

# Transmediales Komponieren

1 Dick Higgins, *Statement on Intermedia*, New York 1966.

Mit diesem Artikel soll der Begriff des transmedialen Komponierens kontextualisiert und zur Diskussion vorgeschlagen werden, um eine differenzierte Auseinandersetzung mit neuen gattungs- und medienübergreifenden Kompositionspraktiken und Aufführungsstrategien zu ermöglichen. Die Grundlage transmedialen Komponierens sind inter- und transdisziplinäre künstlerische Phänomene, wie sie bereits vor etwa fünfzig Jahren in der Fluxusbewegung in ähnlicher Form aufgetreten sind, wenn auch der Anteil von Electronica weitaus geringer war. Bis Mitte der Nullerjahre wurden diese Entwicklungen in den Diskursen zur neuen Musik allerdings kaum verhandelt. Seitdem hat ein Paradigmenwechsel stattgefunden, der durch die immer selbstverständlichere Nutzung audio-visueller Medien beim Komponieren zur weiteren Aufweichung der Gattungs- und Genre Grenzen beigetragen hat. Darauf reagiert der institutionelle Neue-Musik-Betrieb heute mit deutlich größerer Offenheit als während der Sechzigerjahre, in denen erste einschlägige Begegnungen zwischen neuer Musik und avantgardistischen, interdisziplinär arbeitenden Kunstbewegungen wie Fluxus stattgefunden haben.

2 Dick Higgins/Hannah Higgins, *Intermedia*, in: *Leonardo* 34.1, Massachusetts 2001, S. 49-54.

3 Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, New York 1970, S. 365-386.

Aufführung von Jagoda Szmytkas *Lost Play* im ZKM in Karlsruhe. (© ZKM Karlsruhe, Foto: ONUK)

## Intermedia

Der US-amerikanische Fluxus-Künstler Dick Higgins hatte Mitte der Sechzigerjahre den Ausdruck Intermedia geprägt, um neu auf-

tretende, künstlerische Phänomene zu benennen, die im Schnittbereich von verschiedenen Kunstformen oder auch nicht-künstlerischen Formen angesiedelt sind. Er sagte, ein Komponist sei ein toter Mann, komponiere er nicht für alle Medien.<sup>1</sup> Damit bezog er sich unter anderem auf Musik, Malerei, Tanz, Poesie, Theater und Film. Die Prämisse von Intermedia sah er darin, dass die Ursprungsformen miteinander verschmelzen und danach nicht mehr distinkt voneinander unterscheidbar sind. In diesem Überlappungsbereich der Künste, Technologien, wissenschaftlichen Disziplinen, soziokulturellen oder diskursiven Topoi haben sich immer wieder neue Genres oder Stile entwickeln können. So gibt es zum Beispiel in John Cages Œuvre die Werke mit Prozesscharakter, die Intermedia zwischen Musik und Zen-Philosophie darstellen. Die akustische Ökologie nach R. Murray Schafer ist quasi ein Intermedium zwischen Akustik und Ökologie. Der Philips Pavillon, das Kugelauditorium oder der ZKM\_Klangdom können als Raumklanginstrumente diskutiert werden, deren Ursprung es ist, Intermedia zwischen Architektur und elektroakustischer Technologie zu sein.

Dick Higgins hat in seinem kunst- und institutionskritischen Essay *Intermedia* formuliert, dass die Kunstprodukte der Bildenden Kunst bloß Ornamente für die Villen der Reichen seien, pure media, denen er Intermedia gegenüberstellt für eine von ihm prognostizierte Zukunftsgesellschaft ohne Klassen.<sup>2</sup> In Gene Youngbloods *Expanded Cinema* von 1970 wird der Begriff weniger ideologisiert angewandt, obwohl hier Interviews mit Künstlerinnen und Künstlern abgedruckt sind, die sich, wie auch Dick Higgins, künstlerisch-subversiv mit dem Vietnamkrieg auseinandergesetzt haben (zum Beispiel Aldo Tambellini oder Carolee Schneemann).<sup>3</sup> Intermedia ist im Laufe der weiteren kunstgeschichtlichen Entwicklung sukzessive vom selbst auferlegten, ideologischen Stigma befreit worden, bleibt aber bis heute mit der Suche nach künstlerischer Entgrenzung verknüpft. Aufbauend auf Higgins, hat Gene Youngblood den Begriff Intermedia Theatre eingeführt, um ein neues Genre zu beschreiben, das im Spannungsfeld von Assemblagen, Environments, Musik, Video und Theater liegt. Der von Richard Kostelanetz Ende der Sechzigerjahre vorgeschlagene Begriff Mixed-Means Theatre hat sich wiederum nicht durchsetzen können. Kostelanetz hat unter dem Begriff sowohl szenische als auch unzensurierte Happenings und (Intermedia-)Performances subsumiert und konstatiert, das Mixed-Means Theatre priorisiere das Prozesshafte gegenüber einem fertigen Produkt, das weniger im



Fokus der neuen Kunstform stünde.<sup>4</sup> Beide, Youngblood und Kostelanetz, haben frühe Erklärungsmodelle für die gattungsübergreifende Fusion von Stilen oder Genres angeboten, durch die die Grenzen des konventionellen Musiktheaters hin zum Happening, zur Medieninstallation oder anderen Formaten immer stärker nivelliert worden sind.

## Interdisziplinarität in der aktuellen Musik

Künstlerisch-kompositorische Praktiken, die den musikalischen Werkbegriff und die herkömmliche Aufführungspraxis durch interdisziplinäre Strategien zu erweitern versuchen, können besonders infolge der Medienrevolution auch in der neuen Musik häufiger als jemals zuvor beobachtet werden. Video-, Performance- und Aktionskunst, Tanz und Theater, aber auch Gesellschafts- und Videospiele sind längst Bestandteil zeitgenössischer Musik geworden. Ein Beispiel dafür ist das Musiktheater *LOST* von Jagoda Szmytka, das im Herbst 2015 am ZKM in Karlsruhe uraufgeführt worden ist. Szenografisch ist das ZKM\_Medientheater für diesen Anlass in eine Zwischenform aus TV-Studio, Videospiehhalle und Manege verwandelt worden. Den Besucherinnen und Besuchern haben die wahlkabinenartigen Trennwände von fünf sogenannten Selfie-Corners zunächst eine oberflächliche Illusion von Privatsphäre suggeriert. Dahinter haben sie dann aus vielen Kostümen und Requisiten auswählen und selbst in die Rollen von BB Blue Touch, Yago Smith Jump, Taylor von Ready-to-Wear, Fräulein Millennium Transit oder Edit Selfie Smart schlüpfen dürfen – sie alle sind fiktive Figuren aus Jagoda Szmytkas *LOST*-Universum. Wer anschließend einen blauen Buzzer gedrückt hat, hat damit ein Selfie ausgelöst, das live in den Medienäther des Internet gesendet und auf eine Videoleinwand im Saal projiziert worden ist. Die interaktive Installation war der Prolog zu einem multimedialen Musiktheaterstück. Ein Moderatoren-Duo und der als Gast eingeladene Komponist Ludger Brümmer haben in dessen Rahmen den Einsatz von Medien in der neuen Musik diskutiert. Sporadisch wurde eine Live-Übertragung vom Warschauer Herbst Festival zugeschaltet. Dort hat simultan eine parallele *LOST*-Veranstaltung stattgefunden, von der Musikstücke mit Einflüssen aus Pop, Heavy Metal und Noise übertragen und in Karlsruhe von einem E-Gitarristen »Guitar-Hero«-artig kommentiert worden sind. Zwischendurch war auf einer Wand aus TV-Apparaten Werbung zu sehen, die auf das

kommende Programm in der Neuen-Musik-Szene hingewiesen hat.

Im Vergleich zu den Sechzigerjahren spielen sich solche gattungs- und genreübergreifenden Experimente heute viel stärker im institutionellen Rahmen ab. Das belegen entsprechende Kompositionsaufträge etablierter Festivals wie den Donaueschinger Musiktagen (zum Beispiel an Patrick Frank oder Johannes Kreidler) oder das gattungsübergreifende Workshop-Programm der Darmstädter Ferienkurse (zum Beispiel Peter Ablingers Workshop *Composition Beyond Music*, 2014, oder der bevorstehende Workshop des Chicagoer Ensembles Mocreps *Just Beyond Our Instruments is the World*, 2016). Während in den Sechzigerjahren das Massenmedium Fernsehen die künstlerische Praxis von Fluxus-Künstlern wie Wolf Vostell oder Nam June Paik besonders nachhaltig geprägt hatte – Fernsehen allerdings eher als Kunstobjekt –, spielt heute das Internet eine viel größere Rolle. Die neuen Medien ermöglichen eine Verfügbarkeit von Material, wie es dies so zuvor noch nie gegeben hat. Der schnelle Informationszugriff ermöglicht nicht nur einen anderen kompositorischen Umgang mit den Materialien, sondern verändert auch die Performance- und Verteilungsstrategien. Jagoda Szmytkas *LOST* ist auch hierfür ein geeignetes Beispiel, denn von Szmytka sind in den sozialen Netzwerken diverse Social Media-Profiles der bereits genannten Charaktere eingestellt worden, die nach wie vor zur Gesamtentwicklung des *LOST*-Universums beitragen und regelmäßig kleinere künstlerische Produkte verteilen. Darüber hinaus hat sie verschiedene Webepisoden über einen Video-Streaming-Dienst hochgeladen. Drei Monate nach der Uraufführung von *LOST* fand außerdem eine zweitägige Performance mit Elementen im Schnittbereich von Installation, Happening und Konzert in einem eigens dafür entwickelten Pop-up-Store im Dortmunder U statt. Sowohl im Internet als auch im Rahmen der verschiedenen Vor-Ort-Situationen bietet Szmytka den Rezipientinnen und Rezipienten gänzlich unterschiedliche Rezeptionsmöglichkeiten an. Projekte wie *LOST* stellen Experimente mit neuen künstlerischen Ausdrucksformen dar, die besonders im Internet als multidirektionalem Kommunikationsmedium einen Katalysator gefunden zu haben scheinen. Jagoda Szmytka bezeichnet *LOST* als eine transmediale Komposition.

## Transmedia

Der Begriff Transmedia könnte auch mit Bezug auf Fluxus in Anlehnung an Intermedia entstanden sein.<sup>5</sup> Ein Beispiel für Transmedia ist

4 Richard Kostelanetz, *The Theatre of Mixed Means*, London 1970, S. 3-42.

5 Mieko Shiomi, *Intermedia/Transmedia*, unter: [http://post.at.moma.org/content\\_items/241-intermedia-transmedia](http://post.at.moma.org/content_items/241-intermedia-transmedia) (abgerufen am 27.03.2016).

eine Arbeit der japanischen Fluxus-Künstlerin und Komponistin Mieko Shiomi von 1964, die für ihre *Disappearing Music for Face* die musikalische Spielanweisung »Decrescendo« in einen Event Score übersetzt hat: Performativ soll ein Lächeln ganz allmählich zurückgenommen werden. Zwei Jahre nach Shiomis Uraufführung ist die Performance von Yoko Ono wiederholt und von Peter Moore mit einer Hochgeschwindigkeitskamera gefilmt und in einem Video festgehalten worden. Darauf zu sehen ist eine Nahaufnahme von Yoko Onos Mund und ihr nach und nach verebbendes Lächeln. Der Fluxus-Gründer, George Maciunas, hat später aus dem Video einige Einzelbilder extrahiert und sie in ein Daumenkino drucken lassen. Für sich genommen kann das Daumenkino als ein Intermedium zwischen Bewegtbild und Buch interpretiert werden. Erst global und vor dem Hintergrund der Werkgeschichte von *Disappearing Music for Face* betrachtet, wird deutlich, wie Shiomis ursprüngliches Konzept im Laufe der Zeit verschiedene mediale Gestalten angenommen und sich ein Medienwechsel vollzogen hat. Der von ihr gewählte Begriff Transmedia impliziert wegen des griechischen Präfixes trans (durch, hindurch) bereits eine Bewegung durch die Medien.

Die zwölfte *Danger Music*, ein Event Score von Dick Higgins aus dem Jahre 1968, ist im Laufe der Zeit in ähnlicher Weise konzeptuell adaptiert worden und ist ein weiteres Beispiel für Transmedia. Um die Handlungsanweisung »Write a thousand symphonies« zu erfüllen, hat Higgins Polizeibeamte mit automatischen Gewehren auf leere Notenblätter feuern lassen. Die Musik zur daraus entstandenen grafischen Notation ist Ende 1968 an der Rutgers University in New Jersey vom bereits erwähnten Philip Corner und einem von ihm zusammengestellten Orchester uraufgeführt worden. Während der zuvor genannte Begriff Intermedia also das mediale oder gattungsbezogene Dazwischensein bezeichnet, geht der Begriff Transmedia viel weniger von einer statischen Position zwischen den Gattungen, sondern von einer sich dynamisch verändernden oder verwandelnden medialen Gestalt aus.

Der Begriff Transmedia wird auch in der Intermedialitätsforschung diskutiert und ist im Laufe seiner Diskussion verschiedenartig verwendet und geprägt worden. Mitte der Nullerjahre ist der Begriff des transmedialen Erzählens durch den US-amerikanischen Medienwissenschaftler Henry Jenkins eingeführt worden. Jenkins beschreibt damit eine Erzählweise, bei der narrative Elemente durch verschiedene Medien weitestmöglich gestreut werden, zum Beispiel durch Filme, Videospie-

34 le, Webseiten, Soziale Medien, Ereignisse oder

Interventionen im öffentlichen Raum, Radio, TV oder Zeitungsartikel. Dadurch kann für die Erlebenden ein fesselndes Erzählkontinuum kreiert werden, das ihnen verschiedene Zustiegsmöglichkeiten in die Handlung und unterschiedliche Perspektiven auf die verschiedenen Erzählstränge bietet.

## Transmedia in der neuen Musik

Auch in der Neuen-Musik-Szene gibt es seit Mitte der Nullerjahre immer mehr Komponierende, die sich transmedialer Strategien bedienen. Unter ihnen befindet sich neben Jagoda Szmytka (*LOST*), Patrick Frank (*Law of Quality*), Brigitta Muntendorf (*Public Privacy*) oder Johannes Kreidler (*product placements*) auch die Komponistin Jennifer Walshe. Seit 2007 ist die Kunst- und Musikwelt auf das Künstlerkollektiv Grúpat aufmerksam geworden, deren eigensinnige Arbeiten auf Festivals in Nordamerika und Europa gezeigt worden sind. Jennifer Walshe hat mehrere Retrospektiven der Gruppe in renommierten Galerien kuratiert und Objekte, Installationen, Klangkunst, grafische Notationen, Skulpturen, Mode und Fotografien des Kollektivs präsentiert. Der Clou daran ist, dass alle Mitglieder von Grúpat fingierte Identitäten haben und tatsächlich Walshe hinter jeder einzelnen davon steckt. Für jedes vermeintliche Kollektivmitglied – darunter Dowager Marchylove, Violetta Mahon, Detleva Verens, Ukeoirn O'Connor, Bulletin M und Turf Boon – hat Walshe einen eigenen künstlerischen Stil und Ausdruck geschaffen und ausgefallene Biografien entwickelt. Neben einer Buchpublikation und Musikveröffentlichungen, wurden auch diverse Hörstücke und Videos des Kollektivs online über verschiedene Portale gestreut. Im Rahmen der Donaueschinger Musiktage 2014 ist eines der Kollektivmitglieder, verkörpert durch Jennifer Walshe, während der Aufführung von Walshes Stück *The Total Mountain* für Video und Stimme auf der Leinwand erschienen.

Johannes Kreidler hat 2008 für *product placements* ebenfalls eine transmediale Distributionsstrategie angewendet. Seine Kritik an der GEMA, welche sich den herausfordernden Fragestellungen zum Urheberrecht im digitalen Zeitalter immer noch nicht gestellt hatte, formulierte er als dreiunddreißig Sekunden dauernde Computerkomposition, bestehend aus 70 200 Fremdzitaten. Dazu veröffentlichte er ein Video, das seinen Anruf bei der GEMA und seine Vorankündigung, ein Stück mit 70 200 Fremdzitaten dort anmelden zu wollen, dokumentiert. Im Spätsommer 2008 hat vor der GEMA-Generaldirektion am Berliner Wittenbergplatz eine Aktion stattgefunden,



Aufführung von Jennifer Walshes *The total Mountain* im Rahmen der Donaueschinger Musiktage 2014. (© SWR/Ralf Brunner)

in deren Verlauf Johannes Kreidler medienwirksam 70 200 ausgefüllte GEMA-Formulare mit einem Lastwagen vor dem Gebäude der GEMA-Generaldirektion anlieferte. Nach Beendigung der Aktion sind die Papierstapel mit den 70 200 Anmeldebögen in einer Skulptur weiterverarbeitet worden. Das Musikstück, die Aktion, die Webvideos und die Mixed Media-Skulptur teilen einen gattungsübergreifenden Werkkontext. Folglich könnte auch *product placements* als transmediale Komposition bezeichnet werden.

### Kriterien des transmedialen Komponierens

Als neue Qualität eines transmedialen Komponierens kann man festhalten, dass seit den Nullerjahren neue mediale Kompositionen und mediale Umwelten begonnen haben, einander zu durchdringen: Einerseits integrieren Komponistinnen und Komponisten alltägliche Elemente und beziehen sich auf diesseitige Prozesse, andererseits besetzen Kompositionen auch die mediale Lebenswelt von Rezipientinnen und Rezipienten. Das kann in der Praxis sowohl durch künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum geschehen als auch durch die Entwicklung oder Weiterführung von Kompositionen im Internet. Um solche Phänomene differenziert besprechen zu können, fehlt den Diskursen zur zeitgenössischen Musik gegenwärtig oftmals noch das geeignete Vokabular; Begriffe wie transmediales Komponieren könnten hier Abhilfe schaffen.

Der Begriff der transmedialen Komposition bezeichnet die Komposition gattungsübergreifender ephemerer Prozesse und finaler Produkte sowie deren sukzessive räumliche und zeitliche Verteilung mittels verschiedener

Medien. Alle Komponenten bilden dabei ein zusammenhängendes Kontinuum. Dieses Kontinuum setzt sich häufig wie folgt zusammen:

1. Vorort-Situationen: Das können zum Beispiel situative Ereignisse, Konzerte, Performances, Happenings, Musiktheater oder Diskursveranstaltungen sein.

2. Temporäre mediengestützte Distribution: Hier findet eine sukzessive Streuung komponierter Inhalte (Fixed Media) über unterschiedliche Verbreitungs- und Speichermedien statt, zum Beispiel über das Internet, TV, Rundfunk, Print, physikalische oder digitale Tonträger

3. Diskursiv-partizipative Plattformen: Diese können zum Beispiel Webseiten, Social Media, Blogs, Diskursveranstaltungen oder Webseitenarchive mit Kommentarfunktion etablieren.

Eine Auseinandersetzung mit der Nutzung von Medien in der neuen Musik setzt heutzutage voraus, möglichst viele solcher Differenzierungsstufen zu kennen, weil erstens viele unterschiedliche Medienarten und -begriffe existieren und zweitens die Art der Mediennutzung von Werk zu Werk ganz unterschiedlich ausfallen kann. Die drei Begriffe Multimedia, Intermedia und Transmedia werden oft synonym verwendet, unterscheiden sich aber in wesentlichen Punkten: Während sich Multi- oder Polymedia aus verschiedenen unterscheidbaren Formen zusammensetzen, die simultan präsentiert werden (zum Beispiel audiovisuelle Kompositionen), werden Transmedia oft überhaupt erst raum- und zeitübergreifend als Summe der einzelnen Teile erkennbar. Transmedia können sich durch sukzessive mediale Distribution oder Medienwechsel entwickeln. ■