

Seit etwa 2010 werden verstärkt Stücke von KomponistInnen, die zumindest in ihrer Jugend mit digitalen Technologien aufgewachsen sind, auf den etablierten Festivals gespielt. Hier ist nun immer häufiger die Beschäftigung mit der Integration von Video in konzertante Musikaufführungen zu beobachten. Von dort aus geht die Fragestellung, warum Komponisten sich überhaupt mit »fachfremden« Medien beschäftigen, welche Funktion das zusätzliche Medium Video hier einnimmt und inwiefern diese Entwicklung symptomatisch für als defizitär empfundene, traditionelle Strukturen steht.

Bei meiner Recherche wurde schnell klar, dass das Verhältnis von Bild zu Ton kein fixiertes ist, sondern selbst immer wieder dem historischen Wandel unterworfen: Rick Altman beschreibt in einer Zusammenfassung der Geschichte des Kinos¹, dass das neue Medium Film anfangs als *Begleitung von Musik* wahrgenommen und eingesetzt wurde. Nicht nur scheinen die Inhalte und deren Bedeutungszusammenhänge innerhalb eines Mediums kulturell erlernt, auch das Beziehungsgeflecht zwischen den Medien unterliegt kultureller Entwicklung und den jeweiligen gesellschaftlichen und technologischen Umständen der jeweiligen Zeiten.

Heute wird wieder das Beziehungsgeflecht der Medien thematisiert. So waren in den letzten Jahren innerhalb der Neuen-Musik-Szene einerseits vermehrt Selbstbeschreibungen zu vernehmen, die sich einem spartenentgrenzenden Verständnis der eigenen Kunst zuordneten, andererseits ist die Beschäftigung mit visuellen Medien vielleicht auch generationspezifisch. Diese KomponistInnen-Generation ist stark bildbezogen aufgewachsen, mit Kino, TV, später mit dem Computer, durch das Internet mit visuellen Plattformen in allen Ausprägungen und so weiter. Erst durch Plattformen wie YouTube kam es zu Veröffentlichungen von privaten Film-Experimenten, damit zu einer Form des Diskurses und damit zu neuen Maßstäben und Kriterien. Einen nicht unerheblichen Teil ihres Lebens verbringen Menschen heute damit, Bildschirme und andere »vier-eckige Fenster« zu betrachten.

Aber gibt es weitere Faktoren, die sich vielleicht aus dem Neue-Musik-Diskurs und damit den ästhetischen Diskursen selbst speisen: Wird das traditionelle Dispositiv von schwarz gekleideten InterpretInnen auf einer Bühne als grundsätzlich defizitär empfunden?

Transmediale Verhältnisse

Es soll bei der Betrachtung des Beziehungsgeflechts Bühne – Leinwand und der dabei

Malte Giesen

Video killed the string quartet

Zum Einsatz von Video in neuer Musik

entstehenden Aspekte des *realen, virtuellen* und *artifiziellen*² Raums das Feld 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, sondern die Inszenierung *sind* und innerhalb dieser klassischen Inszenierung einer musikalischen Darbietung nun ein weiteres Medium hinzu tritt. Dabei geht es nicht um eine Parallelität zweier Medien, sondern gerade darum, dass verschiedene Medien eine strukturelle Einheit bilden, das heißt, dass die Funktionalisierung von Material auf verschiedenen Ebenen miteinander korreliert, also transmediale Verhältnisse entstehen. In einigen Fällen geht es hierbei um syntaktische Einheit, in anderen Fällen um semantische. Das transmediale Werk vermittelt sich *über* und *durch* verschiedene Medien *hinweg*, das heißt, es ist nicht an deren ständige Präsenz gebunden. In den angesprochenen Beispielen ist dieser Wechsel der Medien eher der Regelfall, strukturelle Einschnitte dieser höchsten Größenordnung sind in vielen Fällen kompositorisches Prinzip.

Der nahe liegendste Bezug der Musik zum bewegten Bild liegt in der Übertragung bisher rein musikalischer Kategorien und Gesetzmäßigkeiten auf ein visuelles Medium. Diesen Ansatz verfolgt vor allem Michael Maierhof in mehreren Kompositionen. So geht es um die Auflösung der starken Semantik und die Abbildungsfunktion des Videos, durch schnelles Schwenken der Kamera bleiben nur noch unscharfe Konturen und die große Bewegungsenergie des Bildes übrig³, sehr kurze Impulse von Bild sind Bildperkussion⁴, und so ist wiederum die Binnengeschwindigkeit der Bildobjekte ein musikalisches Moment⁵.

Um Musikalisierung von Bildmaterial in einem anderen Sinne geht es auch in einigen Werken Michael Beils⁶. Hier ist das Bildmaterial semantisch absolut eindeutig, die Dopplung der Bühnenebene in zeitlicher Versetzung im Bild zieht sich als grundsätz-

2 nach Myron Krueger

1 Vgl. Rick Altman, *Sound Theory Sound Practice*, Routledge 1992.

3 Michael Maierhof in einer Email an den Autor

4 Ebd.

5 Ebd.

6 Zum Beispiel Michael Beil, *BLACKJACK* (2012)

liches Gestaltungsprinzip durch das komplette Stück. Hier ist auch der (vermeintliche) Originalton des Videos entscheidend, er generiert vorrangig musikalische Strukturen durch die Prinzipien Wiederholung, Imitation, Augmentation und Diminution, selbst traditionelle kompositorische Techniken wie der Krebsgang werden durch das Rückwärtslaufen-Lassen des Videos auf der Bildebene realisiert. So werden durch das mehrfache Abfilmen des Bühnenbereichs inklusive der Videoleinwand visuelle Feedbacks erzeugt, gleichsam eine imitatorische Mehrstimmigkeit musikalischer Strukturen. Der Reiz der Eigenzeiten der Aktionen und deren immer wieder unterschiedliche Einbettung im Bewusstsein, dass gerade stattfindende Aktionen weitreichende strukturelle Auswirkungen auf den weiteren Verlauf haben, machen die Sache verfolgbar und interessant. So entstehen nicht klar definierte Zwischengrade von realen und virtuellen Räumen.

Ein weiteres Beispiel für direkte und weniger direkte semantische Verbindung zwischen Bühnengeschehen und Videobild ist Johannes Kreidlers *Studie für Klavier, Video und Audiozuspielung* (2011). Auch er arbeitet mit diesen Zwischengraden: Zuspield bleibt nicht rein akustisches Zuspield, es wird durch die tonlose Glissando-Simulation der Pianistin *virtualisiert*, es bleibt jedoch durch die Geschwindigkeit, den Sound und den Umfangs des Glissandos klar, dass es niemals im realen Instrument erzeugt werden könnte. Beim erstmaligen Auftauchen des Bildes nach zirka drei Minuten 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 Pianistin in leicht veränderter Handlungsweise wiederfindet. 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 Bildrasterung wird durch die leicht unterschiedlichen Bildbewegungen und Klänge lebendig. Das normalerweise Sukzessive wird simultan, eine Quasi-Entkopplung der Zeit vom zeitbasierten Medium.

Transfer

In diesen und vielen anderen Beispielen lassen sich die gleichen Tendenzen feststellen. Zum Filmtone: Stets bezieht sich der Filmtone (wenn er vorhanden ist) 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. Das Video kontextualisiert die Bühnensituation, *nicht* umgekehrt.

Transfer: Am konsequentesten und deutlichsten findet ein Transfer von musikalischen Verfahren auf bewegtes Bild bei Maierhof 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 Filmtone diegetisch (Sonderfall: Beil, der bewusst mit diesem Aspekt spielt). Hierdurch findet eine Vereinheitlichung statt, ein behauptetes Zusammengehen von Bild und Ton, also eine behauptete Realität, ein *virtueller Raum*. Durch dieses Verhältnis kommt dem Video eine Behelfsfunktion der Darstellung zu, zentral ist nicht das Medium, sondern die darstellende Qualität.

Ein weiteres Phänomen, das auch, aber nicht nur, durch die Funktion des Videos als Behelfsmedium erklärt werden kann, ist die Rohheit (oder Vergröberung, nach Schüttler), das absichtliche Belassen eines vermeintlichen Rohzustands eines bestimmten Materials. Diese Rohheit zeigt sich sowohl in der Gestaltung des Videos, als auch in musikalischer Ausprägung.

Etwas Rohes wird nicht produziert, es wird gefördert, geschürft, aus der Erde gepumpt, gepresst. Es wird *gefunden*. Dies beinhaltet eine gewisse Neutralität, ein Beobachten, eine Reduktion von Bedeutungszuweisung. 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/Sachverhalt wird öffentlich berichtet, der Bericht selbst wird wiederum medial verarbeitet, dann erscheinen Verarbeitungen/Kommentierungen dieser Ver-

arbeitung, daraus spalten sich immer weitere mediale Varianten ab, Vines, Memes etc. Die künstlerische Arbeit und Leistung verschiebt sich vom Bereich des Erfindens in den Bereich des Findens, oder Beobachtens.

Das Bild dient zur Verdeutlichung. Die reale Klangquelle wird gezeigt, es geht nicht darum, den Klang zu konkretisieren (das heißt, 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: Das Video soll eben nicht von der Bühne weg lenken, es folgt eben nicht der illusionistischen Strategie des Kinos, 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.

Auffallend ist, dass in so entstandenen Stücken so gut wie nie generative Videokunst auftaucht. Alles Dargestellte ist abgefilmt, fast dokumentarisch dargestellt, höchstens verfremdet und dort auch nur durch analoge Mittel (die schnellen Kamerabewegungen bei Maierhof). Das mag vor allem an der oben erwähnten Funktion als Behelfsmedium liegen, dennoch gibt es weitere, äußere Ursachen. Videokunst, die synthetisiert, also in der das Bildmaterial per Computer oder ähnlich generiert wurde, trifft man so gut wie nie an; und wenn doch, dann stellt sich recht schnell der gefürchtete Bildschirmschonereffekt ein, das Bild wird zahnloser Zierrat, meist ohne grundsätzliche syntaktische Funktion.

Vermutung: Die Hürden bei der Produktion von generativem Video, welches sich tatsächlich auf der Höhe des technisch Machbaren bewegt, sind als Einzelperson, geschweige denn als Fachfremde, realistisch nicht zu nehmen. Nicht umsonst nehmen Hollywoodproduktion mit ihrer VFX-Abteilung ganze Renderfarmen mit hunderten von Rechnern und Mitarbeitern in Beschlag. Neben diesem ganz pragmatischen Grund geht die Richtung der Frage vielleicht am Kern der Sache vorbei. Es geht ja im Grunde selten 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.

Defizite?

Zusammenfassend lassen sich, ausgehend von diesen Beobachtungen, verschiedene Schlüsse ziehen. Zu der eingangs erwähnten Frage, ob das rein instrumentale Werk im Denken der heutigen jungen Komponistengeneration ein prinzipielles Defizit aufweist: Von einigen KomponistInnen waren vermehrt Aussagen zu vernehmen, dass die reine Instrumentalmusik für sie »zu wenig«, oder zu »abstrakt« sei.⁷ Im Gegenteil: Die reine Instrumentalmusik ist nicht zu abstrakt, sondern zu *konkret*, sie bezieht sich eben vor allem *konkret auf sich selbst*.

Des Weiteren scheint in den letzten Jahren eine erhöhte Sensibilität in Bezug auf die Rahmenbedingungen musikalischer Aufführungen gewachsen zu sein, was auch an den sich öffnenden Rändern hin zur Performancekunst liegt und in letzter Zeit sich in Form von »inszenierten Konzerten« häufiger zeigt.

Zentral ist jedoch die Verschiebung des Materialverständnisses von der Ebene des *Erfindens* zu der Ebene des *Vorfindens*: 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 KomponistInnen der jüngeren Generation ein produktives künstlerisches Ausdrucksmittel.

Dieses Ideal einer Kunstsparten-Entgrenzung findet sich seit einigen Jahren in verschiedenen Aussagen von KomponistInnen wieder: Kompositorisch bedeutet es vor allem »das Ausdehnen musikalischen Denkens über das rein Klangliche hinaus«⁸. KomponistIn sein, heißt nicht mehr, Tonsetzer zu sein. 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 ästhetisch⁹) geschieht, liegt eine weitere künstlerische Chance. So lässt es vor allem die Möglichkeit zu, auch das Altbekannte wieder unvoreingenommen, unideologisch zu beobachten. Und dann wird man einmal vielleicht auch wieder »Geige als Geige«¹⁰ hören (wollen). ■

7 Z. B. Brigitta Muntendorf beim Stuttgarter Kongress *WIRKLICHKEITEN*, mündlich überliefert.

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

9 Vgl. Gisela Nauck, *Welt(en) aneignung(en)*, in: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* 108/2016, Thema: *Neuer Realismus*, S. 10-15.

10 Michael Maierhof, mündlich überliefert