landet damit, ob gewollt oder ungewollt, wieder beim pompösen Breitwand-Sound der großen Hollywood-Ära, allerdings mit einem klanglichen Repertoire, das weit über die instrumentalen Möglichkeiten von großen Orchestern hinausreicht. Der zur akustischen Großaufnahme ausgebaute FilmSound umfängt den Kinobesucher mit einer Totalität, die es im Kino so bislang nicht gab. Unerhörte Klänge spielen auf dem Klavier seiner Emotionen, seien es archaische Muster oder futuristische. Umrundet von mehr als 30 Lautsprechern, hat er keine Möglichkeit mehr, einen Film distanziiert zu betrachten. Modernes FilmSoundDesign zwingt ihn, sich vollkommen zu vergessen und restlos in den Film hineinzugehen, sich hineinzuhören. „Der Klassikmarkt lahmt“, schreibt Claudius Reinke, „das Geschäft mit dem Soundtrack boomt, das Theater stirbt – und das Kino lebt.“ Ja, es lebt besser denn je, und es steht zu vermuten, dass es seine gewaltige Existenzkrise in den siebziger Jahren nur dadurch gemeistert hat, dass es sich seiner auditiven Tugenden besann: dass nämlich nur über die Ohren das Grauen, das Entzücken, die Angst, die Sehnsucht, die Trau-

mata und die Liebe in den Menschen kommen, ganz zu schweigen von zusätzlichen Erlebnissen wie Rauntiefen, Nähe- und Entfernungsempfindungen, Bebungungen oder Zuständen von gänzlichem Stillstand. Das Kino von heute weiß mit einer Perfektion ohnegleichen, was man seinerzeit in seinen Anfängen ahnte: dass nämlich die Gefühle zwar durch die Bilder provoziert werden, dass diese Gefühle aber in eine tatsächliche innere und äußere Bewegung erst durch den Klang versetzt werden. Und je flexibler, reichhaltiger und auch subtiler dieser Klang „gemacht“ ist, desto feiner und umfassender ist er in der Lage, an den emotionalen Sensoren des Betrachters anzudocken und mit dessen Emotionen zu spielen.

Indem wir mit dem Programm der diesjährigen Kasseler Musiktage – unter dem Titel dach „Fabrik der Gefühle“ – die Brücke von den zwanziger zu den neunziger Kinojahren spannen, wollen wir einerseits an den visionären Aufbruch des großen Gefühlskinos in einer vergangenen Zeit erinnern, als wir andererseits zeigen, wie ein modernes Film-



Einer der erfolgreichsten Soundtracks der letzten Jahre: die Musik zu James Camerons Titanic (USA 1998); Celine Dions Titelsong My Heart Will Go On wurde zum Welthit

SoundDesign jenes alte ästhetische Testament von vor über siebzig Jahren heute nun endlich vollstreckt. Es darf gezittert, gelacht und geweint werden bei den Kasseler Musiktagen 1999, und für den sprichwörtlichen Kloß im Hals sorgen FilmSound-Köche, die sich auf ausgefallene und ganz neue Rezepte verstehen.

Hans Christian Schmidt

geboren 1942 in Breslau, studierte Musikwissenschaft, Schulmusik, Musikpsychologie, Pädagogik und Germanistik an den Universitäten Mainz, Freiburg und Köln. Bis 1973 als Gymnasiallehrer für Musik und Deutsch tätig, promovierte er 1975 über „Jugend und Neue Musik“. Von 1973 bis 1977 war er Akademischer Rat an der Gesamthochschule Siegen, 1977 erhielt er eine Professur für Musikpädagogik an der Pädagogischen Hochschule Bonn. Seit 1980 ist Hans Christian Schmidt Professor für „Rezeptionsdidaktik“ an der Universität Osnabrück. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören die Gebiete: Musik in den Massenmedien Hörfunk und Fernsehen, Filmmusik/Musikfilm, Neue Musik, Oper/Operette, aber auch Musikpädagogische Zeitfragen und die Methodologie des Musikunterrichts. Zahlreiche Buch- und Zeitschriftenpublikationen, vor allem auf dem Gebiet

„Filmmusik/ Musikfilm“, dokumentieren diese umfangreiche Forschungstätigkeit. Hans Christian Schmidt ist

Gastdozent an der University of California in Berkeley und San Diego, Mitbegründer des „Internationalen Fernsehforums für Musik Zürich – Osnabrück“, freier Hörfunkautor bei verschiedenen ARD-Anstalten mit dem Schwerpunkt „Musikfeature“ sowie Künstlerischer Berater beim internationalen Klavierwettbewerb „Concours Géza Anda“ in Zürich. Gemeinsam mit seiner Frau Annette Banse konzipiert er sogenannte „Inszenierte Konzerte“ und „Opernhörspiele für Kinder“. Hans Christian Schmidt ist Mitglied des Programmausschusses der Kasseler Musiktage 1999.



Die Schallmauer

Warum Filmmusik in der Filmkritik kaum eine Rolle spielt

Was konnte man nicht schon alles über den neuen *Star-Wars*-Film lesen, ohne dass irgend jemand das vermeintliche Großereignis des Kinosommers bereits gesehen hätte. Eines aber kann man schon heute mit Gewissheit sagen: Für die Filmmusik braucht man sich wohl kaum nach Karten anzustellen. Was wird John Williams schon anderes dazu eingefallen sein, als ein Aufguss jenes nach *Zarathustra* wohl meistgespielten Fanfarenmotivs der spätromantischen Musiktradition, das man nur zu gut aus den ersten drei Sternenkriegen noch im Ohr hat: „Taaa-tatata-Taa-Taa ...“? Es wäre sogar der Aufguss eines Aufgusses, hatte sich Williams doch schon 1977 bei einem anderen Filmkomponisten bedient – immerhin, wenn man so will, einem „echten“ Spätromantiker: Erich Wolfgang Korngold hatte ein ganz ähnliches Motiv für *Kings Row* geschrieben, von dem sich George Lucas nicht hatte trennen wollen, nachdem er es wochenlang am Schneidetisch als Provisorium verwendet hatte. Was blieb dem Komponisten, der vielleicht lieber etwas ganz anderes komponiert hätte, anderes übrig, als Korngold zu paraphrasieren, so wie man es in der Werbung tut, wenn jemand partout den *Bolero* benutzen will, obwohl die Ravel-Erben meinen, auf das Geld verzichten zu können? Oder wie es Williams nun selbst tut, wenn er etwas komponieren muss, das vor allem nach Williams klingen soll.

Warum schreiben Filmkritiker so selten über Filmmusik? Nun, wenn die Sache so ist, wie geschildert, dann liegt die Antwort klar auf der Hand. Über etwas, das schlecht oder obskur



Die Erkennungsmelodie der Star Wars-Filme avancierte zum meistgespielten Fanfarenmotiv der spätromantischen Musiktradition nach Richard Strauss' Zarathustra

ist und noch dazu hundertfach dagewesen, muss man so wenig Worte verlieren, wie es ein Musikkritiker anlässlich eines Gastspiels von Justus Frantz oder Richard Clayderman tun würde. Dennoch ist es so einfach dann auch wieder nicht. Wie man weiß, geht es ja auch besser: Derselbe John Williams hat ebenfalls im Jahr 1977 eine ganz erstaunliche Filmmusik geschrieben, über die man lange diskutieren könnte: *Unheimliche Begegnung der dritten Art* zitierte ebenfalls ein Thema aus einer anderen Filmkomposition, aus Leigh Harlines Theme-Song aus Disneys *Pinocchio*. Auch hier hat sich der Regisseur lange nicht von der Melodie trennen können, deren Titel *When You Wish Upon A Star* in Amerika jedes Kind kennt, und das sich daher als Kommunikationsmittel zwischen Erde und Sternenwelt

anbot. Diesmal aber verfuhr Williams mit dem Zitat ganz offen und zeigte sich sogar als heimlicher Pionier von Postmodernismus und minimal music – wenn auch wohlverborgen im Gewand des alten Klangbombasten. Um noch für ein drittes Beispiel im Jahr 1977 zu bleiben: Es war damals wohl das Schönste, dass man sich als Kritiker überhaupt keine Gedanken über John Williams machen musste, da man ja auch Ohrenzeuge des erfolgreichsten Soundtrack-Albums aller Zeiten wurde: *Saturday Night Fever* der Brüder Gibb hatte als Discoalbum für Streicher nur einige Riffs reserviert, und musikalische Romantik gab es höchstens in der Frage: *How Deep is Your Love?*



Das Discoalbum der Bee Gees zum Film *Saturday Night Fever* (USA 1977) wurde der erfolgreichste Soundtrack aller Zeiten

Mehr als zwei Jahrzehnte später hat sich, zumindest im Mainstream-Kino, in der Filmmusik erschreckend wenig getan. Noch immer geben die Routiniers von damals den Ton an – John Williams, John Barry oder Jerry Goldsmith. Hier und da sind einige dazugekommen, etwa James Horner, Alan Silvestri oder Hans Zim-

mer, um in die Fußstapfen ihrer Lehrmeister zu treten; dabei werden sie von der Kritik zumeist nur dann wahrgenommen, wenn sie mit ihrem „Pomp“ wieder einmal über die „circumstances“ der dramaturgischen Motivation hinausgeschossen sind. Doch dass Hans Zimmer bei seiner Arbeit zu *Der schmale Grat* einen ganz anderen Weg ging und in aller Stille seine bisher bedeutendste Arbeit schuf, die maßgeblichen Anteil an Terrence Malicks lyrischem Ansatz hatte, das hätte durchaus ein Thema für die Filmkritik sein können. Oder Ennio Morricones ungewöhnlich-ironische Tour de Force durch das eigene Werk wie durch klassisch-moderne Klangmuster, die der Altmeister zu Oliver Stones *U-Turn* auf die akustische Überholspur bannte. Oder John Coriglianos Kunststück für *Die rote Violine* – seiner ersten Filmkomposition überhaupt –, einem Film über Musikgeschichte eine zeitgenössische Klangsprache gegenüberzustellen. Oder Philip Glass, der das Finale zu *Kundun* innerhalb eines über weite Strecken gescheiterten Films zu einem Ereignis machte und an anderem Ort der Theatralik von *Bent* eine ästhetische Motivation verschaffte. Oder der musikbewanderte Regisseur Wong Kar-wai, der sogar den Pop-Oldies *California Dreaming* und *Only You* neue Seiten abgewann. Oder die Coen-Brüder, die es als DJs ihres *Big Lebowski* schafften, einen überzeugenden Brückenschlag zwischen dem großen Townes van Zandt und den unsäglichen Gypsy Kings zu vollziehen.

Wenn Filmmusik trotz dieser positiven Beispiele eher eine Ausnahmerecheinung in der Filmkritik bleiben wird, hat dies wohl zunächst einmal einen sehr praktischen Grund: Im Gegensatz zum Opernkritiker, der noch immer

in den meisten Feuilletons ungestraft die Rhetorik der fünfziger Jahre verwenden kann – ein Abhaken von Einzelleistungen bis hin zum leider indisponierten Mezzosopran der zweiten Besetzung –, hat der Filmkritiker meist andere Sorgen: Film ist zu einem so hohen Grad Handwerk, dass es ausreicht, stets die anderen künstlerischen Leistungen hervorzuheben, die im individuellen Fall tatsächlich zum Gesamteindruck beigetragen haben; und das sind häufiger die Leistungen von Regisseuren, Schauspielern und Kameramännern als die der Komponisten.

Dennoch trifft es natürlich zu, dass zu wenig über Filmmusik geschrieben wird. Was würde man von einem Filmkritiker halten, der sich nichts aus Geschichten machte? Wahrscheinlich würde man ihm nicht lange zuhören, denn obwohl auch in einem Spielfilm viel mehr steckt als eine Geschichte (die dann zudem in aller Regel stark reglementierten Mustern folgt), möchten die Leser diese doch stets erzählt bekommen – und sei es nur, um sich danach zu beklagen, dass man ihnen die Spannung verdorben habe. Neben literarischen Kenntnissen scheinen auch die über bildende Kunst gefragter zu sein – die dann in die Lage versetzen, die Bilder zu diskutieren, die den Zuschauer erwarten. Wenn man sich wirklich nichts aus Musik macht, verbindet einen dies wenigstens mit dem Berufsstand der Regisseure, die nach Aussage nicht weniger Filmkomponisten völlig unmusikalisch sein sollen. Aber wie kommt es dann, dass nach einer neueren Umfrage neunzig Prozent der Deutschen behaupten, ohne Musik nicht leben zu können? Rekrutieren sich wirklich alle Filmkritiker aus den verbliebenen zehn Prozent? Die Wahrheit ist wohl, dass Musik zu mögen



Mit ihrer suggestiven Wiederholungsstruktur erzielt die Musik zu Hitchcocks Meisterwerk von 1958 einen ganz eigenen „Vertigo-Effekt“

nicht notwendigerweise heißt, Filmmusik zu mögen. Das Musikhören ist für die meisten Menschen zu einer sehr privaten Angelegenheit geworden. Schallplatten genießt man in den eigenen vier Wänden. Als Kunstform existiert Musik heute in einem einzigartigen Grenzbereich aus öffentlichem Leben und Privatbereich; Filmmusik hingegen hat neben Problemen der Funktionalität auch mit dem Dilemma zu kämpfen, dass man sie gleich beim ersten Hören verarbeiten muss. Der Prozess individueller Aneignung des modernen Musikkonsumenten, der ein wiederholtes Hören verlangt, hat es damit sehr schwer.

Beim ersten Mal fällt es wohl jeder Tonfolge schwer, sich dem Hörer zu empfehlen, weshalb Filmmusiken oft voller Wiederholungen sind. Dies kann durchaus Stil haben: Als James Conlon kürzlich für die Arbeit *Feature Film* des Künstlers Douglas Gordan die gesamte *Vertigo*-Partitur am Stück dirigierte, verliebte er sich in diese Musik gerade wegen ihrer

Erste Einführung in die Welt der Filmmusik

Matthias Keller

Stars and Sounds

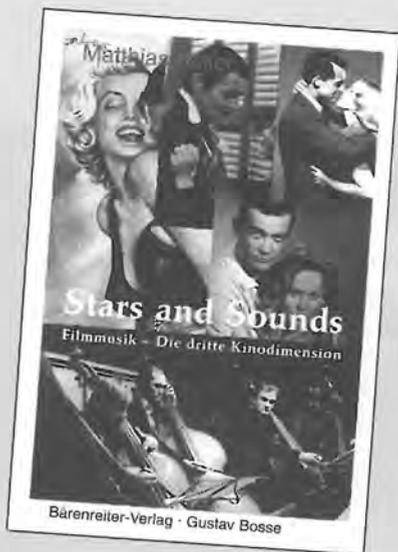
Filmmusik - Die dritte Kinodimension
(1997). 192 Seiten mit zahlreichen
Fotos, kartoniert
ISBN 3-7649-2663-5 - DM 29,80

Erst wenn sie fehlt, fällt sie auf.

Erst die Musik bringt Leidenschaft
und Spannung ins Kino. Passionierte
Cineasten erfahren in diesem Buch eben-
so Neues wie interessierte Kinogänger,
Fernseh- und Videofans.

Der Film auf der flachen Leinwand
gewinnt durch Musik erst die erforder-
liche Plastizität und Tiefe oder – wie im
Buch ein junger Besucher zitiert wird –
»Film ohne Musik? Da fehlt einfach
die Power«.

Hier liegt endlich die zuverlässige und
umfangreiche Einführung in alle Aspekte
der Filmmusik vor: Nicht lexikalisch auf-
bereitet, aber doch ein Nachschlage-
werk, nicht trocken aufzählend, sondern
flüssig alles in den richtigen Zusammen-
hang gebracht, informativ und span-
nend, mit den neuesten Entwicklungen
und Insiderinformationen.



- Detaillierte Hintergrundfakten
- Erklärungen technischer Zusammenhänge
- Glossar der Fachwörter
- Ausführliches Register und Filmographie mit 1.500 Titeln



Bärenreiter
<http://www.baerenreiter.com>



Bosse Verlag
<http://www.bosse-verlag.de>

suggestiven Wiederholungen, die man wie die seriellen Qualitäten der minimal music genießen kann und die einen ganz eigenen „Vertigo-Effekt“ besitzen. In aller Regel aber steht zumindest im Mainstream-Kino der musikalische Einfall in keinem Verhältnis mehr zu dem Raum, den er während der Vorführung und später auf CD beansprucht. Man wünscht sich manchmal die Zeiten der 45er-Schallplatten zurück, als man die Hauptthemen aus *Der dritte Mann* oder *Alexis Sorbas* auf den beiden Seiten einer Single anhören konnte. Noch in einem anderen Sinne greift der Filmtone derzeit in ungekannter Weise nach Raum, der ihn auch im Verhältnis zum Filmbild geradezu anmaßend erscheinen lässt: Aus den fünf Dolby-SR-Kanälen baut sich im Kino auch zu den kleinsten Kammerspielen ein akustisches Gegenüber auf, das man zu Recht mit dem architektonischen Terminus des Klangraums belegt hat. Zu Hause ist das nicht anders: Besitzern von Dolby-Decodern für das Heimkino erscheint das Fernsehbild inzwischen als in seinen Proportionen geradezu verschwindende Größe im Vergleich zum Getöse, zu dem es die dramaturgische Motivation liefert.

Doch gerade aufgrund dieser raumgreifenden Dimension des zeitgenössischen Soundtracks sollte man die Tonebene des Kinos auch in der Musik ernster nehmen als in der Vergangenheit. Moderne Schnittplätze erlauben heute grundsätzlich jedem Filmregisseur, nicht nur den Schnitt, sondern auch die provisorische



Der an traditioneller griechischer Musik orientierte Soundtrack von Mikis Theodorakis hatte großen Anteil am internationalen Erfolg des Films Zorba der Grieche (Griechenland/USA 1964)

Tongestaltung selbst vorzunehmen. Doch was wie die Einlösung einer alten Avantgarde-Utopie von Synästhesie erscheint, dient vielfach nur noch der monomanischen akustischen Vergrößerung der Bildebene, allzu willfährig transportiert vom mächtigen Dolby-Apparat. Die positiven Ausnahmen in der geglückten Bild-Ton-Montage wie Godard oder Tykwer machen das vorherrschende Defizit an audiovisuellem Denken nur noch bewusster: Eine Entwicklung, die die Filmkritik nicht übergehen sollte.

Daniel Kothenschulte

*Abdruck mit freundlicher Genehmigung
der Redaktion des Film-Dienst, Köln*



Bei den Dreharbeiten zu Ben Hur

Donnerstag, 28. Oktober

19.00 Uhr, Stadthalle, Festsaal

Ben Hur (USA 1924–1926)

Regie: Fred Niblo

Drehbuch: Carey Wilson und Bess Meredith
nach dem gleichnamigen Roman von Lewis Wallace

Kamera: René Guissart

Darsteller: Ramon Novarro, Francis X. Bushman, May McAvoy

Verleih: Photoplay, London

Komponist der Filmmusik von 1987: **Carl Davis**

Im Auftrag von Thames Television für Channel Four
Alle Rechte bei Faber Music in Vertretung von Threefold Music

Deutsches Filmorchester Babelsberg

Dirigent: **Carl Davis**

Mit einer Einführung von **Hans Christian Schmidt**

Pause nach dem 1. Akt

Im Anschluß an den Film: **Festliches Büffet**



Wir danken der SV Sparkassenversicherung
für die freundliche Unterstützung

Ben Hur

Über fünf Jahre schrieb der ehemalige General der Konföderierten Armee und spätere Gouverneur von Mexiko Lew Wallace an seinem Roman *Ben Hur*. Millionen haben ihn gelesen, lesen ihn heute noch. Man musste allerdings bis zum Jahr 1905 warten, um *Ben Hur* in eine dramatische Form bringen zu können, denn Wallace hatte verfügt, dass man seinen Roman szenisch nicht umarbeiten dürfe. 1905 starb Lew Wallace, der Weg war frei – auch für filmische Versionen des Stoffes. Die erste entstand 1907: Auf einer Rolle hielt man das Wagenrennen fest und musste 25.000 Dollar Strafe zahlen, weil man vergessen hatte, sich vorab die Filmrechte zu sichern.

1921 erwarb sich die Classical Cinematograph Corporation gegen 600.000 Dollar die Lizenz; für die neue Fassung von *Ben Hur* wurde so viel Geld wie noch nie in der Filmgeschichte investiert. Erlanger, der führende Kopf von Classical Cinematograph Corporation, verfügte, dass Christus nicht als Filmperson auftreten dürfe: Christus könne man nicht darstellen. Das Casting dauerte Monate, nahezu jeder männliche Darsteller in Hollywood wurde getestet, um den geeigneten Darsteller für die Figur des jüdischen Prinzen Ben Hur zu finden, der sich der Machenschaften seines Freundes Messala erwehren muß, die schöne Esther liebt und als Bekehrter die Kreuzigung



Bei den Dreharbeiten zum berühmten Wagenrennen



Bei den Dreharbeiten zur spektakulären Galeerenschlacht

Christi erlebt. In Italien gab es Verhandlungen mit Benito Mussolini, um geeignete historische Drehorte ausfindig zu machen.

Dann fusionierte die Goldwyn Company mit Metro und Mayer; Erlanger bot für eine Million Dollar seinen *Ben Hur*-Stoff an, und unter dem Dach von Metro-Goldwyn-Mayer begann alles noch einmal von vorn. Als Regisseur wurde Fred Niblo unter Vertrag genommen, Ramon Novarro für die Rolle des Prinzen gewählt. Die Dreharbeiten gestalteten sich abenteuerlich: Etliche der Galeerensträflinge konnten nicht schwimmen, dann geriet eine der Galeeren in Brand, die Besatzung sprang in voller Rüstungsmontur ins Wasser, man brauchte einen Tag lang, um sie aus dem Wasser zu fischen. Das berühmte Wagenrennen wurde von sage und schreibe 42 Kameras eingefangen (nebenbei: Einer der Assistenten

hieß William Wyler, er drehte 1959 das pompöse Remake in Breitwand und Farbe). Selbstverständlich gab es bei den Dreharbeiten wüste Kollisionen und Verletzungen, Zeitzeugen berichten gar von tödlich verletzten Stuntmen und Pferden. Drei Jahre Dreharbeit, drei Jahre unvorstellbare Produktionsprobleme; um *Ben Hur* rankten sich schon zu Zeiten seiner Entstehung mancherlei Legenden. Nach heutigem Geldwert soll der Film 160 Millionen Dollar verschlungen haben, eine Summe, die niemals wieder eingespielt wurde – gleichviel: *Ben Hur* aus dem Jahr 1926 ist und bleibt *das* gigantische Leinwandereignis schlechthin, und das nicht nur deswegen, weil er die ersten Farb-Sequenzen der Filmgeschichte enthält.

Fred Niblo zeichnete nicht allein verantwortlich für das zweieinhalb Stunden dauernde Epos. Da gab es noch Reaves Eason, der



Ben Hur (Ramon Novarro)

als Western-Experte das Wagenrennen inszenierte, und Al Raboch, der die Galeerenschlacht dirigierte. Christy Cabanne sorgte sich um die Szenen mit Maria und Joseph, Ferdinand Pinney Earle entwarf die „Stern von Bethlehem“-Szene. So viele Teil-Regisseure, so viele Stile: lyrisch, naiv, klassisch, gewalttätig, dynamisch. Einheitlich aber in einer Hinsicht: *Ben Hur* ist in Gestus und Choreographie den Gattungen Oper und Ballett eng verwandt. Dass die Musik zur Unterstützung von tragischer Gebärde, wilder Leidenschaft, frommer Versenkung und opulenter Massenszenerie unverzichtbar ist, versteht sich von selbst. Davon wird Carl Davis ebenso berichten wie davon, welche Alternativen er zur musikalischen Vorlage von William Axt und David Mendoza gefunden hat, die zur Premiere 1926 aufgeführt worden war.

„Das ist kein Film“, schrieb *Variety* im Jahr 1926, „das ist die Bibel!“ Und die *New York Times* pflichtete im selben Jahr bei: „Diese Filmfassung der Geschichte aus der Feder von General Lew Wallace zeigt den Fort-

schrift sowohl in der Kunst der Bildgestaltung als auch in der Produktionstechnik. Man könnte denken, es gebe überhaupt keine Kameras“. Und laut posaunte das *MGM-Magazin* dazu: „Nichts in der Art hat es je gegeben. Nichts in der Art wird es je geben. Und nichts in der Art sollte es je gegeben haben“.

Eine firmenpolitische Übertreibung? Sicher ist, dass *Star Wars*, *Alien* oder *Titanic* heute mit einer technischen Perfektion unter die Haut fahren, die sich MGM seinerzeit noch nicht hat vorstellen können. Sicher aber ist auch, dass im Verbund mit dem großen orchestralen Sound die Bilder von *Ben Hur* Mitte der zwanziger Jahre, zumal in einer großflächigen Projektion, den Glaubenskampf der Juden gegen die Römer als einen visuellen Rausch ohnegleichen darstellen, als einen historischen „Krieg der Welten“ mit einer bis heute nicht überbotenen Dynamik des Geschehens und der agierenden Menschen. So mancher historische Film markiert mit übertriebenen Gesten, mit theatralischem Faltenwurf und mit überzeichneten Charakteren die zeitliche Distanz zwischen dem Damals und dem Heute. *Ben Hur* aber, neben *Birth of a Nation* aus dem Jahr 1915 das große Epos der Stummfilmzeit, ist hinsichtlich seiner Action-Szenen, hinsichtlich seiner Massen-Choreographien und hinsichtlich der Darstellung von einzelnen Typen bis in die kleinste Nebenrolle hinein so wirklichkeitsgerecht wie modernes Kino. Mit *Ben Hur*, nicht zu vergessen, beginnt die Geschichte des überdimensionalen Ausstattungsfilms.

Hans Christian Schmidt

Zur Filmmusik von Carl Davis

Ob Carl Davis Themen aus der originalen Filmmusik verwendet oder sich auf Komponisten aus der Zeit stützt, in welcher der jeweilige Stummfilm entstand, ob er sich an Arbeiten anlehnt, welche die Periode, den Schauplatz oder den emotionalen Ton eines Films widerspiegeln oder ob er eine völlig eigene Musik komponiert – immer lassen seine Kompositionen großen Respekt vor dem Stummfilmkino und der Integrität derjenigen Produktionen erkennen, die Carl Davis in Musik zu ‚übersetzen‘ sucht.

Die 1987 entstandene Vertonung von Fred Niblos *Ben Hur* gehört zu seinen ambitioniertesten Projekten: „Bisher ist er einer unserer opernhaftesten Filme. Die MGM-Filmmusik von 1926 verwendete Auszüge aus französischen und deutschen Opern. Da ich aber bereits schon sehr viel Musik für Clips von *Ben Hur* in der *Hollywood Serie* geschrieben hatte, entschlossen wir uns, meine bereits existierenden Themen als Ausgangspunkt für eine ganz neue Musik zu verwenden.“

Die Musik selbst entstand aus dem Zusammenspiel verschiedener Leitmotive, die den



Die Galeerenschlacht



Simonides (Nigel de Brulier) und seine Tochter Esther (May McAvoy)

jeweiligen Charakter und unterschiedliche Situationen darstellen. Die Themen für Ben Hur, Messala, Ben Hurs Mutter und seine Schwester, die Familie des Faktotums Simonides und dessen Tochter Esther sind ineinander verwoben, um die große Nähe der einzelnen Figuren zueinander und die spezifische Entwicklung der Handlung widerzuspiegeln. Mit eigenen musikalischen Themen sind insbesondere auch die beiden spektakulärsten Szenen des Films, die Galeerenschlacht und das Wagenrennen, ausgestattet. Diese Leitmotiv-Technik ist bei *Ben Hur* besonders wichtig: „Ein Aspekt dieses Films ist sehr melodramatisch, äußerst typisch für das 19. Jahrhundert. Gleichzeitig haben wir eine Darstellung von Jesus Christus aus dem Neuen Testament. Ich musste für die Ben-Hur-Handlung einen Stil finden und die Musik für die religiöse Seite des Films glaubwürdig dagegensetzen.“

Letztere stützt sich auf das *Dresden-Amen*, eine kurze Phrase, die auch schon von Komponisten wie Richard Wagner im *Parsifal* oder Felix Mendelssohn-Bartholdy in seiner *Reformations-Symphonie* verwendet wurde. Sie erscheint zuerst in der eröffnenden Geburtssequenz und anschließend während des gesamten Films in unterschiedlichen Variationen. Die Musik von Anton Bruckner trägt einen unverwechselbaren Oberton bei, wodurch eine religiöse Atmosphäre heraufbeschworen wird.

Um den charakteristischen Ton der Sequenzen zum Neuen Testament genau zu treffen, benutzt das Deutsche Filmorchester Babelsberg eine Orgel. Carl Davis stützt sich mit Vorliebe auf ein vollständiges Symphonieorchester: „Die antike Welt selbst gab für sich eine gewisse Exotik her, deswegen haben wir viele Schlaginstrumente. Zum

ersten Mal sind zwei Sätze Orchesterpauken auf den gegenüberliegenden Seiten der Leinwand, einer für Ben Hur und einer für Messala, sie kommen in der Wagenrennen-Szene voll zur Wirkung. Das Überschwemmen der Bühne mit Musikern verleiht der Vorstellung viele Dimensionen.“ Die Vorstellung selbst bedeutet jeweils eine große Herausforderung für Dirigent und Orchester: „Stummfilme wurden mit der Hand gekurbelt, so dass wir für jeden Film die exakte Projektionsgeschwindigkeit ermitteln müssen. Ich komponierte die Musik in Abstimmung mit dieser Drehgeschwindigkeit, die bei jeder Vorführung ganz genau wiederholt werden muss. Ich bin auf die visuellen Einsätze in der Partitur angewiesen, und ich nehme ständig Änderungen vor, wenn ich dirigiere. Es ist ein ziemlicher Balanceakt!“

Carl Davis begreift seine Arbeit als eine moderne Fortführung der Filmtradition: „Stummfilme hingen schon immer mit Musik zusammen. Es gab Musik in den Film-Theatern, und die Musiker spielten bei den Dreharbeiten – sogar im Death Valley, als von Stroheim *Greed* filmte. Der schnelle Umsatz von Filmen in den zwanziger Jahren führte dazu, dass Musik dringend benötigt wurde. Mit *Thames Silents* machen wir nur sehr wenige Filme im Jahr, so dass wir jeden einzelnen als etwas individuelles betrachten. Der Klang und die Zusammensetzung des Orchesters wird für jeden Film speziell kreiert, so dass jede Musik einmalig ist. Wir respektieren die Vergangenheit, aber wir versuchen, die Filmmusik für das heutige Publikum zu schreiben und aufzuführen.“

Faber Music, London



Das Wagenrennen

Carl Davis

geboren 1936 in New York, begann seine Karriere in Amerika, bevor er nach Kopenhagen und schließlich nach England ging, wo er mit großem Erfolg als Komponist und Dirigent in den Bereichen Klassische Musik, Theater, Film und Fernsehen hervortrat. Die größte öffentliche Anerkennung wurde Carl Davis für seine Film- und Fernseh-Kompositionen zuteil, für die er zahlreiche renommierte Auszeichnungen erhielt; bereits für seinen ersten großen Auftrag, *The Flip Side*, ein BBC-Hörspiel, wurde ihm der „Italia Preis“ verliehen. Seine konzertanten Werke reichen vom Klarinetten-Konzert über Stücke für das Ballett bis zu Suiten, die er nach seinen Film-Kompositionen arrangiert. Sein Interesse für die Bühne kam früh durch umfangreiche Arbeiten für die Royal Shakespeare Company und The National Theatre zum Ausdruck. Als Dirigent arbeitete Davis mit den bedeutendsten britischen wie inter-

nationalen Orchestern zusammen, mit denen er eine Vielzahl eigener Kompositionen sowie klassischer und moderner Werke aufführte. Neben Soundtracks für zeitgenössische Spielfilm-Produktionen waren es vor allem seine für die *Thames Silents*-Serie entstandenen Neukompositionen zu Stummfilmklassikern, mit denen Carl Davis sich einen Namen machte. So schrieb er neben der Musik zu *Ben Hur* auch Kompositionen zu *Napoleon* von Abel Gance und zu von Strahms *Wedding March*. Im Februar 1999 wurde in der Royal Festival Hall die Live-Premiere seiner Musik zu *Old Heidelberg* von Ernst Lubitsch gefeiert, bei der Carl Davis das London Symphony Orchestra dirigierte.



Deutsches Filmorchester Babelsberg

Das Deutsche Filmorchester Babelsberg entstand 1993 aus dem DEFA Sinfonieorchester und dem Radio Berlin Tanzorchester. Nach der Wende 1989 fusionierten die beiden namhaften Ensembles und vollzogen in Eigeninitiative einen Neubeginn, indem sie von ihrer Abfindung kurzerhand ein modernes Rundfunk-Tonstudio für Proben und Aufnahmen kauften. Heute ist das Deutsche Filmorchester mit seiner Spezialisierung auf Filmmusik fester Bestandteil der wiederauferstandenen Filmstadt Babelsberg. Der in Europa erstmals erfolgte Zusammenschluss von traditionell-sinfonisch geprägten Musikern mit Vertretern der Jazz- und Popmusik innerhalb eines Klangkörpers ermöglicht es, umfassend allen Produktionsanforderungen der Medienindustrie gerecht zu werden. Beleg dafür ist die innerhalb kürzester Zeit realisierte Anzahl von Filmproduktionen für viele große Fernseh-

sender und Filmstudios. Ein weiterer wichtiger Bestandteil der Arbeit des Deutschen Filmorchesters Babelsberg sind die zahlreichen Live-Aufführungen von Begleitkompositionen zu berühmten Stummfilmen. Höhepunkte dieser besonderen Veranstaltungsart waren die Konzerte zu den letztjährigen „Internationalen Filmfestspielen“ in Berlin, das Eröffnungskonzert zur „Kulturhauptstadt Europa 1996“ in Kopenhagen, die Mitwirkung beim Festakt der Republik Frankreich zu „100 Jahre Film“ in Lyon, Aufführungen beim „Chaplin-Festival 1997“ in der Alten Oper in Frankfurt, sowie drei umjubelte Konzerte in der Academy of Motion Pictures, Arts and Sciences als Rahmenprogramm zur „Oscar“-Verleihung 1996. Sinfonische Konzerte, Opernprojekte, Jazz- und popsinfonische Programme, Tourneen und CD-Einspielungen ergänzen die vielseitige Arbeit des Orchesters.



Alfred Hitchcock mit Oscar Sala am Trautonium bei der Entstehung der Klangkulisse für den Film Die Vögel (USA 1963)

Freitag, 29. Oktober

17.00 Uhr, Bali Kino

Werkstatt FilmSoundDesign I

Zur Geschichte des FilmSoundDesign

Eine Dokumentation mit Film- und Tonbeispielen
von **Axel Goldbeck** und **Claudius Reinke**

Musik – Geräusch – SoundDesign

Zur ästhetischen Emanzipation des Filmklangs

Die Musik im Film ist längst nicht mehr die autonome, sich selbst genügende Kunstgattung, als die sie ihre theoretische Interpretationsgeschichte allzugern etikettiert. Heute, da sie längst in offene Konkurrenz mit modernsten Medientechnologien getreten ist, folgt sie anderen Strukturgesetzen und Funktionsmechanismen als jenen ihrer Pioniere und begrifflichen Vordenker. Denn das klangliche Gepräge eines Films, die Qualität seiner tönenden Bilder hat sich in den letzten Jahrzehnten in einem rasanten Modernisierungstempo verändert, mit dem nicht einmal die intellektuelle Kinokritik Schritt zu halten vermag.

Wahrnehmungspsychologen und Kommunikationstheoretiker streiten nach wie vor darüber, wieviel Anteil der Ton an der Erlebnis-

struktur der Filmbilder hat; nach neuester Hollywood-Weisheit sind es (mindestens) fünfzig Prozent. Ein Filmkomponist hat dieser Entwicklung ebenso Rechnung zu tragen wie ein Toningenieur, ein Geräuschemacher oder ein Sound-Designer: Kino als „Event“, als „Fabrik der Gefühle“ will schließlich auch mit den (Klang-)Sensationen versorgt werden, die das Publikum des digitalen Medien- und Informationszeitalters nun einmal von ihm gewöhnt ist. Und so verwundert es kaum, dass die ganze Ebene des Filmklangs zu einer untrennbaren Einheit aus Musik, Geräusch und Sound-Design verschmilzt, in der auch die scheinbar so unüberwindbaren Barrieren zwischen Kunst und Kommerz ins Grenzenlose verfließen. Ein Filmscore „funktioniert“ freilich nur dann, wenn jeder seiner Einzelbausteine gut gemacht ist, wenn sei-



Bei der Produktion zu Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now!* (USA 1979) fand zum ersten Mal der Begriff „Sound-Design“ Verwendung; das Hubschrauber-Geräusch wurde zum akustischen Topos für alle weiteren Vietnam-Filme

ne ästhetischen Funktionen stimmig untereinander koordiniert sind. Ganz gleich, ob nun für das große, effektbetonte Popcorn-Kino oder für den exklusiven Autorenfilm der Avantgarde.

Die Workshop-Referate teilen sich in einen im weiteren Sinne historischen (FilmSound-Design I) und einen aktuellen Programm-block (FilmSoundDesign II), wobei insbesondere das Tätigkeitsfeld und das Entwicklungsprofil des SoundDesigners für die kreativen Kernbereiche der Filmklanggestaltung näher beleuchtet werden sollen. Dazu wird an ausgewählten Film- und Tonbeispielen den verschiedenen stilistischen Entwicklungstendenzen im europäischen wie im anglo-amerikanischen Gegenwartskino in Form von exemplarischen Standortbestimmungen nachgespürt, um so dem eingebürgerten „Kunstabstrich“ von Filmmusik den Entwurf einer modernen, mediengerechten Funktionsästhetik zur Seite zu stellen. Die Diskussion hierüber könnte einmünden in die offene Frage, wohin der Aufbruch in die vollautomatisierte Medienzukunft inmitten der von Dolby-Surround und Mehrkanal-



Aktuelles Beispiel einer geglückten Bild-Ton-Montage: Tom Tykwers Überraschungsfilm Lola rennt. (BRD 1998)

Stereo rund-um-beschallten Cinemax-Lichtspielpaläste führen wird: zu einer intentionsentbundenen Privilegierung der (Ton-)Technik zu Lasten filmspezifischer Erzählweisen oder zu einer schöpferischen Neubelebung auch des Filmklangs aus dem Geist von Eigendynamik und künstlerischer Selbstbehauptung?

Axel Goldbeck und Claudius Reinke

DUR & MOLL

Technik im Dienst der Musik
Martin Wagner • Tontechnik

**Ihr kompetenter Partner
für
Klassik und Jazz**

**Pestalozzistraße 28
34119 Kassel
Fon/Fax ++49-(0)561-17505**

Axel Goldbeck

1970 in Bielefeld geboren, studierte Musik und Geschichte mit den Schwerpunkten Musikelektronik und Film- und Medienmusik. Als Organist und Chorleiter sowie als Pianist in einer Big Band und verschiedenen Bandprojekten sammelte er umfangreiche musikpraktische Erfahrungen in den Bereichen Neue und Alte Musik, Kirchenmusik, Rock/Pop, Jazz u.a. Daneben widmete er sich intensiv der Musikproduktion und der Filmmusik: Seit 1994 entstanden zahlreiche Stummfilm-Live-Performances, von Soloimprovisationen bis hin zu Salonorchesterkompositionen mit Aufführungen in Münster, Osnabrück, Bremen und Ulm, für die er experimentelle Klangkonzepte entwickelte. Darüber hinaus arbeitete Goldbeck mehrere

Jahre mit der Film- und Bildungsinitiative Osnabrück zusammen. Er gestaltete die Musik und das SoundDesign für den Dokumentarfilm *Osnabrück im Film 1926-1960* (1997) und leitete verschiedene Seminare über Musik und Stummfilm. 1999 erhielt Axel Goldbeck den Jonscher-Förderpreis der Universität Osnabrück für praktische und theoretische Arbeiten zum Thema „Musik und Stummfilm“. Zur Zeit bereitet er seine Dissertation zum Thema „FilmSound-Design“ vor.



Claudius Reinke

geboren 1967 in Bünde (Westfalen), studierte Musik- und Literaturwissenschaft sowie Philosophie an den Universitäten Köln und Osnabrück. Dort promovierte er im Februar 1999 mit einer Dissertation über die Wagner-Rezeption Thomas Manns. Er ist journalistisch tätig als Konzertkritiker für das Feuilleton mehrerer Tageszeitungen und als freier Musikschriftsteller bei der *Neuen Musikzeitung* Regensburg sowie als Pressereferent für den Deutschen Tonkünstlerverband. Von 1998 bis 1999 arbeitete er als Redaktionsvolontär bei der *Osnabrücker Zei-*

tung; im Wintersemester 1998/99 erhielt er einen Lehrauftrag an der Universität Osnabrück für ein Seminar zum Thema „Analyse aktueller Filme sub specie Musik“. Daneben hielt er Filmvorträge in Graz und Berlin. Seine Habilitation ist in Vorbereitung.





Willem Breuker und Johan van der Keuken

Freitag, 29. Oktober

20.00 Uhr, Kulturbahnhof, Fahrkartenhalle

Filme von Johan van der Keuken

(NL 1967-1986)

Film voor Lucebert (1967)

De Snelheid 40-70 (1970)

Beauty (1970)

De Nieuwe Ijstijd (1974)

De Palestijnen (1975)

De Platte Jungle (1978)

De meester en de reus (1980)

De Weg naar het Zuiden (1981)

I Love Dollars (1986)

Regie: Johan van der Keuken

Musik: **Willem Breuker**

Verleih: Filmtheater 't Hoogt, Utrecht

Musik mit dem

Willem Breuker Kollektief

Man muss nur eine Idee haben, die trifft!

Ein Interview mit Willem Breuker

Willem Breuker wurde vor allem durch sein Kollektief bekannt. Doch obwohl er es nicht an die große Glocke hängt, ist er auch einer der produktivsten Filmkomponisten der Niederlande; er schrieb u.a. die Musik zu Filmen von Paul Verhoeven, Ate de Jong, René van Nie, George Sluizer und Freek de Jonge. Im Zentrum seiner Filmmusiken stehen jedoch diejenigen für Johan van der Keuken, den wohl bedeutendsten Filmautor der Niederlande. In über dreißigjähriger Zusammenarbeit haben die beiden Künstler gemeinsam zehn Filme gemacht: *Film voor Lucebert* (1967), *De Snelheid 40-70/Die Geschwindigkeit 40-70* (1970), *Beauty* (1970), *De Nieuwe Ijstijd/Die neue Eiszeit* (1974), *De Palestijnen/Die Palästinenser* (1975), *De Platte Jungle/Der flache Dschungel* (1978), *De meester en de reus/Der Meister und der Riese* (1980), *De Weg naar het Zuiden/Der Weg nach Süden* (1981), *I Love Dollars* (1986) und *On Animal Locomotion* (1994).

Johan van der Keukens Filme zeichnen sich einerseits durch politisch-kritische Inhalte aus, zugleich verfolgen sie ästhetisch-formale Ziele. Willem Breuker, das ewige ‚enfant terrible‘ der niederländischen Musik, beantwortet die Spannung zwischen diesen beiden Polen mit der lapidaren Feststellung: „Früher hatte man die Vorstellung, dass man mit Musik die Gesellschaft verändern könnte. Jetzt weiß ich es besser. Wir haben uns einfach geirrt. Punkt.“

Mens en Melodie: Die erste Filmmusik, die Sie überhaupt komponiert haben, war für Johan van der Keukens *Film voor Lucebert* über den sicher berühmtesten Dichter der Niederlande nach 1945. Das war 1966. Hatten Sie damals schon ein besonderes Interesse an Filmmusik?

Willem Breuker: Eigentlich nicht. Denn die Filmmusik spielte doch fast immer nur eine unterstützende Rolle im Hintergrund, und das interessierte mich nicht. Aber man darf nicht vergessen, dass ich damals so um die zwanzig war und gerade erst anfang zu komponieren. Ich empfand das Angebot von Johan, der etwas älter ist als ich und damals schon einen Namen als eigensinniger Avantgarde-Filmemacher hatte, als eine ziemlich große Ehre. Außerdem habe ich mich immer sehr zur Kombination mehrerer Disziplinen hingezogen gefühlt. Irgendwo muss man es ja schließlich herholen! Der eine vertont ein Buch, der andere wirft Würfel oder fängt an zu rechnen und komponiert dann serielle Musik. Ich brauche Bilder! Habe ich keine, stelle ich mir welche vor. Bilder zu kommentieren, ist sehr wichtig für mich. Wahrscheinlich haben Theater- und Filmemacher das beim Hören meiner Musik gespürt, denn sie bitten mich ziemlich häufig darum, etwas für sie zu komponieren.

MeM: Hatte Johan van der Keuken besondere Wünsche, wenn er Sie bat, die Musik für einen seiner Filme zu schreiben?



Der Maler und Schriftsteller Lucebert (eigentl. Lubertus Jacobus Swaanswijk, geb. 1924) war in den fünfziger Jahren der führende Kopf unter den experimentellen Dichtern der Niederlande

WB: Er führte mir seinen Film vor und sagte: „Da und da brauche ich Musik. Und die muss, wenn es geht, aufgeregt, ruhig, fröhlich oder melancholisch sein.“ Er hat da eine ganz eigene Art sich auszudrücken, und ich verstehe ihn eigentlich immer ziemlich gut. Außer bei dem Lucebert-Film bin ich aber nie bei der Tonabmischung eines Films mit dabei gewesen. Das erlaubte Johan einfach nicht. Er allein bestimmt, wo er Musik benutzt und wo nicht. Er diskutiert darüber nicht, und ich denke, das ist auch gut so. Ich liefere ihm ausreichend Musik, und er sucht sich daraus die Abschnitte aus, die er braucht. Die übrigen lässt er einfach weg. Früher hat mich das gelegentlich geärgert, besonders wenn die Musik – vor allem bei Filmen von anderen Autoren – schlecht eingesetzt wurde. Aber eines schönen Tages dachte ich mir: Wenn du kein Magenge-

schwür kriegen willst, musst du aufhören, dich um diese Frage zu kümmern. Nebenbei führte das zu hervorragenden Ergebnissen bei den Filmen von Freek de Jonge: Er plazierte meine Musikausschnitte an ganz anderen Stellen als beabsichtigt, und es klappte trotzdem perfekt. Es kann eben nur einer der Chef sein, und das ist bei einem Film der Regisseur oder der Produzent.

MeM: Stimmt mein Eindruck, dass Sie bei Johan van der Keuken mehr Ihren eigenen Weg gehen können als bei anderen Regisseuren?

WB: Johan macht Filme wie ein Jazzmusiker. Er ist ein Improvisator. Und er hat eine sehr starke Beziehung zu der Musik, die ich mache. Er ist schon oft zu unseren Konzerten gekommen, und es kam vor, dass er zu Tränen gerührt war. Daher will er meine



De Nieuwe Ijstijd / Die neue Eiszeit (1974)

Musik durch die Verbindung mit seinen Filmen fördern. Kommerzielle Motive sind ihm gleichgültig, und ebensowenig interessiert ihn, was gerade für modern gehalten wird. Er wagt es, das Publikum mit Dingen zu konfrontieren, die nicht auf Anhieb gefallen, obwohl man einen Film doch in aller Regel nur einmal sieht. Er wagt es einfach, Fragezeichen zu setzen, etwas zu behaupten.

MeM: Kann man sagen, dass die Musik bei einem Film von Johan van der Keuken gerade wegen seiner unverkennbaren Inhalte und Formen viel schärfer sein kann als bei Spielfilmen, bei denen Musik oft genug nur unterstützt, begleitet und verstärkt?

WB: Ja, schon. Aber das hängt natürlich auch davon ab, was man selber machen möchte. Ich habe zum Beispiel für Johan wieder tonale Sachen geschrieben, als er das überhaupt nicht erwartete. Er war ziemlich erstaunt, aber ich fand, dass ich seinen Film mit genau diesen tonalen Mitteln kommentieren musste und nur mit ihnen kommentieren konnte. Natürlich kennt man, wenn die Zusammenarbeit anfängt, nie das endgültige Resultat. Es gilt eben immer abzuwarten, ob die Musik überhaupt benutzt wird oder nicht. Während der Arbeit verändert sich noch viel.

Manchmal hat Johan auch umgekehrt seine Bilder der Musik angepasst. Wenn er etwa fand, dass die Musik an einer bestimmten Stelle gut lief – und die nötigen Bilder fehlten! Dann stieg er in sein Archiv und suchte in dem Material, das er eigentlich schon aussortiert hatte, und montierte im Interesse der Musik wieder soviel Bilder in den Film ein, wie für die musikalische Stimmung nötig war.

On animal Locomotion war für mich in diesem Zusammenhang ein wichtiger Schritt nach vorn. Hier hat Johan die Bilder auf die Musik geschnitten, die Sache also mal umgedreht. Er hatte einen Soundtrack von etwa fünfzehn Minuten zur Verfügung und schoss nach Maßgabe dieses Soundtracks seine Bilder. Ich habe ihm dafür sogar noch Vorschläge erteilt. Johan ging damals mit seiner Frau nach Norditalien, um zu wandern.

Ich habe ihm geraten, seine Kamera mitzunehmen. Das hatte einige verwackelte Bergbilder zur Folge, aber er fand es schön, dass ich mich für den Charakter seiner Bilder interessierte. Wir hatten eben beide ziemlich genaue Vorstellungen davon, was aus unserem Projekt werden sollte. Natürlich haben wir dann auch endlos darüber gesprochen. Ein paar Bilder hatte Johan übrigens schon gemacht, bevor ich zu komponieren anfang, und die Bilder handelten von Höhen und Tiefen, also keinesfalls von mittleren Lagen. Darum gibt es in der Musik keine Trompeten, aber drei Streicher und vor allem eine Piccoloflöte, eine Tuba und Posaune, Sopransax und die Bassklarinette, die ich natürlich selber spiele.

MeM: Van der Keukens Filme sind mal politisch, mal mehr formal-ästhetisch. Ist in den eher ästhetischen, künstlerischen Filmen die Rolle der Musik wichtiger? Ist in Filmen wie *Film voor Lucebert*, *Beauty* und *On Animal Locomotion* die Inspirationsbeziehung zwischen dem Filmemacher und dem Musiker besonders groß?

WB: Ja, vielleicht deshalb, weil die ästhetischen Filme in der Regel auch die kürzeren sind. In kürzeren Filmen wirkt die Musik viel intensiver. In den mehr dokumentarischen, fast epischen Filmen gibt es mehr Raum für Geschichten und dafür, Menschen zu Wort kommen zu lassen. Dadurch erhält die Musik eine andere Funktion. In *Beauty* zum Beispiel wird fast nichts gesagt. Da geht es hauptsächlich um das Bild. Optisch ist alles sehr kühl und distanziert. Und genau deshalb passt die tonale Musik, die ich dazu komponiert habe, besonders gut, finde ich.



De Palestijnen / Die Palästinenser (1975)

MeM: Während in einem Film wie *De Palestijnen*, in dem Johan van der Keuken in sehr begrenzter Zeit die politische Situation der Palästinenser darzustellen versucht, nur wenig Platz für Musik übrig bleibt. War das so abgesprochen, oder ist wieder viel von dem ursprünglichen Material in der Endmontage herausgefallen?

WB: Nein. Johan wollte für *De Palestijnen* nur zwei Sachen haben. Ich habe mir darauf hin eine Art palästinensisches Volkslied ausgedacht. Und darin ist ein langes Altsaxsolo.

MeM: In *De Nieuwe IJstijd* gibt es eine Szene, in der ein Mann in den Bergen auf einer Flöte spielt. Man hört die Flöte, darunter Bläserakkorde. Johan van der Keuken war davon ganz begeistert. Er sagte: „Das fand ich von Willem sehr gut. Die spärliche Melodie, die er für die Flöte komponiert hat, drückt hervorragend aus, wie demütig und bescheiden der Westen sich angesichts des Südens verhalten sollte.“ Gehen Ihnen beim Komponieren manchmal Gedanken wie diese durch den Kopf?

WB: Oh nein! Ich habe nichts von Westen, Osten, Süden oder Norden oder so etwas im Kopf, wenn ich komponiere. Ich mache es einfach. Was der Mann auf der Flöte spielt, ist total emotional. Man muss nur eine Idee haben, die trifft!

MeM: Eine andere Szene in *De Nieuwe IJstijd* zeigt die Tochter einer armen Groninger Arbeiterfamilie, die am Fließband einer Eisfabrik arbeitet. In ihrem trostlosen Schlafzimmer starrt sie vor sich hin, während ihre Stimme „voice-over“ aus dem soeben geschriebenen Brief an ihren Freund zitiert: „Ich finde, Du bist ein toller Typ, Johan. Und Du hast einen schönen Hund.“

WB: Was man sieht, ist entsetzlich. Armut, Kahlheit, Hässlichkeit. So desolat wie nur eben möglich. Johan wollte die Situation von Menschen beschreiben, die keinerlei Perspektive haben. Die Zuschauer des Films sollen ein Unbehagen fühlen und denken: Besser tot sein als in solch einer Lage. Dazu und gleichzeitig dagegen habe ich versucht, eine Musik zu entwerfen, die durchaus auch kalt und erschreckend ist, die aber dennoch für sich selbst steht.

MeM: Van der Keuken hat einmal gesagt, dass für ihn Zorn ein wichtiger Motor beim Filmemachen sei. Gilt das auch für Sie? Zumindest ist für mich einiges an Wut in Ihrer Musik zu hören.

WB: Nein, Zorn oder Wut sind für mich keine Motive. Johan kann sich über das, was in der Welt geschieht, sehr aufregen. Ich bin mit ihm zwar durchaus einverstanden und teile seine Emotionen. Aber dennoch ist Wut kein Ausgangspunkt für mein Schaffen.

*Aus dem Niederländischen übersetzte
Auszüge aus einem Gespräch, das
Bas Andriessen mit Willem Breuker für die
November / Dezember-Ausgabe 1998
von Mens en Melodie führte.*

*Übernahme mit freundlicher
Genehmigung der Redaktion*

Willem Breuker Kollektief

Das 1974 gegründete Willem Breuker Kollektief gehört zu den bedeutendsten und bemerkenswertesten Jazz-Formationen unserer Zeit. Geleitet von dem Saxophonisten, Klarinettenisten und Komponisten Willem Breuker, nimmt das zehnköpfige Ensemble wegen seines eigenwilligen Stils noch immer eine besondere Stellung unter den zahlreichen modernen Jazz-Gruppen ein. Die Faszination, die von ihm ausgeht, liegt im Gesamtkonzept des Kollektiefs begründet: der Mischung aller musikalischen Stile und Formen von der klassischen Musik und Jazz über Marsch- und Zirkusmusik bis hin zu lateinamerikanischen Tänzen oder Musik für Film und Theater. Das Ergebnis dieser Kombination von Kunst- und populärer Musik ist ebenso komisch wie überraschend: voller falscher Starts und Stops, reinen Brüchen und unerwarteten Wechseln in der musikalischen Stimmung. Das geschieht nicht ohne Ironie, die von den zehn Musikern noch durch theatralische Aktionen unterstrichen wird. So kommt eine mit viel Humor und Klamauk perfekt vorgetragene „Musikclownerie“ heraus, die in der internationalen Jazz-Szene ihresgleichen sucht. Das Repertoire des Kollektiefs umfasst vor allem Kompositionen von Willem Breuker selbst, aber auch Stücke anderer Bandmitglieder. Dabei



ist alles auf den Charakter des Ensembles und seiner Mitglieder abgestimmt, die ihrerseits meist langjährige Erfahrungen im Improvisieren mit einbringen. In Jazzclubs und Konzertsälen gleichermaßen zuhause, gehört das Willem Breuker Kollektief seit über 25 Jahren zu den meistverpflichteten Ensembles in Europa. Ausgedehnte Tourneen führten es durch West- und Osteuropa, die USA, Kanada und Mexiko, die ehemalige UdSSR und Indien. Darüber hinaus arbeitete das Kollektief erfolgreich an verschiedenen Theaterproduktionen mit und spielte bislang über ein Dutzend Langspielplatten ein. 1994 erschien bei Breukers eigenem Label „BV Haast“ die Doppel-CD *Willem Breuker/Johan van der Keuken, Music For His Films 1967/ 1994* – nicht nur ein klingender Bericht der über dreißigjährigen Zusammenarbeit mit dem Cineasten Van der Keuken, sondern auch eine faszinierende Zusammenfassung von Breukers kompositorischer Entwicklung.



Sylvie Testud als Lara in Jenseits der Stille

Freitag, 29. Oktober

22.30 Uhr, Bali Kino

Werkstatt Jenseits der Stille

(BRD 1996)

Regie und Drehbuch: Caroline Link

Musik: **Niki Reiser**

Kamera: Gernot Roll

Darsteller: Sylvie Testud, Tatjana Trieb,
Howie Seago, Emmanuelle Laborit,
Sibylle Canonica, Hansa Cypionka

Verleih: Buena Vista International (Germany)

Vor dem Film:

Niki Reiser im Gespräch mit **Axel Goldbeck**

Jenseits der Stille

„Was wären wir ohne Dich und Deine Ohren?“ sagt Kai, Laras Mutter. Kai und ihr Mann Martin sind taubstumm, die neunjährige Tochter Lara „übersetzt“ mit ihren zeichensprechenden Fingern alles, was Kai und Martin nicht hören und auch nicht sagen können: das Gespräch mit dem Kreditgeber, mit der Lehrerin; sie „übersetzt“ das Geräusch fallenden Schnees und sagt ihrem Vater frühmorgens am Fenster angesichts der aufgehenden Sonne: „Nein, sie macht kein Geräusch“.

Das hätte ein Rührstück werden können: das niedliche kleine Mädchen (wundervoll in Szene gesetzt von der auf natürlichste Weise spielenden Tatjana Trieb), behinderte

Eltern, ein trotz der elterlichen Behinderung funktionierendes Familienglück, eben weil es da die niedliche Lara gibt, die sich auch schon mal ganz pfiffig und elegant an der Wahrheit vorbeimogelt, wenn's unbequem wird bei den Klagen der Lehrerin über eine nicht ganz so fleißige Lara. Caroline Links Film aber hat mehrere Etagen. Sie kommen ins Spiel mit Martins älterer Schwester Clarissa, die Klarinette spielt. Auf Clarissa war und ist der junge bzw. erwachsene Martin zeit seines Lebens eifersüchtig, denn nichts stellte und stellt seine Behinderung so krass dar wie der familiäre Beifall für Clarissas Klarinettenspiel. Ausgerechnet Tante Clarissa bringt die Klarinette und damit eine stetig wachsende Liebe zur Musik



Lara erklärt ihrem taubstummen Vater (Howie Seago) das Geräusch fallenden Schnees

in Laras Leben. Dadurch ist eine permanent wachsende Spannung perfekt, denn je heftiger Lara von der kinderlosen Clarissa umworben und schließlich für ein Musikstudium nach Berlin gelockt wird, desto enger zieht Laras Vater die Schlingen seiner Liebe um die Tochter. Lara, kaum achtzehn geworden, wird hart geprüft; sie muss lernen, sich zu verabschieden: von der Mutter, die einen tödlichen Fahrradunfall hat; von Tom, dem Taubstummenlehrer in Berlin, der einen Tag nach ihrer ersten Liebesnacht in die USA geht; vom Vater, der ihr Erwachsenwerden nicht begreifen will; schließlich von ihrer Tante Clarissa, die ihre ersatzmütterlichen Netze immer dichter um Lara knüpft.

Ein Film worüber? Ein Familienfilm? Sicher ist er das, zeigt er doch am Beispiel einer Ausnahmefamilie die üblichen und hier besonders unüblichen Ablösungen der Kinder von ihren Eltern. Indem Laras Eltern taubstumm sind, unterliegen sie mehr als andere Eltern der Gefahr, ihre Kinder in Besitz zu nehmen und sie einfach nicht mehr rauszurücken. Aber es ist ein Film über weit mehr geworden: über die erste Liebe eines übervorsichtig gewordenen jungen Mädchens. Über die Musik jenseits der Stille als einer Sprache des Herzens, deren oft gering geschätzte Bedeutung umso schärfer ins Bewusstsein dringt, als Caroline Link Menschen zeigt, die dieser Musik nicht teilhaftig sein können und unvorstellbaren Neid entwickeln. Nie habe ich die Sentenz von Joachim E. Berendt besser verstanden als durch diesen Film: Mit den Bildern, so Berendt, komme die Welt in den Menschen; mit den Klängen aber komme der Mensch in die Welt. Laras



Lara und ihr Freund, der Taubstummenlehrer Tom (Hansa Czypionka)

Eltern ist dieses In-die-Welt-Kommen verwehrt, sie bleiben draußen, während ihre Tochter sich unaufhaltsam davon macht und mit der Musik nicht nur in eine andere dingliche Welt geht, sondern sich auch in die rätselhafte Welt der Liebe hineintastet. Der Film ist obendrein eine Studie darüber, wie gesunde Menschen mit behinderten Menschen umgehen sollten; jene Szenen, in denen Lara scheinbar brutal mit ihrem in Mitleid versinkenden Vater umspringt, gehören mit zu den eindrucksvollsten Kinoaugenblicken. Schließlich ist es ein Film über den Humor geworden: einen leisen, feinen, intelligenten Humor, der in Zeiten kreischender, schadenfroher und kalauernder TV-Comedies weit unter Stammtisch-Niveau unendlich wohl tut.

Letztlich aber wurde *Jenseits der Stille* ein Musikfilm vom Feinsten. Jenseits der Stille, aber auch jenseits didaktischen Oberlehrerfingerwackelns, jenseits tiefender Sentimentalitäten, jenseits olympischer Höchst-

Die ORIGINALMUSIK ZUM FILM
Jenseits der Stille



leistungsbewunderungen. Wie ein junges Mädchen an das Spielen eines Instruments geraten kann, könnte dieser Film als „Fallstudie“ aus entsprechenden musikpsychologischen Untersuchungen wortwörtlich abgeschrieben haben. Ob Lara ihre Aufnahmeprüfung an der Musikhochschule schaffen wird, erfahren wir nicht mehr. Aber wie eindrucksvoll sich Musik in Szene setzen lässt als musikpädagogisch vielbeschwo-

ne „Lebensqualität“, das gibt der Film dann und wann auf eine sehr behutsame Weise zu erkennen. Um ein Beispiel zu nennen: Es sind nur wenige und ganz leise gespielte Takte des Klarinettenkonzerts von Mozart, die Lara mit der Klarinette im Arm vor dem Einschlafen hört; da erscheint der Vater und stellt den Recorder ab. Keine emotionalen Heißluftballons wie in *Jenseits von Afrika*, sondern vorsichtige Andeutungen am Rande der Stille. Giora Feidmanns einmontiertes Klezmer-Konzert gerät nicht zur Feidmann-Show, sondern wird mit den Bildern einer das Fahrrad fahren übenden Mutter unter-schnitten: Musik für eine Tote, Musik für die Lebenden. Nachdrückliche Erinnerung vor allem daran, dass Musik ein kostbares Gut sei: Niemand weiß das besser als der in akustischer Einsamkeit eingekerkerte Vater, dem zum Schluss nichts anderes übrig bleibt, als Lara spielen zu „sehen“.

Hans Christian Schmidt

Über die Filmmusik

Die Aufgabe, die mir Caroline Link zur Musik zu *Jenseits der Stille* stellte, bestand darin, eine Musik zu kreieren, die glaubhaft macht, dass ein junges Mädchen sich in die Faszination der Musik verliebt. Es ging darum, einen Ton in der Musik zu finden, der einerseits die Kraft hat, einem jungen Mädchen den Lebensweg zu zeigen, und andererseits die Traurigkeit darzustellen vermag, die durch die Abgrenzung zu ihren gehörlo-

sen Eltern entsteht. Es sollte eine Musik sein, die Mut macht, die aber auch die Einsamkeit des Mädchens transportiert, das einen eigenen Weg in der Musik gehen muss. Ich glaube, dass durch das präzise Mithören von Caroline Link in der Entstehungsphase, in der wir um jede Melodie gerungen haben, für mich das einmalige Erlebnis entstand, wirklich nur das absolut Passende zum Film zu komponieren, und ich denke, dass ich in diesem Prozess sehr viel gelernt habe.

Niki Reiser

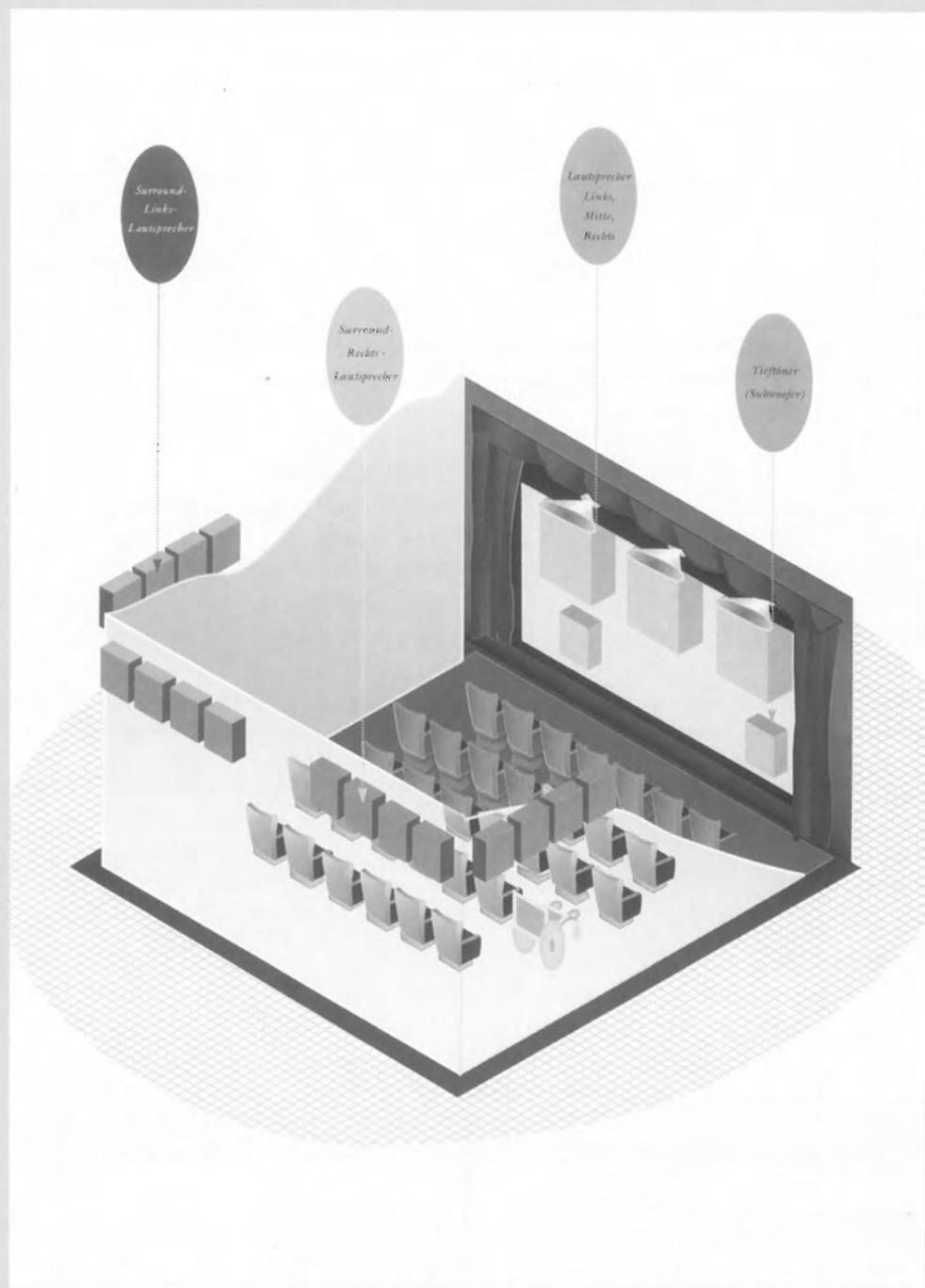
Niki Reiser

1958 im schweizerischen Rheinach geboren, studierte von 1980 bis 1984 am Berkeley College of Music in Boston Flöte und Komposition/Arrangement mit dem Hauptfach Filmscoring. Später folgten Studien bei Jerry Goldsmith, Herb Pomeroy, Michael Gibbs und Ennio Morricone. Nach ersten Vertonungen von Experimentalfilmen in den USA und Europatourneen als Jazzflötist traf Niki Reiser 1986 auf den Regisseur Dani Levy. Mit dem Spielfilm *Du mich auch*, für beide eine Erstlingsarbeit, begann eine langjährige Freundschaft und Arbeitsgemeinschaft. *Du mich auch* wurde bei den Festivals und in den Kinos zum Überraschungsfilm und erhielt den Kritikerpreis in Cannes. Als Partner von Levy vertonte Niki Reiser alle seine Filme, von *RobbyKallePaul* über *Stille Nacht* bis *Meschugge*. Einen besonderen Stellenwert hat für Niki Reiser auch die Zusammenarbeit mit Caroline Link; neben

Jenseits der Stille vertonte er 1998 ihren Film *Pünktchen & Anton*. Darüber hinaus schrieb er etwa die Filmmusik zu Doris Dörries' Erfolgskomödie *Keiner liebt mich*. Neben seiner Tätigkeit als Filmkomponist unternahm Niki Reiser seit 1989 immer wieder ausgedehnte Tourneen mit seiner Klezmerband „Kol Simcha“ durch Europa, Israel und die USA, die ihn auch in die New Yorker Carnegie Hall führten. 1997 erhielt Niki Reiser den Bayerischen Filmpreis und den Bundesfilmpreis für die Kompositionen zu *Stille Nacht* und *Jenseits der Stille*. Der Soundtrack zu *Jenseits der Stille*, der auch für den „Oscar“ nominiert wurde, zählt mittlerweile zu den meistverkauften Original-Scores der letzten Jahre.



Biographie Axel Goldbeck siehe S. 43



Dolby-Surround-System

Samstag, 30. Oktober

14.00 Uhr, Bali Kino

Werkstatt FilmSoundDesign II

Zum aktuellen Stand des FilmSoundDesign

Eine Dokumentation mit Film- und Tonbeispielen
von **Axel Goldbeck** und **Claudius Reinke**

*Genaueres Programm und Biographien der Referenten
siehe unter Werkstatt „FilmSoundDesign I“*



Aufnahmestudio des Hessischen Rundfunks in Kassel

Samstag, 30. Oktober

15.15 - 17.00 Uhr, Studio Kassel, ehemaliges Fernsehstudio

Musikszene Hessen Live von den Kasseler Musiktagen

Am Mikrofon: **Andreas Bomba**

Es gehört schon zur Tradition, die „Musikszene Hessen“ am Wochenende der Kasseler Musiktage live aus dem hr-Studio Kassel zu senden. Erstmals wird die Sendung als Bestandteil des Musiktage-Programms mit Publikumsbeteiligung veranstaltet.



Zu Gast bei Andreas Bomba sind unter anderem der künstlerische Leiter der Kasseler Musiktage, Leo Karl Gerhartz, der Komponist Niki Reiser und der Filmmusikexperte Hans Christian Schmidt.

Dazu gibt es aktuelle Ausschnitte aus Aufzeichnungen der Konzertprogramme.

Der Eintritt ist frei



1968 IM AFRI-COLA RAUSCH

("alles ist in AFRI-COLA...")

Eine Afri-Cola Spezialität

AFRI-COLA wirkt sofort.

● AFRI-COLA IST GENUSS MIT DER SCHWARZEN COLA BOHNE FEIERABEND! AFRI-COLA! mini-cola ALS STIMULANS maxi-cola STIMMUNGSELIXIER super-cola AL KOHOLFREIES PARTY GETRANK flower-cola ERFRISCHUNG AUCH BEI SCHLECHTEM WETTER pop-op-cola DAS ALTE REZEPT UND DIE NEUE KONZEPTION maxi - mini - super - flower - pop-op-cola ALLES IST IN AFRI-COLA. eine AFRI-COLA Produktion.

AFRI-COLA erhalten Sie jetzt überall in der eleganten neuen Flasche

in über 300 Produktionsbetrieben und Handwerken von Großkonzernen bis hin zu kleinen Familienbetrieben und sind auch erhältlich in Maßflaschen über jede beliebige Füllmenge, sowie auf Spezialtagen und in Restaurants erhältlich.

Mini-Cola alkoholfrei süßlich.

AFRI-COLA ist ein Produkt aus dem Hause AFRI-COLA Brauerei - AFRI-

★ Die zeitgemäße elegante Afri-Flasche wurde im Hinblick auf die neuen alkoholfreien Trinkgewohnheiten im Jahre 1970 (2000) für Afri-Cola entwickelt.

Samstag, 30. Oktober

17.00 Uhr, Bali Kino

Werkstatt Werbung

„Porentief rein ins Marlboro-Land“

Werbemusik zwischen Kommerz und Kunst
von 1950 bis 1999

Eine Dokumentation mit Bild- und Tonbeispielen
von **Kai Schwirzke**

„Porentief rein ins Marlboro-Land“

Werbemusik zwischen Kunst und Kommerz von 1950 bis 1999

Lange Zeit stand Musik im Werbefilm im Schatten der bewegten Bilder und den in ihnen verwobenen Textbotschaften. Der Musik war höchstens der Platz der leicht bekömmlichen Begleiterin zugedacht, vielleicht durfte sie auch in Form des „Jingles“ als produktverbundene, emotional geprägte Gedächtnisstütze für den Konsumenten fungieren. Als eigenständiges Gestaltungsmittel setzten die Werbefilmer Musik indes erst spät ein.

Plaudern unterm Nierentisch – Als Werbemusik noch Zeit hatte

Die Spots der fünfziger und sechziger Jahre: Werbung ist gesprächig. Minutenlange Plaudereien über die Vorteile des Produkts und ausgedehnte szenische Darstellungen lassen viel Platz für die Musik – Werbung als Kurzrevue vor Hauptfilm oder Tagesschau. Dennoch: Visionäre wie der Zeichentrickkünstler Hans Fischerkoesen arbeiten bereits der Musik zu und choreographieren ihre Figuren zum selbstgesuchten Soundtrack („Die Beine von Dolores“).



Beatles, Bluna, Flowerpower – Es brodelt unterm Nierentisch

Mitte der sechziger Jahre beginnt es, kräftig zu rumoren. Vor allem den westlichen Ge-

sellschaften stehen dramatische Veränderungen bevor, die 68er sind nicht mehr fern. Das schlägt sich auch im Werbefilm nieder, der zunehmend frecher, experimenteller und jugendspezifischer wird. Und das sieht man nicht nur, man hört es auch. Einer der wegweisenden Spotlieferanten dieser Zeit: Die Brausefirma Bluna. Bemerkenswerte Randnotiz: Das Geräusch beginnt allmählich, sich zu emanzipieren.

Wieder ganz schön sauber – Porentief rein ins Marlboro-Land

Den 68er-Revolluzern zum Trotz beschäftigt den Konsumenten der siebziger Jahre kaum etwas mehr als porentiefe Buntwäsche – auch bei 40°C –, glänzende Fußböden und strahlend weißes Gewinnerlächeln. Musikalisch ereignet sich, abgesehen vom Zeitgeist-Transport, nur wenig Aufregendes. In der Mitte dieses Jahrzehnts passiert jedoch etwas Spannendes: Filmstereotype halten – inklusive der dazugehörigen Musik – Einzug in den Werbefilm.

Alles Fruchtzwerge – Die artigen Achtziger

Sie seien in einer langweiligen, ereignislosen Zeit erwachsen geworden, müssen die in den sechziger Jahren Geborenen sich oft sagen lassen. Lässt man Werbespots als kompetente Zeitzengen gelten, so fällt es schwer, dagegen zu argumentieren: Kluge Kinder verlangt es nach Fruchtzwerge und



der Extraportion Milch; das neue Ariel ist jetzt noch ergiebiger, und Spülmaschinen leben länger mit Calgon. Und die pubertierende Jugend? Sorgt sich um Mitesser und Schokoladenflecken auf der Bluse der großen Schwester. Das ist so kreuzbrav und bieder, dass noch nicht einmal deutsche Vorzeigemusiker wie Klaus Doldinger besonders viel retten können („Rama macht das Frühstück gut“).

For the very first time – Werbemusik wird Trendsetter

Das letzte Jahrzehnt diese Jahrtausends darf für sich in Anspruch nehmen, die Befreiung des Werbespots und damit auch der Werbemusik eingeleitet zu haben, die endlich zum gleichberechtigten gestalterischen Element neben dem Film avanciert. Musik im Werbespot erlangt das Potential

zum Trendsetter: Aral verkauft Oldie-CDs zusammen mit Ölputzklappen und Breitband-Additiv (*I'm walking*), Songs wie Robin Becks *First time, first love* für Coca Cola oder der Bacardi-Song *Living life the easy way* entwickeln sich auch in den Plattengeschäften zu Megasellern, erhalten über das Medium Werbespot eine Promotion, von der viele Stars und Sternchen bloß träumen können; so gewinnt Marla Glen mit *I'm a Believer* durch die C&A-Werbung auch hierzulande eine beachtliche Fan-Gemeinde.

Sehr viel deutlichere Spuren als in den Jahren zuvor hinterlassen nun auch Musikvideo, Musik-TV und aktuelle Musikstile ihre Spuren im Werbefilm. Die Schnittfolge wird rascher, die Beats härter – noch nie war die wechselseitige Einflussnahme zwischen Werbung und Lifestyle so ausgeprägt wie in den letzten Monaten dieses Jahrtausends. Zudem erfährt die bewegte Werbung einen



nicht unerheblichen Prestige-Gewinn etwa durch das Werbefilm-Festival in Cannes.

Produktionstechnisch nähern sich Werbespot und Kinofilm immer mehr einander an, halbminütigen Werbefilmen werden nicht selten Millionenbudgets geopfert. Selbst Kinoregisseure finden zunehmend Gefallen an den kleinen, dramaturgisch kompakten



Werbeclips, die weit mehr als das „Box Office“-orientierte Spielfilmgeschäft Freiräume für Experimentelles lassen. Wie auch in der „großen“ Filmmusik ziehen Komponisten alle Register des Gefühlskins, schaffen raffiniert inhaltliche Konsonanzen oder Dissonanzen, erzählen kleine Geschichten, leiten Zuschauer in die Irre, erschrecken oder belustigen sie. Oft in so wenigen Sekunden, dass wir gar nicht recht wissen, wie uns geschieht – eine ganz kleine, schlanke „Fabrik der Gefühle“, aber mit womöglich unerreichter Produktivität?! Nein, unerreicht sicherlich nicht, denn es gibt durchaus noch eine Steigerung, kleine „Atomkraftwerke der Gefühle“ sozusagen: Die Spots nämlich, die ohne ihre Musik nicht mehr denkbar, ohne sie gar vollkommen unverständlich wären. Hier ist Werbung Gefühl pur, in ihrer Aussage ganz und gar von der emotionalen Kraft der Musik abhängig. Ein Kraftwerk also, das nur funktionieren kann, weil es seine eigene Energie produziert? Ein perfektes perpetuum mobile vielleicht? Es scheint so, und doch wissen wir, dass es so etwas gar nicht geben kann ...

Kai Schwirzke

Kai Schwirzke

wurde 1964 in Hannover geboren. Zunächst studierte er Anglistik und Biologie in seiner Heimatstadt und wirkte daneben als Kleindarsteller und Musiker bei verschiedenen Produktionen am Niedersächsischen Staatstheater mit. 1987 wechselte er an die Universität Osnabrück, um dort das Fach Biologie gegen die Schulmusik einzutauschen. Nach seinem ersten Staatsexamen für das

Lehramt an Gymnasien ist er inzwischen als freier Journalist und Komponist tätig. Zugleich arbeitet

er an einer Promotion über das Thema „Zur Emanzipation der Musik im Werbespot“.





Das neue Babylon

Samstag, 30. Oktober

20.00 Uhr, Staatstheater, Großes Haus

Das neue Babylon

(UdSSR 1929)

Regie und Drehbuch: Grigori Kosinzew, Leonid Trauberg

Musik: **Dmitrij Schostakowitsch**

Kamera: Andrej Moskwin, Jewgeni Michailow

Darsteller: Jelena Kusmina, Pjotr Sobolewski,
David Gutmann, Sergej Gerassimow

Verleih: Deutsches Filmmuseum München

Orchester des Staatstheaters Kassel

Dirigent: **Marc Piollet**

In Kooperation mit dem Staatstheater Kassel

Das neue Babylon

„Das neue Babylon“ ist der Name eines der größten Pariser Kaufhäuser. Dort arbeitet Louise als Verkäuferin. Das Kaufhaus steht als Symbol für den Warenüberfluss in einer Zeit großer politischer Bedrohung: Es ist das Jahr 1870, Deutschland und Frankreich ziehen in den Krieg, derweil der Vergnügungsbetrieb in Paris ungestört weitergeht. Szenen von Offenbach'scher Buntheit stehen gegen solche von bitterer Armut und sozialem Elend. Mitten hinein ins feuchtfröhliche Balltreiben platzt die Nachricht, Frankreich habe den Krieg verloren und die

Deutschen würden gen Paris marschieren. Doch nicht einmal diese Nachricht kann das allgemeine Amüsement erschüttern. Der Warenhausbesitzer, symbolische Figur für die Ausbeutung und Unterdrückung der Bürger, hebt sein Glas und flirtet mit Louise, seinem „Eigentum“. Den Soldaten Jean, heruntergekommen und zerlumpt, überredet Louise wenig später, sich der neuen politischen Widerstandsbewegung, der „Pariser Commune“, anzuschließen. Die Kämpfer der „Commune“ wollen sich in den Besitz der Kanonen bringen und Paris verteidigen,



Die Kommunardin Louise (Jelena Kusmina) im Kampf gegen regierungstreue Soldaten

werden aber von den Soldaten daran gehindert. Beide Lager, regierungstreue Soldaten und revolutionäre Kommunisten, marschieren nach Paris, um sich dort schließlich im Kampf gegeneinander aufzureiben. Mit Fernrohren beobachtet das wohlhabende Bürgertum vom nahegelegenen Versailles aus, wie die Kommunisten von den Soldaten zusammengeschossen werden. Die Gefangenen, darunter auch Louise, werden hingerichtet; ihr Geliebter, der Soldat Jean, muss ihr Grab schaufeln.

Der Film ist vom Gedanken des Widerspruchs bestimmt: Während der Kaufhausbesitzer eine Operette einstudiert, schlagen die Wäscherinnen ihre nassen Laken im gleichen Takt. Während die Kommunisten sich verbarrikadieren, ist die Gegenseite mit einer Mannequin-Puppe repräsentiert, die während der Schießerei verbrennt. Als die Gefangenen hingerichtet werden, erscheint eine Mutter-Gottes-Statue im Bildvordergrund. Während des Aufmarsches der Soldaten in Versailles findet ein Festgelage mit Tanz und Wein statt. Weite Teile des Films sind impressionistisch gestaltet mit einem alles verschleiern Regen, mit Spiegelungen auf nassem Pflaster, mit vorüberhuschenden Soldaten und Kanonen.

Schostakowitsch schreibt dazu eine durchgehende, zusammenhängende Partitur für sinfonische Besetzung, indessen hat die Musik weitgehend kammermusikalische Transparenz. Zug um Zug bleibt sie der filmischen Erzählung auf der Spur, ist sorgfältig ausgetimet und schlägt sich – natürlich – stets auf die Seite der Revolutionäre. Das kriegerische Paris ist mit einem Marsch,



Dmitrij Schostakowitsch, 1929

dessen Taktschwerpunkte beständig falsch gesetzt sind, karikiert. Fortwährend blitzen bei den Szenen auf der Operettenbühne, im Ballsaal und an anderen Vergnügungsorten Zitate aus Offenbach-Operetten, Strauß-Walzern und Tschaikowskij-Klavierstücken durch: Musik einer oberflächlich-dekadenten Bourgeoisie, sagt Schostakowitsch. Die Deutschen kommen gar zu den Klängen des *Cancan* aus *Orpheus in der Unterwelt* einhergeritten; eine Operetten-Armee, sagt der Komponist. Wenn sich die sozial Entrechteten um den „Commune“-Führer Lutreau herum formieren und sich allgemeiner Optimismus breit macht, intoniert Schostakowitsch einen frischwärts ziehenden Marsch, in dem das französische Revolutionslied *Ça ira!*

DIE ANTON BRUCKNER GESAMTAUSGABE

der Österreichischen Nationalbibliothek und der Intern. Bruckner-Gesellschaft

(Editionsleitung: Leopold Nowak †)

steht

VOR DEM FINALE:

IX. SYMPHONIE, FINALE

Uraufführung der von John A. Phillips für Aufführungszwecke eingerichteten authentischen Quellen des Fragment gebliebenen vierten Satzes durch Nikolaus Harnoncourt und die Wiener Symphoniker im Zyklus „100 Jahre Wiener Symphoniker“ am 13. und 14. November 1999 im Großen Wiener Musikvereinssaal.

Die Partitur basiert auf den von John A. Phillips vorgelegten Bänden:

Studienpartitur des Finale-Fragments nach den erhaltenen Quellen

DM 36,00 / Euro 18,31

Faksimile-Ausgabe sämtlicher autographen Seiten zum Finale

DM 185,00 / Euro 94,04

Textband zum Finale in Vorbereitung

NEU: IX. SYMPHONIE, SCHERZO UND TRIO

Studienband zum 2. Satz.

Entwürfe und Vorformen, Faksimiles aller Quellen

(u.a. älteres Trio mit Viola-Solo 1893)

vorgelegt von Benjamin Gunnar Cohrs

Entstehungsgeschichte, Quellenlage und Überlieferung. Der Band enthält alle Entwürfe zum Scherzo und den insgesamt drei Trios in Faksimile und Transkription mit Kommentar.

DM 75,00 / Euro 18,15

Über die in 24 Bände gegliederte Anton Bruckner-Gesamtausgabe mit ihren 80 Teilbänden (davon 50 Notenbände) informiert der ausführliche Spezialkatalog ANTON BRUCKNER. Die 50 Notenbände werden bis Ende des Jahres 2000 gedruckt vorliegen.



MUSIKWISSENSCHAFTLICHER VERLAG
WIEN

sich immer deutlicher profiliert. Parteiliche Musik, denn Schostakowitsch verweist damit auf die große Französische Revolution des Jahres 1789. Wenn sich die Revolutionäre dann auf den Hügeln von Versailles versammeln und von weitem angestarrt werden von den reichen Schlemmern wie Figuren eines interessanten Schauspiels, organisiert der Komponist diesen arm-reichen Kontrapunkt auch musikalisch: Eine Kommunardin, tief dekolletiert und ein Bajonett zweideutig liebkosend, stimmt die *Marseillaise* an, in die sich der Offenbach-*Cancan* als Kontrapunkt hineinmogelt; zwei Welten geraten sich hier musikalisch in die Haare: die der Aufständischen und die der wohlhabenden Müßiggänger. Oder anders verstanden: Indem die *Marseillaise* durch das Offenbach-Zitat ironisch gebrochen wird, entlarvt Schostakowitsch auch die Gesinnung der Patrioten als zweifelhaft, als eine Art oberflächliches „Wein, Weib und Gesang“-Geschäft. Musik als Denkbläschen, Musik, die stets aus den Bildern heraus entwickelt wird, anstatt, wie es Stummflimmusik-Praxis entsprach, die Bilder einfach nur tönend zu tapezieren. Das erklärt ihren ständigen Wechsel zwischen geräuschhafter Mechanik und affektiver Gebärde, ihren raschen Wechsel von dünner Zweistimmigkeit und kompakter Klanglichkeit. Mit den Mitteln eines ironischen Kommentars setzt sich der Komponist mit dem Film parteilich ausein-

ander, und diese Parteilichkeit schließt die Kritik an den Kommunarden selbst nicht aus. Ein sozialistischer Komponist ohne sozialismustypische Blindheit? So ist es.

Man warf nach der Uraufführung dem Komponisten Frechheit und Schamlosigkeit vor. Die Musik von Schostakowitsch wirkte, so Helga de la Motte 1980, „als Skandal. Der Dirigent wurde als betrunken beschimpft [...]. Zwar hatte Schostakowitsch wie ein Kinokapellmeister Abschnitt an Abschnitt geklebt, Melodie an Melodie gereiht, aber zugleich durch abrupte Übergänge, neuartige Akkorde, rasch wechselnde Instrumentation, kühne Modulationen und unregelmäßige Taktbildungen die im Arrangement der Abschnitte noch gegebene Form der Musik restlos zertrümmert. Das Publikum hört das Revolutionslied *Ça ira!* und erkennt es, der Vordersatz des Liedes wird wiederholt, aber dann, ohne Rücksicht auf die ursprüngliche Taktgruppierung, in atonale Bereiche weitergeführt. Ein Skandal? Bemerkenswert als Filmmusik ist Schostakowitschs Begleitung zu dem noch stumm gedrehten Film *Das neue Babylon* insofern, als Disparates – triviale und Neue Musik – zusammengesetzt wird [...]. Damit wird eine musikalische Montage geleistet, wie sie dem Medium Film adäquat ist.“

Hans Christian Schmidt

Marc Piollet

wurde 1962 in Paris geboren. Von 1983 bis 1987 absolvierte er ein Tonmeister-Studium an der Hochschule der Künste Berlin; von 1987 bis 1992 studierte er dort Dirigieren und Chorleitung. Meisterkurse belegte er bei John Eliot Gardiner, Michael Gielen, Gerd Albrecht, Lothar Zagrosek, Klaus Peter Flor und Kurt Masur. Von 1990 bis 1992 war er Erster Kapellmeister am Brandenburger Theater, danach von 1991 bis 1993 Musikalischer Leiter des Berliner Sibelius-Orchesters und von 1993 bis 1997 Erster Kapellmeister beim Philharmonischen Staatsorchester Halle. Daneben übernahm er in der Zeit von 1993 bis 1995 zahlreiche Gastdirigate, u.a. beim Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, bei der Dresdner Philharmonie, der Kammerphilharmonie des MDR Leipzig und dem Orchestre National de Lille in Frankreich. 1995 ging Marc Piollet als alleiniger Preisträger aus dem Dirigenten-Forum des Deutschen Musikrates her-

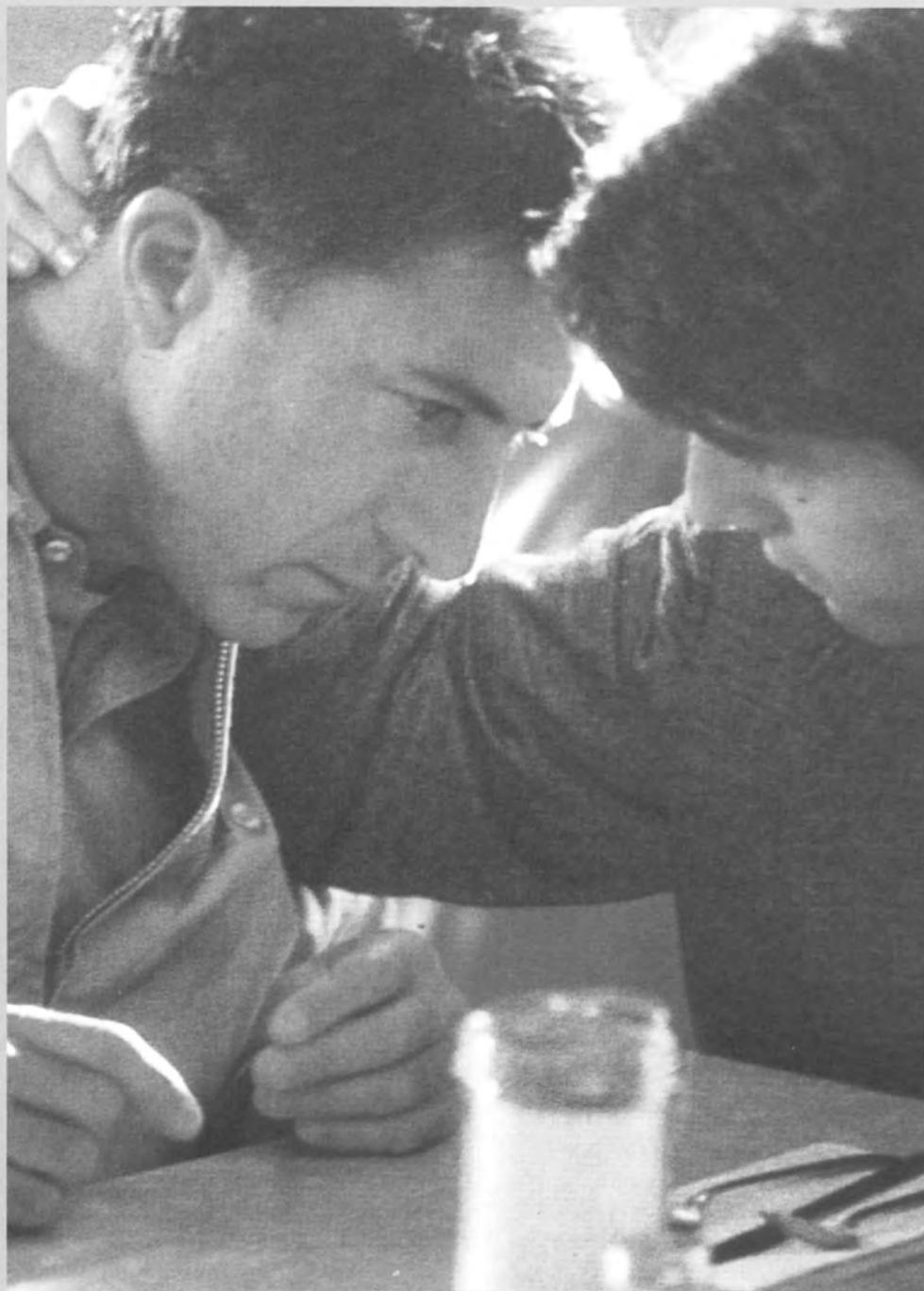
vor. Anschließend folgten Einladungen u.a. bei der Radio Philharmonie Hannover (NDR), bei den Stuttgarter Philharmonikern, am Staatstheater Kassel, beim Philharmonischen Staatsorchester Bremen sowie in Frankreich u.a. beim Orchestre National de Bordeaux. 1997 gab Marc Piollet sein Debüt an der Hamburgischen Staatsoper mit Verdis *La Traviata*, dem zahlreiche weitere Opern- und Konzertdirigate im In- und Ausland folgten. Zuletzt debütierte er im März 1999 am Staatstheater Stuttgart mit Mozarts *Così fan tutte* und im Mai dieses Jahres an der Oper Köln mit Puccinis *La Bohème*. Seit 1997 ist Marc Piollet Erster Kapellmeister und stellvertretender Generalmusikdirektor am Staatstheater Kassel.



Orchester des Staatstheaters Kassel

Das Orchester des Staatstheaters Kassel besteht derzeit aus 78 Musikern. Neben den täglichen Diensten in Oper, Operette, Musical und Ballett veranstaltet es Sinfonie- und Kammerkonzerte, Matineekonzerte und Werkstattkonzerte für Schüler. Aus den Musikern des Orchesters haben sich einige Kammermusikvereinigungen gebildet, die weit über Kassel hinaus bekannt wurden: Das Schnur-Quartett, das Klaviertrio Kassel, die Camerata instrumentale, das Bläserquintett und das Blechbläserensemble Kassel. Fast alle Stimmführer des Orchesters sind auch solistisch tätig. Hervorgegangen ist das Ensemble ursprünglich aus der Hofkapelle der Landgrafen von Hessen in deren Residenzstadt Kassel; urkundliche Nachweise über die Institution der Hofka-

pelle reichen bis in das Jahr 1502 zurück. Gegründet auf diese kontinuierliche Entwicklung, darf sich das Orchester des Staatstheaters Kassel zu Recht zu den ältesten und traditionsreichsten Kulturorchestern Deutschlands, ja Europas rechnen. Höhepunkte erreichte es unter Louis Spohr, der von 1822 bis 1857 als Hofkapellmeister und Operndirektor in Kassel wirkte, Gustav Mahler (1883-1885) und Robert Laugs (1914-1935), der dem Kasseler Konzertwesen zu seinem bislang größten Aufschwung verhalf. Nach 1945 leiteten das Orchester u.a. Christoph von Dohnányi (1963-1966) und Gerd Albrecht (1966-1972). Seit 1997 ist Roberto Paternostro Generalmusikdirektor des Staatstheaters Kassel und seines Orchesters.



Dustin Hoffman und Tom Cruise in Rain Man

Samstag, 30. Oktober

22.30 Uhr, Bali Kino

Werkstatt Rain Man

(USA 1988)

Original mit deutschen Untertiteln

Regie: Barry Levinson

Drehbuch: Ronald Bass und Barry Morrow
nach einer Story von Barry Morrow

Musik: **Hans Zimmer**

Kamera: John Seale

Darsteller: Dustin Hoffman, Tom Cruise, Valeria Golino

Verleih: United International Pictures

Mit einem einführenden Kurzporträt
über **Hans Zimmer** von **Claudius Reinke**

Rain Man

Der junge Charlie Babbit, ich-zentriert, beziehungsunfähig und mit Vollgas auf der Überholspur, kommt mit dem Handel von italienischen Nobelautos ins Schleudern, in die roten Zahlen, ins Fangnetz der Kreditgeber. Da erreicht ihn die Nachricht vom Tod seines Vaters. Eines Vaters, von dem er sich nie geliebt sah und zu dem er frühzeitig den Kontakt abbrach. Die eigentliche Horrormeldung macht ihm der Notar: Der Vater habe

ihn und will ihn nach Los Angeles bringen, um dort vor Gericht die Vormundschaft zu erzwingen und Verfügung über das Geld zu erlangen. Die achttägige Fahrt im ererbten alten Buick Convertible gestaltet sich zu einer allmählichen Annäherung der beiden Brüder, die je auf ihre Weise verschlossen und egomanisch sind: der eine krankheits-, der andere zivilisationsbedingt. Charlie entdeckt, dass die Phantasiefigur seiner Kind-



Die ungleichen Brüder Raymond (Dustin Hoffmann) und Charlie (Tom Cruise) auf ihrer Fahrt gen Westen, die Hans Zimmer mit der entsprechenden Road-Movie-Musik untermalte

das Vermögen in Höhe von drei Millionen Dollar einer Stiftung für geistig Behinderte vermacht. Charlie findet dieses Sanatorium und stößt dort zu seiner großen Verwunderung auf Raymond, seinen älteren Bruder, von dessen Existenz er nichts wusste und der in schwerem Autismus gefangen ist. Sein autistischer Bruder also ist der Erbe des Millionenvermögens! Charlie kidnappt

heit, der „Rain Man“, sein Bruder Raymond gewesen ist, und Raymond macht seine ersten tastenden Gehversuche hinein in eine offene menschliche Gesellschaft. Beide fassen zueinander ein allmählich wachsendes Vertrauen. Raymond beeindruckt seinen Bruder nicht zuletzt durch seine stoische Beobachtungsgabe und durch sein phänomenales Gedächtnis für Zahlen

(was den beiden im Spielkasino knapp 90.000 Dollar einbringt), und Charlie kann seinen Bruder allmählich von seiner starren Fixierung auf ein mechanisiertes Denken und Handeln befreien. Der Kranke ist nicht krank, so die Botschaft dieses unspektakulären Films, wenn man ihn nicht ständig als einen Kranken anspricht und behandelt; und menschliche Wärme kommt in die Welt, wenn die Welt noch Platz hat für verbliebene Rest-Kindlichkeiten.

Rain Man ist ein durch und durch amerikanischer Film. Der achtzylindrige alte Buick, das allgegenwärtige Fernsehen, die immer gleichen Motels und die schnurgeraden, endlosen, staubigen Straßen sind mehr als nur landestypische Requisiten bzw. Kulissen. *Rain Man* ist ein Road Movie, eine langsame Fahrt gen Westen, im Auto und ums Auto herum passieren die wichtigen Augenblicke, die entscheidenden Dialoge, die fundamentalen Erfahrungen. Deswegen spielt authentische amerikanische Musik aus den Medien Radio und Fernsehen eine prägende Rolle, sie ist unverzichtbarer klingender Teil dieses Landes mit seiner Mischkultur: *Iko Iko* mit The Belle Stars, *Scatterlings of Africa* mit Johnny Clegg, *Dry Bones* mit The Delta Rhythm Boys, *At Last* mit Etta James (ein wundervoll lässiger Blues) *Lonely Avenue* (Ian Gillian & Roger Glover), *Nathan Jones* (Bananarama), *Stardust* (Rob Wasserman & Aaron Neville) und *Beyond the Blue Horizon* (Lou Christie). Blue Grass, Spritual, Rock und Blues bestimmen mit ihrer rhythmisch schwer akzentuierten Monotonie weite Teile des Films, färben ihn, in striktem Kontrast zu sonnenüberglüht hellen Farben, dunkel und zuweilen gar etwas

fatalistisch ein. So weit die Wege in diesem Land sind, so viel Zeit hat auch seine Musik.



Raymonds Transistorradio markiert auch visuell die prägende Rolle der Musik in Barry Levinsons Rain Man

Die zum Film hinzukomponierte Musik von Hans Zimmer nimmt dagegen einen fast bescheidenen, gleichwohl wichtigen Platz ein. Sie ist mit ihrer einfachen motivischen Grundstruktur (schlicht umspieltes Quint-Intervall) griffig, einprägsam und repetitiv; wichtiger allerdings ist der wie eine lange Straße sich ins Unendliche dehnende, rhythmisch komplexe Groove. Die Musik Hans Zimmers klingt wie eine Autofahrt, wie vorbeihuschende Brückenpfeiler, sie hat motorische Kraft und einen druckvollen Vorwärts-Drive. Road-Movie-Musik eben. Ähnlich die musikalische Tapete für die Las Vegas-Episode: kernige, metrisch wuchtig markierte Rockmusik mit dem Glamour sinfonischer Farbenpracht. Da ist Hektik angesagt, Glitzerwelten und immer, dem Ort des Geschehens angemessen, eine Spur zu lärmend. Lyrisches Gegenstück sind zart bewegte und diffus verschwimmende Klänge in sehr nachdenklichen Momenten zwischen den



Charlie und Raymond in der Glitzerwelt von Las Vegas, von Hans Zimmer mit sinfonischer Farbenpracht ausgestattet.

beiden Brüdern und bei den End Credits. Dort offenbart sich Zimmer als Romantiker (wie in vielen seiner Filme) mit elektronisch subtil gestalteten und perfekt abgemischten Klangbildern. Er ist insofern einer der Pioniere einer neuartigen Filmmusik, als die elektronische Generierung und Modulierung seiner musikalischen Einfälle zu ungemein frisch und unverbraucht tönenden Klanggestalten führt – jenseits ausgetretener Pfade der traditionellen Instrumentation.

Passend zu diesem Film wirkt Zimmers Musik ausgesprochen jung, optimistisch und aufbrechend. Motivisch weitgehend kunstlos, versteht sie sich auf die Kunst einer farbenprächtigen Klangentfaltung und auf die Herstellung eines raffiniert gemischten Sounds mit sorgfältigem Bezug zum Inhalt, zum lokalen Ambiente und zum sozialen Klima der Bilder.

Hans Christian Schmidt

Die Kunst, sich selbst neu zu erfinden

Ein Interview mit Hans Zimmer

Hans Zimmer, 1957 in Frankfurt am Main geboren, gehört neben John Williams, Jerry Goldsmith und James Horner zu den wohl bekanntesten aktiven Filmkomponisten Hollywoods. Bevor er nach Los Angeles zog, lebte Zimmer 15 Jahre lang in London, wo er zusammen mit Stanley Myers in den achtziger Jahren u.a. die Filmmusiken zu *Eureka*, *Insignificance* und *Mein wunderbarer Waschsalon* schrieb. *A World Apart*, seine erste alleinige Arbeit und bislang seine beste, machte ihn in Hollywood bekannt, wo er 1988 für *Rain Man* gleich die erste „Oscar“-Nominierung erhielt; bis heute wurde er fünfmal nominiert. 48 Partituren bescheren ihm in den letzten zehn Jahren den Aufstieg ins Komponisten-Oberhaus, darunter musikalische Action-Trendsetter wie *Black Rain*, *Backdraft* oder *The Rock*. Mit groß-sakralem Übermaß à la *Der König der Löwen* („Oscar“ 1994) und *Der Prinz von Ägypten* („Oscar“-Nominierung 1998) feierte Zimmer seine größten Erfolge. Mit außergewöhnlichem Feinsinn suchte Zimmer mit seiner Musik zu *Der schmale Grat* im letzten Jahr einen Neuanfang.

Film-Dienst: Wie wird man Filmkomponist? Sie hätten ja auch Pop machen können.

Hans Zimmer: Ich war auch Popmusiker für eine Zeit. Aber das wurde langweilig, denn diese Musik ist beengend. Sobald man einen Hit hat, soll alles danach möglichst genau so sein. Bei Filmmusik aber ist das anders.

Mit jedem Film habe ich – dem Sujet gemäß – alle Freiheiten.



F-D: Gab es ein Schlüsselerlebnis, das ihrem Drang, ins Filmgeschäft einzusteigen, Nachdruck verlieh?

HZ: Ja, ich habe als Kind *Spiel mir das Lied vom Tod* gesehen. Und da wusste ich, was ich machen wollte. Ich wollte immer Komponist werden. Ich wusste es, als ich sechs war. Ich wusste nur noch nicht, in welche Filiale ich passen würde.

F-D: Ennio Morricone ist also Ihr Vorbild als Filmkomponist?

HZ: Ja, absolut klar. Er hat das geschafft, was ich möchte. Er hat immer eine gute Melodie geschrieben und immer etwas Originelles zu einem Film beigetragen. Etwas, das die Filmemacher nicht so elegant mit Worten oder Bildern ausdrücken konnten. Seine Musiken spiegeln die Landschaften wider. Er hat das Herz, die Emotion in die Filme hineingetan.

F-D: Morricone ist bekannt dafür, dass er Ideen bei sich selbst abkuppert. Betreiben Sie auch solches Recycling?

HZ: Ja, ich klaue auch von mir. *Projekt Peacemaker* etwa ist *Crimson Tide*, zweiter Teil. Aber das war nur, weil ich mit *Crimson*

Tide etwas nicht fertiggeführt hatte. Ich wollte die Idee mit den russischen Chören noch einmal weiterführen.



F-D: Ihre Musiken werden immer komplexer, pompöser ...

HZ: Das kann sein, aber das hat auch mit dem zu tun, was ich in letzter Zeit gemacht habe. Bei der Musik zu *Besser geht's nicht* waren 16 Instrumente im Einsatz. Das war mein Kammerstück. *Der Prinz von Ägypten* dagegen ist ein episches Thema, und ent-

sprechend ist die Musik. Aber in der Szene, wenn Gott in Gestalt eines brennenden Busches Moses zum Gespräch fordert, habe ich nur ganz klein instrumentiert, um das Persönliche und das Universale der Szene zu unterstreichen. Die Musik hierzu geht mir sehr nahe. Deshalb habe ich sie mir auch besonders schützen lassen. Sie darf weder über Trailer noch über andere Filme gelegt werden.

F-D: In ihrer Filmmusik zu *Der schmale Grat* ist der Hans Zimmer von früher vielleicht nur noch in der ein oder anderen Vokalpassage eines melanesischen Chors zu spüren.

HZ: Diese Art von Musik war für mich völlig neu. Hört man sie auf CD, assoziiert man mit der Musik ebensowenig Zimmer wie die Thematik des Films – für sich gesehen, hat die Musik nichts mit Krieg zu tun.

F-D: Die Musik zu herkömmlichen Kriegsfilmern ist im allgemeinen sehr marsch- und fanfarenlastig. In *Der schmale Grat* sucht man solche Elemente vergebens.

HZ: Ja, ich wollte diese Klischees völlig aus dem Film verbannen. Ich habe gleich nach meinem Engagement zu Regisseur Terrence Malick gesagt, dass *Der schmale Grat* nicht wie einer der üblichen Kriegsfilme aussehen sollte, die die Message auf der Stirn tragen: „Krieg ist die Hölle!“, dann aber doch Action-Movies sind. Dieser „Look“ entsteht meiner Meinung nach besonders dann, wenn man dem Film eine betont patriotische Musik unterlegt. Ich habe genug Action-Movies gemacht, um zu wissen, welche Klischees man weglassen muss. Ich tat es, bis ich nichts mehr hatte und mich dann völlig neu erfinden musste.

F-D: Warum macht ein Hans Zimmer zwar in Amerika Karriere, spielt in Deutschland aber keine Rolle?

HZ: Ich wollte eigentlich zuerst in Deutschland Filmmusik machen. Aber, ganz ehrlich, ohne dass man zur Musikhochschule gegangen ist, kommt man hierzulande einfach nicht 'rein. Keiner nimmt das Risiko auf sich, an einen zu glauben. Bernd Eichinger war der einzige, der den Mut hatte, mich für *Das Geisterhaus* hierher zu holen; und da hatte ich schon einige Filme in England und Amerika gemacht. Es liegt sicherlich nicht am Geld! Für *True Romance* hatte ich beispielsweise ein Budget für neun Musiker. Ich würde gerne auch hier arbeiten, aber Deutschland und ich haben immer so 'ne kleine Krise!

F-D: Machen Sie mit Regisseuren in der Summe eher gute oder schlechte Erfahrungen?

HZ: Ich weiß es nicht genau. Natürlich ist so eine Zusammenarbeit mit Terry die Ausnahme, aber ich glaube, in der Regel ist man immer selbst das Problem. Wenn man an manchen Tagen im Studio sitzt und einem aber auch gar nichts einfällt. Grundsätzliche Verständigungsschwierigkeiten hatte ich bislang nur mit Bruce Beresford bei *Miss Daisy und ihr Chauffeur*. Da wollte ich für die kleine Geschichte eine



„kleine“ Musik haben. Er bestand jedoch auf einem großen, alten, klassischen Orchester. Wir haben seit dem Film nicht mehr miteinander gesprochen. So blöd das auch klingen mag: Ebenso wie ich dient der Regisseur auch nur dem Film. Ich bin nicht seine musikalische Sekretärin. Ich mache das, was sich der Regisseur nicht vorstellen kann. Das ist schließlich mein Job.

Auszüge aus einem Gespräch, das Jörg Gerle mit Hans Zimmer für die Juni-Ausgabe 1999 des Film-Dienst führte.

Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Redaktion



Teorema – Geometrie der Liebe

Sonntag, 31. Oktober

10.00 Uhr, Martinskirche

Gottesdienst Schreie in der Wüste

Mit Ausschnitten aus
Teorema – Geometrie der Liebe
(Italien 1968)

Regie und Drehbuch: Pier Paolo Pasolini
nach seiner gleichnamigen Novelle

Musik: **Ennio Morricone**

Kamera: Giuseppe Ruzzolini

Darsteller: Terence Stamp, Silvana Mangano, Massimo Girotti,
Anne Wiazemsky, Andres José Cruz, Laura Betti

Verleih: Die Lupe, Göttingen

Liturgie und Predigt: **Hans Werner Dannowski**

Orgel: **Hans Darmstadt**

Schreie in der Wüste

Nach *Mamma Roma* (1962), *Das Erste Evangelium – Matthäus* (1964), *Große Vögel – kleine Vögel* (1965) und *Edipo Re* (1967) drehte Pier Paolo Pasolini 1968 *Teorema – Geometrie der Liebe*. Auch dieser Film ist ein Lehrgedicht über die Zukunft der Menschheit. Ein durch einen hüpfenden



Szenenfoto aus *Teorema – Geometrie der Liebe*

Boten angekündigter Gast stürzt die Mitglieder einer großbürgerlichen Mailänder Familie mitsamt ihrem Dienstmädchen in totale Verwirrung. Der Fremde gibt sich allen hin, alle werden durch ihn verändert. Die Einheit der Familie zerfällt in lauter Einzelschicksale: Die Magd Emilia geht zurück aufs Land und erlebt eine Reihe von Wundern; die Ehefrau entpuppt sich als Nymphomanin; die Tochter wird in eine Anstalt eingewiesen; der Sohn glaubt sich zur Malerei berufen;

der Familienvater verschenkt seine Fabrik, zieht sich auf dem Bahnhof nackt aus und läuft schreiend in die Wüste. Die Berührung mit dem Unbedingten erscheint als eine Herausforderung, der allenfalls die Magd gewachsen ist. Von Anfang bis Ende ist der Film von biblischen Metaphern durchzogen:

vom Wüstenmotiv bis zu dem Schrei, der der Hoffnung auf die Anwesenheit des Abwesenden Ausdruck verleiht. Die Filmmusik zu Pasolinis *Teorema* stammt (wie schon bei *Große Vögel – kleine Vögel*) von Ennio Morricone, der W. A. Mozarts *Requiem*, aber auch Elemente der Zwölftonmusik verarbeitet und dem einfachen Volke jazzartige Rhythmen zuweist. Wie der Film

arbeitet auch die Musik zu *Teorema* beständig mit christlichen Verweisen.

Im Gottesdienst der Martinskirche werden Ausschnitte aus Pasolinis *Teorema* gezeigt. Davon ausgehend werden Liturgie und Predigt den Versuch unternehmen, Brücken zu schlagen zwischen Film, Filmmusik, biblischer Aussage und unserer gegenwärtigen Situation.

Hans Werner Dannowski

Hans Werner Dannowski

1933 in Petershagen bei Berlin geboren, aufgewachsen in Ostpreußen, studierte Theologie in Bethel, Hamburg, Heidelberg und Göttingen. Er war zunächst Pastor an St. Marien in Göttingen, später war er Studiendirektor des Predigerseminars Imbshausen und Superintendent des Kirchenkreises Hannover-Linden. 1980 wurde er Stadtsuperintendent an der Marktkirche in Hannover. Seit letztem Jahr befindet er sich im Ruhestand. Hans Werner Dannowski ist Präsident von „Interfilm“, dem weltweiten

Zusammenschluss der kirchlichen Filmarbeit, sowie Mitherausgeber der Buchreihe *Kirche in der*

Stadt und der *Zeitschrift für Gottesdienst und Predigt*; daneben publizierte er u.a. das *Kompodium der Predigtlehre*.



Hans Darmstadt

geboren 1943 in Halle/Saale, studierte Erziehungswissenschaften, Theologie und Kirchenmusik, sowie bei Konrad Lechner und Günther Becker Komposition. Von 1967 bis 1973 war er Kantor und Organist in Griesheim bei Darmstadt, 1973 bis 1994 in Hamburg-Blankenese, wo er die „Nordelbischen Wochen für Neue Musik und Theologie“ ins Leben rief. Er schrieb Kompositionen für die kirchenmusikalische Praxis wie für professionelle Vokal- und Instrumental-

ensembles und Solisten. Seit 1994 ist Hans Darmstadt Kirchenmusikdirektor an St. Martin, Kassel; daneben

bekleidet er eine Professur für Musiktheorie/Komposition und Analyse an der Musikhochschule in Lübeck.





Charlie Chaplin und Jackie Coogan in The Kid (USA 1921)

Sonntag, 31. Oktober

11.30 und 15.00 Uhr, Filmladen

Werkstatt Filmmusik für Kinder

Komponieren zum Film – Geschichten zur Musik

Filmmusik zum Zuhören und Mitmachen,
Stummfilme mit Klavierbegleitung
und viele Überraschungen
für Kinder von 6 bis 12 Jahren

Von und mit **Niels Frédéric Hoffmann**
und seinem Ensemble

Werkstatt „Filmmusik für Kinder“



Stan Laurel und Oliver Hardy

Wenn die diesjährigen Kasseler Musiktage für Begegnungen mit Filmkomponisten sorgen und eine Standortbestimmung des jungen Filmsounds vornehmen, geht es dabei in erster Linie um die Hör-Empfindungen und Wahrnehmungen von Erwachsenen. Wie stellen sich jedoch Kinder einen Soundtrack vor, der sie zum Weinen oder Lachen bringt, der sie berührt, nachdenklich stimmt oder ihr Herz Saltos schlagen läßt? Die Empfindungswelt der Kinder ist eine andere als die der Erwachsenen, und daher bedarf die Entwicklung von Soundtracks für Kinderfilme einer besonderen Herangehensweise der Filmkomponisten.

In der Filmwerkstatt für Kinder wird versucht, diese spezifischen Komponenten aufzuzeigen. Kinder im Alter von 6 bis 12 Jahren haben die Gelegenheit, ihren Wün-

schen, Stimmungen und Vorstellungen nachzugehen und „ihren“ Soundtrack zu verschiedenen Stummfilmen zu erfinden und zu erproben.

Was fühlen Kinder, wenn sie eine bestimmte Musik hören? Spricht Beethoven andere Rezeptoren an als ein Soundtrack aus den neunziger Jahren? Die verschiedenen Assoziationen der Kinder werden gesammelt und lassen eine Geschichte zur Musik entstehen.

Jeder kennt Pippi Langstrumpfs Lied „Ich hab’ ein Haus, ein Äffchen und ein Pferd“. Bekannte Lieder und Melodien aus Kinderfilmen, die im Alltag der Kinder weiterexistieren, vielleicht sogar zu Ohrwürmern geworden sind, sollen ebenso aufgespürt werden wie verschiedene Geräusche und Töne, die für Kinder bestimmte Gefühlszustände wie Angst, Rührung, Freude oder Trauer ausdrücken.



Die kleinen Strolche

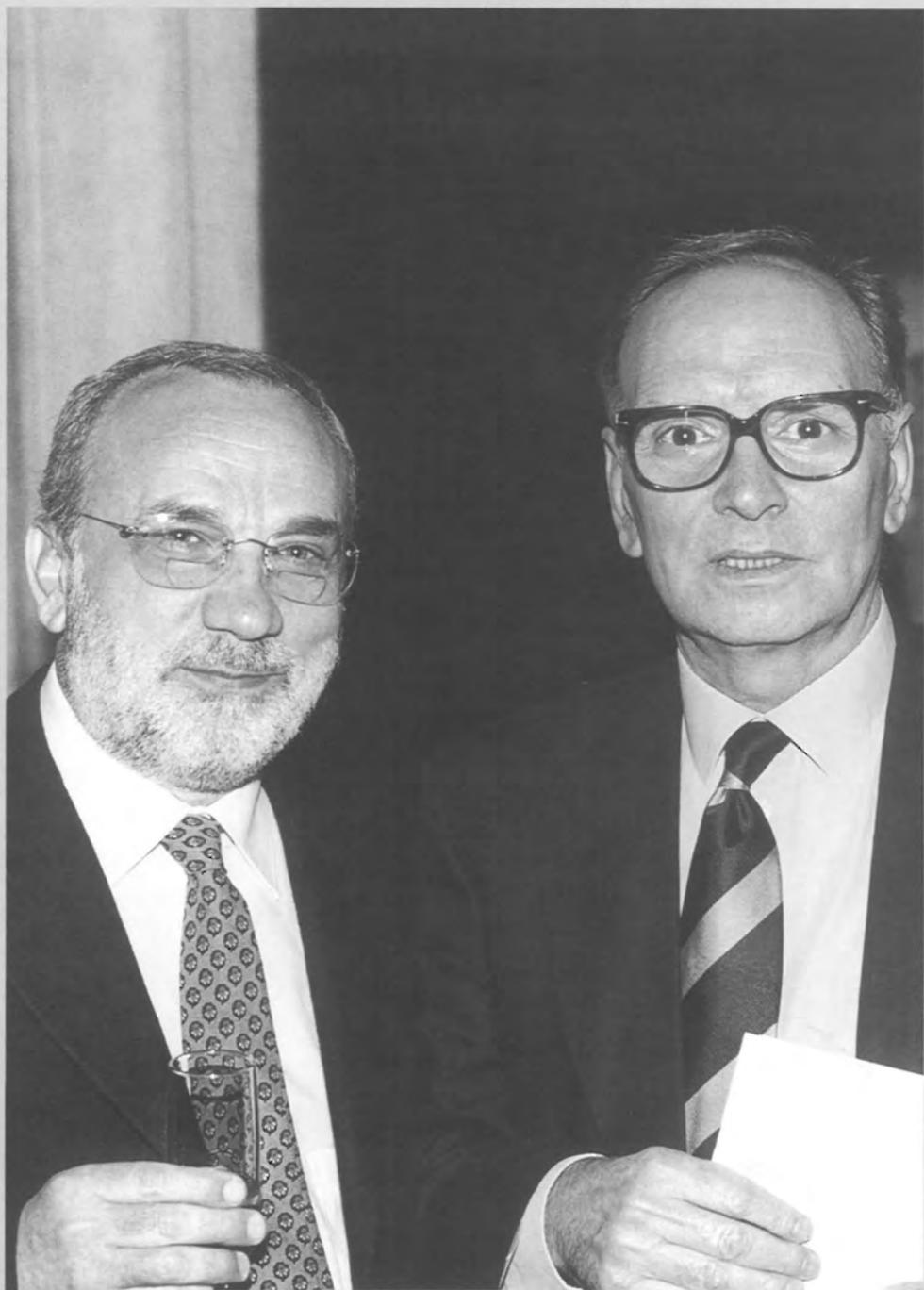
Niels Frédéric Hoffmann

wurde 1943 in Hamburg geboren. Schon während seines Studiums der Komposition und Schulmusik war er an verschiedenen Hochschulen als Dozent tätig und trat erfolgreich auf nationalen wie internationalen Festivals als Komponist hervor, so mit der Funkoper *So kann es nicht weitergehen, aber so geht es weiter*. Nach Ende seines Studiums 1974 arbeitete er neben seiner Kompositionstätigkeit zehn Jahre als Musiklehrer. In dieser Zeit entstanden drei Schulmusicals und verschiedene musiktheoretische Schriften. Niels Frédéric Hoffmann ist

heute an mehreren Theatern als Musiker, Kapellmeister, Komponist und Arrangeur tätig. Er schuf

drei Ballette, sechs Opern, 50 Theatermusiken sowie zahlreiche Hörspiel-, Film- und Kammermusiken. Daneben hat er immer wieder Musiken für Kinder komponiert und in den letzten 15 Jahren über 300 Kinderkonzerte veranstaltet.





Sergio Miceli und Ennio Morricone

Sonntag, 31. Oktober

15.00 Uhr, Bali Kino

Werkstatt Morricone

Ein Porträt **Ennio Morricone**s mit Film- und Tonbeispielen
von **Sergio Miceli**

Übersetzung: **Claudia Imig-Roprecht**

Ennio Morricone

Ennio Morricone, 1928 in Rom geboren, gehört heute zweifellos zu den bekanntesten und profiliertesten Filmkomponisten. Er hat zu mehr als dreihundert Filmen die Musik geschrieben, u.a. zu so bekannten Titeln wie *Es war einmal in Amerika*, *Cinema Paradiso*, *Der Profi*, *The Untouchables* und *In the Line of Fire*. Seinen Ruf begründeten vor allem die Kompositionen zu zahlreichen Italo-Western, allen voran Sergio Leones *Spiel mir das Lied vom Tod* von 1968. Doch wäre es völlig unangemessen, ihn nur auf seinen musikalischen Beitrag zu den sogenannten „Spaghetti-Western“ zu reduzieren, wie es allzu häufig geschieht.



Als Sohn eines Trompeters aufgewachsen, komponierte Morricone schon als Sechsjähriger seine ersten Stücke. Mit zwölf schrieb er seine Eltern für ein vierjähriges Musikstudium am Konservatorium „Santa Cecilia“ in Rom ein, das er jedoch bereits

nach zwei Jahren abschloss. Anschließend studierte er am Konservatorium zunächst Trompete, dann auch bei Goffredo Petrassi Komposition.

Von Anfang an bewegte Ennio Morricone sich im Spannungsfeld zwischen populärer Unterhaltungsmusik, wie sie auch in der Band seines Vaters gespielt wurde, und musikalischer Avantgarde: 1958 assistierte er John Cage anlässlich der „Darmstädter Ferienkurse“ bei der Aufführung von Luigi Nonos *Cori di Didone*; 1965 trat er als Trompeter der experimentellen „Gruppo Improvisazione Nuova Consonanza“ bei, um neue Klänge und Klangkombinationen auszuprobieren. Während Morricone sich aber in dieser Zeit einerseits intensiv mit seriellen Kompositionstechniken beschäftigte, arbeitete er zugleich für die Plattenfirma RCA als Arrangeur und Songschreiber von Schlagermusik, u.a. für so prominente Künstler wie Milva, Mario Lanza, Charles Aznavour, Paul Anka, Astrud Gilberto und Joan Baez. Was Morricone seit dieser Zeit auszeichnet, ist die Fähigkeit, eingängige, fast volkstümliche Themen und Melodien zu schreiben, ohne dabei die Ansätze musikalischer Avantgarde zu verraten, die er insbesondere in seinen – weniger bekannten – Konzertkompositionen weiterverfolgt.

Erste internationale Anerkennung als Filmkomponist errang Morricone mit der Musik zu Sergio Leones *Für eine Handvoll Dollar* von 1964. Die Zusammenarbeit mit Leone –

einst sein Schulkamerad in der Grundschule – blieb für Morricone über viele Jahre fruchtbar, da dieser ihm mit musikalisch inspirierten Schnitten, langen Kamerafahrten und breiten Landschaftsschwenks immer wieder Raum ließ, sich kompositorisch zu entfalten. Weit entfernt vom sogenannten „underscoring“, ist die Musik in Leones Filmen direkt in die Handlung selbst involviert. Man denke nur an die Mundharmonika aus *Spiel mir das Lied vom Tod*, der im Film regelrecht eine ‚Hauptrolle‘ zukommt. Hier wie in vielen anderen Filmen des italienischen Regisseurs übernimmt die Musik die Funktion der gezielten Identifizierung und Charakterisierung der einzelnen Rollen, aber auch der Signalisierung von Raum und Zeit. Besonders kunstvoll geschieht dies auch im grandiosen Mafia-Epos *Es war einmal in Amerika* (1984) mit Robert de Niro in der Hauptrolle, das Leone übrigens zur fertig geschriebenen Musik drehte. Verschiedene musikalische Themen markieren hier die zahlreichen Vor- und Rückblenden zwischen den dreißiger und den sechziger Jahren und dienen gleichzeitig der bruchlosen Synthese der einzelnen Zeitebenen, indem die Themenwechsel den im Bild stattfindenden Zeitwechseln teilweise um einige Sekunden vorgehen. Dazu erhalten wie schon in *Spiel mir das Lied vom Tod* alle wichtigen Figuren eigene musikalische Leitmotiv (Deborah's Theme, Cockey's Song usw.), doch nicht nur das, diese Leit motive werden auch auf je unterschiedliche Weise ausgestaltet, je nachdem, ob sie einfach ‚von außen‘ eine bestimmte Figur vorstellen oder gewissermaßen ‚innerlich‘ erklingen, also deren Gedanken, Gefühle oder Erinnerungen in Musik ‚übersetzen‘ und damit hörbar machen.



In Filmen von der Bedeutung und dem finanziellen Aufwand wie *Es war einmal in Amerika* kann sich Morricone natürlich nicht solche Experimente wie in seiner Konzertmusik erlauben, die gerade aus dem persönlichen Bedürfnis hervorgeht, sich auszudrücken und sich künstlerisch weiter zu entwickeln. Die Musik für den Film hingegen betrachtet Morricone durchaus als Dienst, den er für den Film und damit für das Werk eines anderen zu erbringen hat, als eine Gebrauchsmusik, die von bestimmten Moden, vom Geschmack des Regisseurs und des Publikums abhängig ist. Doch hat er immerhin auch unter diesen Bedingungen seinen eigenen Stil gefunden und seine Vorstellungen weitgehend umgesetzt, und im übrigen haben seine populären Filmhits mehr mit den avancierten Konzertmusiken zu tun, als es auf den ersten Blick den Anschein hat. In beiden Fällen geht es um die Reduzierung auf das Wesentliche, um die Kunst der Beschränkung. Auch in den Filmmusiken finden serielle Techniken Verwendung, wie etwa in Brian de Palmas *The Untouchables*

aus dem Jahre 1986, in dem die Action-Szenen durch eine Anti-Actionmusik aufgeladen sind oder eine lange Wartesequenz mit einer beinahe minimalistisch anmutenden Musikschleife unterlegt ist. Und schließlich beweisen gerade auch die Filmscores die Vorliebe Morricones für die Kombination disparater Elemente (wie die Vermischung von Mozarts *Kleiner Nachtmusik* mit Blockflötenklängen und Marschrhythmen in Leones *Todesmelodie* von 1971), ungewöhnliche Instrumentierungen und polyrhythmische Strukturen.



Bei letzteren wäre insbesondere an die Musik zu Roland Joffés *The Mission* von 1986 zu denken, die viele zu den besten Filmkompositionen Morricones zählen. Im Zentrum dieses Films steht der Jesuitenpater Gabriel (Jeremy Irons), der im 17. Jahrhundert mit seiner Oboe zum südamerikanischen Volk der Guarani auszieht, um diese zum Christentum zu bekehren. Seine Gegner sind der einheimische Mendoza (Robert de Niro) sowie die Spanier und die Portugiesen, die sich mit dem Papst und der

Kirche erbitterte Auseinandersetzungen liefern. Die Musik zu diesem Plot beruht im Kern auf drei Elementen: einem von Pater Gabriel auf der Oboe gespielten Post-Renaissance-Thema, einem liturgischen, motettenartigen Chor, der für die Missionierungsarbeit der Jesuiten steht, sowie der folkloristischen Musik der Eingeborenen. Wenn das Missionsvorhaben am Ende im allgemeinen Gemetzel untergeht, so vermag Morricone musikalisches Schlusswort – das leider erst während des Abspanns läuft – genau das herbeizuführen, wozu die Handelnden im Film nicht in der Lage sind, nämlich eine Versöhnung der unterschiedlichen Kulturen und Traditionen. In meisterhafter kontrapunktischer Manier lässt Morricone hier alle drei musikalischen Kernelemente ineinander fließen, wobei die Oboe, der Chor und die Streicher im 4/4-Takt musizieren, die Percussionisten und der Folklorechor der Eingeborenen hingegen im 3/8-Metrum. Die Realisierung dieses komplexen polyrhythmischen Stückes, auf dem Soundtrack *On Earth as it is in Heaven* betitelt, gelang denn auch nur im „Multitrack-Verfahren“, durch die separate Aufnahme der einzelnen Elemente also.

Hat ihm seine Neigung zu musikalischer Komplexität den Ruf eines „Barockmusikers“ eingebracht, so lassen sich in der Tat viele musikalische Themen Morricones auf Frescobaldi oder Bach zurückführen. Nicht wenige beruhen auf der Tonfolge B-A-C-H, und Bachs Präludium a-moll für Orgel begleitet seine Filmmusik vom Ende der sechziger Jahre über Georges Lautners *Der Profi* von 1981 bis hin zur Fernsehserie *Allein gegen die Mafia*. Trotz mancher Widersprüche hat

Ennio Morricone letztlich nie das Bewusstsein seiner Herkunft aus der klassischen Musik preisgegeben. Gerade in den letzten Jahren ist eine zunehmende Konvergenz zwischen seiner Konzert- und seiner Filmmusik zu beobachten. Obwohl Morricone bereits mehrfach für den „Oscar“ nominiert war, u.a. für *The Mission* und zuletzt 1992 für *Bugsy*, ging er bislang stets leer aus. Beim Publikum finden seine Filmmusiken dafür um so mehr Anklang. Das weiß auch die Werbeindustrie, die seine unvergesslichen Melodien, insbesondere aus *Spiel mir das Lied vom Tod* und *Es war einmal in Amerika*, ausgiebig für ihre Zwecke ausgeschlachtet hat.

Sergio Micelis Porträt über den vielseitigen Komponisten Ennio Morricone wird ein kurzes biographisch-künstlerisches Profil zeichnen: angefangen bei seiner Familie und seinen Musikstudien über seine Tätigkeit als



Arrangeur der leichten Muse und seine enge Zusammenarbeit mit Sergio Leone und anderen wichtigen Filmregisseuren wie Zurlini, Pasolini, Joffè, De Palma und den Gebrüdern Taviani, bis hin zu den vielen Verbindungen zwischen Morricones Filmmusik und seinen „ernsten“ Kompositionen für den Konzertsaal.

neue musik in der kirche

KANTOREI
AN ST. MARTIN
KASSEL

Interdisziplinäre Tage für Neue Musik und Theologie
15. bis 18. Juni 2000 in Sankt Martin Kassel
Thema: Himmel, Hölle, Tod und Teufel

Donnerstag, 15. Juni 2000

18.00 Uhr Eröffnungsgottesdienst
19.30 Uhr Eröffnungskonzert *brass of the moving image*

Freitag, 16. Juni 2000

9.30 Uhr Befragung I *Israel, Alter Orient, Islam*
14.30 Uhr Werkstatt I *Komponistenportrait*
17.00 Uhr Orgelkonzert *Podium der Jungen*
19.30 Uhr Vokalkonzert *Schola Heidelberg*
22.30 Uhr Filmnacht und Orgel live *Der müde Tod*

Sonnabend, 17. Juni 2000

9.30 Uhr Befragung II *Mittelalter und Gegenwart*
14.30 Uhr Werkstatt II *Junge Komponisten und Interpreten*
16.00 Uhr Ausstellung *Brennweite 2000*
18.30 Uhr Musiknacht *7 Stunden Himmel, Hölle, Tod und Teufel*

Sonntag, 18. Juni 2000

11.30 Uhr Gottesdienst

Kompositionen von

Bach, Darmstadt, Döhl, Eckert, Gesualdo, Globokar, Gürsching, Hambraeus, Heider, Hölzky, Huber, Hüppe, Jacob, Karger, Kelemen, Kopelent, Lachenmann, Messiaen, Rautavaara, Sandström, Scelsi, Schütz, Schwehr, Schwoon, Sermilä, Skrjabin, Stockhausen, Takemitsu, Waits, Xenakis u.a.

Ensembles, Interpreten, Künstler, Theologen:

Ekkehard Abele, Rochus Aust, Stéphan Barron, brass of the moving image, Eva Brunner-Szabo, Cappella Sebalдина Nürnberg, Birgit Cauer, Dr. Corinna Dahlgrün, Hans Darmstadt, Prof. Dr. Friedhelm Döhl, Jürgen Engel, ensemble v.a.c.t. Stuttgart, Prof. Jürgen Essl, Prof. Dr. Hartmüt Freytag, Wolfram Geiss, Jens Gellhaar, Prof. Dr. Albert Gerhards, Sylvia Hansmann, Dr. Martin Hein, Tetsuo Hiroasawa, Dr. Andreas Jacob, Kantorei an St. Martin, Reinhard Karger, Bernhard Kathan, KlangForum / Schola Heidelberg, Dr. Bärbel Köhler, Prof. Dr. Reinhard Kratz, Jutta Kritsch, Angelika Luz, Otfried Nies, Prof. Walter Nußbaum, Klaus Röhring, Mechthild Seitz, Prof. Zsigmond Szathmáry, Dr. Willi Temme, Hellmuth Vivell, Vocalensemble Kassel, u.a.

Gesamtleitung:

Corinna Dahlgrün und Hans Darmstadt

Veranstalter:

Kantorei an Sankt Martin, Heinrich-Wimmer-Straße 4, 34131 Kassel, Tel (0561)9307150, Fax -180

Sergio Miceli

geboren 1944 in Florenz, studierte Malerei bei Renzo Grazzini, Kunstgeschichte bei Renzo Federici, Violoncello bei Franco Rossi und Musikgeschichte bei Mario Fabbri. Seit 1977 bekleidet Miceli den Lehrstuhl für Musikgeschichte am Florentiner Konservatorium; seit 1997 leitet er das Forschungs- und Experimentierzentrum für Musikdidaktik in Fiesole. Von 1977 bis 1979 war er außerordentlicher Professor an der Universität von Florenz, desweiteren erhielt er Gastprofessuren an den Universitäten Macerata und Siena. Von 1991 bis 1996 war er Co-Dozent von Ennio Morricone bei Kompositionskursen für Filmmusik an der „Accademia Chigiana“ in Siena. Seit den siebziger Jahren ein Förderer von Stu-

dien über die angewandte Musik, publizierte Miceli selbst u.a. *Die Musik im Film. Kunst und Handwerk* (1982), *Oper im Film* (1987), *Oper und Kino* (1988), *Morricone. Die Musik, das Kino* (1994); außerdem schrieb er Beiträge über Kurt Weill, Benedetto Marcello, Michael Nyman, Igor Strawinski, Nino Rota u.a. Sergio Miceli war Kurator der Abteilung „Bilder und Musik“ bei der 50. internationalen Filmkunstausstellung in Venedig sowie Leiter von Konferenzen und Seminaren zum Thema Filmmusik für zahlreiche Institutionen wie das Schwedische Filminstitut Stockholm, das Filmarchiv der Stadt Bologna, das Internationale Seminar für Filmgestaltung Basel und die Staatliche Filmschule in Rom.

Claudia Imig-Roprecht

wurde 1970 in Bonn geboren. Von 1989 bis 1998 studierte sie Literatur- und Musikwissenschaft an den Universitäten in Angers / Frankreich und Osnabrück mit dem Schwerpunkt auf der gesellschaftskritischen Literatur und Musik des 20. Jahrhunderts. Dazu betätigte sie sich vielfach als mündliche und schriftliche Übersetzerin aus dem Italieni-

schen. 1994/95 absolvierte sie im Rahmen des Erasmus-Studienförderungsprogramms ein Auslandssemester in Urbino / Italien. Im Anschluss daran übernahm sie die Übersetzung von Sergio Micelis Studie: *Ennio Morricone. Die Musik, das Kino*. Zur Zeit arbeitet Claudia Imig-Roprecht für die *Osnabrücker Zeitung* und als Dolmetscherin in Italien.



Elias (André Eisermann) vor der Dorforgel

Sonntag, 31. Oktober

17.00 Uhr, Martinskirche

Werkstatt Schlafes Bruder

(BRD 1995)

Regie: Joseph Vilsmaier

Drehbuch: Robert Schneider
nach Motiven seines gleichnamigen Romans

Musik: **Enjott Schneider**

Kamera: Joseph Vilsmaier

Darsteller: André Eisermann, Dana Vávrová, Ben Becker,
Conradin Blum, Paulus Manker, Detlef Bothe

Verleih: Senator Film

Vor dem Film:

Enjott Schneider im Gespräch mit **Hans Christian Schmidt**

Carlo Ghiradelli liest aus Robert Schneiders
Roman *Schlafes Bruder*

Schlafes Bruder

„Das ist die Geschichte des Musikers Johannes Elias Alder, der zweiundzwanzigjährig sein Leben zu Tode brachte, nachdem er beschlossen hatte, nicht mehr zu schlafen.“

Mit diesen Worten beginnt der österreichische Autor Robert Schneider sein Romandebüt *Schlafes Bruder*, das nach seiner Entstehung 1992 binnen kürzester Zeit zu einem Stück Weltliteratur wurde. 1995 adaptierte der bayerische Regisseur Joseph Vilsmaier, der mit Filmen wie *Herbstmilch* (1988), *Stalingrad* (1992) und *Comedian Harmonists* (1997) zu den bekanntesten Filmemachern in Deutschland gehört, den Roman für seinen gleichnamigen Spielfilm unter Mitarbeit des Schriftstellers, der das Drehbuch schrieb.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird im fiktiven vorarlbergischen Bergdorf Eschberg Johannes Elias Alder geboren. Der Film folgt der ungewöhnlichen Lebensgeschichte des außergewöhnlichen Musikers, beginnend mit dessen Geburt in die dumpfe, dörfliche Bauernwelt, über die Stigmatisierung und gleichzeitige Selbstheroisierung als Sonderling, als genialisches Naturtalent, Klänge und Geräusche intuitiv zu erfassen und in Musik zu überführen, bis zum todbringenden Entschluss, nicht mehr zu schlafen. Elias besitzt eine übernatürliche, streckenweise transzendent anmutende Hörfähigkeit: Im Alter von fünf Jahren erlebt er an einem für ihn magisch wirkenden Ort ein ‚Hörwunder‘: „Geräusche, Laute, Klänge

und Töne taten sich auf, die er bis dahin in dieser Klarheit noch nie gehört hatte“. Fortan ist er in der Lage, das sprichwörtliche Gras wachsen zu hören, seine auditiven Fähigkeiten weiten sich zum einen in den Bereich der Mikrowahrnehmung, zum anderen verknüpfen sie fortan sein Leben mit einem zweiten: Er antizipiert den Herzschlag der soeben zur Welt kommenden Elsbeth, der tragischen Liebe seines Lebens. Während Elias Elsbeth als ihm von Gott zugehört glorifiziert, wünscht diese sich eine weitaus weniger entrückte Beziehung. Er versucht seine seit frühester Kindheit offenkundige Ausgrenzung durch die Hingabe zur Musik zu kompensieren und entdeckt in heimlichen Übungsstunden die heruntergekommene Dorforgel, ergriffen beobachtet und lebenslang in versteckter Liebe begleitet von Peter, Elsbeths Bruder. Sie gibt sich unterdessen dem blonden Dorfburschen hin, dem sie bereits versprochen ist. In Zuspitzung des Eifersuchtsdramas geht das heimatliche Dorf – von Peter in Brand gesteckt – in Flammen auf, Elias rettet Elsbeth in letzter Minute vor dem Tod. Sie verlässt schwanger Eschberg in Richtung Stadt. Er feiert dort mit einem Improvisationskonzert den großen musikalischen Triumph vor Volk und Klerus, nachdem ihn der in der Provinz umherfahrende Bezirkskantor und Orgelexperte entdeckt hatte. Besessen von dem Gedanken, die Liebe zum einzigen Wert seines Lebens zu stilisieren, verzichtet Elias auf Musik, Ruhm und Ehre. Da er meint, selbst Schlaf halte

ihn von seiner Bestimmung ab, beschließt er, fortan nicht mehr zu schlafen und stirbt aufgrund dieser Entscheidung in Gegenwart von Peter.

Wie sich bereits aus dem Erzählstrang herauslesen lässt, nimmt die romanhafte Verbalisierung von Klang und Musik in *Schlafes Bruder* eine zentrale Rolle ein. Die Lesenden erhalten das außerordentliche literarische Vergnügen, diesbezüglich Robert Schneiders historisierend-romantisierende Sprachlichkeit mittels der subjektiven Vorstellungskraft zum Klingen zu bringen. Zu der bei Romanverfilmungen üblicherweise gestellten Frage der ‚Konvertierbarkeit‘ literarischer Werke in Spielfilmhandlungen gesellt sich somit im Fall der Filmadaption von *Schlafes Bruder* eine weitere: Wie gestaltet sich die Realisierung des ‚audiophilen‘ Verbalstils der Vorlage in der audio-cineastischen Welt des Spielfilmkinos?

Während im vorliegenden Fall die Frage nach der Transformation von Roman in Drehbuch mit dem Hinweis auf die Beteiligung des Autors beantwortet werden kann, trägt die visuelle Umsetzung deutliche Züge des Personalstils von Produzent, Regisseur und Kameramann Joseph Vilsmaier. Dieser inszeniert den Stoff von Anfang an – mit dem bildgewaltigen Flug über die Alpen zum Auftakt – als cinemascope Naturepos. Er arrangiert sein Schauspielensemble, vorweg André Eisermann, Dana Vávrová und Ben Becker, in einer auf Authentizität zielenden, derben, engstirnigen und schlammigen Dorfwelt – als Gegenpol zu den genialischen Sphären des Protagonisten. Vilsmaiers Filmästhetik spiegelt sich in den



*Der mit übernatürlichen Hörfähigkeiten
ausgestattete Junge Elias*

Worten des Drehbuchautors wider: „Er sagte zur mir, es müsse in dem Drehbuch wie in einer Achterbahn rauf und runter gehen, es müsse den Zuschauer gefühlsmäßig durchschütteln ...“ Schneiders Zitat lädt geradezu dazu ein, *Schlafes Bruder* im Kontext von „Musik & Film – Fabrik der Gefühle“ zu thematisieren. Wie aber ist das Klang- und Musikerlebnis von *Schlafes Bruder* gestaltet?

„... und die im Dunkeln sieht man nicht“, heißt es in Bertolt Brechts *Dreigroschenoper*: Allzu oft werden in den Credits des zeitgenössischen Spielfilmkinos die für das cineastische Erlebnis elementar mitverantwortlichen Klanggestalter im Dunkeln gelassen. Für den aufwendigen, wirkungsvollen



Elias und Elsbeth (Dana Vávrová)

und stilistisch breitangelegten Soundtrack von *Schlafes Bruder* zeichnet indes ein Team von hochrangigen Experten verantwortlich: Enjott Schneider als federführender Komponist, der Experimentalmusiker und Alpenrockler Hubert von Goisern als Co-Komponist, Stefan Busch und Friedrich M. Dosch (beide Sounddesigner in den Bavaria-Studios) für die Sound Effekte sowie Michael Kranz (Cheftonmeister der Bavaria-Film) als Sound-Supervisor und Mischtonmeister.

Ohne den Zuhörern die Lust an der klanglichen Überwältigung der Sinne zu nehmen, sei auf einige Details der komplexen Klangstrukturen hingewiesen: Elias Alder ist qua literarischer Vorlage ein Mensch, der eine Fähigkeit besitzt, die für das FilmSound-Design der neunziger Jahre programmatisch ist: Die Fähigkeit, mikroskopisch in eine Alltagsklangwelt einzutauchen und diese getreu dem Motto ‚bigger than life‘ immens zu vergrößern. Insbesondere die Filmsequenzen, in denen Elias vehement mit sei-

nen übernatürlichen Fähigkeiten konfrontiert wird, leben von dem dramaturgischen Kniff, hörende Kinozuschauer in die jeweilige Hörposition der Hauptfigur zu bringen und damit emotional zu involvieren. Wir erleben beispielsweise in der ‚Hörwunder‘-Szene eine Fülle von akustischen Naturerscheinungen und Bild-Sound-Analogien: Fallende Wassertropfen, extreme Atemgeräusche, die Umsetzung des in der Buchvorlage „Raunen, Krachen und Bersten gigantischer Wolkenchöre“ genannten Naturschauspiels, die akustisch übersetzte Tatsache, dass Elias' Hörfähigkeit durcheinanderwirbelt und annähernd zu bersten droht. Das akustische Resultat: eine integrale Klangkomposition, bestehend aus tonalen wie geräuschhaften Klängen, gestaltet von Sound- wie Music-Designern, von Klang- wie Musikkomponisten. Zudem eines der Beispiele, in denen die oftmals antagonistischen FilmSound-Gestaltungsressorts eine direkte Kooperation wagten: Stefan Busch und Enjott Schneider entwarfen zahlreiche

Sequenzen gemeinsam am Computer – FilmSoundDesign also als Teamwork unter Verwendung verschiedenster Stilmittel und Techniken.

Eine ähnliche Vielfalt spricht aus der ‚eigentlichen‘ Filmmusik: Enjott Schneider arbeitete mit präexistenten wie eigens produzierten Klangbausteinen aus dem Sampler, mit live eingespielten Streicherparts der Münchener Philharmoniker, mit improvisierten Klangflächen des Münchener Konzertchores, die wiederum vom Co-Komponist digital weiterverarbeitet und um archaische Percussionsinstrumente und Vokalparts ergänzt wurden. Musikalische Ethno-Materialien treffen auf avantgardistische Gestaltungspraktiken, die technische Realisation ist Teil der Komposition und jeder Klang, jede Stilistik der Musikgeschichte der vergangenen 500 Jahre kann zum Material für die klingend-emotionale Ausgestaltung der entsprechenden Filmszene werden. Daraus gerinnt im vorliegenden Fall etwa ein vielfältig vari-

iertes Hauptthema für Elias, ein sogenanntes ‚Genialitätsthema‘ mit schillernder, mediantenreicher Harmonik. Daneben existieren zahlreiche Episoden, in denen Musiker in Aktion zu sehen sind: Der augenzwinkernd komponierte Kontrast zwischen den schief singenden Mitschülern des Elias und seiner glasklaren Intonationsfähigkeit, das stümperhafte Orgelspiel des daran verzweifelnden Lehrers, Elias' erste Begegnung mit der Orgel, in der sich der einzelne Ton der desolaten Dorforgel zum subjektiv erlebten Klangkosmos weitet. Last but not least die furiose Orgelimprovisation (für den Film teilweise eingespielt von Harald Feller) über den programmatischen Choral *Komm, o Tod, Du Schlafes Bruder*.

Schlafes Bruder ist ein Film, der plakativ vor Augen und Ohren führt, was Film eigentlich immer schon war: ein Fest für die Sinne, ein ganzheitliches Erlebnis aus Bild und Klang.

Axel Goldbeck



Die Bewohner Eschbergs fliehen aus dem von Elsbeths Bruder Peter angezündeten Dorf



CD: **Von Goethe inspiriert**

In Zusammenarbeit mit dem Deutschlandfunk entstand die CD *Von Goethe inspiriert* mit Liedern der Notenedition.

Elisabeth Scholl (Sopran)

Burkhard Schaeffer (Klavier)

SAL 7007

DM 36,95

Sammelband Notenedition

Von Goethe inspiriert

Lieder von Komponistinnen des 18. & 19. Jh.:

Bettine von Arnim, Fanny Hensel, Clara Schumann, Josephine Lang, Johanna Kinkel, Louise Reichardt, Annette von Droste-Hülshoff, Anna Amalia von Sachsen-Weimar, Corona Schröter u.a. (Ann Willison Lemke)

fue 630

ISMN: M-50012-630-0

DM 49,00

Als Unterrichtsliteratur geeignet, leicht bis mittelschwer. Diese Edition mit vielen Erstveröffentlichungen dokumentiert die Präsenz, die Goethe für viele seiner Zeitgenossinnen besaß.

Bettine von Arnim(1785-1859): **Goethe-Vertonungen**

für Singstimme und Klavier (Renate Moering und Reinhard Schmiedel)

fue 631

ISMN: M-50012-631-7

DM 25,00

*Alle Kompositionen Bettine von Arnims auf Goethes Texte. Erstmals wird hier das Lied *Ach neige, du Schmerzenreiche* veröffentlicht, eine besonders reizvolle Komposition, die bislang unentdeckt war.*

... sowie viele weitere Werke von Komponistinnen des 16. bis 20. Jh.

Bitte kostenlosen Verlagskatalog anfordern!


FURORE

FURORE VERLAG

Näumburger Str. 40, D-34127 Kassel

Tel. +49/(0)561/897352, Fax +49/(0)561/83472
FuroreVerlag.Kassel@t-online.de, Internet: www.furore-erlag.de

Enjott Schneider

1950 in Weil am Rhein geboren, studierte Musik, Musikwissenschaft, Germanistik und Linguistik in Freiburg i. Br., wo er 1977 promovierte. 1979 erhielt er eine Professur an der Hochschule für Musik in München, zunächst für Musiktheorie, inzwischen für Filmkomposition; seit 1982 ist er Gastdozent an der Hochschule für Fernsehen und Film München. Daneben entwickelte er eine umfangreiche Tätigkeit als Komponist, Interpret, Musikschriftsteller und Referent und publizierte zahlreiche Aufsätze und Monographien zu Musiktheorie, Neuer Musik und Musik in audiovisuellen Medien. Enjott Schneider komponierte Orgelwerke, Liederzyklen, Kammermusik, Orchester- und Bühnenwerke; im Januar 1999 wurde vom Theater Regensburg seine *Glocken-Sinfonie: Lied an das Leben* bei den Domstufen-

Festspielen Erfurt uraufgeführt. Darüber hinaus schrieb er die Musik zu über 300 Filmen: für Kinofilme



wie *Herbstmilch*, *Stalingrad*, *Schlafes Bruder*, *Das Mädchen Rosemarie* und *23 – Nichts ist so wie es scheint* und Fernsehserien wie *Marienhof*, *Jede Menge Leben*, *Weißblaue Geschichten* und *Wildwege* sowie für viele TV-Filme, vom *Tatort* bis zu TV-Movies. Die Soundtracks zu den Filmen sind auf über zwanzig CDs dokumentiert. 1990 erhielt Enjott Schneider für seine Filmmusik den Bayerischen Filmpreis, 1991 das Bundesfilmband in Gold.

Carlo Ghiradelli

wurde 1950 in Zürich geboren, wo er von 1973 bis 1975 die Schauspielakademie und die Ballettakademie besuchte. Danach hatte er Engagements u.a. am Landestheater Tübingen, an den Städtischen Bühnen in Freiburg und Köln sowie am Schauspielhaus Düsseldorf. Von 1983 bis 1985 und von 1988 bis 1998 gehörte er zum Ensemble des Staatstheaters Kassel. Er spielte u.a. den Franz Moor in Schillers *Räubern*, die Titelgestalt in Brechts *Arturo Ui*, den Moritz

in Wedekinds *Frühlings Erwachen* sowie Richard Gloster in Shakespeares Drama *Richard III*.



Daneben übernahm Carlo Ghiradelli verschiedene Rollen beim Film und Fernsehen und wirkte bei zahlreichen Lesungen mit.

Biographie Hans Christian Schmidt siehe S. 22



Buster Keaton in Der Sündenbock (USA 1921)

Sonntag, 31. Oktober

20.00 Uhr, Kulturbahnhof, Gleis 1

Abspann

Ein Abend mit Arrangements und Improvisationen über
Filmmusiken Ennio Morricones, Jazz, Folks und Classics

Triology

Daisy Jopling – 1. Violine

Aleksey Igudesman – 2. Violine

Tristan Schulze – Violoncello

Dazu bietet das Gleis 1 Getränke und ausgewählte Speisen an

Die kraftvollen CDI-Motoren.



Und was man von ihnen hört.



► Da freuen sich die Ohren. Es gibt einen unglaublich leisen Diesel: den CDI (Common Rail Direct Injection). Möglich macht dies eine schlaue Idee: die Pilot-einspritzung, bei der eine winzige Menge Kraftstoff kurz vor der Haupteinspritzung zugeführt wird. Der Effekt: Das vertraute Dieselnageln verschwindet. Und dabei legt

der CDI eine Dynamik an den Tag, die man eigentlich nur von einem Benziner erwarten würde. Das hört sich doch gut an, oder?



Mercedes-Benz

Mercedes-Benz Niederlassung Kassel
Sandershäuser Straße 101, 34123 Kassel
Telefon 05 61/50 00-0

Triology

Der Name des 1995 in Wien gegründeten Ensembles „Triology“ steht für drei klassisch ausgebildete Instrumentalisten, die sich spontan zusammengefunden haben, um eingefahrene musikalische Gleise zu verlassen: Der Cellist Tristan Schulze leitet das Ensemble und schreibt auch die meisten Arrangements; Daisy Jopling und Aleksey Igudesman spielen erste und zweite Geige. Mit der gleichen Selbstverständlichkeit wie die klassischen Instrumente erklingen aber auch verschiedene Trommeln, eine irische tin whistle, die indische Sitar oder ein von Tristan selbst konstruiertes 18-saitiges Cello. Das Repertoire von Trilogy reicht von eigenen Werken über innovative Arrangements von klassischen Werken und Jazz-Standards bis hin zu Bearbeitungen von Kompositionen Astor Piazzollas und traditioneller Volksmusik aus Afrika, Indien oder Irland. Ihren Debüt-Auftritt hatten die drei Musiker im „Porgy & Bess Jazz Club“ in Wien, wo sie auch weiterhin arbeiten. In den ersten Jahren als Ensemble spielten sie in den Bars und Nachtclubs der Randbezirke Wiens; dort erarbeiteten sie sich den Ruf einer engagierten und talentierten Kabarett-Schau. 1997 erhielt Trilogy ein dreiwö-



chiges Engagement am „Battersea Arts Centre“, einem von Londons ersten alternativen Künstlertreffpunkten. Das Ergebnis dieser Konzerte liegt auf ihrer Debüt-CD *Music of Ennio Morricone* vor. Das Werk des italienischen Komponisten besaß von Anfang an einen besonderen Stellenwert für Trilogy. Umgekehrt schätzt Morricone das Trio und seine Musik sehr: „Endlich eine Gruppe von wirklich Professionellen! Imagination und Technik. Ihre breite künstlerische Palette ermöglicht es ihnen, in meinem Werk die Grundlagen für Interpretationen von großer Virtuosität ausfindig zu machen, ohne die Komposition selbst zu zerstören – letzteres ist häufig der Fall bei Stücken von beträchtlicher Leistung. Sowohl der Geist als auch der Inhalt meiner Kompositionen werden respektiert.“ Eine ebenso überschwängliche Resonanz erhielten Triologys voller Überraschungen steckende Auftritte auch von Presse und Publikum.

G ö t t i n g e r H ä n d e l F e s t s p i e l e



8. – 13. Juni 2000

„Händel – ein Weltbürger“

Künstlerischer Leiter: Nicholas McGegan

Fordern Sie jetzt Ihr Programm an!

Göttinger Händel-Gesellschaft e.V.

Hainholzweg 3-5, D-37085 Göttingen

Telefon 05 51 / 5 67 00, Fax 05 51 / 4 53 95

E-mail: info@haendel.org

<http://www.haendel.org>



KASSELER MUSIKTAGE | 21. - 24. SEPT. 2000

Vibrations from America

Amerikanische Musik – was ist das? Die Ohrenvergnüglichkeit des Rag oder die Phonstärke des Rock? Rührseligkeit an Mississippi und Lagerfeuer oder der Widerspruchsgeist des Foxtrott mit dem frechen Akzent auf den zuvor unbetonten Taktschlägen: eins-ZWEI, drei-VIER (eine der Keimzellen des Jazz)? Charles Ives oder der Broadway, Spiritual oder Boogie, schwarz oder weiß,

Cage oder Adams? Wahrscheinlich alles miteinander und durcheinander – und zusätzlich ein überdimensionaler Spiegel der großen Traditionen im kleinen alten Europa! Auf jeden Fall ein globaler Schmelztiegel, von dessen wilder und widersprüchlicher Vielfalt wir noch immer viel zu wenig wissen.

Die Kasseler Musiktage 2000 wollen genau das ändern!

27. Internationale Bach-Tage Ostern 2000

(Karfreitag, 21. April bis Mittwoch, 26. April 2000)

Frankfurt (M) – Darmstadt – Gießen – Marburg – Bad Hersfeld – Kassel

J. S. Bach, Markus-Passion · Magnificat · Motetten · Orchester- und Orgelwerke

Ausführende: Posener Knabenchor / Hersfelder Festspielchor / Frankfurter- und Marburger
Konzertchor / Prager Bachorchester / Hessisches Kammerorchester Frankfurt (M)

Prof. Wolfgang Zerer (Cembalo, Orgel) / Preisträger des Deutschen Musikrates und des „Großen Preises
von Rom“ der Accademia Romana delle Arti / Künstlerische Gesamtleitung: Siegfried Heinrich



40. Bad Hersfelder Festspielkonzerte – 17. Juni bis 23. August 2000

Schirmherr Bundespräsident Johannes Rau / Künstlerischer Direktor Siegfried Heinrich

Mittwoch	14. Juni	Eröffnung der 50. Bad Hersfelder Festspiele (Prager Bachorchester)
Samstag	17. Juni	J. S. Bach, h-Moll-Messe (Kyrie und Gloria) / 3. Orchestersuit D-Dur
Sonntag	18. Juni	J. S. Bach, h-Moll-Messe (Credo, Sanctus und Agnuns dei / 4. Suite D-Dur) Hersfelder Festspielchor / Prager Bachorchester / Dirigent Siegfried Heinrich
Samstag	24. Juni	Limburger Dom-Singknaben / Leitung Jan Knubben
Sonntag	25. Juni	Limburger Dom-Singknaben / Leitung Jan Knubben
Samstag	1. Juli	Bundesjazzorchester*
Sonntag	2. Juli	Bundesjazzorchester*
Samstag	8. Juli	Lieder über Texte von Goethe / Britta Stallmeister, Sopran*
Sonntag	9. Juli	J. S. Bach, Orgelwerke der Leipziger Zeit
Samstag	15. Juli	Trio Echnaton* / Mayra Ingke Salinas (Violine) / Sebastian Krunnies (Viola) Frank-Michael Guthmann (Violoncello)
Sonntag	16. Juli	Trio Echnaton*
Samstag	22. Juli	new art saxophone quartet*
Sonntag	23. Juli	new art saxophone quartet*
Samstag	29. Juli	Violoncello und Gitarre / Matthias Heinrich / Folker Bakowski
Sonntag	30. Juli	„Die Kunst der Fuge“ (Version für Orgel) zu J. S. Bachs 250. Todestag Wolfgang Kleber (Orgel)
Samstag	5. August	J. S. Bach, Die kleine Orgelmesse
Sonntag	6. August	J. S. Bach, Die große Orgelmesse
Samstag	12. August	Badisches Klavier-Trio Freiburg / Ildiko Moog (Violine) Katharina Heinrich (Violoncello) / Hans Fuhlborn (Klavier)
Sonntag	13. August	11.30 Uhr Festakt in der Stiftsruine (Eintritt frei) Vergabe des Hersfelder Opern- und Orpheus-Preises Dvorák-Sinfonieorchester Prag (u. a. J. S. Bach, Orchestersuite Nr. 2 h-Moll)
Samstag	19. August	J. S. Bach, Goldberg-Variationen / Prof. Wolfgang Zerer (Cembalo)
Sonntag	20. August	11.30 Uhr, Orchester-Matinee J. S. Bach, Orchestersuite Nr. 1 C-Dur / 5. Brandenburgisches Konzert D-Dur (Prof. Wolfgang Zerer) / 1. Brandenburgisches Konzert F-Dur / Prager Bläserorchester / Dirigent Siegfried Heinrich

*Preisträger des Deutschen Musikrates



Oper in der Hersfelder Stiftsruine vom 7. bis 23. August 2000

Verdi „Aida“: 7., 9., 11., 13., 14., 16., 18., 19., 21. und 23. 8. 2000

Mozart, „Die Zauberflöte“: 8., 10., 12., 15., 17., 20. und 22. 8. 2000

Vorhinweis: Sonntag, 2. Januar bis Donnerstag, 6. Januar 2000, **Chorsänger- und Chorleiterwoche**
Leitung Johanne Häußler (Erfurt)

Informationen und Prospekte: Arbeitskreis für Musik e. V., Nachbighallenstraße 7, 36251 Bad Hersfeld,
Tel. 0 66 21 / 50 67 0 und 0 66 21 / 50 67 13 (Kartenserverkauf); Telefax 0 66 21 / 6 43 55

Änderungen vorbehalten!

Bildnachweis

Robert Benayoun: Buster Keaton. Der Augen-Blick des Schweigens.
Bahia Verlag, München 1983 (S. 108)

Die Chronik des Films. In Zusammenarbeit mit dem Deutschen Institut für Filmkunde,
Frankfurt / M. Chronik Verlag im Bertelsmann Lexikon Verlag, Gütersloh – München 1994
(S. 16, 17, 19, 88)

Matthias Keller: Stars and Sounds. Filmmusik – Die dritte Kinodimension.
Bärenreiter Verlag / Gustav Bosse Verlag, Kassel 1996 (S. 38)

Johan van der Keuken: Abenteuer eines Auges: Filme, Fotos, Texte. 2. Aufl.
Verlag Stroemfeld / Roter Stern, Frankfurt / M. 1992 (S. 47-49)

Volker Pantel / Manfred Christ: 444 Filmplakate der goldenen Kinojahre 1946-1966.
Verlag Wolfried Eppe, Bergatreute 1993 (S. 20)

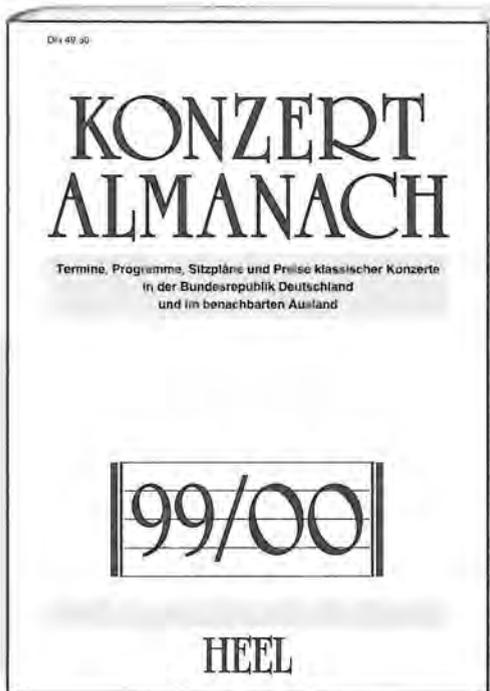
Der sowjetische Film. Band 1: Von den Anfängen bis 1945. Hg. von der Hochschule für Film
und Fernsehen der DDR Potsdam-Babelsberg. Henschelverlag, Berlin (Ost) 1974 (S. 70)

Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films. Band 1: 1895–1928.
Henschelverlag, Berlin (Ost) 1979 (S. 68)

Verleih (S. 18, 21, 23-25, 27, 28, 30-35, 40, 41, 52, 54-56, 76, 78-84, 86,
90, 94-97, 100, 103-105)

Inserentenverzeichnis

Arbeitskreis für Musik e.V., Hersfeld; Bärenreiter-Verlag, Kassel; DaimlerChrysler AG, Niederlassung Kassel/Göttingen; Dur & Moll, Kassel; Energie-Aktiengesellschaft Mitteldeutschland, Kassel; Furore Verlag, Kassel; Göttinger Händelgesellschaft e.V., Göttingen; HEEL-Verlag GmbH, Königswinter; Hessisch-Niedersächsische Allgemeine, Kassel; Hessischer Rundfunk, Frankfurt; Kasseler Sparkasse, Kassel; Konzertdirektion Laugs, Kassel; Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien; Neue Musik in der Kirche e.V., Kassel; Renault Behrens, Kassel; Heini Weber, Kassel



„Für den geschäftsreisenden Musikfreund... vielleicht das unentbehrlichste Handbuch“
Die Welt

„Viel Information fürs Geld“
Neue Westfälische

„Sehr informatives Nachschlagewerk“
Aachener Volkszeitung

Konzert-Almanach 99/00
ca. 450 S., über 9.000 Termine
in Deutschland und im benachbarten
Ausland, 300 Sitzpläne, Format 210 x
297 mm

DM 49,80

**Mit mehr als 9.000
Konzert-Terminen im
In- und Ausland!**

Das mittlerweile im 19. Jahrgang erscheinende Standardwerk ist in Fachkreisen bereits bestens bekannt. Auch in diesem Jahr wurde die bewährte Gliederung in vier Teile – chronologisch geordnete Konzertermine, Veranstalter- und Vorverkaufsstellen, Komponisten-, Dirigenten- und Solistenregister, Sitzpläne – beibehalten. Mit mehr als 9.000 (!) aufgelisteten Veranstaltungen in Deutschland und im benachbarten Ausland ist der Konzertführer ein zuverlässiger Informant, der dem Klassikfreund die oft mühselige Suche nach dem individuellen Wunschkonzert erspart.

Bestellkupon bitte ausschneiden, einsenden oder faxen!

Hiermit bestelle ich: _____ Ex. „Konzert Almanach 99/00“
zum Preis von 49,80 zzgl Porto u. Verpackung.

Name, Vorname _____

Straße, Hausnummer o. Postfach _____

PLZ, Ort _____

Datum, Unterschrift _____

HEEL BÜCHER

Gut Pottscheidt • 53639 Königswinter
Bestell-Hotline: (05 31) 79 90 79
Bestell-Fax: (05 31) 79 59 39

MASS

BACH 2000

URTEXT DER NEUEN BACH-AUSGABE



Die Großen Vokalwerke

nur DM 198,- / € 101,24

Ladenpreis ab 1.4.2000
DM 238,- / € 121,69
3 Bände · TP 2000
Bereits erschienen



Vokalwerke Orchesterwerke Klavierwerke

Das gibt es nur bei Bärenreiter:
In drei handlichen und sensationell preisgünstigen Sets erscheinen Bachs Hauptwerke im Urtext der Neuen Bach-Ausgabe.

Die schön ausgestatteten Schuber im Format der Bärenreiter Classics (16,5 x 22,5 cm) bieten auf über 6.000 Seiten eine phantastische Gelegenheit für alle, die sich mit Bach und seiner Musik beschäftigen und dabei auf den maßgeblichen Notentext nicht verzichten wollen - in Konzert, Wissenschaft und Unterricht.

Sämtliche Orchesterwerke

nur DM 148,- / € 75,67

Ladenpreis ab 1.4.2000
DM 178,- / € 91,01
2 Bände · TP 2001
Erscheint im Oktober 1999

Sämtliche Klavierwerke

nur DM 248,- / € 126,80

Ladenpreis ab 1.11.2000
DM 298,- / € 152,36
4 Bände · TP 2002
Erscheint im März 2000

Orgelwerke

Alle Bände komplett
im preisgünstigen Set

Rechtzeitig zum Jahr 2000, Bachs 250. Todesjahr, steht die neunbändige praktische Ausgabe seiner Orgelwerke in einem aufwendig gestalteten Schuber zur Verfügung. Enthalten sind sämtliche bereits als Einzelausgaben erschienenen Orgelwerke Bachs (BA 5171 - 5178) sowie die berühmte Neumeister-Sammlung.

Allen, die Bachs Orgelwerke authentisch zur Aufführung bringen wollen, bietet die Ausgabe mit dem zugrunde liegenden maßgeblichen Urtext der Neuen Bach-Ausgabe eine unverzichtbare Grundlage.

Orgelwerke in 9 Bänden

nur DM 328,- / € 167,70

Ladenpreis ab 1.11.2000:
DM 378,- / € 193,27
Format: 24 x 32,5 cm
BA 5179
Erscheint im Oktober 1999



Bärenreiter

<http://www.baerenreiter.com>
eMail: info@baerenreiter.com

KULTUR VERBINDET...

Kultur ist alles vom Menschen Erschaffene. Die EAM ist nicht nur Partner für Energie und Umwelt, sondern sie unterstützt auch die Verwirklichung von Konzepten für wirtschaftliche und kulturelle Leistungen in unserer Region. Wir wünschen Ihnen eine unterhaltsame und interessante Veranstaltung.

Energie-Aktiengesellschaft Mitteldeutschland EAM
Hauptverwaltung Kassel, Monteverdistrasse 2, 34131 Kassel
Tel. (05 61) 9 33 - 01, www.eam.de



Wir verbinden
Menschen
mit Energie

Hessischer Rundfunk

Vielfalt
in
Kultur
hr2

Von Klassik bis Jazz

Kein Tag ohne Musik

Vom Wunschkonzert
bis zum Musikfeature

vom Solostück
bis zum Orchesterwerk

von Hessen
bis Papua-Neuguinea

von Gregorianik
bis Ambient

von Montag bis Sonntag
nur in hr2.

UKW-Frequenzen, Nordhessen: 95,5 / 99,6 / 95,0

Infos zu Kabelfrequenzen – gebührenfrei: (0130) 05 55, hr2-Hörertelefon: (069) 155-4022, Internet: www.hr2.de

Musik

**ONLINE-
BANKING**

und Ihr **PC**

machen es

möglich:

Das kostenlose

Privat-Girokonto

Ihre

 **Kasseler
Sparkasse**

