

Werner Klüppelholz

Musik im Fernsehen. Ein Zwischenbericht

2005

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14241>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Klüppelholz, Werner: Musik im Fernsehen. Ein Zwischenbericht. In: Harro Segeberg, Frank Schätzlein (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg: Schüren 2005 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) 12), S. 172–183. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14241>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Werner Klüppelholz

Musik im Fernsehen

Ein Zwischenbericht

Musik – nach Nietzsches nicht stets zutreffendem Wort – ist eine verspätete Kunst. Was ebenfalls für das Forschungsprojekt „Musik im Fernsehen“ gilt, das bereits 1987 Bestandteil des Siegener Sonderforschungsbereichs „Bildschirmmedien“ werden sollte, doch wegen anderer Projekte des Autors erst 13 Jahre später begonnen wurde, als der sfb 240 schon seinem seligen Ende entgegen ging. Musik – wie fast jeder Fernsehkomponist sofort bekräftigen würde – ist eine brotlose Kunst, weshalb das Projekt „Musik im Fernsehen“ seither sich in der Fertigkeit übt, auch ohne materielle Gaben zu einem Abschluss zu gelangen.

Da der Forschungsstand zum Thema bis heute vollkommen defizitär ist,¹ hielt ich es für sinnvoll, zunächst einmal eine Expertenbefragung durchzuführen. So sind 18 Interviews mit Praktikern durchgeführt worden, die im Produktionsprozess mit Musik befasst sind, mit Komponisten, Sounddesignern, Musikberatern, Regisseuren und Cutterinnen nämlich.² Daraus möchte ich eine Reihe von Zitaten anführen, kommentieren und illustrieren, mit dem Ziel, den Problembereich der Musik im Fernsehen zu skizzieren und forschungsleitende Thesen daraus abzuleiten. Über dem Ganzen steht als Motto das Wort eines lange Verfemten, der freilich jüngst seit seinem 100. Geburtstag offenbar wieder als persona grata gilt: „Woher der Laut tönt, die Quelle der Musik, darauf reagiert das Vorbewusste: dort ist etwas los, dort ist das Leben. So tönt das Orchestrion im leeren Lokal, um Grünhörner anzulocken durch die Vorspiegelung eines bereits in vollem Schwung befindlichen Betriebs.“³

Ein fester Terminus für unser Phänomen existiert bislang nicht. Man spricht von Hintergrundmusik, Begleitmusik, non-diegetischer, untermalender Musik,

1 Monographien wie Rolf Wehmeier: *Handbuch Musik im Fernsehen. Praxis und Praktiken bei deutschsprachigen Sendern*, Regensburg 1995, oder Norbert Jürgen Schneider: *Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch*, Mainz 1997, enthalten nützliche Hinweise auf die Tätigkeit von Komponisten, mehr – etwa Programmanalysen – freilich nicht.

2 Werner Klüppelholz (Hg.): *Musik im Fernsehen. Originalton aus der Praxis*. Siegen 2003 (MUK 145/146), 159 S. Zu beziehen über den Universitätsverlag Siegen.

3 Theodor W. Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt ¹1980, S. 61 (stw 142). Geschrieben, als es noch keine Pegel von + 2 dB in den Programmen der Privaten, zwischenzeitlich aber auch in den Trailern der Öffentlich-Rechtlichen gab. Anders gesagt: Dort ist Fernsehen besonders laut.

Musik im Off und anderen Verlegenheitsvokabeln. Mir ist Hintergrundmusik die liebste, weil dieses Wort den Mangel an Aufmerksamkeit in Rezeption wie Produktion und ebenfalls in den Wissenschaften gut charakterisiert. Diese Musik hat in den neunziger Jahren quantitativ stark zugenommen. Die GEMA-Jahrbücher weisen im Zeitraum 1992–2000 einen Anstieg von drei auf 12 Mill. Minuten bei Eigenproduktionen der deutschen Sender auf. Wo ist diese Musik geblieben?

Ich sehe vor allem drei Genres, die seitdem verstärkt hinzugekommen sind und unglaubliche Mengen an Musik verbrauchen:

1. Die *Daily Soaps* mit bis zu 97prozentiger Musikunterlegung (MARIENHOF);
2. die Programm- und Eigenwerbung der Sender (*Trailer, Station-ID* etc.), die oft vollständig musikunterlegt sind und immerhin bis zu einer Stunde Sendezeit täglich ausmachen, und schließlich
3. eine enorme Zunahme des Musikanteils in nicht-fiktionalen Genres.

Es ist evident, dass eine solch quantitative Ausweitung der Musikunterlegung zu einer qualitativen Änderung des Fernsehens führen muss. Dazu drei Thesen, die auf identischen oder vergleichbaren Aussagen der Expertenbefragung beruhen.

1. Musik im Fernsehen dient der habituellen Kompensation von Defiziten bei Produktion und Rezeption

Mischa Fickel und Hans Wiedemann, Musikberater des Bayerischen Rundfunks:

Ich höre manchmal (von meinen Kunden), und das erschreckt mich, da gehört doch Musik hin. Weil es immer schon so war, weil die Bilder durchhängen, weil der O-Ton schlecht ist, weil man keine Idee hat, weil man das Material irgendwie aufmotzen muss.⁴

Der Regisseur Michael Gramberg (ARD):

Ich bin überredet worden, Musik einzusetzen von den Cutterinnen, die den Eindruck haben, dass die O-Töne oft nicht gut sind, zumal unsere Tonleute nicht sehr akkurat und intensiv arbeiten.⁵

4 Klüppelholz (Hg.): *Musik im Fernsehen*, S. 138 f.

5 Ebd., S. 21

Wie schwierig allerdings zuweilen ein authentischer O-Ton zu erzeugen ist, mag ein Beispiel des Regisseurs Felix Kuballa (WDR) demonstrieren:

Ich war in der Wüste. Ich bin fünf Wochen durch die Sahara gewandert und wir haben vergeblich versucht, den Wind richtig einzufangen mit unserem Mikrofon. Wir haben eine Flasche in den Wind gehalten, damit man so das Geräusch kriegt, vergebens. Wir haben es mit Fliegen versucht. Die waren laut, aber wir haben es nicht geschafft. Wir haben Honig auf den Sandboden geträufelt. Ich habe mir Honig auf die Haut geschmiert und darauf gewartet, dass sich dort eine Fliege niederlässt. Nichts. Sie merken an meiner konkreten Beschreibung, wie wichtig mir das ist. Denn wenn es gelingt, einen authentischen Ton hinzukriegen, ist das oft unschlagbar.⁶

Jörg Klaußner (Sounddesigner einer freien Produktionsfirma):

Zum anderen gibt es auch Szenen, die sehr lang sind und ohne Musik zu langweilig wären, weil da zu wenig passiert und mit einer Atmo, die auch über fünf Minuten irgendwann langweilig wird. Da setzt man dann gerne auf der halben Szene die Musik ein, um ein bisschen Abwechslung reinzubringen.⁷

Nigel Watson (Komponist der *Soap* UNTER UNS):

Eine Szene ist relativ uninteressant oder wird nicht so doll gespielt, dann kommt ein bisschen Musik schon sehr gut. [...] Das dient dazu, alles ein wenig appetitlicher zu machen. Einer der ältesten Leute aus der Produktionsfirma hat mir gesagt: „Eine Soap ist wie ein Hamburger und die Musik ist die Mayonnaise oder der Ketchup.“ [...] Es ist interessant, die deutschen Dailys mit den englischen zu vergleichen. Die englischen Dailys haben keine dramatische Musik. Das ist fast dokumentarartig gedreht. Dramatische Szenen gibt es schon, aber es gibt fast nur professionelle Schauspieler, und das macht sehr viel aus.⁸

6 Ebd., S. 72 f.

7 Ebd., S. 45.

8 Ebd., S. 124 f.

Lassen wir unentschieden, ob Langeweile ein Effekt der Produktion oder der Rezeption ist. Eine Veränderung des Klangkontinuums aus Sprache und Geräuschen durch einen Musikeinsatz wirkt stets zumindest kurzzeitig zur Steigerung der Aufmerksamkeit, die ja häufig beim Fernsehkonsum geteilt ist und sich gleichzeitig auf verschiedene Tätigkeiten richtet. Musik benötigt – im Gegensatz zum Bild – keine Wahrnehmungsfokussierung und ist daher auch ein Mittel, die zerstreute Rezeption zu konzentrieren. Das Ohr kann nicht wegschauen.

Jörg Klaußner:

Wenn irgendjemand etwas mitnimmt oder klaut, dann möchte man dem Zuschauer klar machen: Hallo, pass auf! Es gibt einen starken Akzent um zu betonen, dass das ein wichtiges Bild ist.

Und er fährt fort mit einem schönen Beispiel dafür, dass die Verstehens-Strategien im gemischten Zeichensystem Film nicht nur wortgestützt sind:

Vieles kann nicht im Dialog geklärt werden, weil der Dieb natürlich nicht sagt: „Hallo, ich klau jetzt das und das“, sondern man sieht im Bild nur, der sitzt vor einem Computer, lädt sich eine Datei runter, nimmt diese mit und verliert sein Portemonnaie. Das Portemonnaie fällt auf den Boden. Das Ganze untermalt mit einem Akzent, dass einem klar wird: Hallo, bing, bong, da liegt irgendetwas, das ist nachher wichtig!⁹

Nigel Watson:

Die Musik bringt einen Absatz, sie bringt wieder ein Interesse, weil immer wenn Musik einsetzt, denkt der Zuschauer: Jetzt passiert etwas.“ „Ich denke, das hilft auch dem Zuschauer, wenn er zum Beispiel bedrohliche Musik hört und weiß, aha, diese Figur hat schon wieder etwas vor.“¹⁰

Schließlich soll Musik bei negativ besetzten Bildinhalten die Abwendung der Aufmerksamkeit verhindern. Michael Gramberg (über *TOD IM TUNNEL*, eine Dokumentation über die Brandkatastrophe im Montblanc-Tunnel): „Die Musik, die wir verwandt haben, zieht einen emotional in den Tunnel rein. Sie

9 Ebd., S. 45.

10 Ebd., S. 127 und S. 125.

macht das Bild erträglicher, konsumierbarer. Wenn das Bild still gewesen wäre, wäre es sicher bedrohlicher und beängstigender gewesen.“¹¹

Ulrich Harbecke (WDR, über seinen Film *REQUIEM FÜR RUANDA*, der schwer erträgliche Bilder über die dortigen Bürgerkriegsgreuel mit Mozarts Requiem unterlegt):

Die Musik öffnet den Zuhörer für ein Geschehen, dem er sich nicht entziehen darf, wenn er sich nicht eskapistisch wegstehlen will aus der Realität. Da baut Musik eine Brücke hinüber in eine unerträgliche Realität, vor der ich mich normalerweise scheuen würde, vor der ich mich reflexartig verschließen und davon laufen möchte.¹²

Felix Kuballa (über seinen Film *REIZ DER HAUT*, wo eine Episode eine nackte alte Frau zeigt):

Es könnte ja sein, dass Zuschauer wegschauen, weil sie eine alte Haut nicht sehen wollen. Durch die Musik entsteht eine andere Stimmung, eine Stimmung, die nicht unbedingt schön, es aber erträglicher macht.¹³

Ein weiterer, von den Experten nicht angesprochener Bereich der Musikunterlegung besteht in Spielsequenzen, die dann im dokumentarischen Kontext erscheinen, wenn ein Thema visuelle Defizite hat, weil es zu abstrakt zur bildlichen Umsetzung ist – etwa Themen in Wirtschafts- oder Wissenschaftsmagazinen. Auch die reduzierte Bewegung im Bild beispielsweise bei Standfotos ist in aller Regel musikunterlegt.

Hintergrundmusik im Fernsehen soll nach diesen Aussagen mithin recht unterschiedliche Defizite kompensieren. Den meisten ist freilich gemeinsam, dass sie erhebliche Probleme der Datenbeschaffung, Operationalisierung und Messung aufwerfen. Ob eine Atmo qualitativ unbrauchbar ist und daher durch Musik ersetzt werden muss, ließe sich nur einer schriftlichen Protokollierung der Produktion entnehmen (wo dergleichen gemeinhin nicht verzeichnet wird). Wenn Musik Langeweile vertreiben soll, verursacht durch eine uninteressante Atmo (zum Beispiel sattsam bekanntes Verkehrsräuschen) oder durch mäßige schauspielerische Leistungen namentlich in *Daily Soaps* (und nicht nur dort), stellt sich die Frage, unter welchen Bedingungen Langeweile empfunden wird –

11 Ebd., S. 24.

12 Ebd., S. 34.

13 Ebd., S. 67.

eine Frage, die nur differenzierte Rezeptionsstudien beantworten können. Ähnliches gilt für die emotionale Beurteilung von Bildinhalten. Es hängt vom Zuschauer ab, ob er als Vielseher das Programm primär als Quelle entspannender Unterhaltung betrachtet und deshalb zur Vermeidung von Katastrophenberichten neigt oder ob er einen persönlichen Bezug zum Film hat, da er den Montblanc-Tunnel im letzten Urlaub selbst benutzt hat, oder ob ein kritischer Zeitgenosse prinzipiell an investigativen Dokumentationen interessiert ist, weil er Behörden ohnehin Schlamperei und Vertuschung zutraut.

Seit Beginn der Filmgeschichte ist Filmmusik ein in sich verschlungenes Konglomerat von produktions- wie rezeptionsästhetischen Faktoren. Filmmusik sollte einerseits die Rezeption fördern (Angst in der Dunkelheit beschwichtigen etc.), andererseits – ab etwa 1910 – die Dramaturgie auf der Leinwand stützen. Dieser Januscharakter kehrt bei der Hintergrundmusik im Fernsehen wieder und erschwert die Analyse der Defizit-These. Vergleichsweise einfach erscheint hingegen die Erhebung der musikalischen Wahrnehmungsfokussierung. Hier werden erregende Momente der Handlung, deren bewusste Registrierung im Zuschauer zum Verständnis unerlässlich ist, auf das Vorhandensein adäquater Musik untersucht. Keinerlei Analyse-Probleme bietet die Aufhebung des normalen Bildtempos durch Standfotos, ebenfalls durch Zeitlupe oder Zeitraffer, was hier als Defizit des ‚realen‘ Bildtempos betrachtet wird und gleichfalls musikalisch kompensiert werden kann.

2. Das Dokumentarische erfährt im Fernsehen der Gegenwart eine Fiktionalisierung, auch und gerade durch Musik

Jede Musik, deren Quelle im Off bleibt, ist ein Element der Fiktion, gleichviel in welcher Gattung. Exemplarisches Beispiel aus dem fiktionalen Bereich: Ein Cowboy reitet einsam und leise durchs Monument Valley, wo sich ohrenfällig ein ganzes Sinfonieorchester hinter den Felsen versteckt hat. Nach über hundertjähriger Filmgeschichte und fast fünfzigjähriger Fernsehgeschichte in Deutschland hat sich in jedem Genre ein Repertoire an spezifischen Stereotypen der Musik gebildet. Diese Stereotypen stehen im Begriff, ihren angestammten Platz in fiktionalen Genres zu verlassen und in dokumentarischen Genres – Dokumentation, Feature, Reportage – gleichsam einzuwandern.

Oliver Kranz (Komponist):

Da wird Herr Schneider aus K. gezeigt, der hat angeblich die Katze des Nachbarn vergiftet. Ein tiefer ‚Brummer‘ reicht, um dem Zuschauer klarzumachen: Dieser Mann ist schuldig oder – was noch schlimmer ist – er scheint ein böser Mensch zu sein. Da Musik direkt ins Herz geht, eignet sie sich natürlich hervorragend, in jede

Richtung zu manipulieren. Ein Effekt, der im Unterhaltungsfilm unersetzlich ist. In der Berichterstattung sollte man darauf verzichten. Aus bitterer Realität wird sonst ein Drama oder eine Komödie. Das führt meiner Ansicht nach zu Realitätsverlust.¹⁴

Ein „Brummer“ ist ein tiefer, dissonanter Synthesizer-Klang, der seit den sechziger Jahren zum musikalischen Topos im Thriller wurde. Er erfreut sich nicht nur im Fernsehfilm bei der Erscheinung des Bösen, sondern auch in Magazinen (und längeren nicht-fiktionalen Formaten) großer Beliebtheit. Unser Bericht über die Wirklichkeit ist ein Thriller, sagt diese Musik, und so finden sich solche Brummer, wo in einem Zoo angeblich ein Eisbär getötet wurde, wo eine Verbraucherorganisation (verbotenes) Hirn in der Wurst entdeckt hat oder wo die Kamera durch Wohnräume voller Müll fährt, weil deren Bewohner ihren Abfall nicht wegwerfen mochten.

Häufig, so scheint es, ist der Musikeinsatz sprachlich motiviert. Der Brummer erscheint beispielsweise beim Stichwort „dramatisch“ (beim Abschmelzen von Gletschern in den Alpen, der Zunahme des Rauschgifthandels am Frankfurter Flughafen, der Abnahme der Bevölkerung in Deutschland). Ein besonders apter Fall fand sich in einer Dokumentation über Lebensmittelkontrolleure, die der Autor zu KAKERLAKENCOPS ernannte, um dann die ekelerregenden Bilder aus Restaurantküchen mit der gefälligen Musik einer amerikanischen Polizei-Serie zu unterlegen. Originalton, der in guter Qualität technisch noch nie in der Film- und Fernsehgeschichte so leicht zu beschaffen wäre wie heute, ist also einer Verdrängung durch Musik ausgesetzt. Die offenkundige Intention, mit Musik im Allgemeinen und mit Stereotypen aus fiktionalen Genres die Attraktivität einer Sendung zu erhöhen, ist mittlerweile zur Gewohnheit geworden.

Michael Gramberg:

Ich habe vor kurzem einen Film gemacht über einen politischen Kriminalfall, wo ich vor Jahren nicht auf den Gedanken gekommen wäre, Musik einzusetzen. Das war eine koordinierte ARD-Produktion, wo die Chefredaktion angeboten hat, dass aus München, von der Zentrale aus, Musik komponiert würde für die Serie (*Die großen Kriminalfälle*: Vera Brühne, Alfred Lecki etc.) Es war von vorneherein so angesetzt, dass zu einer politischen Dokumentation im Kriminalbereich Musik dazu gehört. [...] Wir

14 Ebd., S. 60.

glauben, dass das Fernsehen keine Stille erträgt, dass die Wirklichkeit selbst nicht mehr aussagekräftig genug ist und alles mit Musik untermalt werden muss.¹⁵

An der Verwischung der Grenze zwischen Realität und Fiktion, die seit Jahren im Fernsehen konstatiert wird, dürfte die Musik keinen geringen Anteil haben. Befragt, wo sie auf keinen Fall Musik unterlegen würden, antworteten zumindest die ARD-Mitarbeiter in unseren Gesprächen: Bei aktuellen Berichten von Kriegen und Katastrophen. Was den Umkehrschluss nahe legt: Wo Musik ertönt, kann es so schlimm nicht sein.

Die Analyse der Fiktionalisierungs-These an einer Stichprobe mit nicht-fiktionalen Sendungen arbeitet mit einem Katalog musikalischer Topoi, die Spielfilm-Genres entstammen. Inwieweit die Musikunterlegung die Glaubwürdigkeit einer Sendung beeinträchtigt, könnten wiederum nicht Programmanalysen, sondern allein Rezeptionsstudien erforschen. Lohnend wäre das vermutlich allemal, denn wenn bei allen Rankings zur Glaubwürdigkeit von Nachrichtensendungen die TAGESSCHAU an der Spitze steht, heißt das ja auch, dass der weitgehende Verzicht auf ästhetische Inszenierung (die deutlich karger ausfällt als bei HEUTE, zu schweigen von musikunterlegten Nachrichten) eine Ursache von Glaubwürdigkeit ist. Und Musik ist – vor Setting, Farben, Licht – ein starkes Mittel ästhetischer Inszenierung.

3. Das dominante Prinzip musikalischer Erfindung von Musik im Fernsehen ist die Imitation

Klaus Doldinger (Komponist): „Natürlich will jeder Sender seine Quoten machen. Sie wünschen sich eine Erfolgsmusik, was auch immer das sein mag.“¹⁶

Christian Schneider (Komponist): „Die Musik soll sein wie ...‘ nur ganz anders. Die Charakteristika der jeweiligen Musik übernehmen, aber so nebenher zu komponieren, dass rechtlich keine Probleme zu erwarten sind.“¹⁷

Manfred Schoof (Komponist):

Ich habe oft erlebt: Schreib mal so was, so wie das, aber nicht genau das. Das soll nur die Assoziationen beim Hörer wecken. Da muss man dann an den Originalthemen trittbrettfahrermäßig entlang komponieren, und das ist häufig sehr schwierig und oft so genau dran, dass dann die Plagiatsprozesse kommen, und dann die Regis-

15 Ebd., S. 22.

16 Ebd., S. 14.

17 Ebd., S. 90.

seure von all dem nichts mehr wissen wollen und sagen: Das hast Du doch gemacht, damit haben wir nichts zu tun.¹⁸

So entwickelt sich auch in der Hintergrundmusik des Fernsehens ein geschlossenes System von Selbstreferenzen, das kaum noch Lücken für musikalische Kreativität lässt. Manfred Schoof, einst einer der Pioniere des Free Jazz in Deutschland, verweist auf die *SENDUNG MIT DER MAUS*, wo er sich – vor Kindern – noch gelegentliche Abweichungen von Stereotypen gestatten könne.

Zum Quotendruck kommt der Zeitdruck, denn die Nachvertonung ist die letzte Phase der Postproduktion.

Mischa Fickel und Hans Wiedemann:

Die aktuelle Vertonung geschieht bei uns, wenn es unbedingt sein muss, innerhalb von 10 bis 15 Minuten, mitsamt Auftragsannahme, GEMA-Meldung und Kopieren. Es muss schnell gehen, denn die Autoren sind vom Drehen zurück und warten bereits im Schneiderraum.¹⁹

Für einen Film von 90 Minuten hat der Komponist in der Regel zwei bis vier Wochen Zeit. Die Kommunikation zwischen Komponist und Regisseur beschränkt sich daher oft auf ein Minimum.

Klaus Doldinger:

Es gibt heute sehr viele Fälle, wo der Regisseur in Sachen Musikproduktion außen vorgelassen wird, weil die Regisseure zum Teil so beschäftigt sind, dass sie für das Thema Musik gar keine Zeit haben. Ich habe oft mit Regisseuren zusammengearbeitet, die mir freie Hand gelassen haben oder mich mit einer Strichliste versehen haben, Angaben, von wo bis wo sie sich Musik vorstellen können, möglicherweise mit kleinen Anmerkungen wie ‚lieblich‘ oder ‚Spannungsmusik‘, das sind beliebte Begriffe.²⁰

Manfred Schoof:

Man muss dem Regisseur ein paar Adjektive aus dem Mund locken: Zart, fröhlich, depressiv, all diese Dinge muss man sich auf-

18 Ebd., S. 107.

19 Ebd., S. 133.

20 Ebd., S. 10.

schreiben. Wenn der Regisseur dann sagt, er hätte es gern anders gehabt, kann ich immer sagen: Aber Sie haben es doch so gewollt.²¹

Christian Schneider:

Ein Redakteur brachte die Vokabel mit: Es muss schon kribbeln zu Hause auf dem Sofa, wenn man das hört. Damit konnte ich überhaupt nichts anfangen.²²

Das schwierige Problem der verbalen Verständigung über eine noch nicht existierende Musik wird zunehmend durch Demos der Komponisten gelöst, die dann oft unverändert benutzt werden. Oder durch „Temp-Tracks“, fremde Musik, die einem Film zur Orientierung für den Komponisten vorläufig angelegt wird. Das befördert seine Vorstellungskraft gewiss ungleich stärker als eine verbale Beschreibung und schränkt sie gleichzeitig ein:

Oliver Kranz:

Der Nachteil von Temp-Tracks ist jedoch, dass sie im Komponisten-Gehirn sehr unerwünschte, ausgeprägte Spuren hinterlassen.²³

Christian Schneider:

Was wir oft machen ist, dass wir Musikbeispiele von sehr bekannten Musiken nehmen und sagen: Hey, so könnte es doch sein, so in die Richtung könnte es doch gehen. Deshalb haben wir alle so viele CDs im Schrank und sagen: Hier, vom neuen Hans-Zimmer-Film die ersten dreißig Sekunden von Lied 5, das könnte es doch ungefähr sein.²⁴

Hier greift die Topos-Forschung vollends auf den Spielfilm über. Sie hat zu beschreiben, welche musikalischen Gestalten aus zeitgenössischen Erfolgsfilmen, aber auch aus Klassikern eines Genres seit etwa 1950 in die Hintergrundmusik des Fernsehens eingegangen sind. Charts-Musik außerhalb filmischer Kontexte dürfte dabei – mit Ausnahme der *Daily Soap* – vermutlich eine geringere Rolle

21 Ebd., S. 106.

22 Ebd., S. 97.

23 Ebd., S. 54.

24 Ebd., S. 94.

spielen. Die genannten Thesen könnten anhand einer Programmwoche von ARD, ZDF, SAT 1 und RTL genauer untersucht werden.

Im übrigen beschreiben die Komponisten eine deutliche Verschlechterung der ökonomischen Bedingungen im letzten Jahrzehnt.

Klaus Doldinger:

Die wirtschaftlichen Voraussetzungen zum Produzieren von Musik für Fernsehfilme sind leider Gottes in Deutschland nicht besonders. Das liegt zum einen daran, dass es viele junge Talente gibt, die versuchen, um jeden Preis ins Geschäft zu kommen. Und da es nun jede Menge Produzenten gibt, denen Musik nicht so wichtig ist, Hauptsache sie ist billig, reguliert sich der Preis im Allgemeinen sehr nach unten. [...] Das ist ein trauriges Thema, denn bei einem Gesamtetat von einer Million Euro [für einen TATORT] sind Fünftausend Euro für die Musik ein Klacks [...]. Bei gewissen Stunts, von denen man sich etwas verspricht, ist das Geld überhaupt kein Thema.²⁵

Manfred Schoof:

In den letzten 15 Jahren hat sich die Situation für Musik erheblich verschlechtert. Es wird immer weniger Geld bereitgestellt und von der Qualität immer weniger verlangt, weil eine bestimmte Art von Filmen im Fernsehen das Gros der geleisteten Sendeminuten ausmacht, und da geht es dann um eine möglichst schnell produzierte Musik, die einen typischen Seriencharakter hat.²⁶

Horst Sczerba (Regisseur):

Es ist auf alle Fälle immer zu wenig. Und zwar liegt das daran, dass Musik in den Bereich der Postproduktion gehört. Der reale Ansatz ist sowieso schon zu niedrig kalkuliert, und wenn das Budget überzogen ist, versucht der Produzent in der Postproduktion herauszuholen, was herauszuholen ist. Die am Ende kommen, bluten immer am meisten. Und es ist sehr oft schon fast Selbstausbeutung, es grenzt an eine unglaubliche Ausbeutung, was von Musikern verlangt wird.²⁷

25 Ebd., S. 15.

26 Ebd., S. 109.

Eine direkte Honorierung der kompositorischen Arbeit findet mittlerweile immer seltener statt. Stattdessen wird der Komponist auf die zu erwartenden GEMA-Tantiemen verwiesen, was höchstens bei *Dailys* ein einträgliches Auskommen ermöglicht. Solche ökonomischen Verhältnisse, unter denen die Ware Fernsehmusik immer weniger wert ist, führen selbstredend zur weiteren Rationalisierung der kompositorischen Arbeit durch digitale Produktion, über deren Mittel – Stichwort Samples – die Komponisten mittlerweile verfügen. Live-Musiker oder gar ein Ensemble sind kaum noch finanzierbar.

So schließt sich der Kreis der Stereotypen zwischen Quotendruck, also der Anpassung an Hörgewohnheiten, Zeitmangel, Geldmangel, uniformen Klangresultaten und allgemeiner Geringschätzung der Hintergrundmusik im Fernsehen. Dabei könnte – ein Mehr an Aufmerksamkeit, Zeit und Geld vorausgesetzt – doch alles ganz anders sein: „Musik kann eine dritte Dimension erschließen, die Bilder können anders hervortreten durch Musik, sie kann ein Passepartout sein, der ein Bild leuchten lässt.“²⁸

27 Ebd., S. 83.

28 Ebd., S. 138 f.