

Stefan Amzoll

Georg Katzers »Multimedia«-Projekte

Eine Dokumentation

1 *Der Zweemann*,
I/2, 1919. [↑](#)

2 *Komponieren zur
Zeit – Gespräche
mit Komponisten*,
(Hg. M. Hansen)
Leipzig 1988, 123. [↑](#)

3 ebd., 118 f. [↑](#)

4 aus einem
Werkkommentar
Katzers,
maschinenschr.
Manuskript. [↑](#)

5 aus dem
Programmheft der
Uraufführung. [↑](#)

Kurt Schwitters 1919: »Man lasse Dinge sich drehen und bewegen und lasse Linien sich zu Flächen erweitern. Man schiebe Teile in das Bühnenbild hinein und nehme Teile heraus. Materialien für die Partitur sind sämtliche Töne und Geräusche, die durch Violine, Trommel, Posaune, Mähmaschine, Ticktackuhr, Wasserstrahl usw. gebildet werden können. Materialien für die Dichtung sind sämtliche den Verstand und das Gefühl erregende Erlebnisse. Die Materialien sind nicht logisch in ihren gegenständlichen Beziehungen, sondern nur innerhalb der Logik des Kunstwerkes zu verwenden. Je intensiver das Kunstwerk die verstandesmäßig gegenständliche Logik zerstört, um so größer ist die Möglichkeit künstlerischen Aufbaus. Wie man bei der Dichtung Wort gegen Wort wertet, so werte man hier Faktor gegen Faktor, Material gegen Material. Man kann sich das Bühnenbild etwa in der Art eines Merzbildes vorstellen. Die Teile des Bildes bewegen und verändern sich, und das Bild lebt sich aus, die Bewegung des Bildes vollzieht sich dann stumm, oder begleitet von Geräuschen oder Musik. Ich fordere die Merzbühne. Wo ist die Experimentierbühne?«¹

Bildkräfte I

In dieser Nachkriegsphantasie, entstanden auf dem Terrain künstlerischen Neubeginns und zugleich von Trümmern und Leichenbergen, liegt eine der Keimzellen für alles Kommende der Multimedia-Sprache. Schwitters hat seine Ideen von Komplexität der Materialorganisation nicht realisieren können, stattdessen verschleierten sie in den darauffolgenden siebzig Jahren ganze Heerscharen von Künstlern – und verschlissen sie. Georg Katzer geht zunächst historisch heran: »Die Merzkunst von Schwitters ist in der bildenden Kunst ein Gegenstück zur *Musique concrète*. Hier gibt es wahrscheinlich – so sehe ich das – einen Vorlauf in der bildenden Kunst gegenüber der Musik. Das hängt damit zusammen, daß in der Musik einfach die technischen Möglichkeiten noch nicht vorhanden waren, in den zwanziger Jahren so etwas zu machen, obwohl Konzepte dafür vorlagen. Wenn ich die Musikkonzepte der italienischen und russischen Futuristen sehe, geht das in die gleiche Richtung wie die Merzkunst von Schwitters. Also der geistige Nährboden war längst bereit, es fehlten eigentlich nur die technischen Voraussetzungen der Verwirklichung.«²

Katzer verweist auf die sogenannten objets trouvés, die die Kunst der zufälligen Bewegung weiter kultiviert hätten. Sie seien bereits in der Dada-Kunst vorgebildet und bieten Parallelen zur Musik. »In der Malerei und Bildhauerei galten bis dahin die klassischen Materialien. Relativ plötzlich tauchen in den Jahren nach 1910 und 1920 sogenannte niedere Materialien auf... wie Stoffrest, Draht, Papierfetzen, und später auch die eigentlichen objets trouvés, die eigentlichen Fundsachen, Gegenstände oder Teile von Gegenständen, die unter Ausnutzung des Überraschungseffekts collagiert werden.« Und weiterführend lesen wir bei Katzer: »Die Verwendung von Sirenenklängen weist noch über die bloße Domestizierung des Geräuschs hinaus und auf die Ästhetik des musikalischen objets trouvés hin, nämlich indem eine Assoziation mittransportiert wird. In gerader Linie führt diese Entwicklung zur Musique concrète, deren Schöpfer Schaeffer und Henry sich ausdrücklich auf Varèse berufen. Hier endlich, ermöglicht durch die neuerfundene Technik der Tonbandaufzeichnung, kommt es zur Ästhetik der objets trouvés musicaux, die bald auch noch das ihr anhaftende Anekdotische abstreift. Das Klangmaterial ist in dieser Musik endgültig nicht mehr nur der Ton, sondern auch das in der Umwelt entdeckte Geräusch.«³

Bildkräfte II

Die theoretische Selbstverständigung ging und geht einher mit individuellen Innovationen im Künstlerischen. Katzers farbigste Ballette und Opern verweisen schon in den Umkreis multimedialer Sprachformen, so sehr sie auch an die Institution gekettet erscheinen. Musikalische Bildassoziationen im Bereich des Hörspiels stehen überreichlich zu Gebot und sensibilisieren die Kombinationsfähigkeit im Zusammenspiel von Musik, Sprache, Geräusch.

Als ein nahezu grenzenloses Experimentierfeld sieht Katzer für sich den ganzen Bereich der modernen elektronischen Medien, der Produktions-, Speicher- und Verarbeitungstechniken an, die elektroakustische Klangerzeugung ebenso wie den unerschöpflichen Reichtum der Verbindungen von Live-Musik und elektronischer Musik. Auf all diesen Gebieten testet der Künstler – nicht selten in mühevoller monatelanger Kleinarbeit – Verfahren und Formen durch und es entstehen reife Arbeiten. Werken wie *Rondo*, *Stille doch manchmal spürest du noch einen Hauch*, *Die Stimmen der toten Dichter*, *Aide-mémoire*, *Ich ist ein anderer*, *Mon 1789* stehen für ein eigenwilliges Selbstverständnis der assoziativen, bildlich und stofflich weit ausgreifenden Möglichkeiten akustischer Produktion. Der Begriff Bildsprache ist dem Film entlehnt. Sergej Eisenstein sieht ihn als eine der zentralen Kategorien seiner Filmsprache an. Seine Bildsprache ist die der Montage. In der Geschichte des Films ist sie in tausendfältigen Variationen verwendet, kommerziell verwertet und ebenso häufig mißbraucht worden – ideologisch wie künstlerisch.

Katzer hat in seiner maschinell erzeugten Klangproduktion diesen Begriff von neuem mobilisiert. Er führt unmittelbar in die Multimedia-Kunst hinein.

Bildkräfte III

Georg Katzer empfängt Anregungen aus kleinen Kreisen bildkünstlerischer Avantgardisten der DDR, die verbotenerweise frühzeitig, in den sechziger und siebziger Jahren, auf sich aufmerksam machen. Einer von ihnen ist Dieter Tucholke. Katzer ist mit ihm befreundet, zum Inventar seiner Lebenswelt gehören Bilder mit aufmontierten Objekten des Künstlers. Vermittelt durch Hanns Eisler, rückten sie schon 1961 in gewisse Nähe. Eisler, einer der Lehrer von Katzer, verhindert in dem Jahr nämlich die Schließung jener Ausstellung mit Arbeiten junger Künstler, die Fritz Cremer gegen den Willen von Verbandsfunktionären initiiert hatte. Ihnen zur Seite steht ebenso Anna Seghers. Zu den jungen Ausstellern gehört der alsbald unter Avantgarde-Verdikt stehende Dieter Tucholke.

Ingo Kirchner, ebenfalls ein Freund des Komponisten, leider viel zu früh verstorben, Robert Rehfeldt, Hanfried Schulz und Dieter Tucholke nehmen ohne Erlaubnis an der II. Krakauer Grafik-Biennale teil. Kirchner erhält den »Grand Prix«. Es folgen schwere Drohungen von DDR-Kulturinstanzen gegen die vier. Katzer ist mit »dekadenten«, ästhetischen Früchten umfassend vertraut und bildet daran sein musikalisches Denkvermögen fort. Tucholkes Spiel mit der Visualisierung des Technischen, sein Treiben mit der Objektflut und deren semantischen Bildungen und Mißbildungen faszinieren ihn. Der Dialog führt weiter in die Niederungen allumfassenden stereotypen Gebrauchs von Objektkunst, dessen Kenntnis für Katzer wichtig ist, um sich davon abzugrenzen. Später ist die Malerin Rosemarie Schulze wertvolle Partnerin für den Komponisten. Es kommt zu einer nun schon Jahre währenden Zusammenarbeit. 1984 eröffnete die Galerie Sophienstr. 8 in Berlin-Lichtenberg mit einem intermedialen Environment eine Ausstellung mit Malerei und Grafik der Künstlerin.

Werke

Multiple Einbettungen hat Katzer um die Mitte der achtziger Jahre mit bereits vorhandenen Hörstücken vorgenommen. Der jeweils programmatischen Idee folgend, bieten sie die Möglichkeit szenischer oder auch optischer Umsetzung. Mit dem Regisseur Alexander Stillmark hat er drei Lösungen durchexerziert im Blick auf psychologisch motivierte Verwebungen von Szenischem/Bildlichem und Musikalischem. Deren Einstudierung erfolgte mit geringem technischen Aufwand.

In *Aide-mémoire (sieben Alpträume aus der tausendjährigen Nacht)*, einem Stück, das fast durchweg Nazi-Originalmaterial verwendet und drastisch verformt, zieht eine Landschaft des Schreckens in wahnwitziger Geschwindigkeit an unserem Ohr vorüber. Als optischen Gegenpart findet Stillmark eine szenische Metapher: »Waschung als Reinigung vom Kainsmal, immer wieder versucht, immer wieder mißlingend, dadurch zeigend: Geschichte ist immer noch gegenwärtig.«⁴ Fünf Männer (Pantomimen) agieren unter einem durchsichtigen Folienzelt, Gleichnis für Käfig, Gehäuse, Glaskasten »der Hörigkeit«. Auf engstem Raum bewegen sie sich statisch, Köpfe und Gliedmaßen verrenken sich in Zeitlupe. Die Männer entkleiden sich langsam, vor ihnen Waschschüsseln; sie beginnen – fast reglos, nackt, barhäuptig, tonlos, gedrückt – sich zu waschen, während Hitlers Rede an die Jugend aus den Lautsprechern dröhnt.

Die relative Starrheit, noch im Moment des aufklingenden Misereres präsent,

wechselt über in beweglichere Gesten, als Kriegsstimmung heraufbrüllt und das England-Lied ertönt. Die Männer erheben Kopf und Arme, schutzsuchend ducken sie sich im Schwall des Heilsgeschreis und Liszts *Le Prelude* der Sondermeldungen. Am Ende stehen die Männer mit dem Rücken zum Publikum, dazu rechts und links die Stimme Goebbels: »Der große Hitler wäre nicht gekommen, wenn an seiner Seite nicht die kleinen Hitler gestanden hätten.«

Der Schlaf (Autogenes Training) ist eine szenische Kammermusik für Tonband und einen Schauspieler. Für die Uraufführung 1986 kommentiert sie Katzer so:

»*Der Schlaf* ist ein Versuch multimedialer Reaktion auf einen Weltzustand. Das ist hochgegriffen. Mit kleiner Münze: ein Traumspiel im 'Kaninchenbau' (um es mit dem Zitat aus 'Alice im Wunderland' zu sagen). Im Traumspiel, in das Welt immer wieder hineinschlägt, ohne die Absicht, deren desolaten Zustand erklären zu wollen. Die Struktur des Stückes ist ohnehin agrammatisch und der surrealen Bilderwelt eines Magritte näher als diskursivem Denken. Die Provokation, die von unserer Behauptung ausgeht, ist bewußt gesetzt: Der Mensch habe sich hinter seinen Medien verschanzt und reagiere nurmehr wo er agieren sollte, er nunmehr wieder nur Objekt der Geschichte...«⁵

Die Ausgangssituation ist ein Mime im Sessel unter Kopfhörern. Er erfährt eine Welt der Medien und Apparate um sich herum. Traumatisch setzt er sie in Aktion, gerät in ihren Bann, erwidert mit eigener mobiler Medienwelt, in der er sich selbst spiegelt und bespiegelt. Aus all dem erwächst das trostlose Pathos der Stummfilmgeste, erwächst Angst ebenso wie so etwas wie eine Theatralik schockhafter Verwirrung und Verirrung im Garten zugespielter Klänge, medialer Programmfetzen, Telefongeräusche, entfernter Stimmen und Knarrgeräusche. Am Ende steigert sich, Schock um Schock, die Theatralik der Ereignisse. Den alpträumenden Mimen ereilen Angst, Schmerz, Einsamkeit. Er flieht mit Draht und Stecker in der Hand, die Ohren noch unter Kopfhörern, ins Publikum. Sich »erlösend« läßt er eine makabre Stätte des Alptraums zurück. Die Komposition verhält sich mit sehr unterschiedlichen, heterogenen Acustica zu den surrealen Vorgängen.

In die Gruppe der szenisch-optischen Hörstücke gehört schließlich *La mécanique et les agents de l'érosion*, das als reines Hörwerk 1985 im Studio GMEB Bourges produziert wurde. Für seine darstellende Nachnutzung ist wiederum Stillmark verantwortlich, für den Projektionsteil Rose Schulze. Und wiederum greifen die Autoren auf, diesmal vier, Männer zurück, vermummte Gestalten, eingehüllt in »Schutzanzüge«. Zu ihren Aktionen treten Lichteffekte durch Diaprojektionen aus zwei Richtungen mit Überblendtechnik, gerichtet auf das Aktionsfeld in Gestalt eines Leinwandzeltens, das als Projektionsfläche dient.

Auch hier das Motiv der Einzwängung des gedrückten Individuums, das sich gegen eine schier undurchdringliche Maschinenwelt gestellt sieht und hinter wie vor dieser Folie agiert. Im fließenden Bildbereich finden – konform mit der elektroakustischen Schicht – Zerdehnungen, Verschlinkungen, Denaturierungen der realen Figuren statt und ergeben farbenreiche, nuancierte »Schattenspiele« und tranceartige marionettenhafte Bewegungsabläufe, deren »eckiger« Gestus zum Tenor des

Ganzen avanciert.

Durchgang durch *Räume*

Räume darf als das wohl entwickeltste Werk aus Katzers bisherigen Multi-Media-Produktion gelten. Großen Anteil daran hat das bildkünstlerische Vermögen und Motiv-Gespür von Rose Schulze. Das Werk birgt in sich Homogenität insofern, als die Klangschicht mit äußerster Ökonomie und raffinierter Zurückhaltung den Bildbereich ergänzt und vertieft. *Räume* verblendet Diaprojektionen (es gibt seit Ende 1992 auch eine Video-Produktion), aufgenommen in einer verlassenen Fabrik, die später Kaserne der Sowjetarmee wurde. Seit 1988 wenige Male live vorgeführt, widerspricht das Stück unverhüllt dem allerorts in der DDR obwaltenden falschen Ökologismus mit seinen verheerenden Folgen. Von daher knüpft es – entfernt – an gedankliche Motive der *Ballade vom zerbrochenen Klavier* (1984) an. Im Fluß der Bilder und Farben teilt sich der Fluch der Räume gleichsam der elektronischen Architektonik mit. Zeitlos in der Kühle des Schmutzes, den keine Kraft heute radikal aufwirbelt, schweben die Bilder und Klänge irisierend vorüber und künden noch im Augenblick ihrer ekelregendsten Auswucherungen von ungeschöner »Schönheit« – vor allem wo künstlicher Unrat sich mit Schatten, Glanz, Helle des Naturschönen verbindet, so als wären die Seiten unabtrennbar voneinander, auf »ewig« verbunden. Die kardinalen Verfehlungen – weltweit – treffen auf trostlose Schönheit. Natur erhellt die trüben, »farbenfrohen« Abbildungen.

Hiervon ist in *Räume* die Rede, dies spiegelt das Werk. Fußspuren und Schritte führen durch sie hindurch. Der Gang mit der Kamera durch verkommene Räume verhält sich wie Medea, die verkommene Ufer abschreitet. Farben fließen an Wänden, kantige Säulen werfen Schatten im sonnendurchfluteten Zimmer, in das sphärische Klänge eindringen. Gitter und Schattenstrukturen wechseln mit Farb- und Klanggebungen, die eine Landschaft der Abfälle entfalten. Außenwelt zirpt, raschelt, klopft, durchlüftet das stickige Hohlwerk.

Aber dann, plötzlich, überraschend, ein Schatten, als würde ihn eine anwesende menschliche Kreatur. Das Motiv taucht einige Male auf, hält lange inne, sternförmig spreizen sich Finger am Schattenriß, und Mauern, Wasserlachen, Schlingen, Drahtgeflechte, Tropfen, Kristalle, Kreuze, Kalkblätter, kyrillische Buchstaben, weiße Mauerinschriften, Kloaken, schwarze Zeichen an heller Wand, Flecken, immer wieder Flecken, Verkehrslärm, Fabrikgeräusche, Sägezahnklänge, Klangteppiche ziehen vorüber. Doch wieder das Muster an der Wand mit kreatürlichem Schatten, Kontur eines Menschen mit hochgerecktem verkrüppeltem Arm. Ein Schwur? Sehr lange bleibt diese Einstellung, gedehnt wie keine andere. Dann wieder helle Wand mit schwarzen Zeichen. Ein besonderes Symbol? An ihnen delectieren sich Geräusche von Insekten und Vögeln. Eine Warnung?