

Video ist im Theater heute allgegenwärtig. Als Medium trägt, unterstützt oder illustriert es eine Vielzahl von Inszenierungen. Für den Bereich des Musiktheaters ist es gerade dort interessant, wo die enge Verknüpfung von Komposition und visuellen Elementen bereits grundsätzlich ein Teil der Konzeption ist. Wer darüber nachdenkt, weshalb Video für die Arbeit von Komponisten überhaupt eine Rolle zu spielen begonnen hat, muss ganz sicher die Entwicklung und Verfügbarkeit von technischen Instrumenten in Betracht ziehen. Dies war schon Ende des 19. Jahrhunderts der Fall als der Diskurs über das Verhältnis von Farben und Tönen sich intensiviert aufgrund des Fortschritts der elektrischen Beleuchtung¹ und selbstverständlich war auch die Weiterentwicklung von Aufnahme- und Wiedergabemedien die Grundlage für Tonbandkompositionen wie Karlheinz Stockhausens *Gesang der Jünglinge im Feuerofen*. Im Verlauf der Geschichte wurden Live-Spiel und reproduzierbare Elemente immer stärker verwoben und damit auch visuelle und akustische Informationen. Im folgenden soll nun der Frage nachgegangen werden: Wie erweiterten und veränderten sich im Musiktheater durch den Einsatz von Medien dessen inhaltlichen und formalen Gestaltungsmöglichkeiten?

Vorspann

»Music has always been theatre«², schreibt John Cage und öffnet so der Verschmelzung von Musik und Theater Tür und Tor. Allerdings liegen die Wurzeln auch dieses Bestrebens deutlich früher, angefangen beispielsweise bei der Farbenorgel des amerikanischen Erfinders Bainbridge Bishop Ende des 19. Jahrhunderts (1877), über Tendenzen zum Gesamtkunstwerk bei Wyschnegradsky oder Schönberg (*Die Glückliche Hand*) bis hin zu interdisziplinären Arbeiten der Neo-Avantgarden wie Kaprow (*18 Happenings in 6 Parts*) oder Artauds *Theater der Grausamkeit*.

John Cage: Doch bleiben wir erst einmal bei John Cage, beginnen aber nicht zwangsläufig mit dem *Untitled Event* am Black Mountain College (1952), sondern mit *HPSCHD* von 1969, das als umfassendes Raum-Setting nicht nur sieben Cembalo-Stücke, 52 Tonbänder und Plakate, sondern auch 84 Dia- und zwölf Filmprojektoren benötigte. Das Event, das über 7000 Besucher in die Aula der Universität von Illinois lockte, die dort teilweise mehrere Stunden verbrachten, unterscheidet sich vom »Ur-Happening« 1952, da in Zusammenarbeit mit Lejaren Hiller und anderen Künstlern sehr explizit die Inhalte der einzelnen Medien (so zum Beispiel die über achttausend Dias) festge-

Judith Pielsticker, Christian Grammel

Bitte hören Sie weiter, es gibt (nichts) zu sehen ...

Film und Video im Neuen Musiktheater: ein Rundgang

legt und teilweise komponiert wurden. Davon ausgeschlossen waren der zeitliche und räumliche Ablauf: »The non-coordination of the different parts introduces again explicitly, when performed, processes of chance and indeterminacy as constitutive of what happens, of the emerging work.«³ Für Cage hatte in *HPSCHD* zweifellos die Erfahrung des Zuschauers im Raum eine existenzielle Bedeutung, die für ihn eine politische Botschaft beinhaltete: »Cage was clear that he hoped *HPSCHD* could communicate an understanding of existence within an anarchic utopia.«⁴

Nahaufnahmen

Steve Reich: Nach den raumgreifenden Arbeiten von John Cage, die Video in einem performativen Kontext einsetzen, oder Bernd Alois Zimmermanns nur teils realisierten Ansätze in den *Soldaten* (UA 1965, Köln) dürfte dann eine der ersten Kompositionen, die Filmmaterial zu einem integralen und unmittelbaren Bestandteil der Aufführung machen, Steve Reichs *The Cave* von 1993 sein. Als »Video-Oper« basiert die Komposition auf Interviewmaterial, das aus jüdischer, muslimischer und amerikanischer Perspektive die alttestamentarische Geschichte um Abrahams Grab mit der politischen Dimension der historischen Stätte Machpela in Hebron verknüpft. Kurze Fragmente werden auf fünf großen Screens wiederholt, simultan überlagert und zeitversetzt geschachtelt. Sie bilden das Grundgerüst für die instrumentale Spiegelung, Färbung und Harmonisierung des Textmaterials. Zusammengehörige Bild-, Text- und Klang-Sequenzen werden wieder und wieder, fast hypnotisch, repetiert und minimal variiert.

Reich hatte die Verschmelzung von gesprochenem Text und Instrumentalklang bereits in Arbeiten wie *Different Trains* für Streichquartett und Zuspieldband 1988 erprobt. Durch die Erweiterung der gesprochenen Teile auf Videomaterial wird der dokumentarische Aspekt radikal verstärkt. Die inhaltliche Dimension tritt durch Sprache als musikalisches Material in den Vordergrund und wird gleichzeitig durch die klangliche und visuelle Kompositionsweise

3 Guro Rønningsgrind, *Meaning, Presence, Process. The Aesthetic Challenge of John Cage's Musicircus*, Doctorate Thesis 2012, Norwegian University of Science and Technology. S. 194. http://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/handle/11250/243626/517562_FULLTEXT01.pdf?sequence=1 (Abruf: 28.Mai 2015).

4 Sara J. Heimbecker, *John Cages HPSCHD*, Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign 2011. S. 261.

1 Vgl. Marc Glöde, *FarbLicht-Musik* in: Klaus Krüger, Matthias Weiss (Hrsg.), *Tanzende Bilder. Interaktionen von Musik und Film.*, Fink Verlag, München 2008, S. 57.

2 John Cage, [1976], *Für die Vögel. John Cage im Gespräch mit Daniel Charles*, Merve Verlag, Berlin 1984, S. 206.

ästhetisiert. Dadurch, dass Reich einzelnen Satzfragmenten individuelle Klangfarben zuweist, werden die sprechenden Personen durch individuelle Sprachmelodie und den Sprechgestus zusätzlich charakterisiert, Ton und Bild sind unauflösbar verbunden: »For long stretches it is hard to tell whether the pacing and content of the piece were determined by Ms. Korot's alluring, fluidly moving video images [...] or whether Mr. Reich's intricate, pulsating score determined the content of the screen images. But the ambiguity seems intentional.«⁵ Diese »intendierte Ambiguität« führt dazu, dass für den Zuschauer die Frage danach, welches Medium welches beeinflusst, nicht mehr zu beantworten ist. So beispielsweise wenn einige der Musiker deutlich sichtbar auf Computertastaturen im gleichen Rhythmus tippen, in dem Text in der Projektion erscheint. Durch die grundsätzliche Verschränkung der rhythmischen Struktur im Videobild und auf der Szene sowie im Instrumentalklang und der Zuspaltung befindet sich der Zuschauer in der Situation, die wechselseitige Verschränkung der Ebenen zu deuten und zu entschlüsseln. So verlangt *The Cave* auch durch die veränderten Seh- und Hörgewohnheiten vom Zuschauer eine Neubewertung des Inhalts.

5 Anthony Tommasini, *Abraham and Sarah and Video (of Course)*, in: New York Times, 04. November 2006. http://www.nytimes.com/2006/11/04/arts/music/04cave.html?_r=0 (Zugriff 15. Mai 2015).

6 George Aperghis und Team im Gespräch mit Jérémie Szpirglas, auf <http://brahms.ircam.fr/documents/document/21492> (Zugriff am 20.5.2015).

7 Ebd.

Szene aus der Uraufführung von Georges Aperghis' *Luna Park*, ein Auftragswerk des IRCAM und des Warschauer Herbstes. Sie fand am 8. Juni im Rahmen des AGORA-Festivals im Pariser Centre Pompidou mit Richard Dubelski, Eva Furrer, Johanne Saunier und Michael Schmid statt. (© Agnès Fin)

Georges Aperghis: Die kompositorische Rhythmisierung von Bildern und die Verschränkung der Medien nutzten auch Georges Aperghis und Ensemble in *Luna Park*, das 2011 uraufgeführt wurde. Das Hauptthema des Stücks ist Überwachung: Die alltägliche Überwachung an öffentlichen Orten, die Frage nach Selbstüberwachung und die Überwachung unserer Nächsten. Aperghis sagte ausdrücklich, dass es keine Oper sei, sondern eine Maschine, ein Spiel mit Erinnerung, mit Rhythmus und Bewegung, sowie inneren

und äußeren Bildern. Es steht in einer Reihe mit *Machinations* oder *Avis de tempête*. Das Besondere an diesem Stück ist, dass der Zuschauer zwei Welten gleichzeitig beobachtet. Einerseits die Welt, die sich auf der Bühne entfaltet, andererseits jene, die auf den Bildschirmen stattfindet. Jeder wird zum Beobachter: »Dans Luna Park, on peut assister à deux vies simultanées: celle des gens sur scène, en chair et en os, et celle, virtuelle, qui se fait par écrans et caméras interposées. Avec, parfois, des interactions entre les deux.« (»In Luna Park kann man an zwei Leben simultan teilnehmen: dem Leben der Leute auf der Szene, höchstpersönlich, und dem virtuellen Leben, das durch Bildschirme und Kameras entsteht. Und hin und wieder an den Interaktionen zwischen beiden.«)⁶ Im Unterschied zu Reich sieht das Publikum hier die Performer auf den (Live-)Videos wie durch ein Vergrößerungsglas. Zur Spezifik des Videoeinsatzes sagte Aperghis: »C'est une vidéo de Johanne où on la voit descendre des escaliers. Si on met cette courte séquence en boucle, elle génère des rythmes et devient instrument de musique.« (»Es gibt ein Video mit Johanne [die Performerin und Tänzerin, Anm. d. A.], wie sie die Treppe hinabgeht. Wenn man diese Sequenz loopt, entstehen Rhythmen und das Video wird zum Musikinstrument.«)⁷ In *Luna Park* hat das Video mehrere semantische Dimensionen; es ist so eng mit anderen klanglichen und performerischen Ebenen verflochten, dass das Stück ohne das Video eine völlig andere Komposition ergäbe. Für Aperghis ist diese Technik die »(un-)mögliche Polyphonie der Mittel«, aus deren Mitte heraus er schöpft. Im Sinne von Deleuze und Guattari entspricht das einem stark rhizomatischen Ansatz des Komponierens, denn »es gibt keinen Anfang und kein Ende, sondern alle möglichen Arten



des Werdens.«⁸ Bei Aperghis sind also alle Medien nicht nur Zeichenträger sondern werden zum Musikinstrument: Sie bilden Struktur und sie zerstören Struktur, damit das Publikum selbst zum Erzähler werden kann.⁹

Noch einmal ein Sprung zurück in die Geschichte: »Zu keiner Zeit war der Vergleich von Musik und Film so selbstverständlich wie in der Epoche des stummen Kinos. Das stumme Bewegtbild schien in der Musik buchstäblich sein Äquivalent, seine akustische Kehrseite anzurufen: So als seien die Bilder die sichtbare Erscheinung einer unhörbaren Musik.«¹⁰ Von den frühen »illustrated song slides«¹¹ über den Stummfilm mit Orchesterbegleitung bis hin zu der heutigen Pluralität des Kinos und Films – trotz der Vielfalt ist aus dieser Perspektive fast immer eine Dominanz des Bildes über den Ton zu denken. Als Event ist die Verbindung von Film und Orchester mittlerweile wieder zurück auf die Bühnen gekommen (von *Pirates of the Caribbean* bis hin zum Ensemble Modern mit *Metropolis*) und als Dispositiv brauchbar, um die gegenwärtige Gesellschaft zu befragen.

Halbtotale

Hannes Seidl und Daniel Kötter beschäftigen sich mit dem Finanzsystem in Form eines »Stummfilm-Oratoriums«, das sie der Gattung Musiktheater zurechnen: *KREDIT. Von der Erwartbarkeit zukünftiger Gegenwarten* (2013). Der Film ist auch hier durch seine visuelle Dominanz auf der Bühne das Leitmedium. Jedoch ist er seines Originaltons beraubt und wird live auf der Bühne nachvertont: »Drei Geräuschemacher sind darunter, die mit dem Sound von Klimaanlage oder dem Klappern von Computerkeyboards für Atmosphäre, von feinen bis zu gehörig krachenden Noise-Texturen sorgen, sowie zwei Synchronsprecher, die den Figuren des Films ihre Stimme verleihen. Dazu singt der Chor der Deutschen Bundesbank Credos der Musikgeschichte und zeitgenössische Kommentare, Choräle und Kampflieder.«¹² Auf den ersten Blick agieren Kötter und Seidl in der Tradition des Stummfilms mit Musikbegleitung und dem bekannten Mechanismus der Veränderung der Bildwahrnehmung durch Veränderung der Musik.¹³ Analog zum Finanzsystem stellt sich nun aber die Frage: Wer manipuliert wen?

Kann also bei diesem Beispiel der Einsatz von Video als medienkritische und spielerische Hinterfragung des Mediums selbst gedacht werden? Denn eine zwingend logische Verbindung von Bild und Ton wird hier untergraben, beides vielmehr neu zusammengesetzt und diese Verbindung damit verunsichert. Die Interpretation und Neudefinition des »Films«

durch die Differenz zwischen vorgefertigtem Bild und aktuell entstehendem Klang stellt zudem die Glaubwürdigkeit und Funktionsweise der Informations-Medien in Frage. Der Kontext kodiert die Bilder neu und verweist auf Unsicherheiten ihrer Herkunft. Ähnlich, wie die Neo-Avantgarden der 50er bis 70er Jahre in der Musik die Aufführungskonventionen und das Verständnis von Musik in Frage gestellt haben, nutzen Kötter und Seidl die Wechselbeziehung visueller und akustischer Medien zur Thematisierung globalerer Zusammenhänge.

Johannes Kreidler: Hat der Zuschauer bei Seidl und Kötter immer noch die Position des Betrachters aus einer Distanz, deren Qualität durch das Musiktheater »werk« allerdings manipuliert wird, gibt es auch Stücke, die sich den Zuschauer gleichsam einverleiben, zum Beispiel die »inszenierte Talkshow« *Audioguide* von Johannes Kreidler. Dieses siebenstündige Work in Progress besteht aus mehr als siebzigtausend Schnipseln aus Musik- und Medien-geschichte, live aufgeführt oder abgespielt. Auf der Bühne bewegen sich Schauspieler und Musiker. Es geht um Schönheit, Geld, Konversation (wiedergegeben aus Social-Media-Kanälen) und nicht zuletzt um Musik und ihre Bewertung. Durch die Wahl der Mittel wie auch deren Inszenierung wurde mitkomponiert, dass der Zuschauer sich während des Stückes seiner Wahrnehmung bewusst wird¹⁴, er damit quasi Teil der Performance ist. *Audioguide* ist Konzept-Oper und dokumentarisches Theater, Performance-Art und Konzert. So vielfältig, wie die Nutzung der verschiedenen Gattungstypen wird auch das Video genutzt: Es kann andere Ebenen unterstützen oder zerbrechen, Leitmedium und gleichberechtigter Teil der Show sein.

Abspann

Eigentlich müsste man den Rundgang an dieser Stelle noch weiterführen, zu *Tessa Blomstedt gibt nicht auf* von Christoph Marthaler und Ensemble, zu Alexander Schubert¹⁵ oder auch zu Michael van der Aa und Brigitta Muntendorf. Aber es zeigte sich bereits, dass die Gründe, aufgrund derer Video in Kompositionen und musiktheatralischen Zusammenhängen eingesetzt wird, so zahlreich und ineinander verwoben sind, dass eine ertragreiche ästhetische Diskussion vom Inneren der Werke ausgehen und die gesamte ästhetische Konzeption, die Verschränkung von Bild und Ton aus der inneren Notwendigkeit der Konzeption heraus, analysieren müsste. So liegt auf der Hand: Tatsächliche interdisziplinäre Produktionen erfordern auch interdisziplinäre Analysemodelle, denn nur so sind differenzierte ästhetische Diskussionen möglich.

8 Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Merve Verlag, Berlin 1992, S. 37.

9 Vgl. hierzu den Essay von Matthias Rebstock, in dem er Symptome des komponierten Theaters benennt. Matthias Rebstock / David Roesner, *Composed Theatre. Aesthetic, Practices, Processes*, University of Chicago Press, Chicago 2012, S. 20.

10 Herrmann Kappellhoff, *Die vierte Dimension: »eine neue Musik schlägt leis in uns ihre Augen auf«*. In: Klaus Krüger, Matthias Weiss (Hrsg.), *Tanzende Bilder*, a.a.O., S. 21.

11 Vgl. Matthias Weiss, *Tanzende Bilder – eine Einführung*, in: Klaus Krüger, Matthias Weiss (Hrsg.), *Tanzende Bilder*, a.a.O., S. 17.

14 Interview mit Johannes Kreidler: <https://www.youtube.com/watch?v=VU0Oli7PnqY> (Zugriff: 28. Mai 2015).

12 Daniel Kötter, *KREDIT* – Programmtext, <http://www.danielkoetter.de/projekte/kredit-von-der-erwartbarkeit-zukun-entfuer-gegenwarten> (Zugriff: 30. Mai 2015).

13 Vgl. Helga de la Motte-Haber, *Bild und Ton. Das Spiel der Sinnesorgane oder der Film im Kopf*, in: Klaus Krüger, Matthias Weiss (Hrsg.), *Tanzende Bilder*, a.a.O., 69–77, S. 70.

15 Siehe dazu auch Leopold Hurt, *Zwischen Hardcore und Software. Der Komponist Alexander Schubert*, in: Positionen. Texte zur aktuellen Musik *Populismus?*, Nr. 102/2015, S. 31–33.