

# Film Ton Band

## Avantgardefilm und Tonbandmusik

Der Avantgardefilm reflektiert nicht nur einen Großteil der Auseinandersetzungen der Kunst des 20. Jahrhunderts, er weist außerdem Gemeinsamkeiten mit sehr unterschiedlichen Künsten auf. Wie die Musik ist der Film Zeitkunst, wird aber in den bildenden, visuellen Künsten verortet und ermöglicht gerade deshalb ungewöhnliche Zugänge zu traditionellen ästhetischen Fragestellungen. In der künstlerischen Arbeit mit dem Medium Film aufscheinende Aspekte, Techniken und Verfahren bieten insbesondere im Hinblick auf die Tonbandmusik einen reichen Fundus an relevanten Beziehungen – Montage, Material und Zeit sind integrale Elemente beider Genres. Gemeinsamkeiten zwischen ihnen beginnen schon bei der Betrachtung der technischen Gegebenheiten – Instrumenten wie dem Schneidetisch, der Arbeit mit Bandmaterial und natürlich der Aufnahme, dem Umgang mit der Aufzeichnung über die Kamera bzw. das Mikrofon.

Ein wichtiges verbindendes Element liegt auch im Erleben der Aufführungssituation, ob als ein besonderes »mit Sich Sein« beim Blick durch die Augen der FilmemacherInnen, oder beim Hören mit den Ohren der KomponistInnen – eine besondere Situation von Intimität, die sich von der klassischen Konzertsituation mit Interpreten und der Performance deutlich unterscheidet. Im Gegensatz zum Film hat sich in der Tonbandmusik jedoch keine einheitlich gestaltete Aufführungssituation etabliert. Das Konzept des Hörens in abgedunkelten Konzerträumen, also mit dem ausschließlichen Fokus auf der auditiven Wahrnehmung, wurde zwar schon zu Beginn ihrer Entwicklungen durchaus erfolgreich angewandt<sup>1</sup>, konnte sich aber bis heute nicht umfassend durchsetzen. Zudem ergab sich bereits frühzeitig eine Vielzahl technischer Anforderungen im Sinne von Lautsprecher-Konstellationen, die die Aufführung von Tonbandmusik bis heute nicht nur mit einem zum Teil erheblichen Realisationsaufwand verknüpfen, sondern oftmals auch an spezialisierte Institutionen und damit deren konzeptuelle Ausrichtungen binden<sup>2</sup>. Während den FilmkünstlerInnen durch die Entwicklungen am kommerziellen Markt zudem relativ frühzeitig ein technisch unabhängiges

Arbeiten möglich war (zum Beispiel mittels der Bolex, einer vergleichsweise günstigen Kamera, die auch den Schnitt in der Kamera selbst ermöglicht), entwickelte sich eine tatsächlich vergleichbare Situation in der Musik im Grunde erst mit den digitalen Medien und den Möglichkeiten der Arbeit am PC.

## Perspektiven

Die Arbeit mit Film und Tonband hat von Beginn an weitreichende Auswirkungen auf die Künste gehabt. Strömungen aus der Bildenden Kunst, die auf neue Art zur Bewegung, zur Zeit gefunden haben oder die radikale Erweiterung des Musikbegriffs wie durch die *musique concrète* sind nur zwei Beispiele dafür. Gerade in den Filmen und Stücken der klassischen Avantgarde wird deutlich, wie das jeweilige Medium Künstlern ermöglicht hat, innerhalb vergleichsweise kurzer Zeitspannen Grenzen zu überwinden, durch praktische Erfahrungen Begrifflichkeit neu zu fassen und Perspektiven zu eröffnen. Der Künstler Hans Richter erweiterte mit dem neuen Medium Film beispielsweise nicht nur die Formsprache seiner bildnerischen Arbeiten, sondern gelangte über die Erfahrungen mit dem Medium als solchem zu elementaren Beobachtungen über die Wahrnehmung selbst. Er schrieb 1924 über seine *Rhythmus*-Filme: »By film I mean visual rhythm... to see movement, organized movement, wakes us up, wakes up resistance, wakes up the reflexes, and perhaps wakes up our sense of enjoyment as well. The kind of film gives memory nothing to hang on. At the mercy of ›feeling‹, reduced to going with the rhythm according to the successive rise and fall of the breath and the heartbeat, we are given a sense of what feeling and perceiving really is: a process – movement.«<sup>3</sup>

Auch die neuen Möglichkeiten akustischer Arbeit, die durch die technischen Neuerungen entstanden waren, riefen enthusiastische und geradezu visionäre Äußerungen hervor. Walter Ruttmann, der zuvor schon erfolgreich Filme gemacht hatte, schrieb 1929 über seine Erfahrungen, damals noch mit dem TriErgon LichtTon-Verfahren: »Alles Hörbare der ganzen Welt wird Material. Dieses unendliche Material ist nun zu neuem Sinn gestaltbar nach den Gesetzen der Zeit und des Raums. Denn nicht nur Rhythmus und Dynamik werden dem Gestaltungswillen dieser neuen Hörkunst dienen, sondern auch der Raum mit der ganzen Skala der durch ihn bedingten Klangverschiedenheiten. Damit ist der Weg offen für eine vollkommen neue akustische Kunst – neu nach ihren Mitteln und nach ihrer Wirkung.«<sup>4</sup>

3 Hans Richter, *The Badly Trained Sensibility*, in: *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, ed. P. Adams Sitney, New York University Press: New York 1979.

1 Vgl. *Weekend* (1930) von Walter Ruttmann. Nach der radiofonen Premiere wurde das Werk in abgedunkelten Kinosälen aufgeführt.

2 Studios wie Köln (WDR), GRM, IRCAM, ZKM, Berlin (TU), etc.

4 Zit. n. Jeanpaul Goergen, *Walter Ruttmanns Tommontagen als Ars Acustica* (Massenmedien und Kommunikation 89), Siegen 1994.

Bis zu umfassenderen Auswirkungen auf die Musik in diesem Sinne sollten jedoch noch gute dreißig Jahre vergehen. Erst mit dem Gebrauch des Magnettonbands begannen sich zu Beginn der fünfziger Jahre, sowohl in den USA, als auch in Europa, größer angelegte Entwicklungen zu zeigen, dann jedoch in umso weiter reichenden Dimensionen. Karlheinz Stockhausen resümierte 1972 über die neuen elektroakustischen Erfahrungen: » ... was in der Elektronischen Musik erst bewußt und praktisch möglich geworden ist: daß man zum Beispiel eine Melodie in einen Rhythmus, Töne in Rhythmus verwandelt, indem man sie kontinuierlich verlangsamt; oder daß man irgendeine Form, eine Großeinteilung der Zeit, in einen Ton verwandelt, indem man sie beschleunigt.«<sup>5</sup> Während für Stockhausen die Errungenschaft durch die Arbeit mit dem Tonband vor allem darin bestand, nicht nur mit Klängen, sondern die Klänge selbst bis in Mikrostrukturen hinein zu komponieren, entwickelte Pierre Schaeffer mit der *musique concrète* geradezu eine Umkehrung traditioneller Kompositionsverfahren, nach der die kompositorischen Prozesse auf der Arbeit mit bereits aufgezeichneten, also vorhandenen, konkreten Klangphänomenen beruhen.

## Zeitkunst

Vor der Erfindung des Mediums Film war es allein die Musik, die sich unmittelbar mit der Dimension der Zeit selbst befasste. Die visuellen Künste waren keine Zeitkünste und in den dramatischen Künsten die Zeit als solche kein Thema. Im Avantgardefilm bildete das Komponieren und Strukturieren der Zeit jedoch von Beginn an eines der zentralen Motive. Mit den Techniken der medialen Aufzeichnung wurde das Eintauchen in Zeitstrukturen mit einer bis dahin unerreichbaren Präzision und Komplexität möglich. Die Entwicklung von Formen aus der Montage kleinster Einheiten bekam auch in der Musik eine neue Bedeutung. Anfängliche Bestrebungen, aus der Instrumentalmusik stammende Kompositionsparadigmen einfach in die neue Technik zu übertragen, waren jedoch nicht von langer Dauer. Zwar führten dahin gehende Versuche, wie in den frühen elektronischen Werken von Stockhausen, zu bahnbrechenden Ergebnissen, dennoch wurden auch hier die seriellen Methoden zusehends im Sinne einer am Klangphänomen orientierten Gestaltung erweitert. Serielle Gesetze wurden zurück auf übergeordnete Parameter übertragen und über technische Manipulationen des Materials komponierte Transformationsprozesse rückten in den Vordergrund: »Auf einmal ist man nicht mehr

derselbe, wenn man begriffen hat, daß Töne ja nur innerhalb eines bestimmten Prozesses so sind, wie sie scheinen; daß ich aus jedem Ereignis irgend etwas anderes machen kann, also aus einer Tonhöhe einen Rhythmus, aus einem Rhythmus eine formale Einteilung, aus einer formalen Einteilung eine Klangfarbe; daß man also kontinuierlich durch die musikalischen Wahrnehmungskategorien hindurchkomponieren kann.«<sup>6</sup> Die Faszination für die durch die technischen Mittel möglich gewordene, neuartige Arbeit mit »Grundbausteinen« und der damit einhergehenden Möglichkeit der vollkommen Kontrolle und Bestimmtheit in ihrer Montage, findet sich in Film und Tonbandmusik gleichermaßen: »Theorists such as Brachhage and Kubelka expounded the law that a film must not waste a frame and that a single film-maker must control all the functions of the creation.«<sup>7</sup>

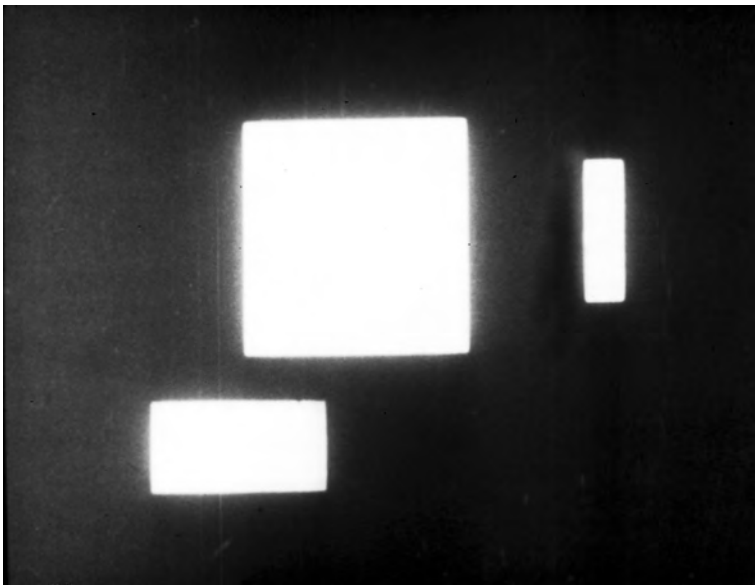
In diesem Zusammenhang steht der Film *Arnulf Rainer* (1958-1961) des österreichischen Filmemachers Peter Kubelka in seiner Konsequenz wohl auch für eines der radikalsten Werke der Filmgeschichte. Der Film besteht aus den vier einfachsten filmischen Elementen – Licht, Dunkel, Stille und Ton – in einer metrischen Konstruktion aus Einzelkadern von Blankfilm, Schwarzband und weißem Rauschen. Was hier in der formalen Beschreibung geradezu ernüchternd klingen mag, gestaltet sich in der Aufführung als überwältigende Erfahrung von Film in elementarer Form – eine geradezu körperliche Erfahrung des Prozesses Kino, realisiert nach einer Partitur, die eine tatsächlich vollständige Rekonstruktion des Werkes ermöglicht.

Transformationen, die über die Wahrnehmungsprozesse selbst entstehen, wurden in strukturellen Filmen amerikanischer Filmemacher wie *Flicker* (1966) von Tony Conrad oder *Serene Velocity* (1971) von Ernie Gehr weiter ausgelotet. Gehr gelangt über die Montage von wenigen Einzelbildern eines Korridors und deren metrischer Beschleunigung zu einem komponierten Durchschreiten einer Wahrnehmungsschwelle, einer Transformation, nicht nur durch Dimensionen filmischer Räumlichkeit, sondern des Sehens von Film als solchem. Die Ausdehnung solcher prozesshaften Entwicklungen findet sich in ähnlicher Weise auch in den Tonbandstücken der sogenannten *minimal music*. Phasenverschiebungen und Loops wurden zu neuen kompositorischen Mitteln. Steve Reichs *It's Gonna Rain* (1966), ebenfalls auf einer konkreten Aufnahme beruhend, führte auch für die Instrumentalmusik zu entscheidenden Impulsen und zu neuen Konzepten zeitlicher Dramaturgie.

6 Ebd.

5 Karlheinz Stockhausen, in: *Selbstdarstellung. Künstler über sich*, Einzelband, hrsg. v. Wulf Herzognerath, Düsseldorf 1973.

7 P. Adams Sitney, *Visionary Film - The American Avant-Garde, 1943-2000*, Oxford University Press 2002.



Filmstill aus Hans Richters *Rhythmus 21* (1921) (© Hans Richter Estate)

## found footage / objet trouvé

Während der strukturelle Film die Entstehung von Sinn und Bedeutung von Grund auf erforscht und gestaltet, baut found footage, eine filmische Arbeitsweise, die von gefundenem Filmmaterial ausgeht und ihren Ursprung im Collage-Film der dreißiger Jahre hat, seine Sinnkonstruktionen auf bereits vorhandenen Konstrukten auf.

Ein ähnliches Verhältnis findet sich in der Tonbandmusik zwischen der elektronischen Musik und der von Pierre Schaeffer begründeten *musique concrète*. Jedoch wurde auch hier das Medium Tonband als ein musikalisches Gestaltungsmittel angesehen und hatte als solches nicht die gleiche Bedeutung wie das Medium Film für die Filmkünstler. Schaeffer verfolgte zudem ausschließlich ein Konzept des abstrahierenden Hörens und Umgangs mit Klängen und war damit den anfänglichen Bewegungen der elektronischen Musik, also einer strukturellen Idee, in gewisser Weise näher als es auf den ersten Blick erscheint. Erst mit Komponisten wie Luc Ferrari<sup>8</sup> erweiterte sich das Konzept des Umgangs mit gefundenem Material in der Tonbandmusik wieder um den bewussten Einsatz von Alltagsklang und musikalischen Fundstücken, auch im Sinne möglicher Konnotationen durch ihre sozialen Bedeutungen und ihre Herkunft<sup>9</sup>. Eine breitere, dem found footage inhaltlich ähnlichere musikalische Entwicklung im Sinne des Mediumbegriffs entstand erst in der Populärmusik der siebziger und achtziger Jahre in Form von Techniken des Remix. Wie schon bei der vergleichenden Betrachtung von strukturellem Film und konzeptuellen Grundgedanken in der Tonbandmusik zeigt sich auch hier, dass sich die FilmkünstlerInnen

28 von Beginn an weitaus bewusster an ihrem

Medium, dem Film als solchem bewegt haben und dessen Beschaffenheit, Grenzen und Eigenheiten in den Vordergrund ihrer Arbeit stellten. Ein eindrucksvolles Beispiel hierfür ist Ken Jacobs Film *Tom, Tom, the Piper's Son* (1969–1971). Über das Abfilmen einer transparenten Leinwand taucht Jacobs in einer gleichsam poetischen wie analytischen Rückkoppelung in das Filmmaterial einer historischen, 1905 gedrehten Kostüm-Groteske ein, um dabei bis in kleinste Segmente und Strukturen nicht nur des Inhalts, sondern vor allem des Materials Film selbst vorzudringen. Prozesse wie diese, die Bewegung im Material selbst, offenbaren etwas genuin Filmisches, das in dieser Form in der Musik erst mit der digitalen Entwicklung einen ähnlichen Stellenwert bekommen hat.

Die Arbeit mit gefundenen Materialien im Sinne des *objet trouvé* sind seit Künstlern wie Man Ray, Marcel Duchamp oder Max Ernst eine gängige Methode zur Thematisierung und ästhetischen Aneignung von Ausschnitten oder Elementen der Alltagswirklichkeit. Durch die Verwendung filmischer und elektroakustischer Mittel wurde ein Fokussieren auf Alltagswirklichkeiten in einer bis dahin unbekannt Radikalität möglich. So realisierte der amerikanische Filmemacher Stan Brakhage mit seinem Film *Mothlight* (1963) – ohne mit der Kamera zu arbeiten, durch ein gleichsam visuelles Abtasten von auf das Filmband montierten Objekten wie Insektenteilen, Grashalmen, Staubpartikeln und anderem mehr – ein virtuoses Fokussieren bis in die Mikrostrukturen der Fundstücke hinein, wie es nur durch filmische Mittel möglich ist. Ein ähnlich fokussierendes, jedoch (elektro)akustisches Abtasten von gefundenen Objekten, findet sich bereits auch in der *Cartridge Music* (1960) von John Cage, wobei es sich dabei nicht um ein Tonbandstück, sondern um eine performative Aufführung handelt. Der künstlerische Umgang mit Geräuschen war zwar aus dem Film bekannt, dennoch entwickelte sich eine tatsächliche Gleichberechtigung von Ton und Geräusch in umfassender Art und Weise erst durch die Arbeit und Erfahrungen mit dem Tonband.

## Instrumente

Sehr verbreitet ist die Idee, die Kamera als Instrument des Films zu betrachten. Gerade im Avantgardefilm erscheint es jedoch sinnvoll, den Schneidetisch als sein zweites Instrument zu begreifen. Auch im Zuge der Entwicklung elektroakustischer Arbeitstechniken haben sich Alternativen zum klassischen Konzept des akustischen Musikinstruments herausgebildet, bei denen die Unterscheidung zwischen

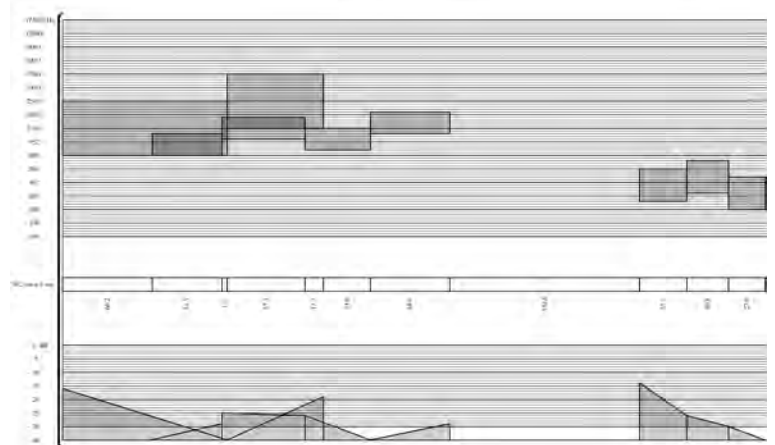
8 Vgl. seine Arbeiten *Heterozygote* (1964), *Music Promenade* (1969), etc.

9 Vgl. Walter Ruttmans *Week-end* (1930).

musikalischer Produktion und Reproduktion zusehends fließend, die kompositorische Arbeit also dahin gehend erweitert wurde, reproduktive Techniken und Medien in produktive zu verwandeln. Dies spiegelt sich in Begrifflichkeiten vom elektronischen Studio als Instrument bis hin zu Mikrofon und Lautsprecher als instrumental verwendeten Objekten. Amerikanische Komponisten wie John Cage und Earle Brown realisierten zu Beginn der fünfziger Jahre im Rahmen des *Music for Magnetic Tape Project* mit tausenden von Schnitten Tonbandstücke nach zuvor erstellten Partituren. Xenakis komponierte 1958 mit *concret ph* ein Werk, das mit der Montage-technik aus kleinsten Teilen des Bandmaterials und deren Schichtung nach stochastischen Prozessen als Vorläufer der Granularsynthese bedeutsam wurde.

Auch die alternative Anwendung technischer Instrumente und Neubestimmung ihrer Funktionen führten zu neuen künstlerischen Sprachfindungen: Perspektiven, wie sie nur die Kamera sehen, Klang wie er nur durch Verfahren der Mikrofonierung erschlossen werden kann, stellen sich der Auffassung vom mimetischen Gebrauch der Technik entgegen und bringen auch die Rolle des Körpers in beiden Genres neu zur Geltung. Dies zeigt sich eindrucksvoll in der Lösung der Kamera aus der Kopfperspektive, indem sie als Verlängerung des Arms, gleichsam als »Auge in der Hand« verwendet wird, wie von der amerikanischen Filmemacherin Marie Menken<sup>10</sup> oder in Tonbandstücken des französischen Lautpoeten Henri Chopin<sup>11</sup> mit mikroskopierenden Aufnahmetechniken, die für das Ohr ansonsten unzugängliche Körperklänge hörbar machen. Der Umgang mit Kamera und Mikrofon hat neue sinnliche Zugänge eröffnet. Der amerikanische Filmemacher Jonas Mekas sagt über Marie Menken, ihr Werk und seine Wirkung: »Marie was one of the first filmmakers to improvise with the camera and edit while shooting. She filmed with her entire body, her entire nervous system. You can feel Marie behind every image, how she constructed the film in tiny pieces and through the movement. The movement and the rhythm this is what so many of us seized upon and have developed further in our own work.«<sup>12</sup>

Eine ähnliche Pionierarbeit zeigt sich bei dem Komponisten Luc Ferrari auf einer anderen Ebene. Durch die Verwendung eines portablen Aufnahmegepäcks beginnt Ferrari nicht nur gesellschaftliche Räume mit einzubeziehnen, sondern über die individuelle Wahl von Aufnahmeorten und -situationen auch die Rolle des Komponisten zu erweitern. Nicht nur das Material, sondern die zuvor »hörende«



© copyright K. Stockhausen, 2000

Studie II

Person selbst rückt in den Vordergrund: »It's a panorama of society. The idea for the piece came from the fact that, early on in musique concrète, I was one of the first to take the tape recorder outside the studio, and use sounds recorded outside, sounds from real life. I had a Nagra, one of the first portable machines. I started collecting sounds without any preconceived notions other than a desire to insert into musical discourse a sound that basically didn't belong there.«<sup>13</sup>

## Medium

Sowohl Film als auch Tonbandmusik wurden durch technische Entwicklungen und Neuerungen möglich. Die Bedeutung des jeweiligen Mediums wurde und wird in Musik und im Avantgardefilm jedoch unterschiedlich betrachtet. Während der Avantgardefilm hier fest in der Tradition der Bildenden Künste steht und sich mit seinem Medium selbst auseinandersetzt, wurde das Medium Tonband in der Musik im weitesten Sinne als ein Mittel genutzt, um musikalische Phänomene zu realisieren. Eine medienreflexive Auseinandersetzung fand hier nicht in vergleichbarer Weise statt. Es finden sich sicherlich kaum KomponistInnen, die dem Medium Tonband nachtrauern würden, der Schritt in die digitale Welt wurde mit allen Konsequenzen dankbar vollzogen. Die Materialität des Films und die damit verbundene Sinnlichkeit des Arbeitens mit diesem Medium sind für den Avantgardefilm jedoch elementar. Der Rhythmus der Projektoren und die Berührbarkeit des Mediums selbst lassen sich weder in ihrem Wesen noch in ihrer Wirkung ins Digitale überführen. ■ 29

Karlheinz Stockhausen, erste Seite der *STUDIE II* für elektronische Klänge (1954), aus der durch den Stockhausen-Verlag 2000 neu herausgegebenen Partitur (© Stockhausen-Stiftung für Musik, Kürten [www.stockhausen.org](http://www.stockhausen.org))

13 Luc Ferrari über seine Komposition *Music Promenade* (1969), in einem Interview mit Dan Warburton, *Paris Transatlantic Magazine*, 22. Juli, 1998.

10 Vgl. *Visual Variations on No-guchi* (1945), etc.

11 Die seit 1957 mit Mikrofon und Tonband komponierte »poésie sonore«.

12 Jonas Mekas, in: *Notes On Marie Menken*, Dokumentarfilm von Martina Kudláček, 2006, Produktionsnotiz.