

Das Shutter-Prinzip

Sommer 2015

Erstdruck in: *Überblendungen. Tagungsband der Darmstädter Frühjahrstagung für Neue Musik 2015* (April 2016)

In meinen Collage-Arbeiten zwischen 2006 und 2012 (»Musik mit Musik«) kommt vereinzelt das Verfahren vor, dass die Aufnahme einer bestehenden Musik, gerne Popmusik, im Hintergrund ständig läuft, dabei aber im periodischen Rhythmus von ungefähr einer halben Sekunde abwechselnd an/aus/an/aus... geschaltet wird. Man hört also nur fünfzig Prozent des Soundfiles¹; die Lücken werden von den Live-Instrumenten besetzt, oder versetzt erscheint in ihnen eine andere Musikdatei im selben Rhythmus, an-aus-an-aus. Deutlich nachvollziehen lässt sich das beispielsweise am Ende des ersten und des letzten Teils von *in hyper intervals*¹ oder in *Der ›Weg der Verzweiflung‹ (Hegel) ist der chromatische ab 7'45''*².

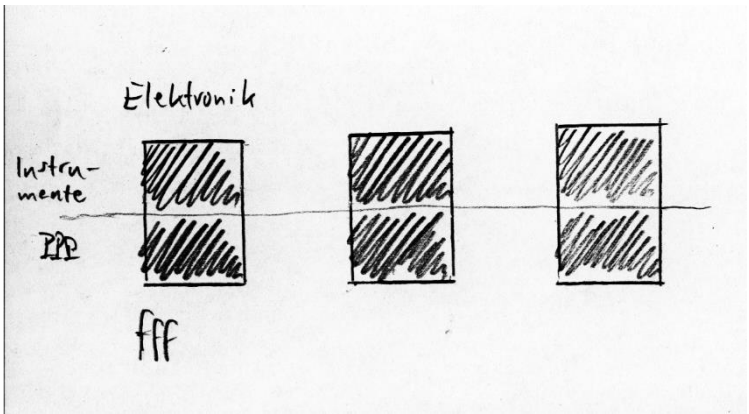
Dieses durchgehende An-aus-an-aus könnte man in Analogie sehen zu Erfahrungen des Lidschlags und der Penetration, erinnert an derartige Verfahren als Meßinstrument mit dem Stroboskop in der Wissenschaft oder als Effekt in der Disko, die Binarität verweist auf die Digitalisierung, das akustische Gitter steht schlechthin für die Ausschnitthaftigkeit der menschlichen Wahrnehmungsmittel.

Für das *Shutter Piece*³, uraufgeführt bei den Wittener Tagen für Neue Kammermusik 2013, habe ich dieses Prinzip isoliert, minimalisiert und medial verstärkt: Nun ist an/aus monothematisch für das ganze Stück, statt einer Popmusik findet es mit Rauschen mit Sprachanteilen statt, und dazu wird der charakteristische Rhythmus auch als Video artikuliert. Ausgangspunkt war die musikalische Idee, dass die harten an/aus-Schnitte der Elektronik ermöglichen, säuberlich getrennt, innerhalb einer Sekunde sowohl eine laute wie auch eine leise Ebene zu haben, ohne dass das eine das andere gänzlich zudeckt. Hier ergibt sich etwas, das mich interessiert: Lässt man sehr lautes weißes Rauschen an/aus gehen, und live-Instrumente spielen dazu sehr leise ausgehaltene Töne, dann hört man diese leisen Töne nur in den Lücken zwischen den Rauschblöcken, welche ansonsten die feinen Linien maskieren.

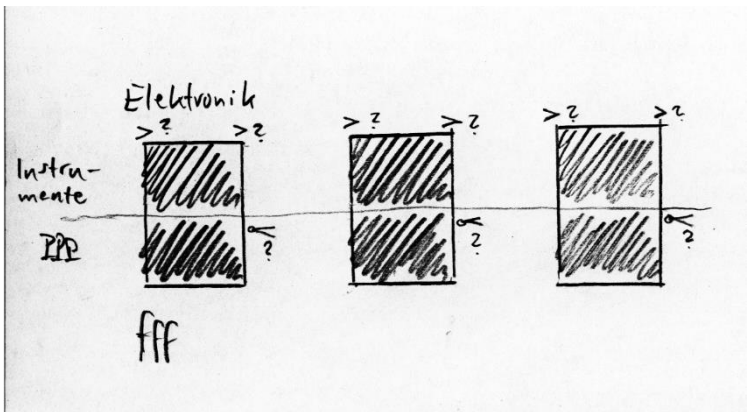
¹ <http://www.kreidler-net.de/werke/inhyperintervals.htm>, bei 5'10'' und 21'04''

² <http://www.kreidler-net.de/werke/verzweiflung.htm>

³ <http://www.kreidler-net.de/werke/shutter.htm>



Obwohl das Rauschen wie auch die langen Töne ganz konstant in der Lautstärke sind, passiert dabei ein Effekt vergleichbar wenn das Auge sich an Dunkelheit gewöhnt: Nachdem das laute Rauschen abgebrochen ist, tritt erst einmal kurz ein Moment von Taubheit ein, ehe man des leisen Tons gewahr wird – quasi mit Crescendo aus der Stille tritt der Ton in Erscheinung, gleichwohl er sich physikalisch nicht geändert hat. Auch die lauten Rauschen-Blöcke, an sich statisch in der Amplitude, erfahren in der Wahrnehmung durch das ständige An-Ausschalten Mutationen; das Einschalten kann als Einschwingvorgang interpretiert werden, im Kontrast zur vorigen Leisheit, aber auch das abrupte Ausschalten, dem sich noch ein Nachhall anschließt, erzeugt wiederum einen mutmaßlichen Lautstärkeimpuls.



Noch gesteigert kommen diese Effekte zum Tragen, wenn es innerhalb der Blöcke zusätzlich etwas Bewegung gibt – nicht der

Lautstärke, die soll immer gleich bleiben, aber der Tonhöhen. Ein bisschen Varianz hält die Wahrnehmung aktiv und setzt selbst noch kleine, stimulierende Akzente. Darum, aber auch, um nicht nur eine abstrakte Musik zu schaffen, sondern das Prinzip an die gewöhnlichere ›Lebenswelt‹ anzuschließen, habe ich nach einem Substitut für das eher technische weiße Rauschen gesucht. Fündig wurde ich beim Stadionlärm eines Fußballspiels, der im Vollrauschen dem vollen Rauschen nahekommt; mit dabei ist dann noch der Sprecher der Fernsehübertragung (eine persönliche Haltung zum Fußball spielt dabei erst einmal keine Rolle, ich bin kein Fußballfan, das Spiel ist zufällig ausgewählt, alt und heute unbedeutend). Diese Tonspur habe ich durch den Kompressor geschickt, sodass die Lautstärke möglichst egalisiert ist, aber das Rauschen hat nun etwas Modulation, weil menschengemacht, und angereichert mit Fetzen des Kommentators. Und zuletzt habe ich dann die an-aus-Methode medial ergänzt, indem dieses Fußballspiel auch als Videoprojektion übertragen wird wie beim Public Viewing, in meinem Fall nur eben dauernd in der Videorhythmik an-aus-an-aus.



Shutter Piece, Ensemble Recherche, Witten 2013

(In einer Vorstudie habe ich das gleiche in Berlin in einer Kneipe installiert, just am Abend eines live übertragenen Fussballspiels, wodurch einige sportinteressierte Passanten irritiert wurden...)

Von der Technik der Filmprojektion bekam das Stück denn auch seinen Namen: Shutter, der Verschluss. Wikipedia: »...ein sich drehendes Apparateelement mit Ausschnitt(en) in Filmprojektoren, die das Bildfenster abdeckt, während der Film transportiert wird. Sie erfüllt die gleiche Funktion wie der Umlaufverschluss einer Filmkamera und zusätzlich die zur Aufhebung des Flimmerns, indem eine oder mehrere weitere Unterbrechungen des Lichtstromes stattfinden, obgleich das Bild nicht wechselt. Dadurch steigt die Flimmerfrequenz idealerweise so weit an, dass sie vom Auge nicht mehr (störend) wahrgenommen wird.«⁴ – In meinem Fall ist allerdings der Verschlussrhythmus viel zu langsam, das heißt: Er wird gesehen, das soll er!

(Daneben gibt es auch Spielfilme mit Titeln wie *Shutter*, *Shutter – Sie sehen dich* oder Martin Scorseses *Shutter Island*.)

⁴ <https://de.wikipedia.org/wiki/Umlaufblende>

An der Stelle ein Exkurs: Warum auch Video in der Musik?

Durch Aufzeichnungen kann ich Klänge in den Konzertsaal bringen, die im Saal selber nicht herstellbar wären (weil live zu schwierig herzustellen oder weil ein anderer Ort / eine andere Zeit dafür notwendig ist). Und nur Audio genügt mir dann oft nicht; vergleichbar den live auf Instrumenten produzierten Klängen möchte ich auch den Zuspelungen eine Performativität geben, die die Lautsprechermembran allein nicht erbringt. So wie das Publikum miterlebt, wie die Bratschistin durch leichten Bogendruck ein leises Rauschen erzeugt, ist es angebracht, etwa im Fall einer Stadiongeräuschkulisse auch das Stadion zu sehen – was im Konzertsaal schlechterdings nur per Video geht.

Andere Beispiele: Das Stück *Mass Extinction* aus *Split Screen Studies* besteht aus einer Textur von Zähneklapper-Aufnahmen, wofür es entsprechend kalt sein musste, d.h., es wurde im Winter Outdoor aufgenommen; in *Zueignung* fallen ca. fünfzig Paar Schuhe (relativ schnell geschnitten) auf Gitarrensaiten, auch entstanden da besondere Momente, die herausgepickt wurden; in *Der ›Weg der Verzweiflung‹ (Hegel) ist der chromatische* sind zwölf Posaunen, zwanzig Gitarren oder sogar einhundertacht Klaviere (auf Video) vereint. Live-Video kommt zum Einsatz, wenn Vorgänge so klein sind, dass sie vergrößert werden müssen, um im Saal performativ zu sein (*Instrumentalisms*).

Ein weiterer Grund ist die Integration einer (semantischen) Informationsebene. In *Charts Music* muss man verstehen, woraus die erklingenden Melodien gewonnen wurden (von Aktienkursen), in *Compression Sound Art* wird im Video die Herkunft der winzigen Klangschnipsel als Text erzählt, darin liegen die Pointen. In *Instrumentalisms* wird den Klängen durch den visuellen Kontext eine neue Bedeutung gegeben, in *Kinect Studies* und *IRMAT Studies* durch den performativ-visuellen Kontext. (Auch die Semantik des Fernsehens, Public Viewing (*Shutter Piece*), des Fernsehmachens (*Feeds. Hören TV*), des Fotografierens (*Steady Shot*) und der medialen Vermitteltheit (*Studie für Klavier, Steady Shot, Anfanglosigkeit*) ist dann Thema.)

Des weiteren kann mit Video als vergleichsweise sehr dominantem Medium ein dominanter Rhythmus artikuliert werden; dafür ist das Shutter-Prinzip das beste Beispiel. Ebenso ermöglicht der Rhythmus von Schnitten Überraschungen, ganz plötzlich kann etwas erscheinen (was auf der Bühne kaum möglich ist).

Auch kann die Visualität von Instrumenten und des Instrumentalspiels, der Noten und von Schallwellendarstellungen mit filmischen Mitteln weiter gestaltet werden, wie ich es in *Instrumentalisms*, *Ear Training 3* oder *The Wires* verfolge.

Dann dient Video natürlich auch zur Dokumentation von Stücken, bei denen es um Konzept, Kontext, Performance etc. geht; beispielsweise in *Product Placements*, *Fremdarbeit*, *Music for a Solo Western Man*, *Earjobs*.

Nicht zuletzt entspricht es den heutigen Wahrnehmungsgewohnheiten (dem ›Materialstand‹), das Visuelle zu gestalten, mit Video Kunst zu machen, so wie ein Vortrag ohne Powerpoint heute defizitär wirkt – der »Iconic Turn« allenthalben. Mit Videobildern kann man sich heute stark identifizieren. Und aus Konsumentensicht ist YouTube mittlerweile die erste Medienplattform. All das ist technisch relativ neu, Kameras wie Projektoren sind erst durch die Digitalisierung erschwingliches Allgemeingut geworden. Entsprechend frisch und voller noch ungenutztem Potenzial sind diese Mittel. Nam June Paiks Bemerkung stimmt weiterhin: »Marcel Duchamp hat schon alles gemacht außer Video. Nur durch die Videokunst können wir über Marcel Duchamp hinausgehen.«⁵

Persönlich, kann ich ergänzen, bin ich vom *MTV* der 80er und 90er geprägt und seit der Jugend Fan von Experimentalfilm, ich empfinde eine natürliche Affinität zu dem Medium. Pina Bauschs *Die Klage der Kaiserin* war für mich ein Erweckungserlebnis.

Zurück zum Stück; statt Blöcken von abstraktem weißen Rauschen die rhythmisierte Übertragung eines Fußballspiels im Neue-Musik-Konzert zu zeigen, ist über die oben beschriebenen akustischen Absichten hinaus sicherlich auch eine starke Semantik – die ich vielleicht unterschätzt habe. Ich mag zwar gerne Fremdkörper einbauen, Konstruktionen mit Disparatem, mich an etwas Widerständigem reiben und Dinge kompositorisch gegen den Strich behandeln (»komponieren bedeutet, ein Instrument klauen«), und in der Vergangenheit habe ich auch sehr verlaublich, wie wichtig mir Semantik und Konzept sind. Mit derlei starker »Präparation« des Hörens kann es, wie in diesem Fall, aber zu einer suboptimalen Ausgangslage kommen, wenn auch vielleicht nur für die Uraufführung (eine Aufführung in Kopenhagen verlief ungleich aufgeschlossener, auch technisch war die Ausstattung adäquater). Obwohl der Programmtext, wenn denn diese Einrichtung noch Sinn haben mag, ziemlich präzise den ästhetischen Ansatz unterbreitete, trat in Witten für viele Zuhörer-Zuschauer nur noch eine Semantik, ein Konzept in den Vordergrund, was man etwa so formulierte: Hier die fragile, fast unhörbare Neue Musik, da der Fußballpöbel,

⁵ *Conceptualisms. Zeitgenössische Tendenzen in Musik, Kunst und Film*, herausgegeben von Christoph Metzger, Saarbrücken 2003, S. 40.

der alles plattwalzt. Weiter zugehört oder tiefer interpretiert wurde nicht mehr, man sah nur das und war von der Penetranz des Shutters genervt. Das ging so weit, dass nach dem Ende jemand aus dem Publikum im selben Rhythmus »buh-buh-buh« hinterherschrie.⁶ Ein Kritiker entblödete sich sogar nicht einmal, lauthals kundzugeben, dass er natürlich nicht auf die – freilich nur von ihm unterstellte – Provokationsabsicht hereingefallen sei;⁷ eine kurioser performativer Widerspruch, nebenbei bemerkt. Es gab aber auch, das bestärkt mich, Leute im Publikum, die zugehört haben und für die semantischen Irritationen empfänglich waren. Sie haben wohl ein anderes Stück gehört.

Dieses entwickelt im Lauf von fünfzehn Minuten die Dramaturgie, dass nach etwa sieben Minuten das Video abgeschaltet wird, aber die Tonspur weiterläuft, man sich nun also wirklich aufs Akustische konzentrieren kann; nach einem das Grundverfahren ganz minimalisierenden Bratschensolo mit einem einzigen glissandieren Halteton auf extrem tiefgestimmter C-Saite erfolgt eine kurze theatrale Szene, in der wie in einer Probensituation das Ensemble die Wirkung des Shutters diskutiert – der Schlagzeuger beispielsweise zeigt mit abwechselndem Auf- und Zuhalten der Ohren eine Reminiszenz an das Kinderspiel, sich in langweiligen Schulstunden die Worte des Lehrers zu verfremden – ehe die Fußball-Spur sich beschleunigt, jetzt alterniert mit einem Hollywood-Soundtrack und das Ensemble laut wird und in wechselnden Konstellationen das Verhältnis zwischen Spieler und Zuspelung, von »an« und »aus« durchgeführt wird, bis virtuos – sportiv – am Klavier zu vier Händen beide Schichten performt werden. Aus dem Minimalismus des Setups sollte ein Maximales herausgeholt werden.

Wieder angewendet habe ich das Shutter-Prinzip in der Introduction meines siebenstündigen Musiktheaters *Audioguide*⁸ (2013/14); hier wird die Fernsehaufzeichnung einer Schostakowitschsymphonie »geschuttert«, also an-aus-an-aus

⁶ Manche dachten, das war inszeniert / gekauft. Dem ist nicht so, nach allem, was ich herausfinden konnte, war es ein älterer Mann, Vater eines Geigers, der in einem anderen Konzert des Festivals spielte. Es gibt Leute, die in seiner Nähe saßen und bezeugen können, dass das kein Schauspieler gewesen sein konnte. Nichtsdestotrotz, ich akzeptiere solche Verlängerungen über den Doppelstrich der Partitur hinaus in dem Moment als zugehörig zum Korpus des Stücks.

⁷ Rainer Nonnenmann, *Interventionen wider die Routine*, in: *MusikTexte* 137, S. 79.

⁸ <http://www.kreidler-net.de/werke/audioguide.htm>

abgespielt. Anders als beim in der Lautstärke konstanten Stadionrauschen des *Shutter Piece* ergeben sich bei der Schostakowitsch-Bearbeitung lauter halbsekündige Musikfragmente, die in sich bewegt sind in puncto Lautstärken, Farben, Tonhöhen, Rhythmen. Später alternieren diese Fragmente mit solchen von Liszts *Dantesymphonie*.



Audioguide, Ensemble NeoN, Darmstädter Ferienkurse 2014

Abermals tauchte ein Rezeptionsproblem auf. Es herrschte teilweise die Ansicht vor, nichts als eine Zerschneidung-Zerstörung von Schostakowitsch liege vor. Ich bin aber überzeugt, dass hier ein Mißverständnis vorliegt, das sich beheben lässt. Meine eigene musikalische Empfindung damit ist: Die bewusste Fragmentierung erzeugt hunderte Miniaturen mit ihrer jeweiligen Mikrodramaturgie, eine riesige Fülle von kurzen Bewegungen kommt zum Vorschein; eine dreistellige Zahl an Schostakowitschsymphonien!



So wie die Fotografie einer Landschaft schöner sein kann als die Landschaft selbst, da formale Qualitäten hinzutreten, generiert Entzug von Informationen andere Informationen, schafft die konsequente Setzung von vielen kleinen Rahmen neue Proportionen und in größerer Menge. Bemerkenswerterweise trat der (semantische) Eindruck der Destruktion erst zusammen mit Video auf, in den anfangs erwähnten Collage-Stücken hatte man das ohne Video nicht so pejorativ gedeutet.

Erneut zur Anwendung kommt der *Shutter* im Stück *Anfanglosigkeit*⁹ von 2015, eine rhythmische, semantische und performative Etüde, bei der es um das Öffnen und Schließen eines Flügels geht. In immer anderen Kombinationen werden die klappbaren Elemente des Flügels – Vorderdeckel, Hinterdeckel, Tastenklappe, Notenpult, Deckelstützen, Schlossleiste betätigt; ist vorne gerade mal offen, wird auch ein Akkord angeschlagen, ansonsten verbleibt alles im Visuellen, aber klar und schnell

⁹ <https://youtu.be/DHnQ1VMdh48>

rhythmisiert, und freilich ist es eine Aktion der körperlichen Strapaze, wenn etwa der schwere große Deckel dutzende Male hoch und runter gestemmt wird, bis zur Erschöpfung des Performers (dann wird das Publikum gebeten, mitanzupacken); thematisch geht es um die Vorbereitung von Musikaufführungen, der Flügel als Fitnessobjekt, ein Kreislauf im Vorbereiten ohne Ziel – »der Anfang ist das Resultat« (Hegel).



Anfanglosigkeit, Johannes Kreidler 2015

Diese größtenteils nur visuelle Aktion, die ich aber aufgrund des Rhythmus‘ und der Thematik dennoch der Musik zurechnen würde (der »erweiterte Musikbegriff«), wird auch noch rhythmisiert durch eine live mit einer Webcam übertragene Projektion des Ganzen auf eine Leinwand nebenan – wiederum im Shatterschema durchgängig an-aus-an-aus (im Intervall 588 Millisekunden). Oben drüber steht der Titel. Das Setup ist entfernt angelehnt an Joseph Kosuths Pionierwerk der Concept-Art, *One and three chairs*, bei dem ein Stuhl, dessen fotografische Reproduktion in gleicher Größe und ein Lexikonartikel über den Begriff »Stuhl« nebeneinander ausgestellt werden. In meinem Fall dient die Reproduktion durch Video ebenfalls nicht der üblichen Funktionen wie Vergrößerung oder Übertragung, sondern der Verdopplung in einem anderen Medium, und der rhythmischen Strukturierung durch den Shutter.