



MIXED REALITY

ZUM ASPEKT DES VISUELLEN IN BRIGITTA MUNTENDORFS MULTIMEDIALEM KOMPONIEREN

von Dirk Wieschollek

**Leseprobe aus: Neue Zeitschrift für Musik 6/2014,
© Schott Music, Mainz 2014**

■ Dass eine musikalische Aufführung auch außerhalb eines intendiert szenischen Zusammenhangs weit mehr ist als eine Sache des Hörsinns, ahnte man im bürgerlichen Konzertsaal schon lange. Unter der Prämisse einer ästhetisch ungetrübten Werkerfahrung versuchte man alle visuellen «Begleiterscheinungen» von Interpretation auf das Notwendigste zu minimieren. Erst in den 1960er Jahren entdeckte die Musikkunst auch jenseits des Operngrabens das Visuelle und schickte sich an, die immanente Theatralik von Klangerzeugung künstlerisch produktiv zu machen – als hätte sie sich einer Rezeptionshaltung erinnert, die man mühelos Dieter Schnebel oder Mauricio Kagel zugeschrieben hätte, wäre sie nicht von Igor Strawinsky geäußert worden: «Ich habe immer einen Abscheu davor gehabt, Musik mit geschlossenen Augen zu hören, also ohne dass das Auge aktiv teilnimmt. Wenn man Musik in ihrem vollen Umfange begreifen will, ist es notwendig, auch die Gesten und Bewegungen des menschlichen Körpers zu sehen, durch den sie hervorgebracht wird.»¹ Komponisten wie Cage, Kagel und insbesondere Schnebel mit seiner Idee einer «Sichtbaren Musik» (um nur die prominentesten zu nennen) arbeiteten an einem ganzheitlichen Zugriff auf das Phänomen musikalischer Darbietung und deren Wahrnehmung.

Es erscheint wie eine Ironie der Geschichte, dass zur ersten Blütezeit des Videos in Popkultur und Kunst die Neue Musik – neu berauscht von den expressiven Traditionen von Spätromantik und früher Moderne (und darin einig mit dem Neo-Expressionismus «wilder» Malerei) – sich der Integration außermusikalischer Präsen-

tationsformen konsequent verweigerte. Ein Video in einer Partitur der 1980er Jahre, die etwas auf sich hielt, wäre als Kumpanei mit dem «Zeitgeist» abgetan worden, dem die Musik als immateriellste, über allen Dingen stehende Kunst gefälligst zu widersprechen hatte. Dreißig bis vierzig Jahre später zeigt sich ein anderes Bild: Im Zuge einer verstärkten Semantisierung und Kontextualisierung von Komposition, im Dunstkreis erhitzter Diskussionen um «Diesseitigkeit» und «Neuen Konzeptualismus»² schreiben junge KomponistInnen in grenzüberschreitenden Formaten gegen einen stereotypen «Neue-Musik-Sound» an und scheinen verstärkt (wenn auch häufig verblüffend unbewusst) jene Traditionen des Experiments heraufzubeschwören, die Musik immer auch im Kontext ihrer Entstehungsbedingungen betrachtete.

VOM WAHRNEHMUNGSEXPERIMENT ZU NEUEN NARRATIVEN FORMEN

Es ist bezeichnend, dass die ersten Werke Brigitta Muntendorfs, die das Medium Video als integralen Bestandteil des Werkgesamten nutzen, Mechanismen und Prozesse musikalischer Aufführungspraxis beleuchten und dabei körperliche Aspekte des Machens reflektieren: Die Stücke *Hinterhall* (2009) und *Überhall* (2009) bilden ein verschieden besetztes Diptychon, das in Alvin Luciers *I am sitting in a room* (1969) seinen Ausgang nahm.³ Während Luciers Tonbandperformance Resonanzen von Sprache (wie ein Spiegel im Spiegel) ins Unendliche multiplizierte und deren Konturen dadurch zur völligen Auflösung brachte, dupliziert *Hinterhall* die musikalischen Aktionen eines Saxofonisten und eines Schlagzeugers per Video. Im ansonsten völlig dunklen Aufführungsraum werden die beiden Instrumentalisten von Scheinwerfern

beleuchtet, die an einen Dimmer angeschlossen sind, dessen Abstufungen von den akustischen Signalen der Spieler geregelt werden (vereinfacht formuliert: je lauter, desto heller). Die Musiker sollen dabei nicht nur grundsätzlich «die Gesten des Musizierens sehr deutlich machen» (Vorwort Partitur), sondern an einigen Stellen auch konkreten Regieanweisungen folgen: «Kreisbewegung mit Trichter», «Den Körper für Akzente einsetzen», «Mit den Akzenten vor- und zurückbeugen», «Zum Schlag ausholen».⁴ Die physische Intensität des Musizierens wird zum Impulsgeber für die Strukturen und Bewegungen auf der Videoleinwand. Doch so einfach ist die Gleichung dann doch nicht: Eine vollständige 1:1-Setzung von Musik und Bild wird dadurch verweigert, dass die Kamera die Einheit der Wahrnehmung durch Zooms, Verzögerungen oder Schichtung unterschiedlicher Bildebenen aufbrechen kann. Nicht Simultaneität, sondern «die zeitliche Verschiebung der Ereignisse» (Vorwort Partitur) soll ins Bewusstsein rücken. Raum und Zeit, Klangaktion und visuelles Abbild streben auseinander.

Ein komplexeres Set-up weist das mit Klarinette, Saxofon, Posaune, Violine, Kontrabass, Schlagzeug, Zuspield und Video größer besetzte Schwesterwerk *Überhall* auf, das sich deutlicher an die Multiplikationsverfahren von Alvin Luciers Tonbandstück anlehnt. Auf der Video-Leinwand sind diesmal nicht die Instrumentalisten zu sehen, sondern der Dirigent, der aber auch für die Musiker (obwohl in Echtzeit dirigierend) nur als Projektion erscheint. Sein Dirigat wird jedoch im Rahmen einer Abfolge fast identischer Ensemble-Variationen zunehmend unschärfer, bis am Ende nur noch diffuse Farb- und Formeindrücke auf der Leinwand das musikalische Geschehen begleiten. Der optische Verwischungsprozess

geht mit einer zunehmenden Verunklarung auf musikalischer Ebene einher. Die Komponistin erklärt den Ablauf so: «Jede live gespielte Wiederholung enthält Abweichungen vom Originalstück, die immer gravierender werden. Mit jedem Durchlauf erklingt die vorher gespielte Einheit [als Zuspiegelung] parallel, jedoch mit einem Hall eines virtuellen Raumes versehen, der sich auch wiederum mit jedem Durchlauf verstärkt, so dass das Stück eine Gesamtentwicklung von einem konkreten Zustand in eine völlige Auflösung vollzieht» (Vorwort Partitur).

War das Diptychon *Hinterhall / Überhall* im Zusammenwirken von Bild und Klang vor allem auf strukturelle Aspekte ausgerichtet, die den Akt und die Wahrnehmung des Musizierens selbst betrafen, bringt das Video in *abschminken ... der kurze Rest vom langen Ende* für Mezzo-Sopran, Bassflöte, Piano, Schlagwerk, Viola, Violoncello und Video (2012) eine durchaus dramatische Erzählebene ins Spiel, die die emotionale Rhetorik des Gesangs und darüber hinaus das Rollenverständnis einer Sängerin bzw. eines Sängers in den Blick nimmt. Muntendorfs erste Zusammenarbeit mit dem Videokünstler Jürgen Palmer zeigt eine Sängerin/SchauspielerIn, die backstage allmählich ihre «wahre Identität» bloßlegt.⁵ Die szenisch-visuelle Ebene ist per Clicktrack mit den musikalischen Abläufen genauestens synchronisiert: «Filmsängerin» und «Live-Sängerin» konstituieren hier ein vielschichtiges Wechselspiel musikalischer, textlicher und szenischer Elemente zwischen querständiger Gestik (wenn z. B. direkt zu Beginn der «lieblichen» Einsatz des Mezzo-Soprans auf einer kleinen Sexte mit einem Fortissimo-Seufzer in der Garderobe konterkariert wird), Spiegelung und Kommentar.⁶ Der vieldeutig-offene Zusammenhang von «Garderobenszene» und Konzertszenarie, ein kaum trennbares Durcheinander von Aufführung und Alltag, Kunst und Leben, Vorher und Nachher, lässt eindeutige (Selbst-)Wahrnehmungen nicht mehr zu.⁷ Die existenziellen Konnotationen des Titels sind offensichtlich: «Die Kamera fungiert als Spiegel, vor dem sich ein Sänger oder Mime «abschminkt». Er schminkt sich aber nicht nur seine Maske ab, seine Bühnenrolle, sondern auch seine Karriere, wenn nicht sogar sein Leben. Vielleicht sind die Musiker auf der Bühne seine Kollegen, die im Video von draußen zu hören sind. Draußen ist die Bühne, drinnen die Garderobe, ganz drinnen das Innenleben ... und dieses

spiegelt wiederum das abgelebte Bühnenleben draußen. [...] Die Musik erscheint wie ein klanglicher Spiegel und versucht jene Manierlichkeit zurückzuerobern, die der Protagonist schon längst verloren oder abgegeben hat. Es jammert ein abgeschminkter Bach, läuft der Bilderspur entgegen und kämpft sich gegen Schluss zu einem kurzen Souvenir einer Arie durch.»⁸

Während die Garderobenszene eine betont «abgehaltene» (Privat-)Atmosphäre evoziert, in die wir scheinbar uneingeladen hineinsehen, mit einem Protagonisten in sichtlich desolater Verfassung, der sich, eine leere Schnapsflasche im Vordergrund, dem Überdruß hingibt und dabei manchmal betont gelangweilt Textpassagen Bach'scher Vokalwerke zitiert, gibt der Mezzo-Sopran auf der Bühne fragmentierte Vokalisieren, Verzerrungen, Koloraturen oder kurze ariose Einblendungen zum Besten.⁹ Barocke Affekte (auch instrumental immer wieder in die dissonant-geräuschhaften Flächen eingesprengt) und unvermittelte Cholerik werden zu einer kaputten Rhetorik des Schmerzes zusammengebracht.

VON DER SCHILLERNDEN OBERFLÄCHE ZUR PLATTFORM DES PRIVATEN

Brigitta Muntendorfs Intention, Musik als Reflexions- und Projektionsfläche existenzieller Befindlichkeiten zu gestalten, ist in all ihren Arbeiten spürbar, wenn auch selten als offene Gesellschaftskritik, eher in Gestalt abgründiger Zwischentöne und Ambivalenzen. Muntendorfs Stücke sind in dieser Hinsicht weniger emphatische Musik mit dem Anspruch von «Authentizität» als kommunikative Versuchsanordnungen, die akustische, visuelle und soziale Aspekte komplex miteinander vernetzen. Der Bruch ist dabei einkomponiert und betrifft bereits die Materialfrage: «Verwende ich musikalisches Material in dem traditionellen Denken von «Schöpfer» und «Meisterwerk» oder – und für diese Haltung plädiere ich – verwende ich musikalisches Material in einem reflektierenden Denken bezüglich seiner Entstehung und heutigen Bedeutung und arbeite mit Inkonsistenzen, mangelnden Verifikationen und Transformationen meiner Musik und meiner eigenen Identität?»¹⁰ Als Konsequenz daraus gehen Partiturformat und Performancecharakter eigenwillige Mischungsverhältnisse ein.

Zeitgenössische Komposition, so Muntendorf bei der Verleihung des Förderpreises der Ernst von Siemens Stiftung 2014,

müsse dorthin gehen, wo es brennt, und den Finger in die Wunde gesellschaftlicher Realität legen. Zur gesellschaftlichen Situation der Neuen Musik äußerte die Komponistin: «Ich arbeite in einer zeitgenössischen Kunstform, die wenig daran interessiert ist, als Sprachrohr in der Gesellschaft zu agieren. Aber um *in* der Gesellschaft zu wirken, muss man sich mit Mechanismen und somit auch zwangsläufig mit Material auseinandersetzen, das eine Gesellschaft kontinuierlich verändert und gestaltet. Wenn ich die Veränderung der Begriffe wie Gegenwartigkeit und Abwesenheit, das Private und das Öffentliche heute musikalisch bearbeiten und thematisieren möchte, dann reicht es nicht, ein Ensemblestück zu schreiben, dessen Sprache sich auf virtuose Spieltechniken konzentriert.»¹¹ Muntendorfs intensive Einbeziehung des Mediums Video erscheint als beinahe zwangsläufige Konsequenz einer multimedial ausgerichteten Ästhetik, die nicht nur innermusikalische Wirklichkeiten schaffen möchte, sondern auf außermusikalische reagiert und diese mitsamt ihren medialen Verkörperungen und Kommunikationswegen ins Werk holt.¹²

Die schwer zu leugnende Tatsache, dass wir in einer Realität leben, die kaum noch zu unterscheiden ist von einer Medienrealität, wo «reale Gegenwart» und «Virtualität» auch in der Alltagskommunikation zur Unkenntlichkeit zusammenfließen, macht die kompositorische Einbeziehung visueller Medien nur umso relevanter. Muntendorfs Arbeiten mit Video reflektieren dabei auch die veränderte Bedeutung des Videos selbst, das sich von der schillernden Erzählform und Vermarktungs Oberfläche der Popkultur in den 1980er Jahren mehr und mehr zu einer Plattform des Privaten (und des Politischen!) entwickelt hat, wo im Kontext digitaler Verbreitungsmechanismen theoretisch jeder «User» über Nacht globale Aufmerksamkeit erzeugen kann: «[Das] Internet und die reale Welt sind nicht (mehr) zwei verschiedene Realitäten, es ist *eine gemischte Realität* oder *mixed reality*, in der sich unsere Daten schon jetzt nicht mehr kontrollieren lassen.»¹³

**... mehr erfahren Sie
in Heft 6/2014!**