

Neue Musik oder Neue Filmmusik

Zum Verhältnis von Musik und Film

Leicht läßt sich ein solcher Vortrag beginnen mit der immer wieder zu hörenden Bemerkung - sie wird durch die Wiederholungen und ihr Alter nicht lustiger - daß man sich dies oder jenes Stück der Neuen Musik sehr gut als Filmmusik, vorzugsweise in einem Horrorfilm oder Psychoschocker vorstellen könnte. Übrigens, derselbe Gedanke findet sich auch bei Zofia Lissa, der Pionierin der polnischen Filmmusiktheorie, lediglich ein bißchen seriöser, allerdings nur in der Formulierung. Gleichwohl: Ich bin damit geradewegs ins Zentrum der Problematik vorgestoßen und könnte das Gerede ja gerne versuchen ernstzunehmen und kopfnickend-beipflichtend ergänzen: Nur daß es dann eben keine Neue Musik mehr ist.

Die Gründe dafür sind augen- und ohrenfällig und zu offensichtlich als daß ich mich und Sie damit länger aufhalten möchte, einer davon ist auch, daß wir mit den Augen völlig anders auflösen als mit den Ohren, und unter den vielen möglichen Belegen in diesem Zusammenhang, sei pars pro toto einer ausgewählt, einer der meines Erachtens noch zu den weniger problematischen zählt: Ich meine den Einsatz von Ligetis "lux aeterna" in Kubricks "space odyssey". Das Beispiel ist nicht ganz unheikel; ich will mich aber hier nicht auf mögliche Feinheiten einlassen und nur festhalten, daß dieses Chorstück aus dem Jahre 1966 als ein Beispiel postserieller Verfahren in dem erwähnten Film unrettbar zur Sphärenmusik verkommt, oder zu einer solchen aufsteigt, das hängt ganz vom Standpunkt ab, den man einnimmt.

In jedem Fall spielt die spezifisch musikalische Qualität, das, was das Stück als Musik auszeichnet, keine Rolle mehr, und es ist völlig unerheblich dabei, ob man das begrüßt, bedauert oder ob es einem gleichgültig ist.

Wie dem auch sei: Wenn Neue Musik auf einen Film trifft, entsteht keine Neue Filmmusik, in den allermeisten Fällen zumindest nicht, und ich formuliere nur aus Vorsicht einschränkend und nicht, weil ich eine Ausnahme kennen würde. Bei der übersichtlichen Menge an Sonderfällen vom Schläge von Clair-Saties "entr'acte", Eislers Regen-Variationen zu Ivens "Regen", Riedl-Reitz' "Geschwindigkeit" etc., ich habe mich in diesem Genre des Neue-Musik-Films unter anderem mit "aber die Schönheit des Gitters", zusammen mit Didi Danquart, auch betätigt, bei diesen Sonderfällen wäre etwas differenzierter zu argumentieren, obwohl auch da, wie ich finde, das Problem im Grunde dasselbe bleibt. Im Verlauf dieses Symposiums wird dieses Genre sicher noch gebührend in den Blick kommen.

Mein Interesse für heute liegt jedoch an einer anderen Stelle, und so habe ich 2 Wege offen. Ich könnte ja trotzdem danach fragen, was generell dabei passiert, wenn Neue Musik auf einen Film trifft, es sind, abgesehen davon, daß das spezifisch musikalische nicht oder kaum mehr vorkommt, doch sehr verschiedene Ergebnisse denkbar und die möglichen Wechselwirkungen sind vielgestaltig. Wenn Jacques Rivette seine "Belle noiseuse" mit einem kleinen Ausschnitt aus Strawinskys "Agon" beginnt und beschließt, dann ist der Unterschied zur oben erwähnten "space odyssey" von Kubrick, bei aller grundsätzlichen Übereinstimmung, doch gewaltig.

Oder, und dem will ich mich zuwenden, ich fange an danach zu fragen, was denn tatsächlich eine Neue Filmmusik sein könnte. Dazu allerdings ist es notwendig, zunächst einmal in die Begrifflichkeit ein kleines bißchen Ordnung zu bringen.

Die Neue Musik, Neu als Beschreibung einer Qualität, in dem Sinne, daß etwas grundsätzlich anders ist, als in der Musik davor, "Neu" also großgeschrieben, damit niemand es mit dem gleichlautenden Adjektiv verwechselt, auf diese Weise Neu, daß ein Stück aus dem Jahre 1910 durchaus Neue Musik und eines aus dem Jahre 2008 keine sein kann, ich lasse das hier als abstrakte Definition zunächst einfach so stehen, diese Neue Musik hat mit dem Film und seiner Geschichte doch eines gemeinsam: sie ist ungefähr gleich alt.

Beides sind sie Kinder des 20. Jahrhunderts - auch wenn ihre jeweiligen Anfänge ein paar Jahrzehnte weiter zurückreichen. Es ist dies eine Selbstverständlichkeit, alle wissen das, nur finde ich, man sollte sich das immer wieder einmal plastisch vor Augen führen.

Das könnte ja bedeuten, daß, zumindest unter historischem Blickwinkel, die Neue Musik die natürliche Verbündete des Films wäre - nur, es ist nicht so.

Beim Film, anders als bei der Musik, der Malerei, der Literatur etc. mit ihrer jeweils vielhundertjährigen Geschichte, entstehen quasi im Zeitraffer alle Niveaus und Genres künstlerischer oder auch weniger künstlerischer Gestaltung praktisch gleichzeitig. Es entsteht, vom billigsten Schund bis zu Produkten höchsten künstlerischen Anspruchs, vom blanken Naturalismus bis zur rein abstrakten Formensprache, vom naiven Realismus bis zum symbolistischen Dickicht alles zeitlich nebeneinander. Und koppeln sie das bitte jetzt nicht zweidimensional, Schund und Naturalismus versus künstlerischer Anspruch und abstrakte Formensprache z.B., es gibt alles, in jeder erdenklichen Kombination.

Das haben die anderen Künste zwar auch, nur, der Film hat keine Geschichte die ihm Last und Hilfe gleichermaßen sein könnte dazu, das **ist** seine Geschichte.

Nun habe ich implizit schon alles gesagt, was ich sagen wollte, ich kann also in aller Ruhe wieder zurückgehen und versuchen, das eine oder andere explizit zu machen.

Zurück noch einmal kurz zur Neuen Musik: was ist das, was da grundsätzlich anders sein soll als in der Musik davor? Komponistenkollegen haben das ausführlich entfaltet, ich möchte einen zentralen Punkt dabei herausgreifen, um das, was hier gedacht werden kann, deutlich zu machen.

Wenn ich mich der Auffassung anschließe, daß die Neue Musik, im Gegensatz zu aller Musik davor, keine Konventionen mehr ausbildet und auch keine mehr ausbilden kann, so meint das, daß tatsächlich, in der Musik, zu jedem Zeitpunkt prinzipiell alles möglich ist.

Es ist natürlich trotzdem so, daß ich bei den meisten meiner Kollegen weiß, was mich erwartet, wenn ein Stück beginnt, das aber ist ein Argument auf die Person und nicht auf die Sache, die Musik.

Das war früher völlig anders. Ich brauche ja nur den Anfang eines beliebigen Stückes aus dem Barock, der Klassik, der Romantik zu hören, um zutreffende Aussagen machen zu können, über die zu erwartende Form, die Dauer, die Art des Umgangs mit der Harmonik, etc., und das hat Gründe die in der Musik der jeweiligen Zeit, des jeweiligen geographischen Ortes liegen. Und das gilt für alle Neue Musik nicht mehr, es gibt keinen Grund mehr, der in der Musik aufzufinden wäre, warum ein großbesetztes Orchesterstück nicht nach 20 Sekunden zu Ende sein, oder warum während der Aufführung eines Streichquartettes der Cellist nicht die Saiten seines Instrumentes abspannen sollte.

Das gilt selbstverständlich für alle heutige Musik, nur gibt es eben die, die davon nichts wissen will, und die, die mit dieser Problematik auf irgendeine Weise umgeht, sich ihr stellt, aus ihr Konsequenzen zieht, und letztere ist die Neue Musik wie ich sie gerne sehe, und diese hat die grundlegende Eigenschaft, sich selbst auch als Musik, nicht mehr selbstverständlich zu sein. Dies, eine andere Formulierung des nämlichen

Sachverhaltes, und diese trifft, abgesehen von allen möglichen und vielgeführten Debatten über die Ausbildung von Konventionen das, um was es mir hier geht am Besten, - dieses: sich selbst nicht mehr selbstverständlich sein, man kann das auch als Verlust der Unmittelbarkeit beschreiben, und das beschränkt sich erfreulicherweise nicht auf den engeren Bereich der sogenannten E-Musik, in dem ein solches Verhältnis der Musik sich selbst gegenüber anzutreffen ist, das gibt es auch in anderen Genres.

Und in diesem Sinne, meine ich, gibt es auch den Neuen Film und auch hier sind durchaus nicht immer diejenigen Filme die Neuen, die mit einem hohen Anspruch auftreten. Und auch hier ist die Entstehungszeit nicht das Argument, ist gestern nicht notwendig Neuer als vorgestern.

Es gibt in diesem Zusammenhang den launigen Satz: Jeder gute Film hat Anfang, Mitte und Schluß, — nur nicht unbedingt in dieser Reihenfolge. Und damit wäre ich wieder bei den verlorenen Konventionen angekommen.

Wenn sie jetzt meinen sollten, sie wüßten nun, auf was ich hinauswill, - alles hübsch in seine Ecke, Neue Musik als Neue Filmmusik zum Neuen Film und die großen Gefühle zu den großen Gefühlen oder was einem da sonst noch so in den Sinn kommen könnte, so täuschten sie sich.

Ich bin ja bei der Neuen Filmmusik noch garnicht angekommen. Und tatsächlich ist es doch so, daß eine Filmmusik ohne das zugehörige Bild überhaupt nicht zu beurteilen ist (von kompositionstechnischen und handwerklichen Unzulänglichkeiten und Missetatigkeiten einmal abgesehen, aber das gibt es zu viel als daß ich Lust hätte mich damit zu beschäftigen).

Daß eine Filmmusik ohne die zugehörigen Bilder nicht zu beurteilen ist, hat Michel Chion, der große Filmtonexperte aus Frankreich in seinem Buch "L'audio-vision" beschrieben und vice-versa ergänzt: 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 anderes, wenn man sieht". Wieder so eine Selbstverständlichkeit, eigentlich.

Und durch diese Interaktion zwischen Bild und Ton kann etwas entstehen, was sich als Neue Filmmusik beschreiben läßt, und dabei ist es unerheblich, ob die eingesetzte Musik für sich alleine mit Neuer Musik etwas zu tun hat.

Und nun noch etwas, bevor ich zu einigen Beispielen komme, um das, was ich meine, zu zeigen. Ich bin überhaupt nicht der Auffassung, daß etwas Neue Filmmusik sein muß um gute Filmmusik zu sein, es gibt wunderbare Filmmusiken, die bedienen auf sehr traditionelle Weise einfach nur das Bild, phantasievoll und handwerklich perfekt, das kann ein reines und ungetrübtes Vergnügen sein. Ich möchte in diesem Zusammenhang nur die Musik zu Fellinis "Amarcord" nennen, die Nino Rota gemacht hat, und, was die vielen sinnvollen Möglichkeiten des Musikeinsatzes im Film darüberhinaus angeht, auf die einschlägige Literatur verweisen, an der es wahrlich nicht mangelt.

Nun jedoch zu meinen angekündigten anderen Beispielen. An dieser Stelle, um ein auf die beschriebene Weise zu charakterisierendes Verhältnis von Film und Musik deutlich zu machen, wird gerne auf eine Sequenz aus dem ersten Teil von Godards Film "Sauve qui peut - la vie" hingewiesen. Ich nehme an, sie kennen das, ich zeige es nicht und beschreibe es nur sehr kurz für diejenigen, die es nicht kennen sollten: Eine der Protagonistinnen des Films, gespielt von Nathalie Baye, fährt mit dem Fahrrad am Genfer See entlang, dazu hört man eine etwas aufdringliche Illustrationsmusik. Die Darstellerin betritt anschließend eine Gaststätte und als die Kellnerin kommt, um die Bestellung aufzunehmen, fragt sie sie, was das eben für eine Musik gewesen sei, da draußen, sie deutet aus dem Fenster. Die Kellnerin weiß nicht, von was 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, der Regisseur macht im weiteren Verlauf des Films ausgiebig Gebrauch davon. Es ist dies ein schönes Beispiel, für das, was ich versucht habe zu beschreiben, ein bißchen grob vielleicht, das geht auch subtiler.

Zu Beginn von Hitchcocks "Vertigo", nach der Einleitungssequenz, die das Schwindeltrauma des Hauptdarstellers begründet, begleitet von einer sehr gut gemachten Illustrationsmusik, die all das leistet, was sie hier zu leisten hat, versetzt der Film den Zuschauer in die Wohnung der Freundin des Mannes, und dieser erzählt ihr von der soeben gesehenen Geschichte und deren physischen und psychischen Nachwirkungen unter denen er zu leiden hat. Dazu hört man eine merkwürdig unpassende Musik im frühklassischen Stil von geradezu ernüchternder Belanglosigkeit. Das zieht sich so über eine längere Zeit hin und kurz vor Ende ihres Gesprächs fragt er sie, ob es nicht möglich wäre diese Musik abzustellen - sie stellt sie ab, es war das Radio. Man hätte ja gleich denken können, daß das keine Illustrations- sondern eine Originalmusik ist, man denkt es nicht und das merkt man dann, und 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. Mir gefällt diese Sequenz sehr gut, sie ist ein wunderbares Beispiel für uneigentliche Musik, einer Musik, die nicht sich selbst meint und die einem Film, der von nichts als von Täuschung handelt, mehr als angemessen ist.

Dieser andere Umgang mit der Musik, der, in meiner Wahrnehmung die Voraussetzung für das Entstehen einer Neuen Filmmusik ist, beschränkt sich selbstverständlich nicht auf deren Thematisierung, das wäre dann doch zu dürftig. Ich bin, zusammen mit Studierenden der Freiburger Musikhochschule schon seit längerem dabei auf diesem Gebiet sowohl theoretisch wie praktisch, Erfahrungen zu sammeln. Der praktische Teil mündet in regelmäßigen Kinoabenden im Kommunalen Kino, wo die Arbeiten der Studierenden gezeigt werden und was die theoretische Beschäftigung angeht, so möchte ich ihnen gerne noch drei weitere Beispiele vorstellen und diese nun auch vorspielen.

Das erste entstammt dem Film "Sous les toits de Paris" von René Clair und ist ein Edelsteinchen in einem Film, der von den Möglichkeiten was das Verhältnis von Film und Musik angeht geradezu verschwenderischen Gebrauch macht, - das liegt vielleicht daran, daß es der erste Tonfilm von Clair ist, ihm also das Zusammensein von Bild und Ton glücklicherweise noch keine Selbstverständlichkeit sein konnte. Die Stelle, um die es jetzt geht, ist die wahrscheinlich künstlichste des ganzen Films und trotzdem überhaupt nicht aufdringlich, wie alles künstliche, was so gut gemacht ist. Es werden drei verschiedene Orte hintereinandergeschnitten, eine Kneipe mit einem Pärchen, eine Gefängniszelle mit einem Mann, Albert heißt er, und ein Hinterhof mit einem einsamen Akkordeonspieler. Die Personen hängen alle zusammen, das brauche ich jetzt nicht zu erklären. Und die Musik, die dazu erklingt läuft durch, immer exakt auf Anschluß, aber nicht als Illustrationsmusik aus dem Hintergrund, was gängiger Praxis entspräche, sondern als Originalmusik: zuerst als Musik in der Kneipe, dann pfeift Albert in seiner Zelle das Stück weiter, als säße er daneben und schließlich beendet es der Akkordeonspieler im Hinterhof. Hören und sehen sie sich das bitte an, es dauert eine knappe Minute.

Filmbeispiel 1

Es ist dies, in seiner ganzen Künstlichkeit eine Filmsequenz, in der die Musik dadurch,

daß sie auf sich selbst zeigt, sich selbst vorführt, auf das Verhältnis der im Bild gezeigten Personen deutet. Um letzteres ganz ermessen zu können, müßte man sich allerdings den spezifischen Gehalt dieser Musik, den sie im Lauf des Films angenommen hat, man hört sie an dieser Stelle nicht zum ersten Mal, ebenfalls klarmachen. Das führte hier zu weit, soll aber als Aufforderung sich den Film bei Gelegenheit zu Gemüte zu führen, hier stehenbleiben. Der Film ist voll mit solchen Bild-Musik Preziosen unterschiedlichster Art.

Das nächste Beispiel verfolgt eine völlig andere Intention, aber, sehen und hören sie sich das zunächst einmal an, und achten Sie besonders darauf, was Sie hören und sehen oder auch hören und nicht sehen:

Filmbeispiel 2

Der Film, dem diese Sequenz entstammt heißt, "Die Kommissarin", Regie geführt hat Aleksandr Askoldov und die Musik hat Alfred Schnittke geschrieben, es ist, nach meinen Informationen seine erste Filmpartitur gewesen. Mich beeindruckt diese kurze Passage sehr - und nicht nur diese - es ist zum einen eine Art *musique concrète*, die durch das Bild entsteht, fast alles Hämmern, was zu hören ist, wird durch das Bild eingeführt oder nachträglich begründet, löst sich dann aber von ihm, wird abstrakt, zur Studie über *Politempi*, und findet dann, die Oma lächelt dazu, wieder ins Bild zurück. Beim nächsten unmittelbar folgenden Anlauf, gibt es eine Temposchicht, die nun dynamisch dominiert, die von außen kommt und nicht durch das Bild ausgelöst, nicht durch es vermittelt wird, was bei der Oma eine Panikreaktion auszulösen scheint; gerade eben hatte sie sich noch gefreut. Und immer schaut die Kamera, genauso wie die alte Frau, vom Hämmern weg, in den Himmel, als warteten sie auf, als fürchteten sie sich vor etwas. Wir haben hier das Beispiel einer Filmmusik, die das Kunststück fertigbringt gleichermaßen konkret und abstrakt zu sein, es gibt das nicht oft.

Und nun, zu guter Letzt, ich bin hierher als Komponist, auch von Filmmusiken eingeladen, möchte ich gerne noch ein eigenes Beispiel vorstellen. Als Komponist von Filmmusiken, habe ich das Glück gehabt, viel Verschiedenes machen zu dürfen, vom Experimental- über den Dokumentarfilm, das Feature und den Kinofilm bis zum Fernsehkrimi, und ich bin, wie Sie mittlerweile wissen, der Überzeugung, 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, der Summe der beiden, die mehr ist als die einfache Addition der Bestandteile. Dafür sind die beiden Ausschnitte, die sie eben gesehen haben eindruckliche Beispiele, und leider ist es so, daß man mittlerweile, im herrschenden Medienschwung schon sehr suchen muß, um dergleichen wache und intelligente Ton-Bild-Kombinationen, die ich für Neue Filmmusik halte, zu finden. Das hat maßgeblich zu tun mit der Funktion, die die Musik im Regelfalle zu erfüllen hat, und die einen Hinweis darauf, ein Bewußtsein und damit eine Ablenkung davon, nur schwerlich zulässt. Und weil das so ist, sind für einen Komponisten, den dieses Verhältnis umtreibt Fernsehredaktionen schwierigere Gesprächspartner als Dokumentarfilmproduzenten. Und so kommt es, daß ich ihnen jetzt kein Beispiel aus einem Tatort, sondern aus einem Dokumentarfilm vorstellen möchte.

Dieses Beispiel deutet nocheinmal in eine andere Richtung als die bisherigen. Es handelt sich um einen Ausschnitt aus dem Film "Wundbrand" von Didi Danquart und Johan Feindt. Der Film beschreibt die Situation in der vom Krieg eingeschlossenen Stadt Sarajewo. Als ich die Originaltöne bekam, aufgenommen worden war alles mit einer Hi8-Kamera, der Ton zusätzlich auf DAT, war schnell klar, daß es

wenig Zweck hatte, dazu eine zusätzliche, auf welche Weise auch immer kommentierende oder interpretierende Musik zu schreiben. Und so habe ich den gesamten Originalton, mit Ausnahme der Teile, in denen man die Menschen sprechen sieht, von den Bildern getrennt, vornehmlich unter musikalischen Gesichtspunkten neu arrangiert und den Bildern wieder zugefügt. Ein paar wenige instrumentale, eher atmosphärische Ergänzungen durch Akkordeon und Streichtrio schienen mir nötig um alles auszubalancieren.

Auf diese Weise erhalten die Bilder, erhält der Film eine merkwürdige und befremdliche Hermetik und Abgeschlossenheit. Man nimmt ein geschlossenes System war, alles was man sieht, hört man auch und umgekehrt, nur eben nicht unbedingt gleichzeitig. Auch wenn das beim Betrachten sicher so nicht ins Bewußtsein kommt, als Eindruck stellt es sich schon ein, zumindest habe ich dafür eine große Zahl an Hinweisen. Und oft bin ich gefragt worden, wo denn da die Musik sei, das freut mich immer ganz besonders, und das auch deswegen, weil mir keiner der Filme, zu denen ich die Musik gemacht habe, nur annähernd so viel Mühe und Arbeit gemacht hat. Sehen sie bitte zum Schluß meiner Ausführungen noch ein kurzes Beispiel aus dem Film, ein Beispiel, bei dem es auch um Bewegungs- und Tempoempfindung geht, um das, was das Bild und das, was der Ton in dieser Hinsicht jeweils und verschieden voneinander suggerieren.

Filmbeispiel 3

Es ist mir sehr klar, daß ich hier viel Stoff in eine sehr kurzer Zeit gepackt habe, gerne ach zm Streiten, ich hoffe aber, darüberhinaus, daß dabei auch ein bißchen von dem Vergügen spürbar geworden ist, welches ein auf die beschriebene Weise anderer Musikeinsatz bereiten kann. Ich führe hier keine ideologischen Debatten, ich genieße es nur, wenn, auch im Kino, meine Wahrnehmungs- und Differenzierungsfähigkeiten ernstgenommen werden.

Cornelius Schwehr, September 2008