

# INHALT

PRÄLUDIUM Annette Tietenberg	7
GRUSSWORT DES PRÄSIDIUMS Frauke Stiller	11
KLANG ALS KÜNSTLERISCHE STRATEGIE (KLANG ALS STRATEGIE DER KUNST) Ulrich Eller	15
AUFGABEN UND ZIELE DES LABORS FÜR KLANKUNST Ingo Schulz	23
KLANKÜNSTLERISCHE INTERVENTIONEN ALS POLITISCHES STATEMENT Christoph Metzger	27
REPLACING THE SOURCE Robin Minard	41
EREIGNIS, SITUATION, ORT / ORTSBEZOGENHEIT, INSTITUTIONSKRITIK, INTERVENTION Johannes Meinhardt	47
KLANKUNST IM ALLGEMEINEN KONSUMVEREIN Anne Müller von der Haegen	73
MEDIALE ASPEKTE NEUER MUSIK IM KONTEXT DIGITALER, AUDIOVISUELLER MEDIEN Franz Martin Olbrisch	97
MAX NEUHAUS' PLACE WORK IM CASTELLO DI RIVOLI. EINE ANALYSE Maija Julius	115
POP ART UND KLANKUNST Christoph Metzger im Gespräch mit Dennis Graef	125

BEOBACHTUNGEN IM FELD VON FASSADE – EINGRIFF – ÖFFENTLICHKEIT (NEBENGERÄUSCHE) Bärbel Schlüter	137
MENSCHEN Jens Brand	147
KANN KLANGKUNST POPULÄR SEIN? Ulrich Mosch im Gespräch mit Carsten Seiffarth	151
TUNED CITY – FORMATE DER VERMITTLUNG ZWISCHEN STADT UND KLANG Carsten Stabenow	167
ORTSIDENTITÄT, KÜNSTLERISCHE IDENTITÄT, KULTURELLE IDENTITÄT – KURSORSCHER STREIFZUG DURCH KURATORISCHE ÜBERLEGUNGEN Julia Gerlach	177
VON DER BESCHWÖRUNG DES SOUNDS Antimo Sorgente	199
THE STATEMENT – EINE AUSSTELLUNG VON AUDIOVISUELLEN POSITIONEN AN DER HBK BRAUNSCHWEIG Sebastian Pralle	201
Kurzbiografien	20X
Impressum	208

# MEDIALE ASPEKTE NEUER MUSIK IM KONTEXT DIGITALER, AUDIOVISUELLER MEDIEN

Franz Martin Olbrisch

Durch den digitalen Fortschritt der jüngsten Vergangenheit lässt sich beobachten, dass nicht nur junge Künstler aus dem Bereich der Bildenden Kunst, sondern zunehmend auch Komponisten an den audiovisuellen, digitalen Medien wachsend Interesse zeigen. Kaum ein Festival zeitgenössischer Musik, das nicht dominiert wird von Arbeiten junger Komponisten an der Schnittstelle zwischen Musik und Video. Als Kompositionslehrer und Komponist, der viele seiner eigenen Arbeiten an dieser Schnittstelle angesiedelt hat, stellt sich nahezu automatisch die Frage, wie sich die Wechselwirkung beider Bereiche gestaltet.

Die Wechselwirkungen zwischen Bild und Ton im Kontext audiovisueller Medien sind äußerst komplex. Sie sollten als eine mehrdimensionale Matrix aufgefasst werden, deren einzelne Arrays für die visuelle und auditive Ebene zunächst unabhängig betrachtet werden können, bevor

deren Zusammenwirken unter kognitionstheoretischen Kriterien zu einer Beschreibung möglicher Rezeptionsverhalten führt. Schon hier lässt sich erahnen, dass eine objektivistische Beschreibung einzelner Kunstwerke unter solchen Bedingungen kaum mehr möglich und sinnvoll erscheint. Die in den letzten Jahren und Jahrzehnten gemachten Untersuchungen zu einzelnen Aspekten des Zusammenwirkens auditiver und visueller Eindrücke verdeutlichen die Komplexität dessen, was jeder einzelne Rezipient im Umgang mit audiovisuellen Medien zu leisten hat (vgl. u.a. McGurk & Macdonald 1976 & 1978, Iwamiya 1994 & 2013, Kitagawa & Ichihara 2002, Spence 2007, Macauley & Henry 2010, Sakamoto, Mishima & Suzuki 2012). Dies allein wäre Grund genug, eine allgemeingültige Kunstrezeption im Umgang mit audiovisuellen Medien zu hinterfragen.

Aber erst im Lichte der neueren Kognitionsforschung zeigt sich die ganze Tragweite unserer Wahrnehmungsproblematik und damit das Problem, Kunstwerke adäquat zu beurteilen. Folgt man Heinz von Foersters Ansicht (Foerster 1993), dass alle Informationen, die wir meinen, durch unsere Sinne wahrzunehmen, letztlich nur Beschreibungen sind, die wir selbst definieren und errechnen, um sie dann auf die Umwelt zu projizieren, dann ist der entscheidende Punkt dieser Erkenntnis, „dass das Gehirn Vorhersagen trifft, in denen es sich irren, und Erinnerungen speichert, in denen es sich täuschen kann“ (vgl. Baecker 2014, S.107f.). Dennoch gilt, „dass die intern errechneten Kognitionen extern zugerechnet werden können und dafür Anhaltspunkte in der Umwelt [in unserem Fall im Kunstwerk] benötigen.“ All das bedeutet für uns, dass wir lediglich Möglichkeitsräume beschreiben können, in denen sich unterschiedliche Rezeptionsverhalten individuell ausprägen. Dies dürfen wir bei den folgenden Betrachtungen nicht aus dem Auge verlieren.

Betrachten wir zunächst die unterschiedlichen Kategorien, nach denen sich sowohl die auditiven als auch die visuellen Eindrücke unterteilen lassen, wobei von vorneherein festzuhalten ist, dass diese Kategorien selten in Reinform auftreten, sondern vielmehr ein permanentes Spiel von Mischformen und Übergängen die meisten Kunstwerke beherrscht. Dennoch ist ihre Unterscheidung sinnvoll, da die einzelnen Kategorien vom Rezipienten sehr unterschiedlich wahrgenommen werden.

Als Erstes wäre die semantische Kategorie zu nennen, also Schrift, Zeichen bzw. Sprache usw. In dieser Kategorie dominiert der kommunikative Aspekt der Narration. Er privilegiert die semantische Kategorie vor allen anderen. Wir werden ständig bemüht sein, der „Geschichte“ zu folgen, wie komplex und surreal sie auch sein mag. Das erklärt auch, warum wir bereit sind, z. B. im Fernsehfilm so unerträgliche Bilder und einen noch

unerträglicheren Soundtrack zu akzeptieren, wenn uns nur die Geschichte interessiert. Jedes bedeutungsgeladene Zeichen, jede Schrift, jedes Wort bindet die Aufmerksamkeit des Rezipienten. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist die Arbeit *Video-Theorie II* von Christiane Dellbrügge und Ralf de Moll aus dem Jahre 1992/93. Unweigerlich beginnen wir, den Text zu lesen, den die Maske der beiden Bildebenen hervorbringt.

Als nächstes wäre die realistische Kategorie zu nennen. Sie besteht aus Objekten mit eindeutig referenziellen Gegebenheiten z. B. Abbildern und Alltagsgeräuschen und diese können sowohl im strengen Sinne als Reproduktion bzw. Dokumentation oder im übertragenen Sinn als Repräsentation auftreten. Als Dokumentation lassen sich viele der frühen Arbeiten in der Videokunst begreifen, die oft aus abgefilmten Performances und dergleichen bestanden. Bei diesen Arbeiten ist streng zwischen der eigentlichen Performance und der Videodokumentation zu unterscheiden. Ein besonders interessantes Beispiel einer strengen Dokumentation ist die Arbeit *TV as a fireplace* von Jan Dibbets aus dem Jahre 1968/69. Dibbets Film zeigt über 23 Minuten lediglich das brennende Feuer eines offenen Kamins. Diese frühere Faszination, einen Fernseher in seiner Funktion umzudeuten, verkommt nun in der Zeit der Bildschirmschoner zur Banalität und wird inzwischen zur reinen Stimulans. Die kommerzielle Ausschlichtung dieser Idee durch die kalifornische Weinfirma E & J Gallo zeigt deutlich, wie sich Wahrnehmung verschieben kann. Was einmal avancierte Videokunst war, mutiert zum unterhaltsamen Werbegeschenk der Lebensmittelindustrie.

Für die realistische Kategorie im übertragenen Sinn, also die Repräsentation vertrauter Gegebenheiten, lassen sich in der medialen Welt viele Beispiele aufzeigen. Neben den typischen Film- und Fernsehproduktionen ließen sich auch künstlerische Arbeiten wie etwa *Catherine's Room* von Bill Viola aus dem Jahre 2001 oder einige Sequenzen als Robert Wilsons *Video 50* von 1978 nennen. Bei Wilson etwa beziehen diese Szenen ihre Kraft aus dem Wechselspiel zwischen Ton- und Videospur. Beide Ebenen repräsentieren vertraute Gegebenheiten, allein ihr Zusammentreffen macht das künstlerische Werk aus. Dass auch die Industrie interessante Beispiele zu diesem Thema liefern kann, zeigt ein früherer Werbefilm der Firma Nikon für die Kamera COOLPIX 2100, die 2003 auf den Markt kam. Der Film arbeitet mit einer Abfolge einfacher Fotos von Alltagsgegenständen, in denen jeweils allein durch die Anordnung der Bildelemente ein stilisiertes Gesicht zu erkennen ist. Dieser Werbefilm funktioniert sogar unabhängig von allen kulturellen Kontexten unmittelbar und einfach, allein durch die Repräsentationsfunktion seiner Zeichen.

Als weitere Kategorie wäre der Bereich der artifiziellen Bild- bzw. Tonspur zu nennen. Man denkt im visuellen Bereich unwillkürlich an die Arbeiten von Oskar Fischinger und im auditiven an alle Formen der Musik. Aber artifizielle Objekte können durchaus auch aus realistischen abgeleitet werden, wenn sie deren referenzielle Dimension auflösen und deren klangliche/bildliche oder strukturelle Komponente hervorheben. Was der französische Komponist Pierre Schaeffer im Verhältnis zum Klang als *écoute réduite* bezeichnet, womit er das Herausschälen der genuin klanglichen Eigenschaften des Materials meinte lässt sich leicht auf die Bildebene übertragen. Ein Beispiel wäre die Arbeit *Sweet Heart* von Granular-Synthesis (Ulf Langheinrich, Kurt Hentschläger) aus dem Jahre 1997. Sowohl das Bild als auch der Ton werden durch die einfache Methode der Granular-Synthese auf ihre spezifischen Eigenschaften hin untersucht. Oder Gabriela Golders *Cows* von 2002, eine Videoarbeit, die aus dem Filmmaterial eines zufällig aufgezeichneten und im Fernsehen gesendeten Amateurvideos entstand. Zu sehen sind schemenhafte, unbestimmte Vorgänge entlang einer Landstraße in einer von Hunger und Mangel gekennzeichneten Region Südamerikas. Erst die Texttafel am Ende des Videos offenbart die Brutalität des ursprünglichen Ereignisses. Was den Sinnen beim Betrachten des Videos so mild erscheint, offenbart sich in der verbalen Erklärung als grauenvoll. An solchen Beispielen zeigt sich, wie schnell „das Gehirn Vorhersagen trifft, in denen es sich irren kann“ (siehe oben Baecker 2014).

Wir dürfen in der Medienkunst aber nicht nur fragen, was wir hören und sehen, sondern auch, wie wir es wahrnehmen. Selbst das bewusst gesetzte „Nichts“ ist nicht nur explizit gesetzt, es kann auch als bewusst Gesetztes wahrgenommen werden. Andernfalls könnte es nur als technische Panne rezipiert werden. Ein eindrucksvolles Beispiel für eine solche Extremposition ist Nam June Paiks *Zen for Film* aus den Jahren 1962–64.

Strukturelle Anordnungen realistischer Objekte wie z. B. in den *Film-Montagen I–III* von Peter Roehr aus dem Jahre 1965 können Übergänge zum Realistischen bilden. Hier sehen wir die deutliche Nähe zu den Methoden der *musique concrète* eines Pierre Schaeffer. Es ist das Entbanalisieren des Alltäglichen, was hier als künstlerische Komponente wahrgenommen wird, vergleichbar mit der Schrift, die ihre künstlerische Dimension in der Kalligrafie erfährt, oder mit der menschlichen Bewegung, die zum Tanz wird.

Als letzte Kategorie wären die unidentifizierbaren bzw. unbestimmten Objekte zu nennen. Diese Objekte nehmen eine Sonderstellung ein, da sie für den Rezipienten mehrdeutig bleiben. Gerade im Erhalt dieser Mehrdeutigkeit besteht ihr eigentlicher Reiz. Man kann sie als offenes Zeichen verstehen. Sie werden als Verlust der Kontrolle empfunden und sind ein

Instrument der gezielten Frustration. Außerdem dienen sie zur Markierung der Desorientierung. In Wolf Vostells *Sun in Your Head* von 1963 z. B. erzeugen die ausgestalteten Bildstörungen eine gezielte Frustration. In dieser Zeit gehörten Sendestörungen noch zum Fernsehalltag und waren für den damaligen Rezipienten nicht eindeutig als artifizielle Bilder zu erkennen.

Streng genommen bilden die oben genannten Kategorien bereits zwei Arrays unserer Matrix, eines für die Bild- und eines für die Tonspur. Ein weiteres Array bezieht sich auf die inhaltlichen Bezüge zwischen Bild- und Tonspur. Diese Bezüge verlaufen entlang einer Linie, die sich von der strikten technischen Kopplung bis zur maximalen Differenz erstreckt.

Da wäre zunächst die rein technische Kopplung wie z. B. in Walt Disneys *Fantasia* von 1940, wenn plötzlich die Tonspur als Bildinhalt auftaucht, oder in Nam June Paiks *Video Opera* von 1993. Paik montierte in seiner Live-Performance Videokameras an seine Finger, während er auf dem Klavier spielte, so dass die Bildgebung durch Monitore als aufbereitetes Resultat der Klangerzeugung eindeutig zu erkennen war.

Ähnlich fest gekoppelt sind die inhaltlichen Bezüge auch bei der in der frühen Filmtheorie als unkünstlerisch abgelehnten redundanten Verdoppelung von Bild und Ton. Sergei Eisenstein forderte für den frühen Film eine deutliche Asynchronität zwischen dem Ton und den visuellen Bildern und René Clair bezeichnete es als belanglos, das Klatschen zu hören, wenn man die Hände sieht, die applaudieren. Ungeachtet dieser Kritik spielt die redundante Verdoppelung nach wie vor eine wichtige Rolle auch in der aktuellen Medienkunst.

Die Linie ließe sich weiter verfolgen über wie auch immer geartete Analogien zwischen Bild und Ton, Abstraktionen, Light-Shows und automatisierten Bebilderungen, wie wir sie aus vielen Audio-Applikationen kennen. Endpunkt dieser Linie wären die gezielt gesetzten Kontrapunkten, bzw. die gesetzten Dissonanzen. Wesentlich an all den Bezugsformen zwischen Bild und Ton ist die Frage, wie sie sich dem Rezipienten erschließen und wie sie im Rezipienten zu einem einheitlichen Kunstwerk verschmelzen. Solche Fragen lassen sich aber nicht hinreichend beantworten, ohne die verwendeten Kategorien der Bild- und Tonmaterialien zu berücksichtigen. So werden z. B. die inhaltlichen Bezüge eher akzeptiert, wenn sie im Kontext von Objekten mit eindeutig referenziellen Gegebenheiten stehen, als etwa im Bereich rein artifizieller Materialien.

Weitere Arrays der Matrix lassen sich beobachten, so etwa das zum Teil mit den inhaltlichen Bezügen korrelierende der zeitlichen Relationen

zwischen Bild- und Tonspur. Diese lässt sich in Synchronität, Asynchronität und Synchrese grob unterteilen. Synchrese ist dabei ein von Michel Chion eingeführter Begriff, der den Verschmelzungsprozess einer unwiderstehlichen und spontanen Verbindung beschreibt, die zwischen einem akustischen und einem optischen Phänomen entsteht, wenn beide zeitgleich auftreten und ihr Zusammenwirken sich unabhängig von jeder rationalen Logik ergibt (Chion 1994).

Zeitliche Kriterien spielen aber nicht nur im Verhältnis zwischen Bild und Ton eine Rolle, auch innerhalb der beiden Ebenen lassen sich solche feststellen. Sowohl auf der Bild- als auch auf der Tonspur unterscheiden wir generell zwischen kontinuierlichen Ereignissen, diskontinuierlichen Ereignissen und Isotopie. Dabei sind selbst Überlagerungen einzelner „Erzählstränge“ innerhalb einer Ebene denkbar. Kontinuierliche Ereignisse tauchen häufig auf in der Videokunst, man denke nur an Nam June Paiks bekannteste Videoarbeit, den *TV-Buddha* von 1974. Diskontinuierliche Ereignisse ohne Überlagerung finden sich besonders im narrative Film und allen Kunstformen, die sich in ihrer Schnittfolge daran anlehnen. Während diskontinuierliche Ereignisse mit gleichzeitigen Überlagerungen im Klanglichen oft als polyphone Strukturen wahrgenommen werden und im Visuellen als Überblendungen, split-screens oder Mehrkanal-Videos auftauchen. Solche diskontinuierlichen Ereignisse können allerdings in Verbindung mit Reihungen aus verwandten Elementen zur Isotopie werden, bei der die leichten Variationen der Elemente den sensorischen Apparat mit immer neuen Reizkonfigurationen nährt und so die zeitliche Dramaturgie belebt. Als Beispiel sei hier wieder der o. g. Werbefilm der Firma Nikon genannt.

Allein bei den bisher genannten fünf Arrays zeigt sich deutlich die mehrdimensionale Komplexität unserer Wahrnehmungsmatrix. Dabei haben wir weder die durch das Werk vorgegebenen Präsentationsformen betrachtet, noch die Verortung der einzelnen Werke in den kunsthistorischen Kanon, die jeder Rezipient fast zwangsläufig mit verarbeitet. Selbst wenn wir so tradierte Formen wie Kino, TV und einfache Monoscreen – Darbietungen außer Acht lassen, zeigen sich bei den Präsentationsformen immer noch eine Vielzahl von Möglichkeiten, die sich meist in einem Dreieck zwischen suspendierter Apparatur, Live-Performance und Installation bzw. Environment bewegen. Suspendierte Apparaturen verblüffen dabei häufig durch ihren Überraschungseffekt und die technische Faszination. Sie demonstrieren die Macht des Künstlers über die Apparatur (z. B. Nam June Paik, *Magnet TV* von 1965). Auch die audiovisuellen Live-Performances haben eine lange Tradition, man denke nur an Alexander Skrjabin's *Prométhée. Le Poème du feu*, op. 60, von 1911 oder die psychedelischen *Liquid Light Shows* der 60er- und 70er-Jahre, will man nicht gar zurückgehen bis zu

den visuellen Effekten der Opernbühne, die allerdings mehr einen mechanischen als einen medialen Aspekt betonen. Als äußerst gelungenes jüngeres Beispiel wäre hier noch Georges Aperghis' *Machinations* zu nennen, das im Mai 2000 bei den Wittener Tagen für neue Kammermusik uraufgeführt wurde.

Sieht man von einzelnen Videoskulpturen ab, die sich ohne Weiteres noch der erweiterten Plastik unterordnen lassen, so sind es vor allem die großen raumgreifenden Installationen und Environments, die in jüngster Zeit immer mehr an Bedeutung gewinnen. Auf solche Arbeiten möchte ich noch einmal besonders eingehen, zumal mir diese Präsentationsformen auch bei den eigenen Werken immer wichtiger werden. Besonders in der Auseinandersetzung mit solchen Arbeiten wird deutlich, dass es in der Medienkunst zunehmend sinnloser wird, zwischen Musik und den übrigen Ereignissen der Tonspur ebenso wie zwischen etwaigen Protagonisten und den restlichen Bildinhalten der Videospur zu unterscheiden. Das Wesen des Medialen ist die Verfügbarkeit aller denkbaren Realitäten und Fiktionen als reines Material. Narrative Erzählformen verlieren zunehmend an Bedeutung. Oft dient das konkrete Dokument lediglich als Ausgangsmaterial, dessen Inhalte dabei weitgehend an Bedeutung verlieren. Das gilt ganz besonders für solche Arbeiten, bei denen in komplexen Installationen oder Environments unterschiedliche Materialien aufeinanderstoßen und unter inhaltlichen Gesichtspunkten keine einheitliche Geschichte mehr erzählen.

Auch wenn es immer wieder Gegenbeispiele gibt, wie etwa Krzysztof Wodiczkos Multikanal-Video- und Klanginstallation *Guests* von 2009 oder Bill Violas *Five Angels for the Millenium* von 2001, so tauchen doch zunehmend größere installative Arbeiten auf, bei denen die einzelnen Inhalte der Materialien durch ihre Vielschichtigkeit und die Komplexität der Kontexte an Bedeutung verlieren. Zu nennen wären hier etwa Miks Mitrevics' Installation *Fragile Natur* von 2009 oder Pascale Martine Tayous Installation *Human Being* von 2007. Beide Arbeiten waren 2009 bei der Biennale in Venedig zu sehen. In der Auseinandersetzung mit solchen Werken ist der Rezipient nahezu überfordert. All die Bezüge zwischen den unterschiedlichen Arrays der von mir oben aufgezeigten Matrix multiplizieren sich bei solchen Arbeiten ins Unermessliche.

Die kognitive Leistung, die bei der Rezeption solcher Werke zu vollbringen ist, lässt sich nur in einem Möglichkeitsraum beschreiben. Die Arbeiten entziehen sich einer eindeutigen Sichtweise. Der Rezipient ist genötigt zu selektieren und zu fokussieren und er kann wissen, dass andere Rezipienten anders selektieren und fokussieren. Darin besteht ihr besonderer Reiz. Zum Schluss möchte ich noch wie angekündigt kurz auf meine eigenen

Werke zu sprechen kommen. *Schichtwechsel – temps et mouvement* ist ein Konzert-Environment für 12 Lautsprecher und 3 Videoprojektoren, das erstmals bei den Internationalen Darmstädter Ferienkursen 2006 und in seiner endgültigen Fassung 2008 bei den Donaueschinger Musiktagen gezeigt wurde. Durch ihre vorgegebene Dauer und die Tatsache, dass es einen Anfang und ein Ende und damit eine zeitliche Dramaturgie gibt, ist die Arbeit durchaus mit einem Konzert zu vergleichen. Aber anders als bei üblichen konzertanten Aufführungen gibt es keine Bühne, auf die sich das Geschehen fokussiert. Sowohl die visuelle als auch die akustische Ebene füllen den gesamten Aufführungsort, ohne eine bestimmte Richtung zu bevorzugen.

Die zwölf elektrostatischen Lautsprecher sind über den Raum verteilt. Durch ihre spezielle Bauweise werden die Klänge so stark gebündelt, dass oft nur einzelne Reflexionen zu hören sind und somit je nachdem, an welchen Ort sich der Rezipient gerade befindet, extrem unterschiedliche Klangeindrücke entstehen. Die drei Videoprojektoren werfen ihre Bilder vertikal auf eine Art skulpturaler Screens, welche etwa 15 cm über dem Boden der Ausstellungshalle schweben. Die vertikalen Projektionen der Videos lassen eine ungewöhnliche Nähe zu den Bildern zu. In die Projektionsflächen sind Spiegel eingearbeitet, die nicht nur Teile der Videobilder in den Raum werfen, sondern umgekehrt auch Teile des Raumes und des Publikums in den Projektionen erscheinen lassen. Bühne und Auditorium verschmelzen hierdurch zu einem einheitlichen Raum. Der Zuschauer wird zum Bestandteil der Vorführung. Jede Veränderung seiner Position verändert somit auch den Gesamteindruck.

Die projizierten Videos folgen in ihrer zeitlichen Struktur den formalen Abschnitten der Musik, ohne dabei inhaltliche Bezüge mit der Klangspur einzugehen. Lediglich das akustische Konzept der Fragmentierung und Überlagerung vorgefundener Objekte wird auf die visuelle Ebene übertragen. Oft zerfallen ihre Projektionsflächen in einzelne Teilbereiche mit jeweils eigenen Bildinhalten. Die gezeigten Bilder erzählen aber keine Geschichten, sie sind eher bewegte Fotografien. Die Bildebenen überlagern sich, verschmelzen miteinander und zeigen dadurch verschiedene Grade von Konkretheit und Verfremdung. Sie changieren zwischen Abbild und abstrakter Form.

Aus dem Zusammenwirken aller Einzelelemente – akustisch wie visuell – entsteht ein homogener Erlebnisraum, zusammengehalten durch die Begriffe Zeit – Bewegung – Ort. Sowohl die Musik als auch die Videoprojektionen benutzen eingefrorene, konkrete Augenblicke als Ausgangsmaterial, kombinieren dieses Material zu neuen Bewegungsmustern und stellen sie in veränderte zeitliche Zusammenhänge.

## Verwendete Literatur

- Baecker, Dirk (2014): *Neurosoziologie. Ein Versuch*, Berlin: Suhrkamp.
- Chion, Michel (1994): *Audio-Vision. Sound on Screen*, New York: Columbia University Press 1994. Frz. Orig. 1990.
- Foerster, Heinz von (1993): *Wissen und Gewissen: Versuch einer Brücke*, herausgegeben von Siegfried J. Schmidt, Frankfurt a. Main: Suhrkamp.
- Iwamiya, Shin-ichiro (1994): Interactions between auditory and visual processing when listening to music in an audiovisual context: 1. Matching 2. Audio quality, in: *Psychomusicology – A Journal of Research in Music Cognition* 13, S. 133–154.
- Iwamiya, Shin-ichiro (2013): Perceived congruence between auditory and visual elements in multimedia, in: Siu-Lan Tan, Annabel J. Cohen, Scott D. Lipscomb, Roger A. Kendall (Hrsg.), *The Psychology of music in multimedia*, Oxford S. 141–164.
- Kitagawa, Norimichi; Ichihara, Shigeru (2002): Hearing visual motion in depth, in: *Nature* 416, S. 172 f.
- Mcauley, J. Devin; Henry, Molly J. (2010): Modality effects in rhythm processing: Auditory encoding of visual rhythms is neither obligatory nor automatic, in: *The Psychonomic Society; Attention, Perception & Psychophysics* 72 (5), S. 1377–1389.
- McGurk, Harry; Macdonald, John (1976): Hearing lips and seeing voices, in: *Nature* 264, S. 746–748.
- McGurk, Harry; Macdonald, John (1978): Visual influences on speech perception processes, in: *Perception & Psychophysics* 24, S. 253–257.
- Sakamoto, Shuichi; Mishima, Hiroshi; Suzuki, Yōiti (2012): Effect of Consonance between Features and Voice Impression on the McGurk Effect, in: *Graduate School of Information Sciences, Tohoku University, Interdisciplinary Information Sciences* 18 (2), S. 83–85.
- Spence, Charles (2007): Audiovisual multisensory integration, in: *The Acoustical Society of Japan, Acoustical Science & Technology* 28 (2), S. 61

## DISKUSSION OLBRISCH

Christoph Metzger: Franz Martin, vielen Dank, Ulrich Eller und ich hatten ja das Glück, deine Arbeit auch in Donaueschingen zu sehen. Wir haben da auch Teile dieser Zugpassagen gesehen.

Franz Martin Olbrisch: Das hab ich aber übersprungen.

Christoph Metzger: Das hast du übersprungen – und ich hatte im Nachgang so das Gefühl, dass ich mich in so einer Art begehbaren Skulptur, begehbaren Kirche, Kurt Schwitters Merzbau, befunden habe, also schon ein nach innen gestalteter Raum, eine nach innen gestaltete Bühne, aber durchaus installativ gedacht, weil raumumfassend, ortsspezifisch, das Gelände war, das gesamte Volumen war bespielt und ich wurde von allen Seiten auch sozusagen berührt. Was mich bei dieser Arbeit sehr fasziniert, ist, dass du, und dieser Begriff fiel vorhin auch für mich hörbar, dass du eine Mischung von Gegenständlichkeit und Abstraktion darin hast, also manchmal kann man die Sachen identifizieren im Bildmaterial und manchmal ist es an so einer Grenze, wo ich weiß, wenn ich da etwas reininterpretiere, ist es mein Wunsch, da eine Gestalt drin zu sehen, um mich festzuhalten. Also das scheint mir in deinem Werk wichtig zu sein, dann erkenne ich in deinem Werk klassische Gattungsbezüge, ich erinnere mich an Franz Martin Olbrisch. Wir kennen uns ja jetzt schon ein paar Jahre, als wir ein langes Gespräch im Rahmen der Berliner Gesellschaft für Neue Musik, die Julia Gerlach ja auch einige Zeit geleitet hat, führten, wo es einmal um Notation ging – Wahrheit der Notation in Verbindung mit anderen wichtigen Komponisten. Es ging um Gattungen und das Streichquartett und alles, was mit diesen Titeln historisch sehr besetzt ist, hat bei Franz Martin Olbrisch auf eine ganz eigene Art eine besondere Annäherung: Viel Respekt vor der Gattung, Verweigerungshaltung, Hineingehen und das zu konterkarieren, also zwischen diesen Genres sich zu bewegen und das mit einer großen Sicherheit zu tun, weil du auf den ganz wichtigen großen Festivals zeitgenössischer Musik, extrem präsent bist, viel präsenter als viele deiner Kollegen, scheint mir so ein Markenzeichen zu sein. Leben wir

zwischen den Gattungen? Oder ist diese Gattungsdiskussion überhaupt noch historisch haltbar?

FMO: Es ist schwierig mit den Gattungen. Also persönlich bei mir gibt es das schon, wo ich einfach Berührungsängste hab, wo ich mich auch verweigere, wie die Oper, oder Gattungen, vor denen ich Respekt habe, wie das Streichquartett, aber das kann man überwinden, ich glaube, das ist so, ja, das trägt man halt so mit sich rum. Nein, was für mich immer wieder ein wichtiger Punkt ist, was ich merke, warum ich auch den Kontakt zum Konzert, zum Orchester, zur Kammermusik nicht aufgeben will, wir haben über die Jahrhunderte eine Tradition, auf der einen Seite eine Virtuosität der Spieler, eine Virtuosität der Instrumentenbauer, Andreas Oldörp hat das vorhin schon mal an den Orgelbauern deutlich gemacht und demonstriert. Eine Konzentration auf das pure Hören, das es wohl nirgendwo sonst gibt. Es gibt nirgendwo auf der Welt so eine Konzentration wie im Konzertsaal, also rein akustisch. Ein gut gespieltes Musikstück in einem großen Haus, das ist durchaus in der Lage, dass zweitausend Leute gleichzeitig die Luft anhalten, das ist etwas, das man zum Beispiel bei einer Klanginstallation in einem Wandelkonzert nie so hinkriegt. Und ich möchte immer wieder diese Rückkopplung zu dieser Qualität haben, die hat Vor- und Nachteile, das ist ganz klar, aber sozusagen für mich ist das immer wieder dieses Rückversichern, wenn ich zu weit davon weggehe, oder was ist denn da an Differenziertheit bisher erarbeitet worden von den Kollegen, wird auch immer noch weiter erarbeitet und was davon lasse ich warum fallen? In dem Moment, sobald ich anfangen, das Publikum durch die Arbeiten läuft, fangen sie an und machen Geräusche. In dem Moment ist es Vernissage, es ist kein Konzert mehr und dann kann man reden und ich hab das oftmals erlebt, auch bei anderen Arbeiten, Eröffnungskonzert mit Georg Friedrich Haas, Donaueschinger Musiktage, die Leute sehen sich zum ersten Mal im Konzert, „Hallo, wie geht's denn, was machst du?“, es ist ein Konzert, nur weil man laufen kann, fängt man an zu quatschen, aber es ist so, also ich beobachte daran auch, wie sich bestimmte Verhaltenskonzepte beim Rezipienten ändern, und versuche das dann wieder, in meine Arbeit einzubauen. Verträgt das die Arbeit,

kann sie das aushalten, kann sie es nicht aushalten,  
usw.?

CM: Stichwort Donaueschingen, du hast es jetzt auch noch mal genommen, ich hab vor Kurzem wie andere auch das Programm bekommen und mit ein bisschen Erschrecken liest man seit 15 Jahren, na ja zu 70–75% doch die gleichen Namen, die gleichen Formate, das Publikum besteht aus den gleichen Figuren, man sieht sich, man kennt sich, man meidet sich, die Zimmer sind ausgebucht, dieses Festival funktioniert als Uraufführungsfestival für große Orchesterbesetzung. Erlebst du so wie ich die Wiederkehr des Ewiggleichen?

FMO: Das Thema der Institution hatten wir ja schon, natürlich ist so ein Musikfestival auch eine Institution. Gut, seit 15 Jahren, stimmt das? Nein, seit 20 oder 19 Jahren ist Armin Köhler jetzt da der Leiter und vorher war dies bei Josef Häusler nicht anders, es gibt eine Ermüdungserscheinung, das ist nicht anders als beim Museumsdirektor oder beim Galeristen, es gibt irgendwann eine zwangsläufige Ermüdungserscheinung und dann werden so die alten Weggefährten immer wieder repetiert und es kommen wenige neue dazu und dann gibt es wieder einen Wechsel und dann geht das wieder von vorne los, das Spiel.

CM: Was interessiert dich im Moment in diesem gesamten Umfeld am meisten?

FMO: In welchem Umfeld jetzt?

CM: Im Umfeld der komponierten, akademischen, konzertanten, großen Besetzung.

FMO: Von der Besetzung her, als Komponist, als Kollege?

CM: Ja, von den veränderten Kompositionstechniken oder von den Entwicklungen?

FMO: Das ist immer so, das ist schwierig, wir müssen auch aufpassen, wir reden jetzt sehr über Musik und nicht mehr über Klangkunst.

CM: Kommen wir wieder hin zurück, keine Angst.

FMO: Also, mir ging es immer schon so, dass ich bestimmte Sachen eine Zeit lang spannend fand, z. B. Cage, natürlich, klar, als Musiker kommt man an Cage nicht vorbei, z. B. Gérard Grisey usw., und dann erarbeitet man sich das und dann irgendwann hat man sich das so weit erarbeitet, wie man das für sich braucht und dann gibt's auch immer so einen Moment, z. B. bei Cage, oh nee, jetzt wird schon jeder 5. Geburtstag gefeiert und dann immer weltweit, man kann's nicht mehr hören. Also, dann ist es irgendwann vorbei und dann braucht man erst mal ein paar Jahrzehnte wieder Ruhe, um sich wieder sein altes Stück anhören zu können, aber das ist eigentlich ein permanenter Wandel. Im Moment finde ich es spannend, also grad die Arbeit mit den Studenten, mit den jungen Leuten, ich finde auch unser Team klasse in Dresden. Ich mag Marc André sehr gerne, das ist wieder die Komponente großes Orchester usw., das finde ich spannend, aber das heißt ja jetzt nicht, dass ich das bis zu meinem Tod mit mir rumtragen werde.

CM: Das sind ja noch einige Jahre.

FMO: Weiß man ja nicht.

CM: Gut, jetzt zurück zu den medialen Arbeiten, gibt es da Dinge, auf die du dich jetzt zubewegst, von denen du jetzt schon erzählen würdest?

FMO: Also, ich hab nach Donaueschingen – sogar zeitgleich eine Arbeit angefangen, die ich weiterreiben will. Ich habe vorhin gesagt, es gibt so eine Gattung, mit der ich üble Berührungsgängste habe, zumal ich da auch schon mal gebeten wurde, und das ist die Oper. Und ich versuche mir langfristig einen Bereich Szene zu erarbeiten, der nicht Oper ist. Heute Morgen, Anne Müller von der Haegen hat von einem Projekt erzählt, das was ich in Braunschweig gemacht habe, im Konsumverein, das war auch schon so etwas, wo es einen Protagonisten gab, es gab einen Sprecher, einen Schauspieler, der am Tisch saß und Texte las, in einer sonst komplett installativen Umgebung, die begehbar war und wo neben der Szene, in der

das Publikum drin ist, die Musik, die sich in der Szene verteilt, auch Protagonisten reinkommen, das war ein Schritt. Ich habe dann in 2008, wo auch das in Donaueschingen war, in Witten, Filmfestival, eine Arbeit gemacht wo die Musiker in so einem medialen Raum verteilt waren, vielmehr einzeln auftraten und wieder verschwanden. Es war eine Installation und plötzlich wurde daraus ein Konzert und dann wieder eine Installation. Ich arbeite gerade, deswegen auch der Zeitdruck, in vierzehn Tagen fangen die Ferienkurse an in Darmstadt und da werde ich eine Arbeit vorstellen, wo das noch extremer ist, wo erst mal nur Klangobjekte wie in einer Galerie präsentiert werden, wie in einer Ausstellung. Der Raum sich wandelt in einen medialen Raum, wie wir es hier gesehen haben, und sich wieder wandelt in einen Konzertraum und wieder zurück, also permanent mit diesen Funktionswandelungen arbeitet und langfristig, wenn ich von diesem Konzept dann noch die Protagonisten sozusagen als handelnde Figuren reinkriege, bin ich ziemlich genau da, was ich mir unter Musiktheater vorstelle.

CM: Und das nächste Streichquartett?

FMO: Ist noch nicht gedacht im Moment, schieben sich einfach immer andere Dinge davor.

CM: Okay. Ja, ich bewundere dich dafür, wie frei du dich in einer Szene bewegst, die doch von vielen Interessengruppen zu beherrschen versucht wird, und bin besonders froh, dass du hier nach Braunschweig gekommen bist.

Sebastian Pralle: Sie hatten ja vorhin erwähnt, dass sie Kompositionsprozesse nicht unterscheiden möchten zwischen Spuren mit musikalischer Qualität und atmosphärischer Qualität. Können Sie das noch mal erläutern, wie das im Kompositionsprozess passiert. Spielt das bei der Wahl des Kompositionsmaterials eine Rolle, dass es sowohl eine atmosphärische Qualität hat als auch eine musikalische oder rhythmische?

FMO: Also, vielleicht ist das nicht ganz deutlich übergekommen, was ich meine, aber ich versuch es noch mal ausführlicher zu beschreiben. Was ich meine, ist, dass

die akustischen Ereignisse, die jetzt künstlerisch auf uns wirken, eine Einheit bilden, sie können sogar eine Einheit bilden mit den alltäglichen akustischen Ereignissen, die zusätzlich hinzukommen, das hatten wir ja auch schon bei dem 4'33"-Beispiel von Cage gehabt. Besonders im Medienbereich, natürlich ganz besonders in der Filmproduktion, ist es üblich, zwischen dem Filmkomponisten und dem Soundtrack zu unterscheiden und dem Sounddesigner. Für mich so ein Klassiker ist dieses „Spiel mir das Lied vom Tod“ von Morricone, da sind Szenen auf der Sounddesigner-Ebene, die sind genauso durchkomponiert wie die Musik, das ist einfach Musik, das gibt ein Gesamtbild. In der Musik haben wir, klassischerweise im Opernorchester, werden diese Dinge reingenommen und werden dann mühsam als externe Instrumente bis hin zu Parzifal Glocken oder so was mühsam in den Orchestergraben geschleppt, um etwas zu zitieren, was man aus dem Alltag kennt. In dem Moment, wo man den medialen Kontext hat und mit Mikrofon diese Klänge aufnehmen kann und das über Lautsprecher abspielt, gibt es diese Trennung noch weniger, in dem Moment ist jedes kleine Geräusch immer wieder musikalisches Ereignis und kann sich mischen mit jedem anderen musikalischen Ereignis. Ganz kurz noch, im Prinzip, es gibt ja die Tradition der *Musique concrète* und es gibt über den Begriff der *Musique concrète* verschiedene Definitionen und es gibt ein Buch von Michel Chion, der versucht hat, also auch einen der Protagonisten aus der französischen Schule, der versucht hat, das so zu definieren und zu sagen, in dem Moment wo ich etwas aufnehme mit dem Mikrofon, ist es eben konkret, es ist nicht mehr eine abstrakte Violine, auch wenn es eine Violine ist, sondern es ist diese konkrete Violine von diesem konkreten Spieler mit so und so viel Kolophonium auf dem Bogen so gespielt, und jetzt ist es konkret präzise und es ist nicht unterschieden, also konkret Alltagsgeräusch und Instrumentalaufnahme, Tonmeistertechnik. Das meine ich damit, es gibt dann keine Trennung, alles was akustisch passiert im medialen Bereich, ist komponiert und muss dementsprechend auch künstlerisch genauso betrachtet werden, und es kann nicht einfach gesagt werden, ja das ist ja die andere Ebene, die interessiert mich nicht.

Johannes Meinhardt: Ich wollte das nur verstärken, die Art und Weise, wie im ganzen akustischen Raum die verschiedenen Spuren, im weitesten Sinne des Wortes, verschmelzen, ist völlig anders als im visuellen, wo Verschmelzung gar nicht stattfindet, sondern höchstens Schichtung, Staffelung, Überdeckung. Wollen wir den Gegenbeweis so führen, wenn ich an die wenigen Sachen, in denen systematisch versucht wurde, besonders in Avantgardefilmen, Tonspuren gegeneinanderzusetzen, das ist ungeheuer schwierig, also beispielsweise eine Szene und dann Realtöne verzögert, die dazu passen, einzuführen. Da eine Spannung zwischen die verschiedenen möglichen Schichten zu bringen, ist extrem schwierig. Es gibt also so eine Art von natürlichem Zusammenschmelzen, das kaum zu kontrollieren ist.

FMO: Also, gerade wenn wir jetzt im medialen Bereich zu tun haben mit Lautsprechern, kann man einfach schlichtweg sagen, eine Lautsprechermembran kann zu einem Zeitpunkt nur an einem Ort sein. Es gibt keine Überlagerung, sie ist in dem Moment an der Stelle und alles andere passiert vorher, alles an Verschmelzung. Wenn man jetzt mehrere Klangquellen hat, wir haben das heute Morgen bei Robin Minard gehabt, bei 600 kleinen Piezos ist das ganz was anderes. Dann entstehen diese Phasenverschiebungen, die sind dann wieder sehr davon abhängig, wie stehe ich im Raum zu diesen unterschiedlichen Klangquellen, was höre ich? Also, das ist sicherlich im Akustischen eine komplett andere Situation als im Visuellen. Im Film ist es auch so, ein Pixel ist ein Pixel und es hat die Farbgebung oder den Bitwert, den es hat und nicht zwei verschiedene, da ist es wieder vergleichbar. Ich glaube sogar, dass die mediale Kunst in einer gewissen Weise da näher beieinander ist als jetzt jeweils zu den analogen Künsten, dem Visuellen und dem Akustischen. Sie schütteln den Kopf.

JM: Es liegt ja dazwischen, das Visuelle ... fast eine beliebige Möglichkeit zu schichten, also dazwischen zu schieben, was dann verschmilzt allerdings.

FMO: Ich versuche noch gerade das zu verstehen. Sie meinen jetzt nicht Gestalterkennung?

JM: Verzeihung?

FMO: Sie meinen jetzt nicht das Problem der Gestalterkennung?

JM: Na ja, das ist irgendwie entfernt damit verknüpft. Nam June Paik zum Beispiel, der versucht Verfahrensweisen, jetzt in dem Falle dann mit den Schirmen einzuführen, die im weitesten Sinne dann Schichten sind, und das ist ja relativ offensichtlich, das geht immer nur, wenn ich z. B. in irgendeiner Weise Grenzen verschiebe oder Grenzen markiere, also beispielsweise selber die Fläche des Bildschirms dann verdoppele oder so etwas, das heißt, wenn ich zusätzliche Informationen einbringe, die mir überhaupt erst erlauben, so etwas wie Geschichte der Oberflächen zu unterscheiden. Wobei auch die oberste Oberfläche alles, was drunterliegt, verdeckt und nicht verschmilzt. Im Akustischen, weil es der lineare Verlauf der Zeit erlaubt, in gewissem Sinne beliebig noch Sachen dazwischenzuschalten, ob ich die nachher dann trennen kann oder nicht, ist demgegenüber sekundär.

FMO: Ja, ich verstehe, was Sie meinen.