

Komponieren mit Ton und Bild

Cornelius Schwehr und das neue Filmmusikstudio in Freiburg

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

3 Zit., n. ebd.

4 Jean-Luc Godard, *Sauve qui peut (la vie)*, dtsh. als *Rette dich, wer kann (das Leben)*, FR/CH/BRD/A 1980.

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, S. 23.

5 Cornelius Schwer, *Neue Musik oder Neue Filmmusik*, a.a.O., S. 25.

6 Ders., *Versuch, Chris Markers Filme gegen ihre Musik zu verteidigen. Einige grundsätzliche Überlegungen an nicht willkürlich gewählten Beispielen*, Manuskript 1995.

7 Ders., *Nur dein Geschmack entscheidet (über den Zusammenhang zwischen einer Getränkeklame und der Musikpraxis in den Rundfunkanstalten)*, in: *Radio Dreieckland*, Freiburg 1986, Medium, Frankfurt/Main, 4/86.

Am 9. Mai hat an der Freiburger Musikhochschule die Eröffnungsveranstaltung des Studios für Filmmusik¹ stattgefunden. Künftig können jeweils acht Studenten den neuen Masterstudiengang absolvieren, 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 Reihenfolge². 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.

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.

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. 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«³

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. Cornelius Schwehr zitiert ein Beispiel für das Spielen mit wechselnden Funktionen in Godards Film *Sauve qui peut (la vie)*⁴. 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 eingegangen sind und die wir als Betrachter stillschweigend vorausgesetzt hatten, aus den Fugen und stehen zur Disposition«⁵.

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 Zusammentreten der zwei Ebenen und ist überdies in jedem Falle etwas anderes (und keinesfalls etwa automatisch mehr) als die Summe von beiden«⁶.

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 unter anderem als Autor des 1977 aus der Anti-AKW-Bewegung in Südbaden hervorgegangenen, linksalternativen Projekts *Radio Dreieckland* teilnahm⁷.

Seine Verehrung für Hanns Eisler und dessen unablässiges Bemühen darum, etwas

»Brauchbares« (wie dieser selbst sagte) zu komponieren, drückte sich paradoxerweise in einem Text aus, der in seiner Ambivalenz eine tiefe Problematik offenbarend über weite Strecken einem einzigen liebevollen Verriss gleich kommt. Auch Cornelius Schwehr hat sich, parallel zu seiner Arbeit als Komponist neuer Musik, immer mit anderen Genres befasst. Über die Jahre sind stattliche fünfzehn Bühnenmusiken, elf Hörspiele und dreiundzwanzig 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). »Der Gehalt einer Musik«, sagt 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 gezeigt werden kann (oder erfahren wird), dass ein Gebrauch, der von ihr gemacht wird, nicht mit ihrem Gehalt zusammen fällt.«⁸

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 darüber hinaus fragen, wie viel Zusammenhang man als Betrachter gewillt ist, in das Verhältnis von Bild und Musik hineinzutragen.«⁹

In dem Dokumentarfilm *Wundbrand – Sarajevo*¹⁰ 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 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 er 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 1920er 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. ■

Telemach Wiesinger, *Augenblick*, 16mm, s/w, tonlos:
»Man sieht etwas anderes, wenn man hört, und man hört etwas anderes, wenn man sieht.« (Michel Chion)

8 Ders., *Versuch*, Chris Markers *Filme gegen ihre Musik zu verteidigen*, a.a.O.

9 Ders., *Neue Musik oder Neue Filmmusik*, a.a.O., S. 25.

10 *Wundbrand – Sarajevo*, 17 *Tage im August*, Dokumentarfilm von Johann Feindt und Didi Danquart, Musik Cornelius Schwehr (1994).