

Vorwegnahmen

Über Bild-Ton-Beziehungen im experimentellen Film

Der experimentelle Film mit der wechselseitigen Übersetzung von Bild und Ton stellt eine Vorstufe der Videoinstallationen, der Computeranimation, des Musikvideoclips dar. Er hat eine Spur in der heutigen Clubkultur hinterlassen und gehört in die Vorgeschichte der elektroakustischen Musik. Einige Musiker – Tony Conrad, Peter Kubelka, Michael Snow – wandten sich dem experimentellen Film zu. Neue Wahrnehmungsbereiche wurden erschlossen, der experimentelle Film gehört damit nicht von ungefähr in die Anfänge der Geschichte der Installation.

Musik des Lichts – Musik über Licht

Etwa zeitgleich mit Walter Ruttmann begannen um 1920 Hans Richter und Vikking Eggeling mit beweglichen Bildern zu experimentieren. Es entstanden die ersten abstrakten bzw. absoluten, nicht mehr, wie der Spiel- und Dokumentarfilm, der Realitätsabbildung verpflichteten Filme. Augenfällig war die Übertragung rhythmisch-metrischer Parameter der Musik auf abstrakte bewegte, zuweilen handkolorierte Muster. Man sprach von visuellen oder optischen Sinfonien, von Musik des Lichts wie von Cinéphonie. Die künstlerischen Intentionen waren jedoch verschieden.

Das Konzept einer Strukturanalogie visueller Phänomene zur Musik realisierte am konsequentesten Vikking Eggeling mit seiner *Diagonalsinfonie* (1923/24). Die ausgestanzten Formen, von einer mit der Hand bewegten Kamera aufgenommen, diminuieren, augmentieren und verwickeln sich. Sie sind als reine Augenmusik zu verstehen. Dass in jüngerer Zeit eine Vertonung geschaffen wurde, ist ein Missverständnis ihres intermedialen Charakters. Solche stumme visuelle Musik findet sich nach der Erfindung des Tonfilms nur noch selten. Eine Ausnahme stellt das Schaffen des einflussreichen amerikanischen Experimentalfilmers Stan Brakhage dar. Denn die meisten seiner mehr als dreihundert »Lichtspiele« sind stumm, unmittelbar auf das Zelluloid gekratzt, gemalt oder geklebt, darunter der *Song-Zyklus* (1964-1969).¹ Mehrere stumme Filme hat in den 1970er Jahren auch Kurt Kren produziert. Er ist neben Peter Kubelka der wichtigste Vertreter des österreichischen strukturellen Films, dessen serielle Montagetechnik, Kader nach Kader, von der Zwölftonlehre abgeleitet ist. Die minimalistischen Ordnungen des strukturellen Films fanden in Peter Kubelkas *Arnulf Rainer* (1960) einen Höhepunkt. Kubelka ging hierbei allerdings nicht mehr vom Reihenprinzip aus sondern von einer komplizierten kombinatorischen Permutation von

vier Elementen, von schwarzen und weißen Einzelkadern, Stille und weißem Rauschen. Ton und Bild sind völlig gleichberechtigt und nicht synchron aufeinander bezogen. Die schwarzen und weißen Bildkader schufen einen stroboskopischen Flickereffekt.² Er wurde in mehreren amerikanischen, ebenfalls als »structural« bezeichneten Filmen verwendet.³ Tony Conrad benutzte ihn im ersten Teil von *The Flicker* (1966), ebenfalls mit asynchronem weißem Rauschen (vom Tonband) begleitet, um visuelle Harmonien zu schaffen, die den akustischen des Theatre of Eternal Music entsprechen sollten, in dem er damals unter anderen zusammen mit La Monte Young und Marian Zazeela spielte. Tony Conrad hat zeit seines Lebens, dabei auch von der Rock- und Noisemusik beeinflusst, Performances mit seiner teils mit einer Kette und anderen Drähten ausgerüsteten Violine ausgeführt. 1974 (auch 1977, *Documenta 6*) wickelte er einen an einem Ende am Boden befestigten Filmstreifen um seinen Kopf, spielte geräuschvoll darauf wie auf einer Saite, übertrug mit Kontaktmikrofonen den Klang auf die Verstärker von zwei Filmprojektoren, die seinen Schatten auf die Wand warfen.

Dem abstrakten Film war außer strukturanaloger »Musik des Lichts« auch ein anderer Weg vorgezeichnet. Deutlich lässt sich dies am Werk von Hans Richter ablesen. Sein berühmtester Film *Vormittagsspuk* (1928) wurde mit Musik für mechanisches Klavier von Paul Hindemith gezeigt. Richter emigrierte in die USA. Dort entstand der, zusammen mit anderen Künstlern, darunter Max Ernst, Fernand Léger, Man Ray, Marcel Duchamp und Alexander Calder, gedrehte Film *Dreams that money can buy* (1947). Marcel Duchamp bediente sich für die von ihm konzipierte Passage seiner Rotoreliefs und einer ironischen Anspielung auf den Akt, eine Treppe herabsteigend. Die Musik von John Cage für präpariertes Klavier zu dieser Episode ist ohne Bezug zu dem Film als *Music for Marcel Duchamp* bekannt geworden.

Vor allem Ruttmann dachte von allem Anfang an an ein audiovisuelles Ereignis. Bereits die Uraufführung seines verschollenen *Opus 1* (1921) war von einem Streichquartett von Max Butting begleitet (Ruttmann spielte das Cello). Hanns Eisler vertonte Ruttmanns *Opus IV*; er

2 Filme, die stroboskopische Effekte benutzen, müssen vorweg eine Warnung enthalten, da sie zu Migräne- wie epileptischen Anfällen führen können.

3 Vgl. Peter Gidal (Hg.), *Structural Film Anthology*, London: BFI 1976.

1 Zum ersten Film von Stan Brakhage *Interim* (1953) schuf James Tenney eine Musik. In *Between* (1955) ist mit Musik von John Cage unterlegt.

4 Sven Ingo Koch, *kreisförmig-quadratisch* für 7 Instrumente (2006) zu Ruttmann *Opus IV*, überarbeitet als *Barabande* für die restaurierte Filmfassung 2007.

5 Vgl. Hans Emons, *Für Auge und Ohr. Oder die Verwandlung von Kompositionen ins Licht-Spiel*, Berlin: Frank & Timme, 2012.

6 Der Titel *Disc* spielt auf die Wiedergabe der Musik durch ein Grammophon an.

7 Zu beiden Stücken siehe die Analysen in: Marion Saxer (Hg.), *Mind the Gap*, Saarbrücken: Pfau 2011.

fügte sie als *Passacaglia* in seine Orchestersuite 1, op. 23, ein. Eine Neuvertonung schuf Sven Ingo Koch 2007⁴, aus dem gleichen Jahr stammen die Etüden zu Walter Ruttmanns *Opus II* von Ludger Brümmer. Auch andere stumme Experimentalfilme wurden inzwischen vertont, so von Oliver Frick, Clemens Gadenstätter, Günther Lege, Cathy Milliken, Olga Newirth, Friedrich Schenker, Iris ter Schiphorst, Cornelius Schwehr, Martin Smolka, Bernd Thewes, Caspar Johannes Walter. Die Musik des Lichts expandierte zur Musik über Licht.

Visualisierung – Sonifizierung

Experimentelle Filme dienten seit den 1920er Jahren auch dazu, auf Schallplatten gespeicherter Musik eine visuelle Schicht hinzuzufügen.⁵ Früh wies Germaine Dulac mit den Bildwelten (nicht-narrativer Realfilmaufnahmen) zu *Préludes* von Frédéric Chopin (*Disc 957*, 1928)⁶ auf zukünftige Produktionen voraus – auf den Musikfilm oder den Musikvideoclip. Gegenwärtig zu besonderem Ruhm gelangte Zbigniew Rybczynski. Seine magischen Bildwelten sind ungewöhnlich subtil der Musik angepasst. Es kann eine auffällige metrische Synchronität zwischen der visuellen surrealistischen Schicht und der akustischen herrschen. Es können jedoch auch zeitliche Beziehungen der Bildwechsel zur Lautstärke, Harmonik etc. vorgenommen werden wie bei *Imagine* (J. Lennon) von 1987, wo zwei Kinder – später Jugendliche, dann Erwachsene – Räume durchwandern.

Auch Instrumentalmusik durch ein Video begleiten zu lassen fasziniert gegenwärtig einige Komponisten. Für die hinzugefügten Computeranimationen kann die reduzierte Formensprache von Ruttmann oder Richter noch immer als Vorbild wirken, auch wenn sie wie *ZIGZAG PI Mal R Quadrat* (2000) von Jesko Marx als Begleitung eines Saxofonsextetts von

Stephan Winkler formenreicher (auch am Ende kurz figürlich) ist.

Wenn die Konzertsituation insgesamt durch Videoprojektionen transformiert wird, wird meist die Synchronität von Sehen und Hören durchbrochen. Michael Beil inszenierte Konzerte regelrecht dahin gehend medial, dass das Auseinanderklaffen von Auge und Ohr zum ästhetischen Erlebnis werden soll. Bei *Doppel* für zwei Klaviere und Live Video (2009) werden die beiden mit dem Rücken (!) zueinander sitzenden Pianisten live abgefilmt, eine Kamera nimmt gleichzeitig ihr gefilmtes Bild mehrfach wieder auf. Bei der Projektion erscheinen dabei die Pianisten mehrfach räumlich hintereinander geschichtet, kleiner werdend. Die Handbewegungen sind auf Grund der Zeitversetzung in jedem dieser Bilder verschieden und nie kongruent mit denjenigen der Spieler. Die Sichtbarkeit des Spiels der beiden Pianisten wird durch die in die Tiefe verlaufende Mehrfachprojektion aufgebrochen; sie wirkt sich auf den Klang aus, als wäre auch er räumlich vergrößert. Ein erheblich komplizierteres Setting verwendete Annesley Black für ihre Videokomposition *4238 de Bullion* für Klavier mit Zuspieldband, Live-Video und Videozuspieldband, das, vorher aufgenommen, Rückblenden erlaubt. Sind Wahrnehmungsirritationen oder ein Bewusstsein für neue mediale, kontrapunktisch gefügte Realitäten intendiert? Während in dem angesprochenen Stück von Beil das Musikalische die Oberhand behält, ist bei Black die Leistung einer multi-medialen Computersoftware beeindruckend.⁷

Bebildung von Musik, dafür stehen immer noch die seit den 1920er Jahren realisierten abstrakten Farben-Form-Klangspiele von Oskar Fischinger ein. Er hatte durch seine Emigration eine nachhaltige Wirkung auf den amerikanischen Film der West Coast, darunter den prominenten Experimentalfilmer Jordan

Michael Beil, *Doppel* für zwei Klaviere und Live Video (2009), Aufführung mit dem Klavierduo Benjamin Kobler & Ullrich Löffler im Rahmen des Ultraschall Festivals am 28. Januar 2011 im Radialsystem.

8



Belson, auf den zu Anfang der 1950er Jahre Fischingers Farborgel (Luminograph) einen tiefen Eindruck gemacht hatte. Gigantisch wirkten die Lightshows⁸ der von Belson mit kosmischen Bildern überlagerten psychedelischen Klänge von Henry Jacobs im Morrison Planetarium in San Francisco (*Vortex-Konzerte*, 1957-59) ob der hypnotischen Wirkung elektronischer Musik und des Surrounds der Bilder durch bis zu dreißig Projektoren.⁹ Intendiert war der Einbezug des Publikums durch die Suggestion eines Eintauchens des Bewusstseins in den Kosmos. *Yantra* (1955) und *Lapis* (1966) von James Whitney sind einer ähnlichen, vom fernöstlichen Denken bestimmten Ästhetik verpflichtet. Die West Coast-Filmer haben eine deutliche Spur in einer Uraufführung aus jüngster Zeit hinterlassen, nämlich in Joan La Barbaras *Persistence of Memory* mit einem bewegten Farblichtspektakel von Alexander Kostic. Stimme, Kammermusikensemble, Elektronik begleitet von Wolken, Wasser, die in bunte Formen übergehen, verwischten den Eindruck, es handle sich um eine Uraufführung aus dem Jahr 2012.

Fischinger ist nicht nur der Pate der bis heute im Unterhaltungsbereich gepflegten Light Shows, er gehört mit den *Tönenden Ornamenten* (1932), die direkt auf die Tonspur aufgetragen worden waren, auch in die Frühgeschichte der elektroakustischen Musik¹⁰. Dieser synthetische Ton war synchron zu sehen und zu hören. Rudolf Pfenninger hatte 1932, kurz vor Fischinger, seine *Tönende Handschrift* entwickelt, um ungewöhnliche Klänge für einen unter Wasser spielenden Werbefilm zu erhalten. Fischinger jedoch war von anderen ästhetischen Implikationen inspiriert. Wie viele andere Künstler versuchte er, eine »Einheit der Sinne« (Hellmuth Plessner) durch Synästhesien zu zeigen.

Sonifizierung stellt im Unterschied zur Visualisierung eine Herausforderung dar, trotz der heutigen Möglichkeit zur digitalen Übersetzung. Ausgenommen ist die Sonderform der Audifizierung, bei der eine weitgehend analoge Übertragung möglich ist wie bei Karlheinz Stockhausen (*Gruppen für drei Orchester*) oder Alvin Lucier (*Panorama* für Posaune und Klavier, 1993), die die Konturen von Berggipfeln in Töne übersetzten. Kompliziertere Sonifizierungen beruhen meist auf einem sogenannten »Parameter Mapping«. Bereits um 1939 begann Norman McLaren, angeregt durch Fischinger, die Tonspur ohne Audiosystem per Hand zu bearbeiten. Er legte bald für seine »Tonzeichnungen« Parameter fest. Die Häufigkeit der Striche entsprach der Frequenz eines Tons, die Strichstärke der Lautstärke, die Klangfarbe gewann er aus Analogien von run-

den und eckigen Zeichnungen zu sanften oder härteren Klängen. Für seine zunächst ebenfalls kamerалosen, später mit Kameratricks produzierten Animationsfilme erstellte er zuerst die Tonspur, weil er absolute Synchronität erreichen wollte (*Dots*, 1940). War zunächst für ihn Bewegung das einigende Moment, erzeugte er bald auch Bild und Ton aus den gleichen abstrakten Mustern (*Synchromy*, 1971). Fühlt man sich zu Unrecht an Wagners Tristan erinnert: »Wie hör' ich das Licht«, obwohl er sicher nicht das Vorbild war, auch nicht für den von John Whitney zusammen mit seinem Bruder James entwickelten Apparat, der zu ihren abstrakten Filmen (*Five Abstract Film Exercises* 1943-1945) durch Lichteinfall auf die Tonspur Töne erzeugte.

Die Bildwelten sind heute komplizierter, die Koordination durch interaktive Systeme zwischen Bild und Ton leichter zu realisieren. Dennoch wirken die ästhetischen Konzepte weiter. Die Computermusik von Ludger Brümmer in Verbindung mit abstrakten Videos (Silke Braemer, *Rosalie*) realisieren, nun technisch ausgefeilt, was einst weitgehend hand-made gemacht werden musste. Brümmer's *Speed* (2006) zeigt, wie in seinen Audiovisionen Intensivierungen stattfinden können, wenn Ton und Bild in Tempo und Textur übereinstimmen. Mit audiovisuellen interaktiven Improvisationen (zum Beispiel Andreas Weixler & Se-Lien Chuang) wird seit dem Ende der 1990er Jahre versucht, in Echtzeit Bilder hörbar und Musik sichtbar zu machen.

Installation und Performance

In den 1960er und 1970er Jahren gerieten die Gattungsgrenzen der Künste ins Wanken. Auch der experimentelle Film wurde davon berührt. Nicht mehr allein seine intermodalen Qualitäten, durch die Licht und Klang verbunden sind, sondern das Insgesamt der dreidimensionalen Projektion im Raum sowie eine selbstbestimmte Rolle des Rezipienten wurden reflektiert. Möglicherweise ist Paul Sharits 1971 der Erste gewesen, der den Kinosaal verließ und mit *Sound Strip / Film Strip* eine filmische Vierfachprojektion auf die Wand einer Galerie vornahm. Es folgte 1975 *Shutter Interface* (wiederhergestellt), mit schnell wechselnden, sich überlappenden monochromen Bildern: Eine Vierfachprojektion rundherum über die Wände, geloopt, begleitet von vier verschiedenen, gleichzeitig erklingenden Soundtracks, teils als rhythmisch schnelle Impulse, teils als pulsierende Tonhöhe. Sharits sprach von »locational piece«. Die Projektoren mitten im Raum waren sichtbar. Dennoch sollte die illusionsfreie, physische Präsenz von Farbe und Klang den

8 Sie reichen zurück auf die Farb-Licht-Konzerte von Alexander László (1925-27), bei denen Oskar Fischinger als Assistent mitwirkte.

9 Angaben zur Zahl der Lautsprecher waren nicht auffindbar.

10 Vgl. den Aufsatz von Julius Stahl in diesem Heft *Film Ton Buch* S. 26-29 (Anm. d. Red.).

13 Vgl. Michael Snow (Hg.), *Music/Sound: The Performed and Recorded Music/Sound of Michael Snow*, Toronto: Gallery of Ontario 1994.

11 Der Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlin, zeigt bis 12. August 2012 Werke von McCall.

12 Eine Skizze der Konstruktion findet sich in: Birgit Hein & Wulf Herzogenrath, *Film als Film. 1910 bis heute*, Köln: Kölner Kunstverein 1977, S. 246.

Besucher in die Installation eintauchen lassen. Die Installation *Epileptic Seizure Comparisons* (1976), eine Doppelprojektion von zwei epileptischen Anfällen mit Flickereffekt und synthetischem, aus den Hirnwellen abgeleitetem Sound, attackierte peinigend den Rezipienten. Einen anderen Zugang zur Installation wählte Anthony McCall mit seinen *Solid Line Films*, indem er den ganzen Raum mit einbezog. Bei *Line describing a Cone* (1973) wird ein kreisender Punkt auf die Leinwand projiziert. Der Verlauf des Lichts wurde in dem mit Nebel gefüllten Raum als Kegel sichtbar. Stuhlreihen waren nicht mehr vorhanden, eine Betrachterperspektive ist nicht mehr festgelegt. Ab 1974 schuf McCall zeitlich ausgedehnte, räumliche Arbeiten ohne Ton (*Fire Cycle*: dreizehn Stunden und *Long Film for Four Projectors*: sechs Stunden). Der gesamte Raum war genutzt, die Besucher konnten kommen und gehen, wann sie wollten.¹¹ McCall sprach von »Ambiente«. Das seit den 1950er Jahren öfter gebrauchte Wort des *Environments* für Werke der Bildenden Kunst erschien für Film wie Musik, die normalerweise einem Aufführungsmodus gehorchen, trotz der räumlichen Ausweitung, nicht geeignet. Auch Max Neuhaus, der Schöpfer des Begriffs Klanginstallation, bezeichnete seine erste diesbezügliche Arbeit, die *Drive In-Music* (1967), einfach nur als *Piece*.

Der experimentelle Film besitzt eine enge Beziehung zur Videokunst, die sich oft als eine Installation präsentiert. Eines der berühmtesten Beispiele aus der Frühzeit ist Nam June Paiks *TV Garden Video Jungle* (1974–1977). Zwischen Grünpflanzen lagen (bis zu 120) Fernseher auf dem Boden eines dunklen Raums, der über Holzstege begehrbar war. Sie strahlten seinen Film *Global Grove* (1973) aus, eine rhythmisch-musikalisch gefügte Collage aus dem Unterhaltungs- und Kunstmilieu, bearbeitet mit Bildverfremdungsverfahren. Die Videotechnik hat heute auch für einstige Experimentalfilmer die Arbeit mit Zelluloid abgelöst, wie sich am Werk von Michael Snow zeigt.

Ihm kommt eine Sonderstellung ob der Eigenständigkeit seiner akustischen wie visuellen Arbeiten wie auch ob der Vielfalt der Bild-Ton-Beziehungen zu. Unerlässlich, den Vorwärtszoom der Kamera durch einen Raum (*Wavelength*, 1967) zu erwähnen, den ein Ton von fünfzig Hertz zur Grenze der Hörschwelle von zwölftausend Hertz aufsteigend sekundiert, oder die eigens für *La Région Centrale* (*Wüstenaufnahmen zwischen Himmel und Erde*, 1971) gebaute Maschine, durch die der Ton die Kamerabewegung steuert.¹² Seit 1974 (*Two Sides to Every Story*, Doppelprojektion) bis in die jüngste Zeit sind auch Installationen ein

wichtiges Thema für Michael Snow, wobei er die Präsentationsform immer neu gestaltet.¹³ Als installative »Gallery Works« können minimalistische Videofilme gezeigt werden, etwa *Solar Breath* (2002), wo eine Gardine lautstark im Wind gegen einen Fensterrahmen schlägt. Gleiches gilt auch für einen narrativen, mehrfach überlagerten Film mit dem Konflikt zweier Männer (*SSHTOORRTY*, abgeleitet aus *Story* und *Short*, 2005), begleitet durch sich verdichtendes Klavierspiel. Snow, Klarinetist, Pianist und Komponist, hat auch rein akustische Arbeiten geschaffen: *Hearing Aid* (1976) ist eine ortsspezifische Klanginstallation. Die *Piano Sculpture* (2009) ist eine rundherum Vierfachvideoprojektion der Gesten von vier solistisch spielenden Pianisten. Alle vier Parts, bei denen nur die Hände und etwas Innenraum des Klaviers zu sehen sind, spielt Michel Snow selbst. Sie wurden nacheinander aufgenommen und scheinen, wie man an den gemeinsamen langsamen Passagen erkennen kann, gut aufeinander abgestimmt zu sein. Das vierzehnminütige Spiel wird geloopt. Virtuoses minimalistisches Figurenwerk mit Glissandi und Cluster ist zu hören, abgelöst von ruhigen tröpfelnden Passagen. Der Ton korrespondiert nicht immer mit den Handbewegungen. Der Besucher steht mitten in einer tönenden, vibrierenden Raumklangskulptur. Aber er kann auch einem vierzehnminütigen, quadrofonen Klavierquartett zuhören. Dass ein solches erlebt werden kann, scheinen die in die Mitte der Projektionen auffällig hineingesetzten, daraus plastisch herausragenden Lautsprecher suggerieren zu wollen. Michael Snow, überzeugt von der medialen Selbstständigkeit visueller und akustischer Erscheinungen, ermöglicht dem Rezipienten einen je eigenen Zugang zu seinem Werk. ■