

Strukturelle Integration von Video in zeitgenössische Komposition

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades
Master of Music im Hauptfach **Elektroakustische Musik**

an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin

vorgelegt von:

Malte Giesen

Erstgutachter, Betreuer: Prof. Wolfgang Heiniger

Zweitgutachter: Prof. Jörg Mainka

Dienstag, 20. September 2016

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	2
Vorwort	4
1. Historisches	6
2. Eingrenzung	11
3. Kategorien der Beobachtung	13
4. Beispiele	14
4.1 Michael Maierhof: splitting 22 für Violoncello, Zuspiel und Video	14
4.2 Michael Beil: BLACKJACK für 17 Instrumente und Video	17
4.3 Johannes Kreidler: Studie für Klavier, Video und Audiozuspielung	20
4.4 Neele Hülcker: Bauvorhaben	21
5. Beobachtungen	26
7. Literaturverzeichnis	33
8. Anhang	34

„A composer is a dead man unless he composes for all the media and for his world.“
– Dick Higgins, 1966

Vorwort

Das grundsätzliche Interesse an der ausgehenden Fragestellung, die sich vereinfacht als die Frage „Warum verwenden Komponisten Video?“ zusammenfassen lässt, ist im Grunde naheliegend. Der Schaffensbereich Komposition bezieht sich traditionell auf Klingendes, auf „tönend bewegte Form“ (Hanslick), auf „gestaltete Zeit“ (Frisius), technisch gesprochen auf alles, was sich per Schallwelle vermitteln lässt. Betrachtet man also, ganz physikalisch gedacht, das hauptsächliche Arbeitsfeld des/der Komponist*in, so befindet es sich im Medium des Klingenden, den mit dem Sinnesorgan Ohr wahrnehmbaren Phänomenen. Auch wenn natürlich andere Medien vorkommen, selbstverständlich spielen bei Musikproduktion unzählige andere Faktoren und Medien eine Rolle, der Mensch ist schließlich ein Wesen mit mehreren Sinnen, so geht es doch hauptsächlich um Klingendes, um Klanglichkeit, Akustik, die technische Hervorbringung von Klang (Instrumente) und vor allem um die Organisation von Klang. Das Klingende ist also das Hauptmedium der/des Komponisten*in.

Die anderen Aspekte der Musik, die Transferaspekte der Notation, Interpretation, der Kontext, die „Inszenierung“ sind in der Regel das vereinheitlichende Moment, welches die Freiheit des Inhalts ermöglicht: Der Rahmen definiert, grenzt ab, regelt; allgemein lässt sich sagen, dass je strikter der Kontext gesetzt ist, desto freier der ist Inhalt.

„Der Rahmen leistet in diesem Zusammenhang eine Doppelfunktion (operativ gesehen: eine doppelte Schließung): Nach außen wird das Kunstwerk zunächst abgegrenzt, um die Aufmerksamkeit des Betrachters von den Ablenkungen der realen Welt abzulenken. Die Beobachtung kann nur in dem Ausmaß beobachtet werden, in dem sie von dem, was das Wahrnehmungsbewusstsein gleichzeitig irritieren kann, isoliert wird. Der Rahmen trägt dazu bei, die ganze Gegend des Kunstwerks zu neutralisieren, damit die Aufmerksamkeit des Beobachters auf die imaginäre Welt der Kunst katalysiert werden kann.[...] Nach innen *signalisiert* der Rahmen, dass es sich um Kunst handelt. Der Rahmen vollzieht die Bezeichnung: »Dies ist Kunst«. Er beschränkt sich nicht auf das faktische Realisieren der Trennung zwischen Innen und Außen, sondern deutet vor allem an, dass man hier Zugang zu einer anderen Welt haben darf. Die Operationen Unterscheidung und Selbstbezeichnung werden zugleich vollzogen: Die Darstellung stellt sich vor als darstellende (Selbst-)Vorstellung, abgesehen von dem, was jeweils dargestellt ist. Wie jede Form überzeugt die Form des Kunstwerks gleichsam »durch eingeschlossene Selbstreferenz«.“¹

¹ Alberto Cevalini: Der Rahmen der Kunst, in: Kunstkommunikation „wie ist Kunst möglich“, Beiträge zu einer systemischen Medien- und Kunstwissenschaft, Christian Filk / Holger Simion (Hg), Kulturverlag Kadmos Berlin 2010

Je klarer die Grenzen eines Dispositivs gezogen sind, desto größere Extreme in der Ausgestaltung sind innerhalb dieser Grenzen möglich. Wenn nun die Grenzen beginnen sich aufzulösen, bringt dies nicht selten Legitimationsfragen an den Inhalt mit sich, einerseits aufgrund des nicht mehr klar zu bestimmenden Rahmens und damit der Tatsache, dass nicht mehr klar abgegrenzt werden kann, was „dazu“ und was „nicht dazu“ gehört („ist das Kunst oder kann das weg?“), sondern auch aufgrund handwerklicher Aspekte. Der/die Komponist*in hat in der Ausbildung in der Regel nicht Kamera-, Schnitt- und Projektionstechnik gelernt, sondern eine „klassische“ Ausbildung in musikalischer Komposition genossen. Und auch wenn beispielsweise Michael Beil diese Frage für sich äußerst klar und einfach beantworten kann (im Grunde mit „warum nicht?“²), so müssen sich Komponist*innen, die sich in irgendeiner Form außerhalb ihres Hauptmediums bewegen, schon die Frage gefallen lassen, warum sie dies tun. So verschieden die künstlerischen Motive in den einzelnen Beispielen sein mögen, so sind die grundsätzlichen Fragen die folgenden:

Welcher ästhetische/strukturelle/konzeptionelle Gewinn ergibt sich aus der Einbeziehung von Video in die musikalische Komposition?

Ergibt sich aus bestimmten künstlerischen Positionen/einer (ästhetischen) Gesellschaftsvorstellung eine (künstlerische) Notwendigkeit des Einsatzes von Video, im Hinblick auf gesellschaftliche Relevanz, Abstraktion/Konkretion, etc.?

Wird das traditionelle Dispositiv der instrumentalen Konzertmusik als defizitär empfunden? Aus welchen Gründen?

Da dieser Text für einen ganz bestimmten Diskursrahmen verfasst ist, werde ich bisweilen auf pragmatische Begriffe zurückgreifen, insbesondere auf solche, die bereits in verschiedenen anderen Texten vorkamen, die für den Diskurs innerhalb des Neuen-Musik-Dispositivs wichtig waren und sind. Hierbei lässt sich ein gewissermaßen mehr essayistischer denn wissenschaftlicher Duktus nicht vermeiden, dies ist die Natur pragmatischer Begriffe im Kunst-Diskurs. Jeder weiß, was gemeint ist, jedoch lässt sich ein bestimmter Sachverhalt nicht hinreichend definieren. Es kommt hinzu, dass die Arbeit zwar auf Erkenntnis abzielt, jedoch

² Michael Beil: AV - Music and Video: http://econtact.ca/13_2/beil_AV.html (abgerufen am 16.6.2016)

auf künstlerische Erkenntnis. Um neue Verknüpfungen und neue Verstehensweisen nachvollziehen zu können, sind solche Unschärfen manchmal notwendig. Adornos *ästhetische Theorie* ist eben auch eine ästhetische Theorie, keine Theorie der Ästhetik.

1. Historisches

Das Phänomen, dass sich Künstler aus einem bestimmten Bereich in einem „Schwestermedium“ betätigen, ist kein ganz neues. Zur Anfangszeit der technisch reproduzierenden Medien ergab sich die besondere Situation, dass die Medien, die die verschiedenen menschlichen Sinne ansprechen, sich erstmalig tatsächlich als getrennt darstellten. Der Film war zu Beginn stumm, die Aufnahme der Wachswalze war nur zu hören, der Interpret oder die ursprüngliche Schallquelle war nicht real im Raum vorhanden. Zu dieser Zeit macht erstmal der Begriff der „Live“-Darbietung überhaupt Sinn³:

Hieran knüpfen die später für diese Untersuchung wichtigen Begriffe des *realen*, *artifiziellen* und *virtuellen* Raums an.⁴

Auch wenn es hier vorrangig um die Entstehung von transmedialen Kunstwerken geht, ist es doch entscheidend, zumindest historisch sich einmal auf das Trennende der Medien zu beziehen, genauer gesagt das wahrgenommene Konkurrenzverhältnis von Bild und Ton. Ein klar erkennbarer Tenor der Äußerungen verschiedener Komponist*innen zum Thema Musik und Video war die Behauptung, dass das Bild immer den Ton dominiere.⁵ Diese Behauptung wird oftmals unterfüttert mit scheinbar physiologischen Erklärungen, die Auflösung des Auges sei genauer als die des Ohrs, das Auge sei evolutionsbiologisch der wichtigere Sinn, etc. Führt man sich allerdings die Geschichte des bewegten Bilds vor Augen, ergibt sich ein ganz anderes, überraschendes Bild. Rick Altman beschreibt in einer Zusammenfassung der Geschichte des Kinos das bewegte Bild in stetig sich wandelnder gesellschaftlicher Wahrnehmung, so beispielsweise um 1906:

³ In einer Studie aus dem Jahr 1999 erwähnt Philip Auslander, dass erst mit der Erfindung der Reproduktionstechniken und damit der Trennung des Schallereignisses von der Schallquelle, damit seiner zeitlichen und räumlichen Kongruenz ein „Live“-Begriff sinnvoll wird: Philip Auslander: *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, New York 1999 (2008, überarbeitete Ausgabe)

⁴ Wolfgang Heiniger nach den von Myron Kruegers geprägten Begriffen „virtual“ und „artificial“

⁵ Michael Beil: „There are essentially three possibilities to combine music and video, while at the same time avoiding the natural tendency for the visual image to predominate.“ in *AV – Music and Video*: http://econtact.ca/13_2/beil_AV.html (Abrufdatum 28.06.2016), Kreidler: „Als sehr dominantes Medium kann mit Video ein dominanter Rhythmus artikuliert werden.“ siehe Anhang

„[...] most of the early nickelodeons treated the newfangled film medium as nothing more than moving photographs, sufficient unto themselves and requiring no musical accompaniment.“⁶

und auch hier liegt der Fokus auf dem Klingenden, der Musik:

„A pianist was often on the scene as well, but he (or, more likely, she) was there to accompany the featured illustrated song.“⁷

Besonders bezeichnend sind seine Bemerkungen zur Zeit des bewegten Bildes in Kombination mit aufgezeichnetem Ton um 1926:

„With the Vitaphone process, said a New York Times reviewer, „the eye as well as the ear is engaged in the business.“ That's right: „the eye as well as the ear.“ For this reviewer, the recorded sound is clearly primary, with the image added on to provide illustration. [...] MTV, more over. Music videos were hardly the first to conceive of cinema as illustrated phonography.“⁸

So überraschend wie eindeutig lässt sich also feststellen, dass die scheinbare Dominanz des Bildes über den Ton eben nicht natürlich gegeben ist. Nicht nur sind die Inhalte und deren Bedeutungszusammenhänge innerhalb eines Mediums kulturell erlernt, auch das Beziehungsgeflecht zwischen den Medien unterliegt kultureller Entwicklung und den jeweiligen gesellschaftlichen, technologischen und wirtschaftspolitischen Umständen zu verschiedenen Zeiten.

Als zu Beginn des Mediums Film verschiedene Künstler entdeckten, dass ein visuelles Medium, welches bis dahin nicht zeitbasiert war (Malerei und Fotografie) nun erstmals mit der Dimension der Zeit in Kontakt trat, wurde die Frage der Gestaltung der Zeit im Visuellen erstmals relevant. Und so suchten sich die ersten experimentellen Filmemacher Vorbilder in einer seit vielen Jahrhunderten in der Zeit arbeitenden Kunst: Musik. Nicht umsonst tragen die ersten Experimentalfilme Titel wie die *Sinfonie einer Großstadt*⁹, *Rhythmus 21*¹⁰ und *Allegretto*¹¹. Aus dieser Perspektive heraus lässt sich eine weitere interessante Beobachtung machen. Das erste Tonbandstück (nicht zu verwechseln mit der ersten Tonaufnahme!) ist das eines Filmemachers, Walter Ruttmann. Er verwendete das damalige Lichttonverfahren um Klang

⁶ Rick Altman: Sound Theory Sound Practice, 1929 Routledge, S. 114 ff.

⁷ ebenda, Hervorhebung durch den Autor.

⁸ Rick Altman, S. 121

⁹ Walter Ruttmann: Berlin, die Sinfonie einer Großstadt, 1927

¹⁰ Hans Richter: Rhythmus 21, 1921/24

¹¹ Oskar Fischinger: Allegretto, 1936

zu schneiden und zu bearbeiten. *Weekend*¹² ist das erste vorab erstellte Tonband, das in einer Radiosendung ausgestrahlt wurde. Bis dahin waren Übertragungen in diesem Medium stets „live“. Erst neun Jahre später folgten John Cages *imaginary landscape* und 1948 Pierre Schaeffers *concert de bruits*. Auch in allgemeinen musikhistorischen Abrissen spielt die elektroakustische Musik in der Regel erst ab den 1950er Jahren eine Rolle. Nach einer Phase rein akustischen Experimenten wandten sich Komponisten wie beispielsweise Mauricio Kagel vereinzelt in den 1960er Jahren dem Medium des bewegten Bilds zu. Jedoch war zu dieser Zeit als „Quereinsteiger“ mit einer hohen technischen Einstiegshürde zu rechnen, der Umgang mitameratechnik, dem Filmmaterial, Entwicklung und Schnitt setzte ein hohen handwerklichen Wissensstand voraus. Erst mit der Entwicklung neuerer Filmtechniken, VHS, Digibeta, MiniDV und schließlich rein digitale Formate und deren erweiterte Verfügbarkeit in Camcordern, Digitalkameras und später Handys und Smartphones in immer besserer Bildqualität wurde diese Einstiegshürde deutlich gesenkt und schuf zugleich neue Möglichkeiten des Umgangs mit dem Medium. War am Schneidetisch des Analogfilms das Verfahren noch destruktiv und linear¹³, so wurden durch non-lineare und digitale Bearbeitungstechniken (auch „live“) viele Möglichkeitsräume und Experimentierfelder eröffnet.

Dass zu irgendeinem Zeitpunkt Komponisten neben der Beschäftigung mit Elektroakustik sich auch der technischen Bildebene zuwandten, scheint also nur folgerichtig.

So beschäftigte sich beispielsweise Mauricio Kagel seit 1965 mit dem Medium Film, auch Stockhausens *Helikopterquartett* fällt durchaus in den Bereich visueller Kunst, in der Partitur und den Spielanweisungen sind genaue technische und künstlerische Angaben zur visuellen Übertragung des Geschehens in einen Konzertsaal festgehalten. Schon hier nimmt das Medium eine dokumentarische oder beobachtende Funktion ein, dazu später mehr. Der kompositorischen Beschäftigung mit generativer Videokunst und den Möglichkeiten digitaler Bild- und Tonbearbeitung gehen zwei Jahrzehnte scheinbar ohne größeres Interesse voraus. Streift man beispielsweise durch die Archive der Donaueschinger Musiktage, so taucht erst 1988 wieder ein Werk im Programm auf, das mit Bild und Ton gleichermaßen umgeht, hier

¹² Walter Ruttmann: *Weekend*, 1930

¹³ Der Begriff „linear“ in Bezug auf Filmschnitt lässt sich mit einem einfachen Beispiel verdeutlichen: „Wenn man einen Absatz des Textes entfernt, rückt der nachfolgende Absatz an den vorherigen Absatz heran. Schreibt man einen Satz dazwischen, überschreibt man nicht zwangsläufig den nächsten Satz, sondern der nachfolgende Text rückt entsprechend weiter. Genau so verhält es sich beim nichtlinearen Videoschnitt: Fügt man eine Szene ein, so wandert die nachfolgende Szene entsprechend weiter ans Ende, und der Film wird länger. Beim älteren, linearen Videoschnitt von Band zu Band konnte man eine Szene nur gegen eine andere gleich lange Szene austauschen, ohne den gesamten bis dahin geschnittenen Film nochmals kopieren zu müssen.“ https://de.wikipedia.org/wiki/Nichtlinearer_Videoschnitt (Abrufdatum 23.06.2016)

noch in Form einer Installation von Mesias Manguashca¹⁴. 1993 wird das Festival ein weiteres mal „infiltriert“, durch Nam Yune Paiks *Video Opera*¹⁵, diesmal technisch auf dem höchsten damals verfügbaren Niveau. In den folgenden Jahren gibt es immer wieder mal, jedoch meist nur am Rande, Versuche mit bewegtem Bild im Zusammenhang mit Klang zu arbeiten, erst als ab etwa 2010 die ersten Stücke der Komponist*innen, die zumindest in ihrer Jugend mit digitalen Technologien aufgewachsen waren, auf den Festivals gespielt werden, ist ein erhöhter Grad der Auseinandersetzung mit (digitaler) Videokunst zu erkennen.

Komponist*innen wie Martin Schüttler, Johannes Kreidler, Jennifer Walshe, Annesley Black, Stefan Prins, Alexander Schubert, Brigitta Muntendorf, Neele Hülcker, Michael Beil, aber auch Michael Maierhof schufen zahlreiche Werke, die sich mit einem erweiterten, auch visuellen Verständnis von Musik beschäftigen. Gerade diese Werke der jüngsten Geschichte sollen Gegenstand dieser Arbeit sein.

„Gewerke“

Inbegriff gesellschaftlich-technischen Fortschritts ist Arbeitsteilung und Spezialisierung. Wir leben in einer arbeitsteiligen Gesellschaft, die für sich immer weiter ausdifferenzierende Teilbereiche wiederum weitere Fachkräfte und Spezialisten hervorbringt.

Unser Verständnis von Kunst kennt ebenso verschiedene Richtungen und Disziplinen, deren Unterscheidungskriterien durchaus nicht einheitlich sind. Die Tendenz der Ausdifferenzierung nimmt stetig zu, wie man beispielsweise am konstanten Zuwachs an musikalischen Genrebezeichnungen feststellen kann. Dies hat verschiedene Gründe, der einfachste davon ist, dass mit jeder neuen Technologie, die entsteht, auch immer ein neuer künstlerischer Umgang entwickelt wird. Nur am Rande will ich auf die anderen Gründe eingehen. Wie wir Kunst kategorisieren trägt in entscheidendem Maße zur Ihrer ästhetischen Beurteilung bei. Die eindrucksvollste Trennung der Künste wird in der Ausbildung erfahren. Es gibt Hochschulen für Musik, für darstellende Kunst, für bildende Kunst. Innerhalb der bildenden Kunst gibt es Malerei, Bildhauerei, an den Rändern zu darstellenden Kunst die performative Kunst, im medialen Bereich Film/Videokunst, darin wieder das „Subgenre“ generative Videokunst, etc. An den Musikhochschulen gibt es die klassische Ausbildung, Institute für neue Musik, für alte Musik, für Oper, Sprechkunst, usw.

¹⁴ Mesias Manguashca: A Mandelbox, Computerinstallation, UA am 16.10.1988 bei den Donaueschinger Musiktagen, <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/1921-1997/1988/-/id=2136956/did=3459962/nid=2136956/nmt3r5/index.html> (Abrufdatum 21.07.2016)

¹⁵ Nam Yune Paik: Video Opera, UA am 15.10.1993 bei den Donaueschinger Musiktagen, <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/1921-1997/1993/-/id=2136956/did=3459972/nid=2136956/1jj3ho7/index.html> (Abrufdatum 21.07.2016)

Quasi wie in den Naturwissenschaften findet eine zunehmende Ausdifferenzierung und Spezialisierung statt. In den Naturwissenschaften hat dies seine Ursache im stetigen Wissenszuwachs. Doch lassen sich wissenschaftliche Kriterien eins zu eins auf künstlerische übertragen? Gibt es überhaupt so etwas wie künstlerischen „Erkenntnisgewinn“?

Auch wenn Künstler immer wieder die Frage nach der Sinnfälligkeit der Trennung von verschiedenen Kunsttechniken, ihre Aufteilung in Sparten und Medien hinterfragten, so schildert am eindrucksvollsten Dick Higgins in seinem *Statement on Intermedia* von 1966 die künstlerische Fragestellung der Aufteilung von Kunst in verschiedene Teilbereiche.

„For the last ten years or so, artists have changed their media to suit this situation, to the point where the media have broken down in their traditional forms, and have become merely puristic points of reference. The idea has arisen, as if by spontaneous combustion throughout the entire world, that these points are arbitrary and only useful as critical tools, in saying that such-and-such a work is basically musical, but also poetry. This is the intermedial approach, to emphasize the dialectic between the media. A composer is a dead man unless he composes for all the media and for his world. [...] Could it be that the central problem of the next ten years or so, for all artists of in all possible forms, is going to be less the still further discovery of new media and intermedia, but of the new discovery of ways to use what we care about both appropriately and explicitly? “¹⁶

In den letzten Jahren waren innerhalb der Neuen-Musik-Szene vermehrt Selbstbeschreibungen zu vernehmen, die sich für ein spartenentgrenzendes Verständnis der eigenen Kunst aussprachen. Komponist*innen sollten nicht nur „Tonsetzer*innen“, sondern eben in Bezug auf die Bühnensituation Regisseur*innen, in Bezug auf Live-Elektronik Tontechniker*innen und in konzeptueller Hinsicht wie bildende Künstler*innen, Aktionskünstler*innen oder Performer*innen sein; nicht zuletzt in Bezug auf das eigene Dispositiv auf in gewisser Hinsicht Politiker*innen. So beschreibt beispielsweise Neele Hülcker diese universalistische Strategie:

„Ich mache Musik. Das Theatrale, Visuelle, nicht-cochlear-Hörbare kann ebensovot Musik sein, wie ein konventionelles Instrumentalstück. (Wobei auch das konventionelle Musikstück natürlich seine eigene Theatralität hat, die wir je nachdem worauf wir unseren Fokus richten mehr oder weniger wahrnehmen.)

Musik erlaubt uns Sinneseindrücke (ob akustisch, visuell, taktil....) hörend, horchend und lauschend wahrzunehmen und sie in ein eigenes Zeitsystem einzugliedern. Meine Definition

¹⁶ Dick Higgins, *Statement on Intermedia*, 3. August 1966

von „hören“ umfasst also nicht nur das über Schallwellen im Ohr wahrnehmbare, sondern jegliche Sinnesreize, die mein akustisches Bewusstsein triggern oder mich in einen Hör-Modus bringen. Visuelle Rhythmen können dies z.B. sein oder die Beschreibung eines Klangs, den ich mir nur im Kopf vorstelle. Das cochlear-Hörbare ist also nur eine von unterschiedlichen Ebenen, aus denen sich Musik zusammen setzen kann.“¹⁷

Johannes Kreidler sieht den Einsatz anderer Medien wiederum generationenspezifisch:

„Es entspricht heutigen Wahrnehmungsgewohnheiten (›Materialstand‹), das Visuelle zu gestalten, mit Video Kunst zu machen, so wie ein Vortrag ohne Powerpoint heute irgendwie defizitär wirkt – »Iconic Turn«. YouTube als erste Medienplattform. Das ist (technologisch) relativ neu, das Potenzial ist noch zu ergründen, das ist attraktiv. [...] Persönlich bin ich vom MTV der 80er und 90er geprägt und Fan von Experimentalfilm, ich empfinde eine natürliche Affinität zu dem Medium. „

In der Tat liegt dieser Schluss nahe, denn mit dem gesellschaftlich verbreiteten Einsatz von filmischen Mitteln via Camcorder, DV-Kamera und Smartphone wurde nicht nur privat experimentiert, durch Plattformen wie YouTube und Vimeo kam es erst zu Veröffentlichungen und damit zu einer Form des Diskurses und damit neuen Maßstäben und Kriterien. Aber gibt es weitere Faktoren, die sich vielleicht aus dem Neue-Musik-Diskurs und damit den ästhetischen Diskursen selbst speisen, die den Einsatz von bewegtem Bild in das „klassische Konzertstück“ vorangetrieben haben?

2. Eingrenzung

Seit Anbeginn der technischen Reproduzierbarkeit von Kunst stellt sich die Frage der „Trennung“ von Medien. Aus physiologischer Sicht sind in der menschlichen Wahrnehmung die Dinge niemals getrennt. Wir sehen und hören zugleich, wir fühlen und riechen, schmecken, jeweils zur selben Zeit. Keiner unserer Sinne ließe sich gezielt an- und ausschalten. Auch aus diesem Grund gab es in der Musikgeschichte schon vor dem Aufkommen der reproduzierenden Medien immer wieder Versuche, Kunst für alle Sinne zu öffnen, im Sinne eines „Gesamtkunstwerks“. Und das trotz oder gerade wegen der erst einmal konsensfähigen Meinung, Musik sei eine reine „Hörkunst“. Dass Musik auch immer mit

¹⁷ Neele Hülcker in „7 statements“ in einer Mail an den Autor vom 22.06.2016, siehe Anhang

visueller Inszenierung verbunden war und ist, sollte mittlerweile klar sein und es soll hierauf auch später genauer eingegangen werden. Jedoch soll es bei dieser Untersuchung nicht um alle visuellen Aspekte von Musik gehen, sondern um das spezielle Verhältnis von projiziertem bewegtem Bild (Video) und „live“ gespielter Musik. Die dabei entstehenden Fragen des Beziehungsgeflechts Bühne – Leinwand und der dabei entstehenden Aspekte des „realen“, „virtuellen“ und „artifizialen“ Raums sollen insofern eingegrenzt werden, als dass es in der zu untersuchenden Tendenz nicht um ein „Verschwinden“ der Leinwand geht, wie beispielsweise beim Film. Im Vordergrund steht die Situation einer traditionellen musikalischen Darbietung, also einer Bühne, einem oder mehreren vor Publikum spielenden Musikern, die nicht „versteckt“ werden (wie z.B. im Orchestergraben) sondern die die Inszenierung *sind*, und innerhalb dieser klassischen Inszenierung einer musikalischen Darbietung nun ein weiteres Medium hinzu tritt, als Ausschnitt, nicht als eigener Raum, als materialer Teil der Bühne, sowohl in seiner Materialität (Leinwand/Projektionsfläche, Beamer, Lautsprecher, etc.) als auch inhaltlich (Bezug des Bildinhalts zum Bühnengeschehen/ zur musikalischen Situation, zur Syntax, etc.).

Dabei soll es nicht um eine *Parallelität* zweier Medien gehen, sondern gerade darum, dass verschiedene Medien eine strukturelle Einheit bilden, das heißt, dass die Funktionalisierung von Material auf ganz verschiedenen Ebenen (musikalisches Material, Tonmaterial, Bildmaterial, Abstraktes, Konkretes, etc.) miteinander korreliert. In einigen Fällen geht es hierbei um syntaktische Einheit, in anderen Fällen um semantische. Ein solches Werk soll hier als *transmedial* bezeichnet werden, abgegrenzt zum Begriff des Intermedialen, das Präfix „inter“ bezeichnet etwas „dazwischen“ Liegendes, die Intermedialität bezeichnet die Beziehungen *zwischen* den Medien¹⁸, oder des Multimedialen (die Multimedialität bedingt auch die Interaktivität¹⁹). Das transmediale Werk jedoch vermittelt sich *über* und *durch* verschiedene Medien *hinweg*, das heißt, es ist nicht an deren ständige Präsenz gebunden. In den gezeigten Beispielen ist dieser Wechsel der Medien eher der Regelfall, diese strukturellen Einschnitte der „höchsten“ Größenordnung sind in vielen Fällen kompositorisches Prinzip.

Ein ähnlich beschreibender Begriff wurde durch Johannes Kreidler geprägt, sein Ansatz des *polymedialen Komponierens*²⁰, der einerseits auf die multimodale Arbeitsweise und Integration anderer künstlerischer Medien in den jeweiligen Werken eines Komponisten des 21.

¹⁸ <https://de.wikipedia.org/wiki/Intermedialität>. Abrufdatum 11.07.2016

¹⁹ L. J. Issing, P. Klimsa: Information und Lernen mit Multimedia und Internet. S. 3f

²⁰ Gisela Nauck: Polymediales Komponieren, der Komponist Johannes Kreidler, positionen 102, Februar 2015, S. 34

Jahrhunderts hinweist, andererseits aber auch auf die „Nutzung Neuer Medien wie Computer und Internet zur Produktion und Präsentation der Arbeiten.“²¹. Da es jedoch hier explizit um das Verhältnis verschiedener Medien *innerhalb* eines Werkes gehen soll, werde ich hier bewusst auf den Begriff des *Transmedialen* zurückgreifen.

Ein Aspekt, der in der jüngeren Zeit häufiger beobachtbar ist, der aber aufgrund seiner funktionalen Position „zwischen den Stühlen“ explizit ausgeschlossen bleibt, aber nichts desto weniger an anderer Stelle eine eigene Betrachtung verdient: Videopartituren, bzw. Video als Partitur. In den letzten Jahren entstanden Werke, in denen nicht eine schriftliche fixierte Partitur die Handlungsanweisung für die Interpreten darstellte, stattdessen wurde die Zeitlichkeit des Mediums Video genutzt, um damit andere Formen der „Notation“ und Anweisungen zu vermitteln. Teilweise geht es in diesen Stücken explizit um das Verhältnis zwischen „Notation“ und Ausführung, die Videopartitur wird für das Publikum sichtbar projiziert, so beispielsweise in Jennifer Walshes *meanwhile, back at the ranch*²² oder in verschiedenen Arbeiten von Celeste Oram²³. Diese Ansätze thematisieren andere ästhetische Phänomene als diejenigen, die hier besprochen werden sollen. Es soll vor allem um Video als ein weiteres ästhetisches Ausdrucksmittel im musikalischen Diskurs gehen, dessen Grundlage allerdings das traditionell notierte und aufgeführte Musikstück ist.

3. Kategorien der Beobachtung

Die folgenden Beispiele sind eine mehr oder weniger stichprobenartige Auswahl aus verschiedenster Neuer Musik aus der jüngeren Zeit. Alle Beispiele erfüllen die vorab bestimmten Prämissen der Beschaffenheit der Aufführungssituation, des Videos und des Verhältnisses zwischen bewegtem Bild und Bühnen-Performance. Bei allen Gemeinsamkeiten, die die Beispiele aufweisen, gibt es jedoch in jedem Werk verschiedene Schwerpunkte in der gesamten künstlerischen Thematik, die auch in jedem Einzelfall unterschiedlich zu Tage treten. Es soll hierbei nicht um eine musikalische oder musiktheoretische Analyse anhand des Notentextes gehen, auch werden die Inhaltsbeschreibungen in Grenzen gehalten, denn sämtliche Stücke sind gut dokumentiert und im Netz frei verfügbar. So hoffe ich, dass alle Entdeckungen, Bemerkungen, etc. wenn schon nicht unmittelbar, so doch nach der Erfahrung der Mitschnitte nachvollzogen werden können.

²¹ ebenda

²² Jennifer Walshe: *meanwhile, back at the ranch...* (2005)

²³ Celeste Oram: <http://celesteoram.com>

Die Kategorien der Analyse sollen bei der Betrachtung die folgenden sein:

- syntaktisches und semantisches Verhältnis von Video und Bühne/Live-Musik (medialer Kontrapunkt)
- Exklusivität, das heißt, werden beide Medien ohne Pause miteinander „verschmolzen“, oder gibt es Pausen, Gewichtungen, Akzentuierungen, Funktionsänderungen, etc.?
- Austauschbarkeit des (semantischen/syntaktischen) Bildinhalts: Ist das bewegte Bild für jede weitere Aufführung dasselbe? Wäre es in gewisser Hinsicht austauschbar? Oder wird es für jede Aufführung neu erstellt/verändert?
- Verhältnis Ton-Bildton: Diegese, semantische/syntaktische Zusammenhänge

Im Anschluss an die rein werkbezogenen Beobachtungen wird es etwas allgemeiner um die künstlerische Motivation der Komponist*innen gehen, werden persönliche Statements und schriftliche Aussagen genauer untersucht.

4. Beispiele

4.1 Michael Maierhof: *splitting 22* für Violoncello, Zupiel und Video

Der naheliegendste Bezug der Musik zum bewegten Bild könnte in einer Übertragung bisher rein musikalischer Kategorien und Gesetzmäßigkeiten auf ein visuelles Medium bestehen. Die Vermutung, dass in dieser Hinsicht Zusammenhänge bestehen, liegt nahe, so arbeitet eben auch eine Zeitkunst wie das bewegte Bild mit den Kategorien der Zeitgestaltung, somit auch Raumgestaltung. Rhythmus, Form, Farbe, etc. sind Begriffe, die sich ebenso in Beschreibungen von Musik wiederfinden. Diesen Ansatz verfolgt vor allem Michael Maierhof in mehreren Kompositionen, als „klassisches“ Beispiel dient hier das Stück *splitting 22*, für Violoncello, Zupiel und Video. Maierhof beschreibt in einem Text seine grundsätzliche Herangehensweise folgendermaßen:

„Einerseits hat mich das „Videofenster“ im Konzertsaal interessiert, die Öffnung in die Realität nach draußen, außerhalb des Konzertsaals, aber noch wichtiger war die Musikalisierung des Bildmaterials selbst.“²⁴

So entstanden seit etwa 1999/2000 verschiedene Stücke, die sich jeweils mit unterschiedlichen musikalischen Phänomenen und deren Übertragung auf das bewegte Bild beschäftigen. So geht es in *Gravitation 1* um die Auflösung der starken Semantik und die Abbildungsfunktion des Videos, durch das schnelle Schwenken der Kamera bleiben nur noch unscharfe Konturen und die hohe Bewegungsenergie des Bildes übrig²⁵, in *splitting 5* gibt sehr kurze „Impulse“ von Bild, diese sind „wie rim shots in das musikalische Geschehen einkomponiert, was ich ‚Bildperkussion‘ genannt habe“²⁶, dann wiederum die Binnengeschwindigkeit der Bildobjekte als musikalisches Moment²⁷. Auffallend ist hier das ungewöhnlich hohe disproportionale Zeitverhältnis zwischen Bühnengeschehen und Musik: Der Gesamtdauer von *splitting 5* (13 Minuten und 30 Sekunden) stehen gerade einmal 30 Sekunden Video gegenüber. In *splitting 3* taucht erstmals die Idee der „Bildstreifen“ auf, die sich in unterschiedlichen Geschwindigkeiten und in unterschiedliche Richtungen bewegen, auch hier arbeitet Maierhof wieder mit der *Desemantisierung* des Materials. Diese Bildstreifentechnik kommt in ähnlicher Form in *splitting 22* vor. In *Gravitation 2* geht es schließlich wieder um musikalische Begriffsentsprechung. Das „verklingende“ Bild²⁸, quasi als Decrescendo, wird durch „Zusammenziehen des Bildes in seinen Mittelpunkt in unterschiedlichen Dauern“²⁹ realisiert.

Durch diese konzeptuellen Ansätze ist es nur folgerichtig, dass eventuell vorhandene Zuspiegelung nie in diegetischem Verhältnis zum Bild steht, in keinem einzigen Fall verwendet Maierhof den Originalton der Videos.

splitting 22

In diesem Stück besteht das Video aus Bildmaterial, welches am Times Square durch schnell bewegte Kamera aufgenommen wurde (analog zu *Gravitation 1*), dann verlangsamt und schließlich wieder in Form von schmalen Bildstreifen „musikalisiert“ wird. In der Aufführung

²⁴ Michael Maierhof in einem Text auf Nachfrage des Autors, 08.07.2016, siehe Anhang

²⁵ ebenda

²⁶ ebenda

²⁷ ebenda

²⁸ ebenda

²⁹ ebenda

befindet sich der Cellist zwischen zwei Videoleinwänden, auf die jeweils die Bildstreifen projiziert werden, sie bewegen sich entweder vom Cellisten weg oder auf ihn zu, „die Musikalisierung besteht in der Ortsveränderung mit unterschiedlichen Laufgeschwindigkeiten



Bild 1: Screenshot der zwei Videofenster aus splitting 22

und Richtungen der Bild-Streifen selbst.^{30 31} Durch die zwei Leinwände wird ein weitere, vorrangig musikalische Kategorie auf das Bild übertragen: Audio-Zuspiel ist in der Regel mindestens zweikanalig, Stereo hat sich mittlerweile als Standard durchgesetzt. Durch die zwei „Videofenster“ links und rechts werden auch hier zwei *Videokanäle* suggeriert. Durch die konkrete Ableitung musikalischer Strukturen auf das Bild gibt es zwar so etwas wie syntaktische Konsonanz, allerdings nicht im Sinne eines „unisonos“, sondern im Sinne syntaktischer Konsonanz der Struktur. Diese *Strukturkonsonanz* lässt sich nicht nur bei Maierhof beobachten. Durch die Breite der Bildstreifen im Verhältnis zum Videofenster werden Proportionen deutlich, die sich wie Teile zum Ganzen verhalten, kleine Einheiten zu größeren Einheiten, ähnlich einzelner musikalischer Aktionen innerhalb eines Taktes. Sowohl dem auf pulsenden, repetitiven Strukturen mit komplexer rhythmischer Binnenstruktur basierenden Zuspiel als auch auf der Untertonstruktur mit ihrer bis zu einem gewissen Grad unvorhersehbaren Rhythmik wohnen Eigengeschwindigkeiten und Dynamiken inne, die jeweils ihre Entsprechung im Bild wiederfinden, jedoch nie gleichzeitig.

Hier stellt sich natürlich die Frage, ob die Bildstreifen nicht, stark vereinfacht, als monochrome Streifen vor schwarzem Grund realisierbar wären. Man könnte nun mit dem „Fenster zur Realität“ argumentieren, jedoch geht es auch hier beim Bildinhalt durch die

³⁰ ebenda

³¹ siehe Bild 1: Screenshot bei 00:42, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=YemVjQO7esY> (Abrufdatum 24.07.2016)

schnellen Bewegungen und Unschärfen vielmehr um Bewegungsenergien, rhythmisch komplexe Strukturen. So wie musikalisch immer in kleinen Ausschnitten komplexes Innenleben gezeigt wird, findet hier die ausfransende, unscharf begrenzte, halbsemantische Binnenstruktur der Bildstreifen ihre musikalische Entsprechung. Auch dieses Werk kann als *transmedial* bezeichnet werden, Konzeptionen werden durch und über die Mittel hinweg vermittelt, kein Medium nimmt eine Exklusivstellung für einen bestimmten Teilaspekt ein. Die Frage, ob der Videopart in diesem Stück zum Verständnis notwendig ist, kann verneint werden. Das Video ist hier lediglich eine weitere Ebene an ausgestaltetem musikalischem Prinzip. Ein unmittelbar oder auch mittelbar zwingender Zusammenhang zwischen Interpret auf der Bühne und Bild ergibt sich nicht.

4.2 Michael Beil: BLACKJACK für 17 Instrumente und Video

Um Musikalisierung von Bildmaterial in einem anderen Sinne geht es auch in Michael Beils *BLACKJACK*, ein Werk für 17 Instrumente und Video von 2012. Hier ist das Bildmaterial semantisch absolut eindeutig, die Dopplung der Bühnenebene in zeitlicher Versetzung im Bild zieht sich als grundsätzliches Gestaltungsprinzip durch das komplette Stück. Hier ist auch der Originalton des Videos entscheidend, er generiert vorrangig musikalische Strukturen durch das Prinzip kanonischer Wiederholungen, Imitationen, selbst grundlegende musikalische Techniken wie der Krebsgang werden durch das rückwärts laufen lassen des Videos auf der Bildebene realisiert. So werden durch das mehrfache Abfilmen des Bühnenbereichs inklusive



Bild 2: Screenshot aus *BLACKJACK*

der Videoleinwand visuelle Feedbacks erzeugt, gleichsam einer imitatorischen Mehrstimmigkeit musikalischer Strukturen (siehe Bild 2).³²

Nachdem diese Grundprinzipien klar sind beginnt das Spiel mit den Ebenen: Es wird deutlich, dass alle der scheinbar im Bildbereich produzierten Klänge tatsächlich nicht dort produziert werden, das Ensemble an den Seiten, außerhalb des gefilmten Bereichs, spielt sämtliche Klänge in „playback“-Manier.³³ Die Abspielrichtung (vorwärts oder rückwärts) verändert sowohl die Gangrichtungen, als auch die Klänge, die entweder aus perkussiven Akzenten oder gerichteten Aktionen bestehen (z.B. Glissandi), sodass sich beim Umkehren eine Veränderung der Hüllkurve einstellt (Schlag mit Ausklang wird zu abgeschnittenem Crescendo, Glissando aufwärts mit Crescendo wird zu Glissando abwärts mit Decrescendo, etc.). Im weiteren Verlauf werden die kompositorischen Verfahren Transposition, Augmentation und Diminution auf den Videopart angewandt: Durch die Veränderung der Abspielgeschwindigkeit ändert sich die Tonhöhe und Dauer der einzelnen Aktionen. Die visuelle Komponente des Werks ist hier von weit zentralerer Bedeutung als bei Maierhof: Hört man das Stück, ohne das Bild zu sehen, vermittelt sich der Eindruck einer seltsam gleichförmigen, elektronisch fast banalen und in seiner musikalischen Materialauswahl etwas beschränkten Musik. Erst das Bild macht den Reiz des Stücks aus. Hier werden durch im Einzelfall simple Prinzipien, in ihrem Zusammenspiel allerdings äußerst komplex erscheinende viele verschiedene Beziehungspunkte geknüpft. Der Reiz der Eigenzeiten der Aktionen und die immer wieder unterschiedliche Einbettung im Bewusstsein, dass gerade stattfindende Aktionen weitreichende strukturelle Auswirkungen auf den weiteren Verlauf haben, machen die Sache verfolgbar und interessant. Die anfängliche „Vereinzelung“ wird im Verlauf zur Polyphonie, die Dissonanz zwischen Bild und Ton (auch auf der Bühne, durch die im Bildbereich durchgeführten „Fakes“) stellt ebenfalls neue Bezüge zwischen visueller und klanglicher Aktion her. Diese Arbeit braucht für seinen visuellen Part ein eigenes inszenatorisches Konzept, welches sich nicht unmittelbar auf eine Konzertsituation bezieht. Die Ausstattung des Bildbereichs, die Hocker/Bänke, die Positionierung des Videobilds und die Auf- und Abtrittsarten brauchen eigene „Performer“-Qualitäten, die nicht direkt im Erfahrungsbereich eines Komponisten liegen. Vermutlich deshalb hat Michael Beil hier mit

³² Bild 2: Screenshot aus BLACKJACK bei 07:12, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=5iYlejftAg> (Abrufdatum: 26.07.2016)

³³ siehe auch Partitur: <http://www.michael-beil.com/Partituren/BLACKJACK.pdf> (Abrufdatum 27.07.2016)

dem Regisseur Thierry Bruehl zusammengearbeitet, er selbst befürwortet in seinem Text *AV – Music and Video*³⁴ kollaborative Arbeitsformen in diesem Bereich:

„In general, it's a good idea to work with a video artist or a director or at least get some advice from someone who knows what they're doing [...]. Finally, most composers have a latent compulsion to micromanage everything, however in most cases this means they don't pay enough attention to the music, and it's really too bad that collaborative work is not so highly regarded.“³⁵

In dieser Hinsicht ist das Werk eher intermedial, das Bild ist zentral und fast immer vorhanden. Pausen im Videobild sind nur als formaler Einschnitt zur Auflösung einer Feedbackschleife vorhanden.

Einige allgemeinere Äußerungen Beils zu seiner Herangehensweise an das Thema Musik und Video: Eine seiner generellen Feststellungen ist, dass Video stärker wirkt als Musik³⁶. Wie eingangs beschrieben handelt sich hierbei allerdings nicht um eine „natürliche“ Tendenz, auch die *Wahrnehmungsgewichtung* verschiedener Medien unterliegt dem historisch-kulturellen Wandel. Dass ein visueller Eindruck heute stärker wirkt als ein auditiver könnte einerseits an der stärkeren Verbreitung und höheren Popularität visueller Medien liegen (Kino, Fernsehen, Computer, Tablets, Smartphones, etc. sind vorrangig visuell), andererseits an einer Tendenz zu Konzentration auf semantische Medien-Inhalte.

Bei Beil beschränkt sich der Videoeinsatz streng auf die Abbildung des vorhandenen Bühnenraums und der agierenden Musiker. Die so geschaffene strenge Grundverabredung semantischer Konsonanz zwischen Bühne und Videobild (welches wiederum Teil der Bühne ist) schafft hohe Freiheiten im syntaktischen Umgang, so zum Beispiel eine „Vervielfachung“ des Musikers, Diskrepanzen im live gespielten und wiedergegebenen Videomaterial, in Tempo, Richtung, etc.:

„This sense of orientation can be both supported and disturbed by small, almost imperceptible inconsistencies. These discrepancies might resonate back into the concert hall. At the start of a process, musicians will be identified with their video doubles, but over the course of the piece they can split into independent personalities on the stage.“³⁷

³⁴ Michael Beil: *AV – Music and Video*: http://econtact.ca/13_2/beil_AV.html (Abrufdatum 28.07.2016)

³⁵ ebenda

³⁶ ebenda: „[...] the natural tendency for the visual image to predominate. “

³⁷ ebenda

Es geht bei ihm also um die Erschaffung von nicht klar definierten Zwischengraden von *realen* und *virtuellen* Räumen³⁸, er spielt mit der Entstehung kognitiver Dissonanzen zwischen Performance, Abbildung, Bild und Ton.

4.3 Johannes Kreidler: Studie für Klavier, Video und Audiozuspielung

Ein weiteres Beispiel für direkte und weniger direkte semantische Verbindung zwischen Bühnengeschehen und Videobild ist Johannes Kreidlers Studie für Klavier, Video und Audiozuspielung von 2011³⁹. Auch er arbeitet mit den Zwischengraden von Realität, Virtualität und Artifizialität: Zuspil bleibt nicht rein akustisches Zuspil, es wird durch die tonlose Glissando-Simulation der Pianistin *virtualisiert*, es bleibt jedoch durch die Geschwindigkeit, den Sound und den Umfang des Glissando klar, dass es niemals im realen Instrument erzeugt werden könnte. Auch hier also wieder ein Spiel mit kognitiven Dissonanzen. Auffallend ist hier, dass das Video in den insgesamt 6-minütigen Stück erst nach knapp drei Minuten eingesetzt wird, dementsprechend wird also wieder ein *transmedialer* Ansatz verfolgt. Beim erstmaligen Auftauchen des Bildes scheint das Prinzip der Verfahrensweise Michael Beils ähnlich. Die Pianistin erscheint auf der Videoleinwand in der (fast) gleichen Situation wie auf der Bühne, das Gestaltungsprinzip hier ist ebenfalls *Vervielfachung*, allerdings mit anderem Fokus: Das im Bühnenraum erscheinende „Videofenster“ wird wiederum unterteilt in noch kleinere Fenster, in denen sich jeweils die Pianisten in leicht veränderter Handlungsweise wiederfindet.⁴⁰

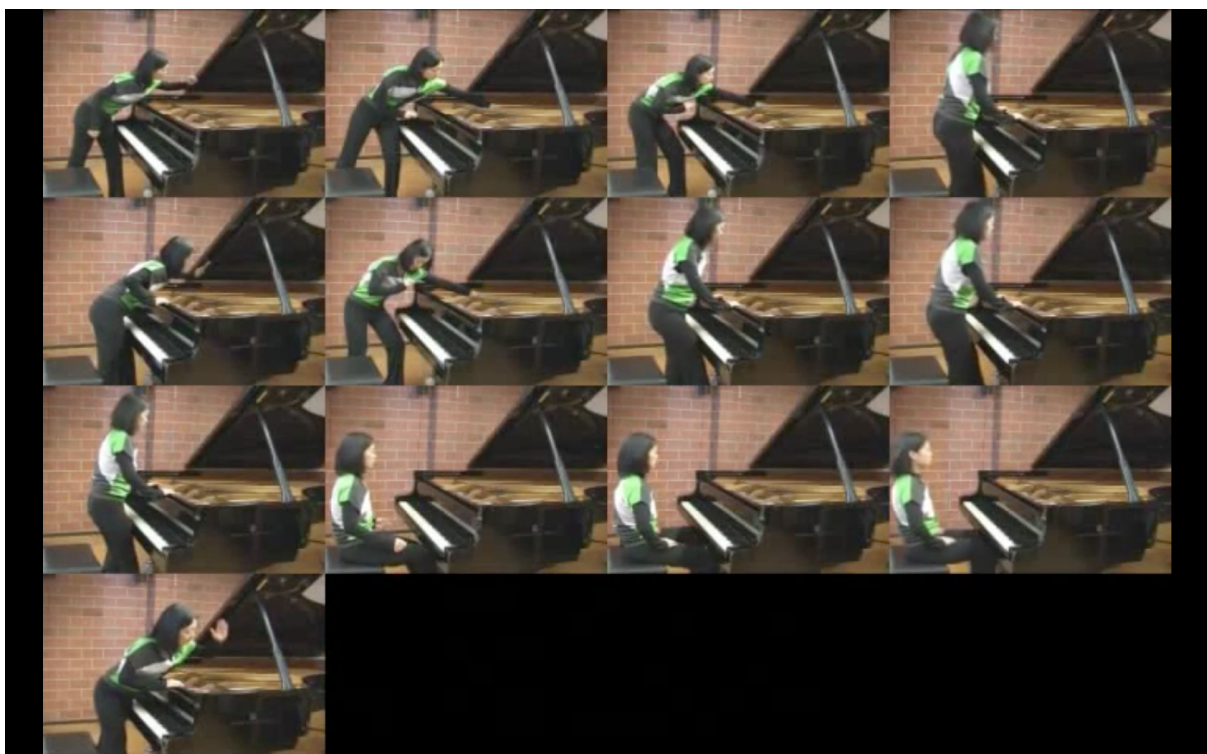


Bild 4: Screenshot aus Johannes Kreidlers „Studie...“

Hier wird Gleichzeitigkeit durch Vervielfachung ermöglicht, die Kombination einzelner Klänge und Techniken, die realiter so nicht möglich wären, werden auf diese Art und Weise erlebbar. Spannung erzeugt hier die *Minimaldifferenz*. Die im ersten Moment als exakte Verdopplung wahrgenommene Bildraasterung wird durch die leicht unterschiedlichen Bildbewegungen und Klänge lebendig. Das normalerweise Sukzessive wird simultan, eine Quasi-Entkopplung der Zeit vom zeitbasierten Medium. Bei Minute 3:13 schließlich dasselbe Prinzip, allerdings mit völlig anderem Material: Aufnahmen von nächtlichen Gewittern, in denen jeweils ein Blitz- und Donner-„Akzent“ vorkommt, werden in gleicher Art und Weise verdoppelt wie die Pianistin zuvor. Hier werden mehrere Prinzipien deutlich, die Kreidler beschreibt:

„Durch Aufzeichnungen kann ich Klänge in den Konzertsaal bringen, die im Saal selber nicht herstellbar wären (weil live zu schwierig herzustellen oder weil ein anderer Ort / eine andere Zeit dafür notwendig ist). Und nur Audio genügt mir dann oft nicht; so wie die live-Spieler performen, soll auch auf Lautsprecher zugespielter Sound eine Visualität haben, darum +Video.

Beispielsweise Mass Extinction aus Split Screen Studies, was im Winter Outdoor aufgenommen werden musste; Zueignung, wofür 50 Paar Schuhe (relativ schnell geschnitten) zur Klangerzeugung notwendig sind; Der „Weg der Verzweiflung“ (Hegel) ist der chromatische, wo 12 Posaunen, 20 Gitarren oder 108 Klaviere (auf Video) vereint werden.

Live-Video: Wenn Vorgänge so klein sind, dass sie vergrößert werden müssen, um performativ zu sein (Instrumentalisms).

Um eine (semantische) Informationsebene zu haben.

Beispielsweise Charts Music, wo man sehen soll, woraus die Melodien gewonnen wurden, oder Compression Sound Art, wo auf Video ihre Herkunft als Text erzählt wird. In Instrumentalisms wird den Klängen durch den visuellen Kontext eine neue Bedeutung gegeben, in Kinect Studies und IRMAT Studies durch den performativ-visuellen Kontext.“⁴¹

4.4 Neele Hülcker: Bauvorhaben

In Neele Hülckers *Bauvorhaben* zeigt sich wiederum eine andere Art semantischer Verknüpfung des Bühnensettings mit dem Videoinhalt. Ganz direkt natürlich durch das Erscheinen der

⁴¹ Johannes Kreidler in einer Mail an den Autor vom 14.06.2016

Flötistin im Videobild, wie schon bei Kreidler, jedoch an einem anderen Ort, außerhalb des Konzertsaals, im sogenannten „Diesseits“⁴², als Dopplung im Maierhofschen „Fenster zur Realität“. Dieses Fenster ist, wie bei Maierhof, nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich begrenzt, die großformale Strukturierung vollzieht sich vor allem durch den Shutter der Videoprojektion, das Ein- und Ausschalten des Fensters, das mit jedem erneuten Auftauchen eine neue Variante der Relation Bild–Bühne präsentiert. Das Setting erzeugt eine *virtuelle* Realität des Videobildes. Die zweite Verbindung wird über Abstraktion auf physische Aspekte hergestellt:

Die Metallrohre der Baustellengerüste und der sie durchwehende Wind stellen den Bezug zur physikalischen Wirklichkeit der Querflöte her⁴³. Die Sichtbarmachung von Luftbewegung auf Grasbüscheln durch die Bewegung der Plastiktüte sind in Video- und Bühnenebene vorhanden. Darüber hinaus bespielt die Interpretin flötenähnliche Metallrohre unterschiedlicher Länge. Der wehende, knisternde Plastiktütenfetzen im Video wird auf der Bühne mittels Ventilator und einem ähnlichen Plastiktütenfetzen reproduziert. Beide Ebenen infiltrieren sich, sollen durch objektive Bezüge verschmelzen. Und auch hier spielt der Originalton des Videos eine entscheidende Rolle bei der Beschaffenheit der Bühnenmusik. Der Plastikfetzen als Readymade, die Flöte als statischer, passiver Klangerzeuger, das alles erzeugt eher einen installativen Charakter, als einen formal geschlossenen, ohne qualitativen Anfang oder Schluss. Neele Hülcker schreibt hierzu:

„Generell interessiert es mich mit Spannungsverhältnissen zwischen Bild und Ton zu arbeiten, ihre gemeinsamen rhythmischen Möglichkeiten zu nutzen, ihr symbiotisches Potenzial auszukomponieren und sie als gleichwertige (oder mal auch als ungleichwertige) musikalische Partner, Gegenspieler oder gegenseitige Kommentatoren zu entwerfen. Die Arbeit mit Video bietet außerdem die Möglichkeit der Konkretion: Ich kann sämtliche andere Orte in den Konzertsaal (oder den Ausstellungsraum o.ä.) holen, Realitäten, aufeinander treffen lassen, Präsentation und Repräsentation komponieren und mit Kontexten und Bezügen arbeiten, die rein über das Akustische nicht darstellbar wären.“⁴⁴

⁴² in Bezug auf den Begriff der „Diesseitigkeit“, der durch verschiedene Komponist*innen des Kollektivs stock11 und unter anderem Neele Hülcker geprägt wurde. Siehe z.B. http://www.gisela-nauck.de/texte/2012_Diesseitigkeit.pdf (Abrufdatum 18.08.2016)

⁴³ siehe Bild 5: Screenshot aus dem Videomitschnitt bei 11:04: <https://www.youtube.com/watch?v=w71iG0b2gwk> (Abrufdatum 13.08.2016)

⁴⁴ aus einer Email an den Autor vom 21.06.2016



Bild 5: Screenshot aus Neele Hülckers „Bauvorhaben“

Die Infiltration ist nicht einseitig, so wandelt sich das Video im Verlauf vom „Fenster zur Realität“ zum Kreidlerschen „Mikroskop“: Nach etwa einem Drittel des Stücks zeigt das Video erstmals einen Blick ins Innere der Querflöte⁴⁵. Ähnlich wie bei Beil ist hier neben dem Klanglichen der visuelle Part entscheidend für die Sinnfälligkeit des Stücks. Sowohl musikalische Syntax als auch Zeichenhaftes werden visuell mitkomponiert und beziehen sich direkt nicht nur auf das vorab festgelegte Bühnengeschehen, sondern wie bei Kreidler auch auf den individuellen Interpreten, zusätzlich zu musikalischen Proben wird auch hier wieder die Vorproduktion des Videos zu jeder Aufführung notwendig.

4.5 Stefan Prins: piano hero #1

Eine weitere Strategie, kompositorisch mit Video zu arbeiten wird in Stefan Prins' *piano hero #1* sichtbar.

Ein Pianist spielt relativ virtuos auf einem Keyboard, dessen Tastenanschläge verschiedene Ausschnitte eines Videos anspielen, auf dem mit verschiedenen Mitteln verschiedene geräuschhafte Klänge auf einem auseinandergenommenen Flügel erzeugt werden.

Thomasz Biernacki beschreibt dies in einem Text als Spiel mit und durch einen digitalen Avatar:

⁴⁵ Bei 4:11 im Videomitschnitt: <https://www.youtube.com/watch?v=w71iG0b2gwk> (Abrufdatum 13.08.2016)

„We are undoubtedly witnessing a kind of “game” – but of this new virtual kind. Here the physical performer uses an avatar as a “proper” player, and thus with a relatively small effort triggers extremely complex and sophisticated sound processes by just controlling their sampled film recordings on the keyboard.

This procedure opens up a vast, still unexplored field of possibilities: indeed so far the production of very sophisticated sounds was associated with serious gestural limitations, which obviously affected the overall aesthetic. [...] With the help of digital technology there is a real possibility open for a “gestural revolution” – the separation, once and for all, of the sound from its physical identity by placing it in a virtual world, thus giving a result far from the physical restrictions of body movement and dynamics.

In Piano Hero #1, the either sweeping or precise movements of the virtual pianist’s hands on the sound board become the material for further operations – among others, slow or reverse motion in time (of course with the consequences this has on an aural level) –, the whole of it sharply cut and pieced together again.“⁴⁶



Bild 6: Screenshot aus Stefan Prins’ „piano hero #1“

Neben diesen Beobachtungen aus technologisch-apologetischer Perspektive lässt sich etwas anderes feststellen: Aus allen genannten Beispielen, in denen ein diegetisches Verhältnis von Bild und Bildton auftritt, ist Prins’ Stück das einzige, welches theoretisch ohne das Videobild aufgeführt werden könnte. Es geht um die Klänge des „kaputten“ Klaviers, deren harte jump-cut-Ästhetik und die Veränderungen durch Abspielrichtung und -geschwindigkeit. In diesem

⁴⁶ Thomasz Biernacki: Alien Bodies - Stefan Prins’ aesthetics of music: http://www.dissonance.ch/upload/pdf/125_34_hb_bie_prins.pdf (Abrufdatum 13.08.2016)

Stück hat das Video (bis auf den Schluss, in dem die Bildfunktion durch die Liveprojektion des Pianisten aus einer anderen Perspektive, ohne Ton (!) noch einmal komplett verändert wird) eine verdeutlichende Funktion, die aber nicht essentiell ist, wie bei Beil oder Kreidler. Auch gliedert das Videobild nicht syntaktisch, es ist durchgehend vorhanden und mit den spielerischen Aktionen des Interpreten verknüpft.

Im Grunde genommen ist es eine verbildlichte Form eines Samplers, bei dem es gerade nicht darum geht, eine bestimmte Klangfarbe eines Instruments möglichst originalgetreu zu simulieren, sondern gerade um die scheinbar akzidentelle Modifikation, die harten Schnitte mitten in die Aktion, die „physisch unmögliche“ (Biernacki) Artikulation und deren elektronische Verfremdung. Ähnlich wie bei Hülcker stellt hier das Videobild einen physischen Bezug her, die Klänge werden auf dem Resonanzboden eines Flügels erzeugt. Biernacki sieht hierin Ähnlichkeiten zu bekannten avantgardistischen Methoden:

„Prins realizes here one of the most fundamental and revolutionary gestures in music: revealing and destroying fossilized mechanisms of musical reproduction, which are naturally an essential part of every traditional instrumental performance.

At the same time digital capabilities allow for solutions that are much more radical than what was available only a few decades ago to other “gestural deconstructors” like Ferneyhough or Lachenmann.“⁴⁷

Das Videobild als dekonstruktivistisches Verfahren. Die „Herkunft“ oder Genese des Materials komponierend zu vermitteln ist eine der Hauptstrategien der Vertreter des *Neuen Konzeptualismus*⁴⁸, auch wenn man Stefan Prins nicht gerade ohne Weiteres dieser Richtung zuordnen würde. Und auch hier ist, was die Projektion betrifft, das Videobild als schlichtes Fenster zu sehen, in bekanntem Format, als *virtuelle* Realität.

Auch hier steht weniger das Medium selbst im Mittelpunkt als der semantische Inhalt des Bildes. Wenn es jedoch um den Aspekt der ästhetischen Eigenschaften von Video geht, ist Stefan Prins' (neben Michael Maierhof) Interesse am Medium selbst deutlicher zu sehen als bei Kreidler und Hülcker. Dennoch: Durch die vorrangige Stellung des so erzeugten Klangmaterials entwickelt das Videobild auch hier im Grunde keine eigene Ebene, denn zum vorgeführten Bild wäre nur schwer oder nur mit stark konstruierten Vorstellungen eine

⁴⁷ ebenda

⁴⁸ Neuer Konzeptualismus: Der durch Johannes Kreidler geprägte Begriff bezeichnet künstlerische Strategien, die sich in ihrer Verfahrensweise an die Konzeptkunst der 1960er Jahre anlehnt, siehe: <http://www.kulturtechno.de/?p=12472> (Abrufdatum: 14.08.2016)

alternative Tonspur denkbar. Das Verhältnis zwischen Bühne, Klangerzeugung und Bild bleibt transmedial.

5. Beobachtungen

In allen Beispielen lassen sich mehr oder weniger ähnliche Tendenzen feststellen. Einige Begriffe, die erstmal nicht viel klären, die aber die ungefähre Richtung angeben: Transfer – Rohheit – Diegese Film-Filmton – Emphase der Inszenierung – semantische, oft auch visuelle und physische Konsonanz – das Bildschirmschoner-Phänomen – Semantisches Unisono zwischen Bildinhalt und Bühneninhalt. Noch zu bemerken zum Filmton: Das Verhältnis der musikalischen Performance und des Filmtons (wenn vorhanden) ist in allen Fällen außer bei Maierhof nicht dergestalt, dass der Film „vertont“ würde, d.h. eine scheinbar fehlende sinnliche Ebene wieder hinzugefügt würde, und auch nicht dergestalt, dass sie wie eine Filmmusik kommentiert oder kontextualisiert. Der Filmton und der Bühnenton bilden ebenfalls eine musikalische Einheit, einen medialen Kontrapunkt. Auch ist das Bild nicht stärker. Das Video kontextualisiert die Bühnensituation, *nicht* umgekehrt.

Transfer

Am konsequentesten und deutlichsten findet ein Transfer von musikalischen Verfahren auf bewegtes Bild in Michael Maierhofs Stück statt. Schon aus diesem Grund enthält das Video konsequent keinen eigenen Ton. Kompositorische Verfahren werden ausschließlich durch analoge visuelle Mittel umgesetzt. In allen anderen Beispielen ist zu Teilen dieselbe Idee vorhanden, ihr kommt allerdings bei Weitem keine so zentrale Stellung zu wie bei Maierhof, denn: In allen anderen Beispielen enthält das Video auch eine Tonspur und in den meisten Fällen ist das Verhältnis zwischen Film und Filmton diegetisch (eine Sonderstellung nimmt hier Beil ein, der bewusst mit diesem Aspekt spielt). Hier findet durch das diegetische Verhältnis eine Vereinheitlichung statt, ein behauptetes „Zusammengehen“ von Bild und Ton, also eine behauptete Realität, wie mehrfach erwähnt, ein *virtueller Raum*. Durch dieses Verhältnis kommt dem Video mehr oder weniger eine „Behelfsfunktion“ der Darstellung zu, zentral ist nicht das Medium, sondern die Darstellung. Sofern es eine andere, überzeugendere Form von Darstellung von Vorgängen, Klängen, Bildern, etc. gäbe, so würde diese anstatt des projizierten Videos eingesetzt. Insofern hat das Video in diesen Fällen prinzipiell die gleiche Funktion wie eine Kirchenorgel, die ebenso verschiedenste „Instrumente“ in ihren Registern *virtuell* darstellt.

Rohheit

Ein Phänomen, das auch, aber nicht nur durch die Funktion des Videos als Behelfsmedium erklärt werden kann, ist die Rohheit. Martin Schüttler nannte es einmal „Vergröberung“ wobei dieser Begriff hier nicht ganz korrekt zutrifft, es geht nicht darum, etwas bereits „feines“ wieder in einen „roheren“ Zustand zu bringen, es geht um das absichtliche Belassen eines vermeintlichen „Rohzustands“ eines bestimmten Materials. Diese Rohheit zeigt sich sowohl in der Gestaltung des Videos, als auch in musikalischer Ausprägung. Damit etwas nicht mehr roh ist, muss es also verarbeitet, raffiniert werden. Der Grad der Verarbeitung wird *im Hinblick auf seine Funktion* beurteilt. Alle Eigenschaften, die über die reine Funktionalität hinausgehen, fallen in den Bereich „Design“ (sehen wir einmal von Bereich des Industriedesign ab, wo sich sehr wohl auf die Funktionalität bezogen wird). Design im Sinne von (Aus-)Gestaltung.

Eine Beobachtung innerhalb des Neuen-Musik-Dispositivs: Design ist ein Schimpfwort. Design impliziert Verzierung, Ablenkung, Beliebigkeit, vom Kern einer Sache ablenken, präventios, somit verlogen, als Unschärfe, den Punkt verwischend. Die Verarbeitung, Sublimierung, Raffinierung, etc. wird als nicht notwendig, ja sogar als nicht zielführend begriffen.

Roh empfinden wir als „noch nicht fertig“, es impliziert Arbeitsschritte, die noch vollzogen werden müssten. Etwas Rohes wird nicht „produziert“, es wird gefördert, geschürft, aus der Erde gepumpt, gepresst. Es wird *gefunden*. Als Rohmaterial beim Film bezeichnet man das noch ungeschnittene Filmmaterial, auch hier der Verweis auf einen noch ausstehenden Arbeitsschritt *im Sinne einer Funktion*. Rohmaterial beschönigt nicht, es beinhaltet eine gewisse Neutralität, ein „Beobachten“, eine Reduktion von Bedeutungszuweisung. Durch die Bearbeitung, Verarbeitung, etc. wird gedeutet, wird das Subjekt des Verarbeitenden in den Vordergrund gerückt.

Des Öfteren in der Geschichte wurde davon gesprochen, Klänge „sich selbst“ sein zu lassen, Klänge zu „befreien“, zu „emanzipieren“ – das heißt von ihrer Funktionalität in ihre Materialität überzugehen. Nicht das arbeitende Subjekt ist also das Zentrale, sondern das Material. Das heißt, dass dem Auffinden des (Roh-)Materials ein immer höherer Stellenwert beigemessen wird als der Verarbeitung des Materials. Das Was wird wichtiger als das Wie. Zudem wird in der jüngsten Zeit der scheinbaren Autorenschaft immer mehr misstraut. Ist das wirklich von mir? Nicht mal ich selbst bin von mir (Sophie Rois). Die gefühlte Sachlage

im digitalen Zeitalter ist nicht das weiße Papier, der horror vacui, sondern genau umgekehrt: Ein Vielzuviel, ein völlig unübersichtlicher, niemals in seiner Gänze erfassbarer Materialvorrat, und wiederum Metamaterial und Metametamaterial, darüber wiederum Metametametamaterial, usw. Über ein Geschehen/einen Sachverhalt wird öffentlich berichtet, der Bericht selbst wird wiederum medial verarbeitet, dann erscheinen Verarbeitungen/Kommentierungen dieser Verarbeitung, daraus spalten sich immer weitere mediale Varianten ab, Vines, Memes, etc.

In unserer medialen Umgebung wird pausenlos sublimiert, raffiniert, verarbeitet, kontextualisiert, gedeutet. In dieser ständigen und massenhaften Arbeit an Material geht die eigene Arbeit unter. Die künstlerische Arbeit und „Leistung“ verschiebt sich vom Bereich des Erfindens in den Bereich des Findens, oder Beobachtens (dazu später mehr).

Diegetisches Verhältnis Film–Filmton

Sofern Bildton als solcher erkennbar und vorhanden ist, ist sein Verhältnis zum Bild diegetisch, d.h. die Hervorbringung des Klangereignisses ist im Filmbild sichtbar. Das Bild löst sich nicht aus dem Gesamtzusammenhang oder wird durch einen als „zusätzlich“ empfundenen Ton kontextualisiert.

Bei der genaueren Betrachtung der Beispiele gelangt man zu der interessanten Feststellung, dass in den meisten Fällen der Ton des Bilds in engerer Verbindung zur Bühnenperformance steht als das Bild selbst. Stets bezieht sich der Filmton unmittelbar als musikalisches Material auf das musikalische Material des Live-Interpreten. Das Bild ist in vielen Fällen Zusatzinformation, Verdeutlichung, Fokussierung. Hier wird, ähnlich einer Konzertsituation, das Bild sekundär.

Die Emphase der Inszenierung

Das Bild dient zur Verdeutlichung. Die reale Klangquelle wird gezeigt, es geht nicht darum, den Klang zu konkretisieren (d.h. auf seine akustischen Eigenschaften aspektiv zu reduzieren) sondern seinen physischen Ursprung zu zeigen. Bei Kreidler sieht man die vervielfachten Pianisten, bei Beil die „verdoppelten“ Musiker, bei Prins die Produktionstechniken der Klänge. Es geht nicht darum, die Produktionsbedingungen zu verstecken, im Sinne einer Show, sondern gerade darum, die Inszenierung zu zeigen. Das Video soll gerade nicht von der Bühne weg lenken, es dient dazu, die „versteckte Inszenierung“ *Konzert* zu betonen. Das scheinbar Selbstverständliche erfährt durch seine „Medialisierung“ besondere Aufmerksamkeit, es wird durch eine mediale, also eine *vermittelte* Darstellung perspektivisch/ausschnitthaft gezeigt. Durch das gleichzeitige Vorhandensein im realen Raum wird hier

Vergleichbarkeit ermöglicht, man erfährt ganz explizit die Differenz zwischen der Vermittlung und dem Vermittelten.

Das Bildschirmschoner-Phänomen

Auffallend ist, dass in allen Beispielen und auch in der bisher bekannten „Literatur“ der Komposition mit Videoeinbezug so gut wie keine generative Videokunst auftaucht. Das mag vor allem an der oben erwähnten Funktion als Behelfsmedium liegen, dennoch gibt es weitere, äußere Ursachen. Alles Dargestellte ist abgefilmt, fast dokumentarisch dargestellt, höchstens verfremdet und dort auch nur durch „analoge“ Mittel (die schnellen Kamerabewegungen bei Maierhof). Videokunst, die „synthetisiert“, also in der das Bildmaterial per Computer oder ähnlich generiert wurde, trifft man so gut wie nie an. Vermutungen: Die technischen Hürden bei der Produktion von generativem Video, welches sich tatsächlich auf der Höhe des technisch Machbaren bewegt (so wie die elektronische Musik in den 50ern sich an der Grenze des damals technisch Machbaren bewegte), sind als Einzelperson, geschweige denn als Fachfremde, realistisch nicht zu schaffen. Nicht nur ist eine erhebliche Menge an Fachwissen notwendig, die Herstellung ist auch an große technische und damit finanzielle Ressourcen gebunden. Die Möglichkeiten, die Hollywood-Studios haben, Renderfarmen, eine Armada an Visual-FX-Spezialisten, Animations-Spezialisten, etc. steht keiner an Videokunst interessierten Einzelperson, ja nicht einmal den meisten Institutionen zur Verfügung. Die erstmalige realistische visuelle Darstellung eines Gravitationslinseneffekts erfolgte nicht an einer Universität oder einer anderen Institution, sondern im Rahmen des Films *Interstellar*⁴⁹, eines mit reichlich Budget ausgestatteten Hollywoodfilms. Neben diesem ganz pragmatischen Grund geht die Richtung der Frage vielleicht am Kern der Sache vorbei. Es geht im Grunde nie um das Medium Video an sich, um dessen technische Möglichkeiten, etc. Es ist Mittel zur Darstellung anderer Zusammenhänge, bei Maierhof der „Musikalisierung“ des Visuellen, aber als „Fenster“ nach draußen in die Realität. Bei Kreidler geht es um das Korrelat des Klangs zur visuellen Performance:

„Durch Aufzeichnungen kann ich Klänge in den Konzertsaal bringen, die im Saal selber nicht herstellbar wären (weil live zu schwierig herzustellen oder weil ein anderer Ort / eine andere Zeit dafür notwendig ist). Und nur Audio genügt mir dann oft nicht; so wie die live-Spieler performen, soll auch auf Lautsprecher zugespielter Sound eine Visualität haben, darum +Video.“⁵⁰

⁴⁹ *Interstellar*, Christopher Nolan 2014
https://www.youtube.com/watch?v=MfGfZwQ_qaY, Abrufdatum 11.07.2016

⁵⁰ Johannes Kreidler in einer Mail an den Autor vom 14.06.2016, siehe Anhang

Bei Michael Beil soll das Video im Grunde als Videoleinwand auch verschwinden, abstrahieren, die Vervielfachung, das Spiel der Dissonanz zwischen Sehen und Hören essentiell unterstützen. Bei Stefan Prins könnte man das Ganze als Lösung eines technischen Problems verstehen, dass die Synthese der Klänge nicht Live erfolgen kann, er aber die Visualität der Klangproduktion wie Kreidler deutlich machen will.

Welt(en)aneignung(en)⁵¹

Zusammenfassend lassen sich ausgehend von diesen Beobachtungen verschiedene Schlüsse ziehen. Zu der eingangs erwähnten Fragestellung, ob das rein instrumentale Werk im Denken der heutigen jungen Komponistengeneration ein prinzipielles Defizit aufweist: Interessant wäre die Überlegung, inwiefern die Funktion des Behelfsmediums umgekehrt auf das klassische Dispositiv übertragen werden könnte. Dass es beispielsweise der Fall sein könnte, dass die klassischen Instrumente nur noch Hilfsmedium, also Hilfsklangerzeuger sind, für künstlerische Vorstellungen, die vielleicht mit anderen Mitteln besser umgesetzt werden könnten? Man könnte meinen, Tendenzen dessen ließen sich bereits beobachten, in Form von totaler Präparation der Instrumente, Umbau, Ad-Hoc-Instrumentarium, starke Eingriffe durch elektronische Mittel, etc. Sind die Klang- und Strukturvorstellung, die musikphilosophischen Denkweisen der Komponist*innen über die traditionellen Instrumente hinweg gegangen? Natürlich, prinzipiell ist jede Art von Instrumentarium limitiert und wird niemals einer Klangvorstellung gerecht. Dennoch befinden wir uns ja in einer Situation, in der wir als Komponist*innen vor der Wahl stehen: Entweder, es erfolgt eine künstlerische Auseinandersetzung mit schon bestehenden Medien (dazu zählen auch die klassischen Instrumente und die klassische Bühnensituation) und deren spezifischen Eigenschaften; oder, für entsprechende eigene künstlerische Vorstellungen wird eine eigene Form der Vermittlung gefunden, ein eigenes *Medium*. Dieses kann sich (vor allem) aus Rekonstellation und Neuformatierung schon bestehender Medien konstituieren, wie beispielsweise Videoplattformen im Netz: Sie bestehen primär aus einem schon vorhandenen Medium, das über die Form seiner Verbreitung, seiner Rezeption, seiner formalen Restriktionen (früher durfte ein hochgeladenes Youtube-Video maximal 10 Minuten lang sein, bis heute sind standardmäßig maximal 15 Minuten als „default“-Wert eingestellt, mittlerweile sind 360° 3D-Videos für VR-Brillen möglich), der veränderten Strukturen zwischen Autoren und

⁵¹ Gisela Nauck in: Positionen Nr. 108. August 2016, S. 10

Rezipienten, umgestaltet wird. Durch die spezifische Rekombination erhält dieses neue Format wiederum spezifische, idiomatische Eigenschaften und wird wiederum zu einem neuen Medium (oder Format).

Wobei hier auch die Grenzen zwischen den Begriffen Format und Medium verschwimmen, einen ähnlichen Ansatz verfolgt Johannes Kreidler mit seiner Medium-Form Unterscheidung. Aus dieser Sichtweise heraus könnte man sagen, aus der Kombination, bzw. der Formatierung der Medien Geige, Geige, Bratsche, Cello wurde wiederum ein neues Format, mit idiomatischen Eigenschaften, nämlich das Format *Streichquartett*.

Ähnliches geschieht in den letzten Jahren in der konzertanten Musikaufführung in Kombination mit bewegtem Bild: Ein bereits bestehendes Medium wird durch Rekonstellation und Neuformatierung zu einer eigenen medialen Kategorie. Ob diese Entwicklung eine episodische ist, vielleicht nur eine Mode, wie sie alle paar Jahre im Neue-Musik-Dispositiv auftaucht, bleibt abzuwarten. In der Vergangenheit war immer wieder zu beobachten, dass, je zeichenhafter die Integration eines bestimmten neuen Mediums in den bestehenden Rahmen war, desto schneller verschwand es auch wieder (wie beispielsweise der stark verbreitete Einsatz von Megaphonen um das Jahr 2010). Inwiefern dabei die absoluten (aufwändigen, also mit hohen finanziellen Hürden verbundenen) technischen Möglichkeiten von bewegtem Bild und die strukturelle Begrenztheit derselben innerhalb der Neuen-Musik-Szene eine Rolle spielen, sei dahingestellt. Um jedoch zurückzukommen auf die zentrale Verschiebung des Materialverständnisses von der Ebene des *Erfindens* zu der Ebene des *Vorfindens*. Ausdruck dieses Denkens ist das, was Gisela Nauck als *erweiterten Realismus* bezeichnet:

„Erweiterter Realismus aber meint, auf Musik bezogen, die Ablösung einer konstruktivistisch im musikalischen Material vermittelten Beziehung zur Realität durch den direkten Zugriff auf Akustiken und Bilder aus diesem Hier und Jetzt, die zum Material werden. Das Denken im Medium Klang als klassisches kompositorisches Denken wird abgelöst – oder erweitert – durch ein kompositorisches Denken auf der Basis jener visuellen⁵² und akustischen Fundstücke im alltäglichen Leben.“⁵³

Für diese Strategie ist Video, als Medium der Abbildung, der Aufzeichnung von Bild *und* Ton äußerst gut geeignet und aus diesem Grund eben für viele Komponist*innen der jüngeren Generation ein produktives künstlerisches Ausdrucksmittel, als Beobachtungsinstrument⁵⁴. Im

⁵² Hervorhebung durch den Autor

⁵³ Gisela Nauck, Welt(en)aneignung(en)

⁵⁴ Gisela Nauck, Welt(en)aneignung(en)

erweiterten Sinne trifft dies nicht nur auf das Medium Video zu, generell zeigte in den letzten Jahren eine Tendenz zur einer bestimmten Form von Realismus, die Schlagworte Diesseitigkeit, Neuer Konzeptualismus und Neue Disziplin sind symptomatisch hierfür. Gisela Nauck übertitelt diese Beobachtung mit *Welt(en)aneignung(en)*⁵⁵. In diesem Text beschreibt sie die Entstehung einer neuen Avantgardebewegung des 21. Jahrhunderts, die durch die Eigenschaften Digitalisierung, Neue Medien und Kunstspartentgrenzung gekennzeichnet ist. Die Idee der Entgrenzung, der Auflösung oder Aufweichung von Grenzen findet sich seit einigen Jahren in verschiedenen Aussagen von Komponist*innen wieder, so beschreibt Martin Schüttler mit dem Begriff der *musikalischen Intaktheit*⁵⁶ und seiner Ablehnung derselben eine Abgrenzung „gegen den die west-europäische Musikkultur bis heute dominierenden „Schutzraum“ konzertant-sinfonischer oder kammermusikalischer Musik inklusive der damit verbundenen Rezeptionshaltung eines eskapistischen Hedonismus“⁵⁷, kompositorisch bedeutet dies vor allem „das Ausdehnen musikalischen Denkens über das rein Klangliche hinaus“⁵⁸.

Aber vor allem wird auch hier das gesamte musikalische Denken zu eben jenem *Beobachtungsinstrument*. In dieser Haltung, im Beobachten, welches *vor* der Bewertung (moralisch oder ideologisch; oder ästhetisch⁵⁹) geschieht, liegt eine weitere künstlerische Chance. Nicht nur das Äußere, das Entgrenzen, der Einbezug sind Strategien der Beobachtung: Die Hinwendung zu einem quasi phänomenologischen Ansatz lässt vor allem die Möglichkeit zu, auch das Altbekannte wieder unvoreingenommen, unideologisch zu beobachten. Und irgendwann wird man vielleicht auch wieder „Geige als Geige“⁶⁰ hören (wollen).

⁵⁵ ebenda

⁵⁶ Martin Schüttler: Über die Ufer. Informierte Musik oder: wider das Provinzielle, in MusikTexte 145/2015, S.53

⁵⁷ Gisela Nauck, *Welt(en)aneignung(en)*

⁵⁸ Schüttler

⁵⁹ Gisela Nauck, *Welt(en)aneignung(en)*

⁶⁰ Michael Maierhof, mündlich überliefert

7. Literaturverzeichnis

- Alberto Cevolini: Der Rahmen der Kunst, in: Kunstkommunikation „wie ist Kunst möglich“, Beiträge zu einer systemischen Medien- und Kunstwissenschaft, Christian Filk / Holger Simion (Hg), Kulturverlag Kadmos Berlin 2010
- Michael Beil: AV - Music and Video: http://econtact.ca/13_2/beil_AV.html (abgerufen am 16.6.2016)
- Philip Auslander: Liveness: Performance in a Mediatized Culture, New York 1999 (2008, überarbeitete Ausgabe)
- Gisela Nauck: Polymediales Komponieren, der Komponist Johannes Kreidler, positionen 102, Februar 2015, S. 34
- Celeste Oram: <http://www.celesteoram.com>
- AV – Music and Video: http://econtact.ca/13_2/beil_AV.html (Abrufdatum 28.06.2016)
- Rick Altman: Sound Theory Sound Practice, 1929 Routledge, S. 114 ff.
- https://de.wikipedia.org/wiki/Nichtlinearer_Videoschnitt (Abrufdatum 23.06.2016)
- <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/1921-1997/1988/-/id=2136956/did=3459962/nid=2136956/nmt3r5/index.html> (Abrufdatum 21.07.2016)
- <http://www.swr.de/swr2/festivals/donaueschingen/programme/1921-1997/1993/-/id=2136956/did=3459972/nid=2136956/1jj3ho7/index.html> (Abrufdatum 21.07.2016)
- Dick Higgins, Statement on Intermedia, 3. August 1966
- <https://de.wikipedia.org/wiki/Intermedialität>, (Abrufdatum 11.07.2016)
- L. J. Issing, P. Klimsa: Information und Lernen mit Multimedia und Internet
- Wolfgang Heiniger: Klangquellen, 8.6.2016
- Diesseitigkeit: http://www.gisela-nauck.de/texte/2012_Diesseitigkeit.pdf (Abrufdatum 18.08.2016)
- Thomasz Biernacki: Alien Bodies - Stefan Prins' aesthetics of music: http://www.dissonance.ch/upload/pdf/125_34_hb_bie_prins.pdf (Abrufdatum 13.08.2016)
- Neuer Konzeptualismus: <http://www.kulturtechno.de/?p=12472> (Abrufdatum: 14.08.2016)
- Gisela Nauck: Welt(en)aneignung(en), in: Positionen Nr. 108. August 2016, S. 10
- Martin Schüttler: Über die Ufer. Informierte Musik oder: wider das Provinzielle, in MusikTexte 145/2015, S.53

8. Anhang

schriftliche Statements der Komponist*Innen:

Michael Maierhof, 12.07.2016:

Kompositionen mit Video

Michael Maierhof

Gravitation 1 für Flügel, Perkussion, CD- und Video-Player (2000)

splitting 8 für Sopran, Zuspieldung und Video (2000)

splitting 8.1 für Klarinette, Zuspieldung und Video (2000/2002 Videoversion)

splitting 5 für Violine Zuspieldung und Video (2000/2002, Videoversion)

splitting 4 für Perkussion, Zuspieldung und Video (2000/2002 Videoversion)

splitting 3 für Viola und Zuspieldung (2000/2002 Videoversion)

splitting 22 für Violoncello, 4 Kanal-Audio-Zuspieldung und 2-Kanal-Video (2003/2004)

Gravitation 2 für Flügel, Perkussion und Video (2005/06)

In meinen Aufenthalten in der Cite des Arts in Paris 1998 und 1999 habe ich mich mit dem Thema Video beschäftigt, hatte eine Kamera geborgt, später eine gekauft, die damals noch teuer waren, meine erste Sony kostete 3.500 DM.

Viele Aufnahmen entstanden, aber ästhetische Lösungen für den Einsatz in den Stücken fand ich erst ab Ende 1999/2000.

Einerseits hat mich das „Videofenster“ im Konzertsaal interessiert, die Öffnung in die Realität nach draußen, außerhalb des Konzertsaals, aber noch wichtiger war die Musikalisierung des Bildmaterials selbst.

Unterschiedliche Ansätze habe ich ausprobiert.

Das Video zu **splitting 8** besteht aus kurzen Schnitten von TV Werbung aus den Endneunzigern. Klare Inhaltlichkeit (billige TV-Werbung, Thunfisch, Katzenfutter etc. im Konzertsaal) war gewollt

In **Gravitation 1** habe ich die Kamera in der Pariser Metro schnell im dub step Rhythmus bewegt und man sieht nur ab und zu Reste von Gesichtern. Das Bildmaterial selbst hat durch die Bewegung der Kamera bei der Aufnahme eine Binnenbewegung und die Abbildungsfunktion verschwindet dahinter, obwohl sie noch aufblitzt. Ansonsten geht es um die high energy im Bildmaterial ohne reale Abbildungsfunktionen.

In **splitting 5** für Geige dann die Reduktion des Bildmaterials auf einen kurzen Impuls (eine halbe Sekunde) und diese Impulse sind wie rim shots in das musikalische Geschehen einkomponiert, was ich „Bildperkussion“ genannt habe. Die Videocuts sind in die sounds der live Geige geschnitten wie die Hip Hop Samples von Mos Def. Sich selbst bewegende Objekte, auf dem Boden fahrende Flugzeuge (von Billigfliegern) bilden die Binnenbewegung ab. Die Binnengeschwindigkeit der Bildobjekte selbst halte ich bereits für ein musikalisches Moment. Das Auftauchen des Bildes sowieso, denn die meiste Zeit gibt's kein Bildinput, im gesamten Stück (13:30 min.) sind es nur knapp 30 Sekunden an Bild-Events.

In **splitting 3** der laufende (von oben nach unten) Bildstreifen, Bild-Rauschen einer spiegelnden Wasseroberfläche, keine weitere Inhaltlichkeit. Musikalisierung: wann taucht der Bildstreifen auf, in welcher Geschwindigkeit bewegt er sich, in welchen Richtungswechseln.

In **Gravitation 2** geht es um das Thema des „verklingenden“ Bildes, die vielen Decrescendi in der Musik werden flankiert von dem Verschwinden des Bildes (Nachrichtensprecher und Talkshow-Teilnehmer) durch das Zusammenziehen des Bildes in seinen Mittelpunkt in unterschiedlichen Dauern. Später habe ich eine neue Version gemacht, mit einer ähnlichen Idee, aber Bildmaterial aus den Videoaufnahmen von 1998 aus der Pariser Metro (Überlagerung mehrerer Bewegungsebenen: Der schauende Mann der Leica Plakat-Werbung, die vorbeifahrende Metro mit ihren Tempoveränderungen, die Durchsicht durch die bewegten Fenster auf die Fahrgäste und deren Bewegungen in der Kabine und auf den ruhenden Leica-Mann im Hintergrund, das ganze Bildgeschehen in den Bild-Mittelpunkt verschwindend, musikalischer Polyphonie entsprechend).

Komplexer wird es in **splitting 22**, das Bildmaterial wieder mit schnell bewegter Kamera auf dem Times Square aufgenommen und dann verlangsamt, aber die entscheidende Musikalisierung des Bildmaterials besteht in den Laufrhythmen der schmalen Bildstreifen, die genau getimt, von rechts und links auf den Cellisten zu- und weglaufen, die Musikalisierung besteht in der Ortveränderung mit unterschiedlichen Laufgeschwindigkeiten und Richtungen der Bild-Streifen selbst. Die Inhaltlichkeit jenseits der eigenen Binnenbewegung des Videobildes war zweitrangig.

Johannes Kreidler, 14.06.2016

Als Komponist verwende ich auch Video, weil:

–Durch Aufzeichnungen kann ich Klänge in den Konzertsaal bringen, die im Saal selber nicht herstellbar wären (weil live zu schwierig herzustellen oder weil ein anderer Ort / eine andere Zeit dafür notwendig ist). Und nur Audio genügt mir dann oft nicht; so wie die live-Spieler performen, soll auch auf Lautsprecher gespielter Sound eine Visualität haben, darum +Video.

Beispielsweise Mass Extinction aus Split Screen Studies, was im Winter Outdoor aufgenommen werden musste; Zueignung, wofür 50 Paar Schuhe (relativ schnell geschnitten) zur Klangerzeugung notwendig sind; Der „Weg der Verzweiflung“ (Hegel) ist der chromatische, wo 12 Posaunen, 20 Gitarren oder 108 Klaviere (auf Video) vereint werden. Live-Video: Wenn Vorgänge so klein sind, dass sie vergrößert werden müssen, um performativ zu sein (Instrumentalisms).

–Um eine (semantische) Informationsebene zu haben.

Beispielsweise Charts Music, wo man sehen soll, woraus die Melodien gewonnen wurden, oder Compression Sound Art, wo auf Video ihre Herkunft als Text erzählt wird. In Instrumentalisms wird den Klängen durch den visuellen Kontext eine neue Bedeutung gegeben, in Kinect Studies und IRMAT Studies durch den performativ-visuellen Kontext. (Auch die Semantik des Fernsehens, Public Viewing (Shutter Piece), des Fernsehmachens (Feeds. Hören TV), des Fotografierens (Steady Shot) und der medialen Vermitteltheit (Studie für Klavier, Steady Shot, Anfanglosigkeit) werden dann Thema.)

–Als sehr dominantes Medium kann mit Video ein dominanter Rhythmus artikuliert werden.

Im Shutter Piece ist das gesamte Stück strukturiert von einem ostinaten periodischen Rhythmus, durch Video wird der Rhythmus noch verstärkt; genauso in der Introduction von Audioguide. In Anfanglosigkeit dient das live-Video als zusätzliches Rhythmus-Medium.

–Die Visualität von Instrumenten/Instrumentalspiel kann mit filmischen Mitteln weiter gestaltet werden.

Beispielsweise in Instrumentalisms.

–Video dient zur Dokumentation von Stücken, bei denen um Konzept, Kontext, Performance etc. geht.

Beispielsweise Product Placements, Fremdarbeit, Music for a Solo Western Man.

–Es entspricht heutigen Wahrnehmungsgewohnheiten (>Materialstand<), das Visuelle zu gestalten, mit Video Kunst zu machen, so wie ein Vortrag ohne Powerpoint heute irgendwie defizitär wirkt – »Iconic Turn«. YouTube als erste

Medienplattform. Das ist (technologisch) relativ neu, das Potenzial ist noch zu ergründen, das ist attraktiv.

–Persönlich bin ich vom MTV der 80er und 90er geprägt und Fan von Experimentalfilm, ich empfinde eine natürliche Affinität zu dem Medium.

Kreidler Juni 2016

Neele Hülcker, 21.06.2016

Meine Motivation mit Video zu arbeiten, kommt zu allererst aus einem ganz grundsätzlichen Bedürfnis nicht nur akustisch, sondern auch visuell zu komponieren. Beides ist bei mir von anfang an parallel gelaufen. Mit 8 habe ich angefangen Videos zu drehen (ich führte Regie und performte, während mein Vater als Kameramann eingeteilt war), mit 9 erfand ich mit Hilfe meines Kassettenrekorders Hörstücke, mit 13 malte ich vor allem und schrieb Instrumentalstücke, mit 20 realisierte ich die erste Videoarbeit innerhalb meines Kompositionsstudiums und fing an und Visuelles und Akustisches zusammen zu denken. Es entstanden Holzkästen, in die man seinen Kopf stecken konnte, um ihr Innenleben zu entdecken. Hierbei arbeitete ich mit Video, Klang und Objekten aus diversen Materialien, die in einer Art Miniatur-Objekttheater zusammen wirkten. Seit dieser Zeit arbeitete ich auch immer wieder in interdisziplinären Projekten mit Bildenden Künstler_innen, Tänzer_innen, Theatermacher_innen zusammen.

Generell interessiert es mich mit Spannungsverhältnissen zwischen Bild und Ton zu arbeiten, ihre gemeinsamen rhythmischen Möglichkeiten zu nutzen, ihr symbiotisches Potenzial auszukomponieren und sie als gleichwertige (oder mal auch als ungleichwertige) musikalische Partner, Gegenspieler oder gegenseitige Kommentatoren zu entwerfen.

Die Arbeit mit Video bietet außerdem die Möglichkeit der Konkretion: Ich kann sämtliche andere Orte in den Konzertsaal (oder den Ausstellungsraum o.ä.) holen, Realitäten, aufeinander treffen lassen, Präsentation und Repräsentation komponieren und mit Kontexten und Bezügen arbeiten, die rein über das Akustische nicht darstellbar wären.

Was dabei natürlich eine wesentliche Rolle spielt, ist die Inszenierung von Interpret*in und Video, also von Realität und Virtualität, 3D und 2D (bisher habe ich noch nicht mit 3D-Video gearbeitet, wäre aber mal eine Idee) und live-Spiel und Vorproduziertem (falls nicht live-Video das Mittel der Wahl ist). Solche Verhältnisse mit zu komponieren, ist für mich nicht nur eine spannende Erweiterung der möglichen komponierbaren Parameter bzw Instrumente, sondern interessiert mich auch in Hinsicht auf den Transfer von Alltagsrealität in eine Bühnensituation. Wir sind umgeben von Videos: Werbevideos an Hausfassaden, U Bahn-TV, youtube, interaktive touch-screens, Videos, die auf facebook gepostet werden, Videos, die wir selber mit unseren Handys aufnehmen und auf diesen ansehen. Warum nicht gerade deshalb auch künstlerisch mit diesem Medium umgehen?