

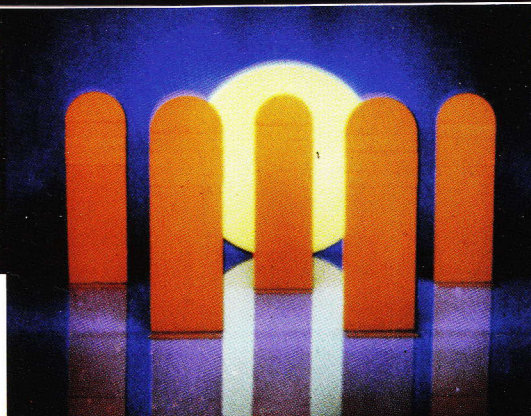


Len Lye

Trade Tattoo, 1937
Kadervergrößerung: Georg Wasner/
Österreichisches Filmmuseum

Oskar Fischinger

Komposition in Blau, 1935
© Fischinger Trust



Hörsinn, Sehsinn, Coop, YouTube Zum visuellen Umgang mit Musik von den 1920er-Jahren bis heute

Eva Fischer, Kuratorin des sound:frame-Festivals, im Gespräch mit Alexander Horwath, Direktor des Österreichischen Filmmuseums, über das Verhältnis von Musik, Visualisierung, Avantgardefilm und VJing

Alexander Horwath: Was das Thema Visualisierung von Musik angeht, so möchte ich zunächst anmerken, dass im Tonfilm schon seit Ende der 1920er-, Anfang der 1930er-Jahre der Hörsinn und der Sehsinn zusammenwirken. Das klingt zunächst banal, ist aber trotzdem ein Faktum. Warum dies so selten betont wird, hat damit zu tun, dass in den allermeisten Fällen der Film in seinen kommerziellen und industriellen Varianten dem Ton eine Art dienende Funktion gibt. Nichtsdestotrotz haben sich gerade in der Frühzeit des Tonfilms verschiedene Künstler mit diesen Fragen befasst, und ich möchte hier auf zwei Beispiele rekurren, die oft in einem Atemzug genannt werden, die ich aber als zwei verschiedene Ausprägungen der medialen Verkomplizierung bzw. der synästhetischen Arbeit sehe: Oskar Fischinger und Len Lye.

Für mein Gefühl hat Fischinger immer vor einer bestimmten Grenze haltgemacht – dahingehend, dass er seine abstrakten visuellen und rhythmischen Hervorbringungen an existierender Musik, noch dazu an berühmter existierender Musik, orientiert hat. Es sind Brahms, Beethoven oder sonstige Klassiker, deren Bekanntheit zur Unterlage wird für die

farblichen und rhythmischen Erfindungen, die damit immer wie Eins-zu-eins-Übersetzungen wirken. Insofern bleibt für mich eine Hierarchie zwischen den beiden Ebenen bestehen. Wenn man hingegen Len Lyes Filme aus derselben Zeit hernimmt, dann verwendet dieser zwar auch in den meisten Fällen Musik, die bereits existent war; aber es ist unbekannte Musik, nicht westliche Musik, Songs, die nicht schon einen hohen Bekanntheitscharakter mit sich bringen.

Lye markiert einen der frühesten historischen Momente, wo aus dem Diskurs zwischen den beiden Künsten oder Wahrnehmungsmaterialien etwas entsteht, das es vorher in dieser Form nicht gegeben hatte und kein hierarchisches Verhältnis deutlich zu sein scheint.

In Bezug auf die zeitgenössische VisualistInnenszene würde mich interessieren, wie sehr dies ein Thema ist und ob diese Art von Verhältnis in der Kritik debattiert wird. Im Grunde geht es schließlich immer darum, ob die eine Materie der anderen dient und ob das so in Ordnung ist, oder ob andererseits versucht wird, genau diese Hierarchien und Unterordnungen zu vermeiden.

Eva Fischer: Ja, diese Debatte wird geführt, wobei die Begrifflichkeiten noch nicht wirklich geklärt sind. Was ist überhaupt ein VJ, wer würde sich eher als Visualist oder Visualistin bezeichnen? Es gibt in jedem Fall zwei Grundrichtungen: VJs sind wohl eher dem Fischinger-Modell zuzurechnen – meist wird zu einem Musik-Act live visualisiert, wobei die beiden Ebenen im Prinzip wenig miteinander verschränkt sind. Demgegenüber sind aber echte Kollaborationen, das Zusammenspiel aus Musik-Act und Video-Act, immer mehr gefragt. Vor allem im installativen Bereich bilden sich Kooperationen, bei denen Bild und Ton zugleich erstellt werden und nicht eins vor dem anderen existiert.

Was die Visualisierung im Live-Kontext betrifft, so stellt die Software einen wichtigen Part dar. Etwas, das auch bei Fischinger und Lye so war, indem mit unterschiedlichen technischen Möglichkeiten gearbeitet wurde. Zurzeit wird immer mehr mit Softwares operiert, die rein technologisch gesehen Bild und Ton aus einem ähnlichen oder sogar demselben Code generieren. Natürlich ist dies ein vollkommen anderer Zugang als Live-Videomixing zu betreiben, bei dem bereits bestehendes Material verwendet wird. Gerade was den Clubbereich betrifft, würde ich den VJ eher analog zum DJ betrachten, der mit Platten spielt. Andere VisualistInnen ähneln mehr einem Live-Act, der das Material, wie auch im Audiobereich der Fall, live generiert.



Horwath: Theoretisch wäre es auch vorstellbar, dass live aus halbvorbereiteten Daten und einem künstlerisch-gestalterischen Akt eine visuelle wie auch eine Audiorepräsentanz dieser Daten entsteht, die eine gemeinsame Quelle haben. Es scheint mir nicht notwendig zu sein, dass die beiden Funktionen getrennt sind in eine für den Sound und eine für das Bild zuständige Person. Dennoch wird stark an klassischen Kollaborationsmodellen festgehalten – wie im amerikanischen oder französischen Gangsterfilm: Da gibt es einen, der besonders gut schießt, ein anderer kann Schlösser knacken, und gemeinsam überfallen sie eine Bank, weil sie so viel fachspezifisches Können in sich versammeln. Auch in der digitalen Kultur scheint es immer noch so zu sein, dass es Zuständigkeiten gibt. Hat das etwas mit so »altmodischen Dingen« wie Talenten zu tun oder bestimmten spezifischeren ästhetischen Fähigkeiten?

Fischer: Es gibt definitiv auch KünstlerInnen, die als AV-Act oder Live-Cinema-Act alleine auftreten. Es ist also nicht im Allgemeinen so, dass Kollaborationen nach dem eben beschriebenen Modell entstehen. Ein Grund dafür ist sicher die individuelle Spezialisierung, es spielen aber auch Faktoren wie Zeit- oder Budgetaufwand mit. Die Konzentration auf die eigene Sparte verhindert vielleicht neue Zugänge, die durch eine Zusammenarbeit möglich würden. Wir sehen das auch bei sound:frame immer wieder: Wenn Projekte begonnen werden, hat man gewisse Vorstellungen, aber gerade in der Kooperation mit MusikerInnen oder KünstlerInnen aus anderen Sparten entsteht oft etwas, das man sich von vorneherein nicht ausmalen hätte können. Genau das macht eine entscheidende Qualität des Zusammenarbeitens aus.

Horwath: Wenn ich zurückdenke an frühere Avantgardesituationen, dann gibt es meines Wissens nur sehr wenige kollaborative Situationen, bei denen Menschen zwischen den Künsten arbeitend, interdisziplinär oder interkreativ etwas wirklich Herausragendes hervorgebracht haben. Mir fällt der Nachkriegsfilm »Dreams That Money Can Buy« (1947) ein, ein Langfilm, den Hans Richter zusammen mit einer ganzen Reihe prominenter KünstlerInnen, vor allem aus dem Surrealismus kommend, gemacht hat. Jeder dieser KünstlerInnen hat eine Episode des Films gestaltet, mit Hans Richter als »Oberaufsicht«. Letzten Endes aber hat der Film etwas Lächerliches, da er im Grunde nur eine Verfilmung von Stilen ist, die wir aus der surrealistischen Malerei kennen.

Es gibt sicherlich nicht viele historische Beispiele für diese Art von Kollaboration. Wobei es Beispiele gibt, sehr weit zurückreichende, für das, was du Software nennst – ich denke an den Licht-Ton-Film, wo sich die Tonspur als »Bild« auf dem Filmstreifen befindet. Rudolf Pfenningers frühe Experimente, zum Beispiel »Tönende Handschrift« (1932), haben das auch in der Projektion sichtbar gemacht. Ein anderes Beispiel wäre Kurt Krens erster veröffentlichter Film »1/57 Versuch mit synthetischem Ton« (1957). Dieser wirkt sehr einfach, beinhaltet aber die große Leistung, dass er den Ton genauso »händisch-bildlich« hergestellt hat wie das Bild. Kren hat die Tonspur auf den Film gekratzt bzw. gezeichnet. Was wir hören, wenn der Film durch den Projektor läuft, ist der Ton, den die Zeichnung im Tonabnehmer erzeugt. Vielleicht übersehe ich wichtige Unterschiede, aber dies scheint mir den zeitgenössischen Formen sehr nahezukommen, die eher durch Wegnehmen, durch Reduktion, die verschiedenen Wahrnehmungsmaterien gewissermaßen auseinander hervorgehen lassen.

Es gibt einerseits die individuellen KünstlerInnen, die in all diesen Materien gleichzeitig tätig sind, die etwas ausprobieren und ein gewisses Talent dafür haben. Andererseits gibt es die Gruppe, die Kollaboration, den fachspezifischen Beitrag, wo sich die vielleicht zu hierarchisch gedachte Frage stellt: Wo ist der Punkt, an dem ein Werk für fertig oder veröffentlichtbar erklärt ist? Es schaukelt sich etwas hoch, es gibt die spannende Erfahrung des Weiterkommens, wo man alleine nicht weitergekommen wäre. Wie aber beschließt das Gruppengenie oder die Gruppenintelligenz, einen Schlusspunkt zu setzen?



Hans Richter
Dreams That Money Can Buy, 1947
Fotosammlung Österreichisches Filmmuseum

Fischer: Meistens ist es die Zeit, die dem Ganzen ein Ende setzt. Außerdem gibt es in der Gruppe meist jemanden, der die Lead-Funktion übernimmt und bestimmte Entscheidungen trifft. Fällt diese hierarchische Funktion weg, so wird ein Projekt auf eine ganz andere Art und Weise spannend, da inhaltliche Dinge noch stärker in den Vordergrund rücken.

Eine Frage, die mich noch interessieren würde, betrifft die Art und Weise, wie Kunst sichtbar gemacht wird. Was beispielsweise das sound:frame-Festival betrifft, so sind viele VisualistInnen im Team beteiligt, auch ich selbst. Die Kollaboration funktioniert hier so, dass versucht wird, aus der Szene heraus Kunst sichtbar zu machen, eine Plattform zu bilden. Die externe Funktion des Kurators oder der Kuratorin existiert in diesem Fall nicht, sondern alle Beteiligten sind auch selbst involviert. Mich interessiert, wie das im historischen Experimentalfilm war, ob es diesbezüglich Parallelen gibt.

Horwath: Absolut. Ein entscheidender Punkt ist, dass sich eine gerade entstehende Szene als etwas Besonderes wahrnimmt und realisiert, dass etwas stattfindet, was in den existierenden Kategorien von KuratorInnenschaft, Institutionen, Museen, Auftrittsorten etc. noch kein Echo hat. Die Sorge, die man immer haben muss, und die Gefahr, die besteht, geht dahin, dass der Entstehungsmoment einer Szene, so er sich selbst überlassen wird, ein Aufglühen von relativ kurzer Zeit ist. Solche Phänomene kennt man, und das, was du beschreibst, hat sicher in den frühen bis mittleren 1960er-Jahren ein Vorbild, nämlich den New Yorker Undergroundfilm und die Coop-

Bewegung. In der Dekade davor, den 1950ern, haben KünstlerInnen, die so gearbeitet haben, in relativer Isolation gelebt. Natürlich gab es immer wieder Szenen wie um Frank Stauffer in San Francisco und Amos Vogel in New York, aber das blieben Auftrittsorte, an denen sich einzelne KünstlerInnen trafen. Die Coop-Bewegung der 1960er ist in gewissem Sinn bis heute das Modell für eine Organisationsform im unabhängigen Film und im Avantgardefilm. Dieses Coop-System strebte eine Distribution an, die auch jenseits lokaler Zusammenhänge funktionierte. Distribution hieß sich anzusehen, wie die Filmindustrie operiert, nämlich aufgrund eines, was die amerikanische Industrie betrifft, fast weltumspannenden Systems von Verleihern. Es wurden also Verleihorganisationen gegründet, die ähnlich funktionierten, und zwar von den FilmemacherInnen selbst. Das ist bis heute so, wenn man sich die wesentlichen Organisationen anschaut wie Canyon Cinema an der Westküste der USA, The Film-Makers' Cooperative in New York, Lightcone in Paris, selbst sixpack-film in Wien. Dazu kommt auch das Schreiben über Film, etwa Jonas Mekas, der nicht nur Kritiker bei »The Village Voice« war, sondern gleichzeitig Filme gemacht, die Coop betrieben, die Antology Film Archives mit aufgebaut hat. Diese Art des multiplen Tätigwerdens und des multiplen Stabilisierens einer Szene, indem man ihr verschiedene Organisationsformen und Diskurstraditionen verleiht, wiederholt sich immer wieder. Oft hört man diesbezüglich den Vorwurf, dass sich eine Gruppe von FreundInnen gegenseitig Jobs oder Status zuschiebt, indem man über dieselben Filme, die im eigenen Kino gezeigt werden, dann auch noch schreibt. Dieser Vorwurf ist verständlich, und jede Generation bringt ihn gegenüber einer früheren Generation vor, die einen gewissen Grad an Etabliertheit erlangt hat. Umgekehrt würde aber dieser Grad von Etabliertheit nicht zustande kommen, würde man sich diesen Organisationsmodellen, dieser Form eines kollaborativen Aufbaus von Strukturen, nicht anschließen und daran arbeiten. Vielleicht kann man im Rückblick auf die Geschichte der Coops oder der Avantgardefilmszenen in den 1960er-Jahren etwas Produktives mitnehmen und dadurch Fehler und bestimmte Sackgassen, die damals beschritten wurden, vermeiden.



Kurt Kren

1/57 Versuch mit synthetischem Ton, 1957
Fotosammlung Österreichisches Filmmuseum

Fischer: Diesbezüglich ist interessant, dass mittlerweile tatsächlich schon von mehreren Generationen von VisualistInnen die Rede ist. Zwei, vielleicht sogar drei Generationen. Die ersten VisualistInnen begannen noch analog zu arbeiten, mit Super-8mm-Projektoren, viel Fotografie und Dias. Um 1990 hat sich dies stark in die digitale Richtung zu entwickeln begonnen, eine Richtung, in der sehr etablierte VisualistInnen auch heute noch arbeiten. In den letzten Jahren schließlich hat die Entwicklung durch die schon erwähnten neuen Softwares einen neuen Dreh erhalten: von Videomixing zu eher generativen Softwares. Wenn man genau schaut, kommt schon wieder eine neue Generation nach, die viel stärker mit Aspekten der Reizüberflutung arbeitet. Eine Art YouTube-Generation, wo es inhaltlich in eine ganz andere Richtung geht, wo viel mit Found Footage gearbeitet wird und Einflüsse aus der Street-Art sichtbar werden. Ganz zu Beginn habe ich gesagt, dass die Begrifflichkeiten dafür noch nicht wirklich definiert sind, gerade wenn man von der elektronischen Musik ausgeht, wo sehr stark in Genres unterteilt wird – etwas, das in der Visualisierung nicht der Fall ist. Schon die Begriffe VJ und VisualistIn bedeuten etwas anderes.

Horwath: Das hat sicher auch damit zu tun, dass es im Gegensatz zur Musikszene, in der es Dutzende Zeitschriften gibt, an Literatur, auch wissenschaftlicher, mangelt. Das heißt, es gibt keine Plattformen, auf denen Begriffs- und Diskursbildung so schnell stattfinden könnte, wie man es eigentlich gerne möchte.

Fischer: Stimmt. Die Plattformen in Europa sind hauptsächlich Festivals. Beim Mapping-Festival in Genf etwa, gegründet von einer Gruppe, die eine der bekanntesten VJ-Softwares programmieren und produzieren, passiert auch eine Menge Diskurs. Oder in Berlin beim Club Transmediale, der ebenfalls von MedienkünstlerInnen betrieben wird. Es sind diese großen Konferenzen, auf denen man sich international trifft, die wichtigen Leute der Szene sind da. Jeden Monat entsteht also Diskurs, und es gibt Blogs – aber beispielsweise keine Zeitschrift.

Horwath: Sind diese Blogs eher fanhaft orientiert, oder haben sie auch eine tendenziell analytische Seite? Existiert überhaupt ein Bewusstsein, dass Begriffsbildung notwendig ist?

Fischer: Bislang leider kaum.