

Gordon Kampe (Essen)

Youtube komponieren: Dafür, damit, dagegen.

»Talent = YouTube; Talent + Musik = YouTube; praktisch alles + Musik = YouTube. [...]

Man kann das neue Medium allerdings noch auf eine andere Weise in eine Gleichung packen: Internetvideo als Format – Pornografie = YouTube.«¹ Mit diesem »Theorem« brachte Mark Greif bereits treffend den »Materialstand« des Videoportals YouTube auf den Punkt – ein gigantisches Archiv, das beinahe die ganze Welt enthält und jedem eine Bühne bietet: »Some have called it at once the biggest and the smallest stage – the most public space in the world, entered from the privacy of our own homes.«²

Im Bereich der Neuen Musik dient YouTube nicht mehr ausschließlich als Materiallieferant für Audio- oder Video-Samples, da das Medium längst auch als soziales, kulturelles und politisches Phänomen reflektiert und ästhetisch genutzt wird. So wird u.a. durch Um- und Neukontextualisierungen von gefundenem Material einerseits mit YouTube komponiert³ und andererseits auch für YouTube: Wenn in Johannes Kreidlers kürzlich uraufgeführtem Musiktheater *Audioguide* eine Kamera stets mit auf der Bühne zu sehen ist, wird dem Live-Publikum die geplante Weiterverarbeitung bereits offenbart und die Distribution zu einem performativen Akt, denn »alles, was bedeutsam ist, zeigt sich«.⁴ Auf diesem Wege entstehen Hybridwerke, deren Aufführungen nicht nur auf YouTube dokumentiert, sondern in einen gleichberechtigten, alternativen Zustand überführt werden.

Mit der Reflexion postmoderner Strategien hat sich auch werkimmanent auf auditiver und visueller Ebene eine häufig zu beobachtende Hinwendung zur typischen Ästhetik des YouTube-Videos vollzogen, in dem es kaum Unterschiede zwischen »high« und »low« gibt. In dieser qualitativen Nivellierung nähert man sich oft populärkulturellen Verhaltensmustern an, die das Tragen von »dicken Turnschuhen zum eleganten Anzug«⁵ ermöglichte oder Louis Vuitton mit der Kreation einer »Edelhandtasche in Müllsackform«⁶ den »verfemten Dreck«⁷ nobilitieren ließen. Es ist daher nur konsequent weitergedacht, wenn etwa der Komponist

1 Mark Greif, *WeTube*, in: *Bluescreen*, hrsg. v. dems., Frankfurt a. M., 2011, S. 155-167, hier: S. 160.

2 Michael Wesch, *Youtube and you. Experiences of Self-Awareness in the context of the recording webcam*, in: *Explorations in Media Ecology* 8. Jg., 2 (2009), S. 19-34, hier: S. 22.

3 Johannes Kreidler fasste bereits einige konkrete Beispiele zusammen. Vgl. dazu: Johannes Kreidler, *Das totale Archiv*, in: ders., *Musik mit Musik*, Hofheim 2012, S. 221-247.

4 Sybille Krämer, *Kehrseiten der Performanz. Über die Produktivität der Leerstelle und die Kreativität des Übertragens*, in: *Performing the Future*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte u. Kristiane Hasselmann, München 2013, S. 163-175, hier: S. 163.

5 Benjamin von Stuckrad-Barre, *Remix*, Köln 2000, S. 87.

6 Vgl. dazu: von Jörg Scheller, *High Trash und das Avantgardeske. Warum Rhetorik und Habitus der Postmoderne heute bereits anachronistisch wirken*, in: <http://www.pop-zeitschrift.de/2014/04/13/high-trash-und-das-avantgardeske-warum-rhetorik-und-habitus-der-postmoderne-heute-bereits-anachronistisch-wirkenvon-jorg-scheller13-4-2014/> [Aufruf: 23.09.2014]

7 Diedrich Diederichsen, *Über Popmusik*, Köln 2014, S. 42.

Sergej Maingardt sowohl ein Musikvideo als auch unterschiedlichstes Found-Footage Material des Popstars Britney Spears nicht bloß als Zitat oder Fremdkörper verwendet, sondern Musik und Video auch ausschließlich daraus bestehen. Die Nähe zum Pop stellt sich hier weniger durch das verwendete Material ein, als vielmehr durch eine schon im Titel evozierte Erwartungshaltung, der im Stück auch weitestgehend entsprochen wird – *It's Britney, bitch*: »Pop ist oberflächlich: Pop Art enthüllt, dass Pop oberflächlich ist.«⁸

Jenseits der – mitunter enervierenden – Diskussion über das Verhältnis zum Pop und zur Postmoderne und auch jenseits der in diesem Zusammenhang drängenden Urheberrechtsfragen, soll im folgenden insbesondere auf die Möglichkeiten der künstlerischen Partizipation⁹ im Medium YouTube eingegangen werden. Denn es löst sukzessive – allerdings ohne revolutionäre Absichten – für das Internet ein, was Bertolt Brecht bereits 1932 in seiner Radiotheorie forderte: »Der Rundfunk ist aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln.«¹⁰

Kommunikation zwischen den YouTubern findet u. a. auf der Ebene der Kommentarspalten statt – und nicht immer findet sich dort lediglich Zustimmung oder böse formuliert Ablehnung in der Manier eines Shitstorms: Da YouTube zu einem großen Teil auch die Hausmusik als Präsentationsplattform für dilettierende Musiker abgelöst hat, zeigt man sich dort gegenseitig seine Arbeiten und fordert zuweilen sogar Kritik am eigenen Werk von der Community ein.¹¹ Das Kommunikations- und Partizipationsverhalten kann darüber hinaus politisch werden, sobald die üblichen Distributionswege der Popindustrie subversive Unterwanderungen erfahren – und nicht selten geschieht derlei eher zufällig und aus Spaß. So konnte man 2004 Gary Brolsma¹² dabei zusehen, wie er sich des rumänischen Popsongs *Dragostea din tei* annahm, indem er zum Originalsong mit Hilfe seiner Webcam ein eigenes Musikvideo produzierte, das in seiner verwackelten und unrasierten Privatheit sämtliche Merkmale eines typischen YouTube-Videos enthielt.¹³ Aufgrund seines großen Unterhaltungswertes verbreitete es sich viral im Netz, animierte unzählbare Nachahmer und brachte dem leicht schwabbeligen Vorstadt-Nerd, als dem Erfinder des »Numa-Numa-Dance«,

8 Scheller, *High Trash und das Avantgardeske* [wie Anm. 6].

9 Zur Interaktivität im Internet vgl. auch: Dieter Daniels, *Strategien der Interaktivität*, in: *Medien Kunst Interaktion. Die 80er und 90er Jahre in Deutschland*, hrsg. v. dems. U. Rudolf Frieling, Karlsruhe 2000, S. 142-170.

10 Bertolt Brecht, *Der Rundfunk als Kommunikationsapparat*, in: ders., *Werke*, Frankfurt a. M., 1967, Bd. 18, S. 127-134, hier: S. 129.

11 Vgl. dazu: Gordon Kampe, *Angelkiss1030 hat Langeweile*, in: *Junge Akademie Magazin* 2, 2014, S. 20f.

12 <http://www.garybrolsma.com>

13 Neben diesem, müssten zahlreiche weitere Beispiele aus popkulturellem Zusammenhang erörtert werden – vom amateurhaften Nachfilmen berühmter Filme, bis hin zum Nachzeichnen populärer Songs und Videos, wie etwa in www.thejohnnycashproject.com u.v.a.m.

selbst einen gewissen Ruhm ein. Einen umgekehrten Weg – allerdings nun in einem absichtlich hergestellten künstlerischen Zusammenhang – geht der Berliner Künstler Matthias Fritsch¹⁴, der stumme Videos produziert, auf YouTube stellt und zur stilistisch freien Vertonung einlädt, um die Ergebnisse schließlich in einer Video-Installation münden zu lassen.

Das Wissen darum, dass die »Gangart des Digitalen die Addition«¹⁵ ist, nutzt seit einigen Jahren auch der amerikanische Chorleiter und Dirigent Eric Whitacre¹⁶ in seinen virtuellen Chören: Er komponiert ein Chorstück, veröffentlicht die Noten, produziert entsprechende Tutorials und lädt einen weltumspannenden Internetchor zum gemeinsamen Singen seiner Musik ein. In Whitacres Videos werden die Stimmen und Privatvideos amalgamiert und mit extremem Hall zu einem klebrigen Klangbrei angedickt, der vom »Meister« selbst aus zentraler Position heraus dirigiert wird. Was künstlerisch bereits indiskutabel daherkommt, ist als kulturelle Praxis noch weit kritischer zu sehen: Wenn der Philosoph Byung-Chul Han recht hat und sich das »Glatte«¹⁷ als wesentliches Charakteristikum für unsere Gegenwart herausstellt, dann ist Whitacres *Virtual Choir* von beinahe böartiger Glattheit, da durch die privaten, struppigen und unperfekten Videos Rauheit lediglich vorgegaukelt wird, die in Wirklichkeit eher einer freiwilligen Selbstaufgabe unter dem Deckmantel digitaler Partizipation gleichkommt.

Ungeachtet der zweifellos fehlenden musikalischen Vergleichbarkeit, scheint aus der Ferne betrachtet Brigitta Muntendorf in ihrem mehrteiligen Projekt *Public Privacy* für ein Instrument, Zuspieldungen und Video ein ähnliches Konzept zu verfolgen: YouTuber werden angefragt Musik im privaten Umfeld einzuspielen, mit dem die Komponistin in der Folge kompositorisch umgehen wird. In einer Aufführung wird sich jeweils einer der zahlreichen Musiker auf dem Video als Live-Performer herausstellen und mit seinem Instrument, mit dem Video und dessen Klängen spielen – von Teil zu Teil wird dabei das Spiel mit realen und virtuellen Musikern komplexer. Wesentlicher als das Variieren des Vexierspiels ist dabei, dass das Glatte der Videos durch den Einsatz realer Musikerkörper einerseits die reale Rauheit zurückerhält. Andererseits – und dies wird in zukünftigen Aufführungen noch weit deutlicher zu Tage treten – macht das Konzept, da sich die Videos nur in Teilen ändern werden, die eigene Zeitlichkeit des digitalen Mediums überdeutlich: »Das digitale Medium ist ohne Alter,

14 Größere Aufmerksamkeit erlangte Matthias Fritsch insbesondere im Rahmen des Disputs um den *Techno viking*, Informationen dazu u.a.: www.subrealic.net

15 Byung-Chul Han, *Im Schwarm. Ansichten des Digitalen*, Berlin 2013, S. 31.

16 <http://ericwhitacre.com/>

17 <http://www.zeit.de/zeit-wissen/2014/05/byung-chul-han-philosophie-neoliberalismus> [Aufruf: 21.09.2014].

Schicksal und Tod. In ihm ist die Zeit selbst eingefroren.«¹⁸ Die im Video festgehaltenen Live-Musiker werden womöglich einst als Greise mit ihren noch jugendlichen Abbildern spielen, während der eine oder andere anonyme YouTuber keinen Internetanschluss mehr benötigen wird... Ein Konzept also, das unabhängig von den zu erwartenden technologischen Fortschritten strikt auf die Zukunft gerichtet ist und Medientechnologie so einsetzt, wie die Theaterwissenschaftlerin Sybille Krämer es fordert: »Nicht Leistungssteigerung, sondern Welterzeugung ist der produktive Sinn von Medientechnologie.«¹⁹ Mit den Methoden der Performanz-Forschung könnten – und dies sei hier lediglich als Forschungsdesiderat skizziert – die Unterschiedlichkeiten analoger und digitaler Präsenzen von Körperlichkeit und deren Auswirkungen auf ihr atmosphärisches Erscheinen zu weitergehenden Diskursen führen. Denn wenn die »Wahrnehmung der Modifikationen des Körpers [...] eine körperliche Veränderung der Wahrnehmung, das heißt, eine Ansteckung der Wahrnehmenden mit den dargestellten Affekten«²⁰ bewirken, wäre herauszuarbeiten, inwiefern sich derlei Ansteckungen verändern, wenn Körper zugleich digital und analog erscheinen und in Interaktion treten.

Die Partizipationsmöglichkeit in den *Public Privacy*-Stücken schwächt keinesfalls die Position der Komponistin: Da die aufs Video gebannten YouTuber in der Regel nicht eingreifen können, etwa durch Interpretation, wird das Hierarchiegefälle zwischen den YouTubern, dem aktuellen Solisten und der Autorin nicht verschleiert – dies zeigt sich selbst in den Credits, in denen die meisten YouTuber mit ihren Pseudonymen aufgeführt sind.

Dass das Wort vom »toten Autor« mittlerweile zu den Mythen einer ausgehenden Epoche zu gehören scheint²¹, wird auch in Alexander Schuberts Stück *HELLO* für Video und vier Instrumente (2013) deutlich: Immerhin sieht man den Komponisten auf dem Video, das von den live-spielenden Musikern in überdrehtem »Mickey-Mousing« begleitet wird, als Hauptdarsteller in privater Umgebung agieren und merkwürdige Dinge tun: Er spielt Tennis-, Melodica- oder Klingelmännchen und gibt Einblicke in seine Werkstatt, wodurch der Eindruck des Rezipienten entsteht, am Kompositions- und Entwicklungsprozess des Stückes teilzuhaben. Da man Schubert auch dabei beobachten kann, wie er das entsprechende Stück hochlädt, hat man zudem Einsicht in dessen Publikations- und Distributionsprozess. Und um die Spirale noch weiterzudrehen sieht man, wie sich das YouTube-Video wiederum auf

18 Han, *Im Schwarm* [wie Anm. 13], S. 43.

19 Sybille Krämer, *Das Medium als Spur und Apparat*, in: *Medien, Computer, Realität*, Frankfurt a. M. 1998, S. 73-94, hier: S. 83.

20 Erika Fischer Lichte, *Die Verwandelnnde Kraft von Aufführungen*, in: *Performing the Future*, hrsg. v. ders. u. Kristiane Hasselmann, München 2013, S. 177-190, hier: S. 182.

21 Vgl. dazu u.a.: Roberto Simanowski, *Der Autor ist tot, es lebe der Autor*, in: *Interaktivität*, hrsg. v. Christoph Bieber u. Claus Leggewie, Frankfurt 2004, S. 190-215.

YouTube öffnet. Rezipiert man das Stück nun auf YouTube, gleicht es der digitalisierten Idee vom Spiegel im Spiegel... YouTube wird also nicht nur genutzt, vielmehr ist das Medium und die Funktionsweise von YouTube selbst wesentlicher Bestandteil des Stückes. Der technische Vorgang eines Uploads wird somit nicht nur zu einem »feierlichen Moment«, wie Johannes Kreidler bemerkte²², sondern auch zu einem performativen Akt. Gegen Ende [10'14"] kann man beobachten, wie Schubert einem fiktiven Interviewpartner die Konzeption der dramaturgischen Mittel erörtert, wodurch auch die Gedanken des Komponisten zum Teil des Stückes werden. Da an jener Stelle des Videos nicht nur das Erzähl- und Schnitttempo vollkommen anders ist als zuvor und das Ensemble obendrein schweigt, könnte dieser abschließende Formteil augenzwinkernd als überbordende »Selbstreferentialitätskadenz« beschrieben werden, die von einer kurzen Coda gefolgt wird, in der wesentliche Momente im Schnelldurchlauf wiederholt werden. Gleichwohl dringlicher erscheint ein winziger Moment im Anschluss an die Kadenz: Nach kurzer Textpause klappt der Komponist dort offensichtlich vornüber zusammen und verschwindet für einen Moment aus dem Bild. In dieser Marginalie zeigt sich, dass auch jenes zunächst so sachlich scheinende Interview kein nachträglich eingefügter Fremdkörper ist, sondern ein dramaturgischer Kniff, um das eigene Verschwinden zu inszenieren.²³ So ist hier nichts, wie es scheint – und ob hinter dem für einen kurzen Moment [9'39"-9'41"] erscheinenden YouTube-Bild einer gruselig-clownseken Figur (ist es eigentlich Ronald McDonald oder der Joker aus Batman?) oder dem nur kurz zu erahnenden Wort »Lüge« Zufall oder kompositorische Absicht steckt, bleibt freilich ungewiss. Die Stärke von Schuberts *HELLO* liegt, unter diesem Aspekt betrachtet, nicht in der virtuoson Ausgestaltung der Oberflächen, sondern im steten Changieren zwischen der angesprochenen Ungewissheit auf der einen und der Sichtbarmachung²⁴ der Produktionsprozesse auf der anderen Seite: »Starre Grenzen, wie die von Innen und Außen, Hier und Da, Vergangenheit und Zukunft, Realität und Virtualität, werden unscharf und beginnen zu oszillieren, was im Ergebnis einen gänzlich neuen Status medialer Klanglichkeit [hinzuzufügen wäre hier auch die visuelle Ebene, GK] generiert.«²⁵

Das Medium YouTube ist vergleichsweise jung und ob es sich langfristig für eine intensive künstlerische Auseinandersetzung eignet, wird sich erst dann deutlicher offenbaren, wenn es

22 Kreidler, *Das totale Archiv* [wie Anm. 3], S. 224.

23 Zum Verschwinden und zur Ästhetik des Abwesens vgl. u.a.: Stefan Drees, *Ästhetik der Abwesenheit. Vom Verschwinden des Körpers aus dem Musiktheater*, in: Seiltanz 9, 2014, S. 29-39 und unter dem Aspekt des Digitalen insb.: Jean Baudrillard, *Warum ist nicht alles schon verschwunden?*, Berlin 2012.

24 Vgl. dazu: Dieter Mersch, *Die Zerzeugung. Über die Geste des Bildes und die Gabe des Blicks*, in: *Bild und Geste, Figurationen des Denkens in Philosophie und Kunst*, Bielefeld 2014, S. 15-44, hier: S. 17.

25 Michael Harenberg, *Virtuelle Instrumente im akustischen Cyberspace. Zur musikalischen Ästhetik des digitalen Zeitalters*, Bielefeld 2012, S. 66.

sich selbst durch die Kunst verändert und nicht mehr nur nahezu unendlich Material speichert oder freilegt, denn »es gibt nichts« so konstatiert Jörg Scheller etwas missmutig, »was die Kunst dem Leben noch erzählen könnte, was das Leben nicht selbst über sich erzählen würde, vor aller Augen und für alle Ohren, im Kino, auf YouTube, im Einkaufszentrum.«²⁶ Aus etwas optimistischerer Perspektive sei daher, frei nach Brecht, der Wunsch formuliert: »YouTube ist nicht zu beliefern, sondern zu verändern.«²⁷

26 Scheller, *High Trash und das Avantgardeske* [wie Anm. 6], S. XX.

27 Vgl.: Brecht, *Radiotheorie* [wie Anm. 10], S. 125.