

Komponieren mit Ton und Bild

Cornelius Schwehr und das neue Filmmusikstudio in Freiburg

Am 9. Mai 2012 hat an der Freiburger Musikhochschule die Eröffungsveranstaltung des Studios für Filmmusik¹ stattgefunden. Mit dem im Oktober 2011 in Betrieb genommenen Studio wurden die räumlichen Ausbaumaßnahmen für den neuen Masterstudiengang »Filmmusik« abgeschlossen, den die Hochschule seit dem Sommersemester 2010 unter der Leitung von Cornelius Schwehr anbietet.

»Jeder gute Film hat Anfang, Mitte und Ende - nur nicht unbedingt in dieser Reihenfolge«². In diesem launigen, von Cornelius Schwehr nach Jan-Luc Godard zitierten Spruch steckt mehr als nur das Bekenntnis des leidenschaftlichen Cineasten zum künstlerischen Film. Ersetzt man »Film« durch »Musik« erhält man zugleich eine quasi definitorische Wesensbestimmung der Neuen Musik, aus der sich alle ihre weiteren spezifischen Eigenschaften ableiten lassen. Ist dies nur Zufall?

Die Anspielung auf die Modernität und die – im Wortsinn – Unkonventionalität, die beiden Gattungen, dem Film und der Neuen Musik eigen sind, kann auch vor Augen führen, was meist übersehen wird: beide sind etwa gleich alt. Während sich jedoch der Film als Kind des technischen Fortschritts sein Material und seine Mittel traditionell unbelastet und spielerisch im Experimentierlabor erobern durfte³, hat die Musik seit dem frühen 20. Jahrhundert einen verschärften Begründungs- und Rechtfertigungsmarathon zu absolvieren, insbesondere seit sie sich als »Neue Musik« von aller früheren traditionellen zu emanzipieren trachtete. Dabei hätte alles so einfach sein können. Die bewegten Bilder hatten es gezeigt: Schleifen, Schnitte, Blenden, schneller Vor- und Rücklauf – all diese Techniken ermöglichten plötzlich eine neue prozessorientierte Ästhetik jenseits solch traditioneller Maximen wie Folgerichtigkeit, formale Geschlossenheit, stilistische Einheitlichkeit, Ausgewogenheit u.v.m. Zwar wurde Vergleichbares auch in der Neuen Musik ausprobiert, nur dass hier der ästhetische Perspektivwechsel nicht einfach gesetzt, sondern der übermächtigen Wirkung des bestehenden traditionellen Musikdenkens - stärker noch des Musikfühlers - abgerungen werden musste. Die Methode entsprach der naturwissenschaftlichen Analyse: Da mit der Auflösung der Tonalität um 1910 alle das syntaktische musikalische System konstituierenden Eigenschaften ins Wanken geraten waren, konnten nun einzelne Eigenschaften voneinander isoliert werden, selbst dann, wenn sie klingend nie einzeln, sondern nur im Zusammenhang mit anderen auftraten. Der Einblick in die Anatomie der Klänge veränderte die ästhetische Wahrnehmung und diese den musikalischen Ausdruck. Ins Zentrum der Aufmerksamkeit konnte später das rücken, was *physikalisch tatsächlich* klingt. Wie im Film bildete diese neue Herangehensweise in der Musik eine eigene Poetik aus.

Wer nun meint, die Verbindung von Neuer Musik und Film müsse sogleich eine Neue Filmmusik ergeben, irrt gewaltig, denn obwohl beide als Kinder des 20. Jahrhunderts aus einem vergleichbaren Erfahrungshintergrund hervorgegangen sind, weisen sie verschiedene mediale Gesetzmäßigkeiten auf, die sich wahrnehmungspsychologisch dramatisch auswirken. Diese zu verstehen und ihre komplexen Wechselwirkungen in Bezug zum jeweils anderen Medium aufzuzeigen, hat sich das neue Filmmusikstudio im Institut für Neue Musik der Freiburger Musikhochschule zur Aufgabe gemacht.

¹ www.mh-freiburg.de/institut-fuer-neue-musik/studio-fuer-filmmusik

² Cornelius Schwehr: Neue Musik oder Neue Filmmusik. Zum Verhältnis von Musik und Film in: Wechselwirkungen. Neue Musik und Film, hrsg. Jörn-Peter Hiekel (Wolke Verlag), Hofheim 2012

³ Cornelius Schwehr weist darauf hin, dass der Film von da aus alle Niveaus und Genres gleichzeitig ausgebildet hat

Augen und Ohren

Hören und Sehen gehören zum Ensemble unserer fünf Sinne, gemeinsam prägen sie unsere Gefühlswelt. Dennoch haben auch die Teilbereiche der sinnlichen Wahrnehmung ihre eigene Vollständigkeit. Zwar gilt das Sehen immer und überall als die dominante Leistung, doch ist das insofern verwunderlich, als unser Gehör ein außerordentliches Auflösungsvermögen besitzt. Trotz Lärm und vieler Stimmen können wir uns im Tumult auf einen Redner konzentrieren. Wir hören einzelne Instrumente und Klänge aus einem Orchester heraus. Wir können »mit den Ohren sehen«, weil wir sehr genau orten können, aus welcher Richtung Geräusche stammen, und wir können eine erstaunliche Bandbreite an Geräuschen hören (die leisesten wahrnehmbaren Geräusche bis zur Schmerzschwelle des Ohres entsprechen einem Schalldruckverhältnis von 1: 1 Million).

Obwohl (oder gerade weil) Auge und Ohr unterschiedlich auflösen, behaupten sie sich gegeneinander, sie konkurrieren gewissermaßen und färben unsere Wahrnehmung jeweils ein. Der Französische Filmtonexperte Michel Chion weist darauf hin: nicht nur hört man keinen Filmtone, man hört-sieht ihn, man sieht auch kein Bild man sieht-hört es, denn »man sieht etwas anderes, wenn man hört, und man hört etwas anders, wenn man sieht«⁴

Im Grunde ist es recht simpel, allein durch die (auch zufällige) Kombination von Bild und Ton ein relativ komplexes Gebilde zu schaffen, das irgendwie sinnvoll erscheint, denn es ist der Rezipient, der das Wahrgenommene zu etwas Sinnvollem ergänzt. Bestätigen sich Bild und Ton, entsteht illustrierende Filmmusik. »Was einem Film, der »nur« auf Unterhaltung angelegt ist, angemessen ist, steht an dieser Stelle nicht zur Debatte.«⁵ Wenn es jedoch darum geht, durch die gezielte Kombination einzelner Elemente von Musik und Bildern eine neue Bedeutung zu erzielen, dann ergibt sich die Aufgabe, die Ebenen von Bild und Ton zunächst systematisch zu trennen und erst dann zu untersuchen, wie mit ihren speziellen analogie- oder kontrastfähigen Eigenschaften Beziehungen geknüpft werden können.

Aus dem »Instrumentalen Theater« kennt man die paradoxe Koppelung von Bild und Ton. Klänge werden substituiert oder Bilder durch fremde Klänge ergänzt. (Es gibt eine Szene in Carola Bauckholts Bühnenmusik, in der eine Pendellampe langsam durch die Szene schwingt und ein Violoncello dazu die »passenden« Geräusche erzeugt.) Verglichen mit dem Theater potenzieren sich im Film die Möglichkeiten bereits auf der visuellen Ebene: als Veränderung des Raums, als Modifikation der Zeit, als Bewegung im Raum, Konstellationen von Personen und Gegenständen usw.⁶ All diesen Ereignissen können musikalische Funktionen zugeordnet werden.

In ihrer »Ästhetik der Filmmusik« hat schon Zofia Lissa darauf hingewiesen, dass die Ästhetiken der autonomen Künste bei ihrem Zusammenwirken versagen. Entscheidend ist ihre jeweilige Funktion im Zusammenhang mit den übrigen Elementen des Films. Sie war die erste, die versuchte, mögliche Funktionen begrifflich zu fassen und zu systematisieren. Damit die Funktionalisierung und die damit verbundenen wechselseitigen Zuschreibungen bewusst werden können, ist Reduktion und eine klare Fokussierung der Eigenschaften nötig. Ein Spezialfall entsteht, wenn eine Musik möglicherweise vorab schon aus anderen Zusammenhängen eine Bedeutung mitbringt.

Cornelius Schwehr zitiert ein Beispiel für das Spielen mit wechselnden Funktionen der Musik in Godards Film »Sauve qui peut (la vie)«⁷. Eine der Protagonistinnen fährt mit dem Fahrrad am Genfer See entlang, dazu hört man eine »etwas aufdringliche« Illustrationsmusik. Sie betritt anschließend eine Gaststätte und als die Kellnerin kommt, fragt sie sie, was das eben da draußen für eine Musik gewesen sei. Die Kellnerin weiß nicht, wovon sie redet und fragt noch einen Kollegen, der natürlich auch nichts gehört hat. »In diesem Moment geraten alle Verhältnisse, die Film und Musik unausgesprochen einge-

⁴ C.S.: Neue Musik oder Neue Filmmusik, ebenda

⁵ Cornelius Schwehr: Der Pannwitzblick. Anmerkungen zur Musik des Films
in: Der Pannwitzblick, hrsg. U.Sierk, D.Danquart, Verlag Libertäre Assoziation, Hamburg 1993

⁶ vgl. Tarek Krohn: Ästhetik der Filmmusik. Zofia Lissa, in: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 2, 2008, S.187

⁷ Jean-Luc Godard: »Sauve qui peut (la vie)« Deutscher Titel: »Rette sich, wer kann (das Leben)« Frankreich/CH/BRD/A (1980)

gangen sind und die wir als Betrachter stillschweigend vorausgesetzt hatten, aus den Fugen und stehen zur Disposition«⁸.

Filmmusik und Neue Filmmusik

»Ich bin überhaupt nicht der Meinung«, sagt Cornelius Schwehr, »dass ein Film eine sehr gute Musik nötig hat, um auch ein sehr guter Film zu sein (und mit Musik meine ich hier immer das gesamte akustische Erscheinungsbild des Films: alles was klingt). Hinzu kommt, dass eine gute Musik noch lange keine akzeptable Filmmusik zu sein braucht, und dass eine Musik, die für sich allein kaum Bestand haben würde, möglicherweise als Filmmusik Außerordentliches leistet. Die Qualität erweist sich immer erst im Zusammen-treten der zwei Ebenen und ist überdies in jedem Falle etwas anderes (und keinesfalls etwa automatisch mehr) als die Summe von beiden«.⁹

Schon im Schweizerischen Winterthur, wo Cornelius Schwehr von 1989-95 Lehrer für Musiktheorie und Komposition war, hat er in seinen Seminaren Fragen der Gebrauchsmusik thematisiert. Sein Interesse an diesem Thema reicht zurück bis in die 1970er/80er Jahre und wurzelt in der politischen Diskussion, an der er sich unter anderem als Autor des 1977 aus der Anti-AKW-Bewegung in Südbaden hervor gegangenen linksalternativen Projekts Radio Dreyeckland teilnahm¹⁰.

Seine Verehrung für Hanns Eisler und dessen unablässiges Bemühen darum, etwas »Brauchbares« (wie dieser selbst sagte) zu komponieren, drückte sich paradoxer Weise in einem Text aus, der in seiner Ambivalenz eine tiefe Problematik offenbarend über weite Strecken einem einzigen liebevollen Verriß gleich kommt. Er mündet schließlich in eine grundlegende Erkenntnis: »Wahrscheinlich ist das überhaupt das Grundproblem fast des gesamten Eislerschen Werkes, dieser riesige Versuch, da Einheit zu stiften, wo die Zustände Zwietracht verordnet haben, der Versuch, der politischen Avantgarde, gewissermaßen im Handstreich, die künstlerische Avantgarde unterzuschieben.«¹¹

Auch Cornelius Schwehr hat sich, parallel zu seiner Arbeit als Komponist Neuer Musik, immer mit anderen Genres befasst. Über die Jahre sind stattliche 15 Bühnenmusiken, 11 Hörspiele und 23 Filmmusiken entstanden, allein die letztgenannten in enormer ästhetischer Bandbreite: von dem kammermusikalisch autonomen »aber die Schönheit des Gitters« (1991/92) mit Filmprojektion (ad lib.) über zwei Tatort-Musiken (1999/2000, 2002) bis hin zu einer ergreifenden Live-Musik zu Sergej Eisensteins »Panzerkreuzer Potemkin« (2006). Diese Arbeiten erforderten genaue Analysen zu Aufgabe und Wirkung der Musik. Einige Überlegungen hat Cornelius Schwehr veröffentlicht.¹² Was das kompositorische Denken hier ausmacht, das Spiel mit Funktionen und Bedeutungen, findet sich vergleichbar auch in seinen autonomen Musiken. Dazu entwirft der Komponist musikalische Situationen, die verschiedene Kontextualisierungen zulassen, wobei sich das musikalische Geschehen der jeweiligen Wahrnehmungsebene entsprechend verschieden darstellen kann. Es geht also um den komponierten Wechsel *der* Kategorien, nach denen musikalischer Sinn erfasst wird, um an den Scharnierstellen verschiedener Kontexte die Grenzen jener "Objektivität" erfahrbar zu machen, an der sich unsere Wahrnehmung orientiert. »Der Gehalt einer Musik«, sagt Cornelius Schwehr, »setzt sich zusammen aus dem, was in sie hineingeschrieben wurde und dem, was die Zeit und der Gebrauch, der von ihr gemacht wird, ihr anheftet.« Interessanterweise wird dieses Verhältnis besonders da deutlich, wo es ex negativo erscheint. »Was eine Musik tatsächlich ist, wird da deutlich, wo

⁸ C.S.: Neue Musik oder Neue Filmmusik, ebenda

⁹ Cornelius Schwehr: Versuch, Chris Markers Filme gegen ihre Musik zu verteidigen. Einige grundsätzliche Überlegungen an nicht willkürlich gewählten Beispielen, Manuskript 1995

¹⁰ Cornelius Schwehr: Nur dein Geschmack entscheidet (über den Zusammenhang zwischen einer Getränkereklame und der Musikpraxis in den Rundfunkanstalten in: Radio Dreyeckland, Freiburg 1986, Medium, Frankfurt/Main, 4/86

¹¹ Cornelius Schwehr: Eisler 1925, in: Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik, 1908-1933 Gustav Bosse Verlag, Kassel, 1994

¹² C.S.: Der Pannwitzblick, ebenda

gezeigt werden kann (oder erfahren wird), dass ein Gebrauch, der von ihr gemacht wird nicht mit ihrem Gehalt zusammen fällt.«¹³

Diesen Gedankengang der indirekten Sinnstiftung, der Offenbarung durch Auslassung, der Herstellung von Beziehung durch gezielte Beziehungslosigkeit, durch Distanz zu den Mitteln, gibt es öfter in Cornelius Schwehrs ästhetischen Überlegungen. Dieses Verfahren kann ebenso sinn- wie wirkungsvoll sein, weil es dem Rezipienten überlässt, das Fehlende zu ergänzen. »Wenn man will, merkt man, dass Beziehungslosigkeit in Neuer Kunst auch ein mögliches Verhältnis ist, und man mag sich darüberhinaus fragen, wieviel Zusammenhang man als Betrachter gewillt ist, in das Verhältnis von Bild und Musik hineinzutragen.«¹⁴

In dem Dokumentarfilm »Wundbrand - Sarajevo«¹⁵ ist Beziehungslosigkeit jedoch aus inhaltlichen Gründen zum musikalischen Hauptverfahren geworden. Der Film zeigt bizarre Bilder von Zerstörung und Gewalt in der belagerten Stadt Sarajevo, zeigt auch, wie irgendwo eine Frau den Hof fegt und versucht, in absurder Weise Ordnung zu halten, wo nichts mehr funktioniert. Cornelius Schwehr hat die Tonspur des Filmes komplett abgelöst, nach musikalischen Gesichtspunkten neu arrangiert und den Bildern wieder zugefügt. Diese Verschiebung erzeugt beim Zuschauer das Gefühl einer veritablen Wahrnehmungsstörung. Hier treffen Bilder mit Originaltönen zusammen, die der Betrachter zwar als authentisch erkennt, die aber nicht einem kohärenten Ganzen zugeordnet werden können. Dies erzeugt eine Hermetik, die den Betrachter isoliert und die spürbar werden lässt, dass es Erfahrungen geben kann, die sich weder teilen noch mitteilen lassen. Es ist eine auf psychologischer Ebene adäquate Metapher für das Verwirrtsein, das Ver-rücktsein, das buchstäbliche Entsetzen.

»Ich bin der Überzeugung«, sagt Cornelius Schwehr, »dass es weder eine Frage des filmischen Genres, noch der musikalischen Stilistik ist, die darüber entscheidet, ob man von Neuer Filmmusik sprechen kann. Es ist einzig und allein eine Frage des Verhältnisses von Bild und Ton«. Neue Filmmusik kann nur eine sein, in der alle Verhältnisse zur Disposition gestellt werden, um auf diese Weise erfahrbar werden zu lassen, dass immer auch alles anders sein könnte. Denn nur diese Distanz, dieser Blick von außen ermöglicht, dass ein Bewusstsein für die gezeigten Vorgänge, für die Mechanismen der eigenen Wahrnehmung entsteht.

Als Cornelius Schwehr 1995 als Professor für Komposition und Musiktheorie nach Freiburg kam, hat er das Thema auch dort interessierten Studenten angeboten. Ab 2001 wurden deren Arbeiten einmal im Jahr im Kommunalen Kino gezeigt, seitdem hat das Projekt weitere Kreise gezogen. Wie kein anderer hat Cornelius Schwehr die Verbindung von avanciertem Musikdenken und Gebrauchsmusik praktiziert und weitergedacht und in gewisser Weise ist es sein Verdienst, wenn die Idee der »Angewandten Musik«, ohne unselbständige Rückwärtsorientierung an der Agit-Prop-Kunst der 20er Jahre, aus der Perspektive der Neuen Musik neu thematisiert werden kann. Für die Kultivierung dieser Verbindung beider ist es ein Glücksfall, dass das neue Filmmusikstudio an das Institut für Neue Musik der Hochschule angebunden ist.

Künftig können jeweils 8 Studenten den neuen Masterstudiengang absolvieren. Dabei wird es auch eine Zusammenarbeit mit anderen Institutionen, z.B. der Internationalen Filmschule Köln und der Kunsthochschule für Medien Köln, geben. Für Cornelius Schwehr bleibt es ein gemeinsam mit den Studenten auszubauendes Forschungs- und Experimentierfeld.

¹³ C.S.: Versuch, Chris Markers Filme gegen ihre Musik zu verteidigen, ebenda

¹⁴ C. Schwehr: Neue Musik oder Neue Filmmusik, ebenda

¹⁵ »Wundbrand - Sarajevo, 17 Tage im August « Dokumentarfilm von Johann Feindt und Didi Danquart, Musik Cornelius Schwehr (1994)