

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.ccnc.de/>

„Brücken in die Zukunft - Museen, Musik und darstellende Künste im 21. Jahrhundert“

18. Sinclair-Haus-Gespräch (19./20.4. 2002)

Enjott Schneider: Jenseits des Etablierten:
Neue Perspektiven für die Musik im beginnenden Jahrhundert

Zwei Prämissen sind vor dem Skizzieren neuer Perspektiven aufzuzeigen.
Zum einen: Welche Funktion besitzt heute „Kunst“? Zum anderen: Was ist das „Etablierte“?

1. „Kunst“

„Kunst“ beinhaltet auch im 21. Jahrhundert das, was seit jeher ihre Funktion ist: Kunst ist Vision des Menschlichen, ist Entwurf einer (individuellen wie kollektiven) Utopie, ist Entgrenzung (immer höher, weiter - ein Fliegen-Können), ist das Imaginieren von Immateriellem mittels Phantasie, ist das Suchen nach dem Geistigen oder gar Spirituellen hinter den Sinneseindrücken, Kunst sieht hinter das Stofflich-Materielle und ist damit Gegenpol zur funktional-nützlichen Arbeitswelt. Die Funktion von „Kunst“ oder „Künstler“ ist für mich am treffendsten in der bekannten Kindergeschichte von der Maus „Frederick“^[1] gefasst:

Während alle anderen Mäuse in rastloser Arbeit Körner und Stroh zusammentragen, sitzt Frederick anscheinend nutzlos da. Er ist aber nicht faul, sondern sammelt Sonnenstrahlen und Farben für die kalten Wintertage. Und im grauen Winter, als die Vorräte der anderen erschöpft waren und düstere Stimmung die Mäusegesellschaft umklammerte - dann kam seine Stunde: „Macht die Augen zu“ sagte Frederick, und er schickte ihnen Sonnenstrahlen, erzählte von blauen Kornblumen und vom roten MohnÖ und allen Mäusen wurde es wie von Zauberhand sonnig und warm.

In unserer jetzigen Zeit des Hochkapitalismus und Materialismus, in der kleinliches Spekulieren, Kalkulieren, Krämer-Mentalität, das Anbieten der Kaufleute, das Feilschen um Prozente bei Börsengeschäften zum offiziellen Gesellschaftsspiel geworden sind, ist „Kunst“ mehr denn je eine existenzielle Notwendigkeit geworden. Auch als Gegenkraft zur Körperfixierung und zum „Äußerlichen“ des Materialismus (fassbar in unserer derzeitigen „Body & Beauty“-Manie und im Fetischieren der Sportkämpfe) ist die Frage um den Stellenwert von „Kunst“ als dem Reservat des „Innerlichen“, Geistigen und Phantasiehaften mit der Frage der Überlebenschancen westlicher Zivilisation eng verknüpft und zu einer in ihrer Brisanz noch verkannten Grundsatzfrage geworden.

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.ccnc.de/>

2. das „Etablierte“

Um das „Etablierte“ des derzeitigen Musikbetriebs zu skizzieren, sei eine Bestandsaufnahme in grobem Raster erlaubt.

o Da ist zum einen der Antagonismus von öffentlich subventionierter Musik und kommerzieller Musik. Dieser Antagonismus ist weitgehend kongruent mit dem Gegensatz von „Musik für ein Bildungsbürgertum“ (intellektueller und elitärer Kunstanspruch) und „Musik für die Massen“ (Unterhaltungsfunktion mit Aberkennung eines Kunstanspruchs). Während die öffentlich subventionierte Musik eng mit Institutionen wie Musikkritik, Musikwissenschaft, Feuilleton und Rundfunk verbunden ist und dadurch in öffentliches Bewusstsein erhoben wird, wird die kommerziell-unterhaltende Musik von keinem kulturellen Gedächtnis registriert. Abgesehen von der plakativ genannten „front person“ des Showbusiness (oft fiktiver Art) bleiben Instrumentalisten und Komponisten anonym.

o Zum anderen ist das Musikleben durch einen Zug zum Musealen und Restaurativen geprägt. Es wird viel alte Musik gespielt. Etablierte Namen wie Bach, Händel, Mozart, Beethoven dominieren die Spielpläne und Programme von Opernhäusern und Konzertsälen. Zu diesen musealen Namen kommt zwar die Aktualität der zeitgenössischen Interpreten, doch ist die merkwürdige Tendenz unverkennbar, dass mit wachsendem Renommee sich Interpreten durch zunehmend restaurative Programme charakterisieren: Kaum ein Jetset-Sänger oder -Pianist zeigt Interesse an zeitgenössischer Musik.

o Unter allen Künsten war die Musik (sozusagen als die unmittelbarste „Vibration“ oder „Schwingungsform“ des Menschen) stets der sensibelste Seismograf einer Gesellschaft: Öan ihren Liedern und Tänzen sollt ihr sie erkennen! Deshalb sind die hier aufgeworfenen Fragen besonders bedrückend: Warum gibt es diese antagonistische Zersplitterung und keine „gemeinsamen Lieder“ mehr? Warum hat die Neue Musik oder zeitgenössische Musik im etablierten Musikbetrieb so marginalen Stellenwert?

Anhand von zwei Symptomkomplexen soll aus der Fülle möglicher Orientierungen eine Beantwortung versucht werden:

I. Die Rolle der Differenzierung von „E“- und „U“-Musik (ist der Gegensatz „Ernste Musik“ contra „Unterhaltende Musik“ heute noch produktiv?).

II. Das Konzept „Musik visuell“ als Re-Konkretisierung der in der „l'art pour l'art“-Ästhetik abstrakt gewordenen Musik (Schaffen integrativer Kontexte beim Musikhören).

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.ccnc.de/>

I. „E“-Musik contra „U“-Musik

Die Unterscheidung von „E“- und „U“-Musik ist typischerweise in Deutschland sanktioniert worden[2] - vom Volk der „Dichter und Denker“, das in seinem Hang zum Idealismus schon immer zu einer verklärten „Hochkultur“ (einige Politiker sagen neuerdings auch: „Leitkultur“) tendierte - und mit dem „hoch“ auch das Abgrundtiefe eines Faschismus aktivierte. Ideologischer Hintergrund der „E“- und „U“-Differenzierung ist die „Körper-Geist“-Trennung des christlichen Abendlandes, die als roter Faden die Zeit vom paulinischen Denken bis heute durchzieht: Der „Geist“ gilt als das Hohe und Eigentliche des Menschen, der „Körper“ ist demgegenüber das Niedere und oft Verdammenswerte.

Eine Kette ähnlicher Antinomien ist damit verbunden. Sie reicht von allgemeinen Gegensatzpaaren wie „Logik - Emotion“ bis zu speziell musikalischen Dualismen wie „tonal - atonal“ oder „Oper - Musical“. Beispielsweise war für Jahrzehnte die Ästhetik der Neuen Musik von Theodor W. Adornos „Philosophie der Neuen Musik“ mit der Glorifizierung musikalischer Logik[3] und des strukturellen Denkens (verbunden mit einer Abwertung des emotionalen Hörens) geprägt gewesen.

Im holistischen Weltbild der Neuzeit sind solche Gegensatzpaare obsolet geworden: Integration statt Dissoziierung ist angesagt. Man hat die Zusammengehörigkeit von Körper und Geist erkannt, weiß um die Einheit von Denken und Fühlen und hat die „emotionale Intelligenz“[4] als integratives Movens entdeckt. Die Geschichte der Neuen Musik hat inzwischen durch die Konzertpraxis selbst einiges zurechtgerückt: Die als eminent geschichtsträchtig deklarierten logisch-strukturellen Ansätze der Musik (Arnold Schönberg, Anton Webern oder die Serielle Musik der fünfziger Jahre) sind längst von denjenigen Namen in den Hintergrund gedrängt worden, die von Adorno noch als unbedeutend (weil bloß stimmungshaft, vitalistisch, folkloristisch, nicht-reflexiv) herabgesetzt wurden - Strawinsky, Bartók, Prokofieff, Schostakowitsch, de Falla, Sibelius, Orff und andere. Einst belächelte (oder schlicht ignorierte) Werke wie Barbers „Adagio“, Weills „Sieben Todsünden“ oder Holsts „Planeten“ sind inzwischen zu weltweit beliebten Evergreens geworden.

Das Festhalten (vor allem in Musikkritik, Feuilleton, Rundfunk und Musikwissenschaft) an der etablierten Kategorisierung nach „E“ und „U“ scheint für eine perspektivenreiche Entwicklung der Musik, die auf kulturelle Verständigung (statt Zersplitterung) zielt, hinderlich zu sein. Das soll im Folgenden anhand von sieben Facetten aufgezeigt werden.

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.ccnc.de/>

1. Der Tanz in der Musik

Die etablierte Neue Musik meidet den „Tanz“ und damit jede körperhaft-konkrete Rhythmik nahezu systematisch.[5] Tanzmusik wird der kulturellen Anonymität der „U“-Musik überlassen. In der Vielzahl tanzbarer Musik (von afroamerikanischen Tänzen wie Rock'n'Roll und Swing, von lateinamerikanischen Tänzen von Salsa, Tango bis Samba, den Standardtänzen von Walzer bis Foxtrott, den neuesten Tänzen wie Techno, Hiphop, Drum'n'Bass) findet man ungebrochen das menschliche Grundbedürfnis nach rhythmischer Bewegung - in ihrer lustvollen Körperhaftigkeit und Monotonie den Bewegungsabläufen der Sexualität eng verwandt. Diese Lustfeindlichkeit neuer „E“-Komponisten ist bei den älteren Vertretern der Klassik - als „E“ und „U“ noch nicht getrennt waren - nicht zu finden: von Monteverdi, Bach, Händel, Schubert bis Chopin (man vergleiche dessen Walzer, Mazurken, Polonaisen) oder Ravel („Boléro“, „La Valse“ und „Pavane pour une infante d'Éfunte“ sind die Evergreens seines Schaffens geworden) waren „Tänze“ Ingredienz des kompositorischen Könnens.

In Gattungen wie „Sinfonie“ und „Sonate“ war die Tanzform „Menuett“ als obligatorischer dritter Satz musikalische Achse. Die Nähe zum Tanz und die daraus resultierende lustvolle Körperlichkeit der älteren Musik dürfte ein wichtiger Grund für die Musealisierung des Musiklebens sein: Die Musik vergangener Jahrhunderte gestattet jenes Ausleben motorischer Elemente (sei es als ausübender Spieler wie als Zuhörer), die in der modernen „E“-Musik wenig zu finden ist.[6]

2. Vitalität, Optimismus, Harmonie als musikalischer Gehalt

Der harmonische Dur-Akkord, das optimistische Weltbild oder das „Happy End“ als Lösung der Finalproblematik scheint zur ausschließlichen Domäne der „U“-Musik geworden zu sein. Die in dem „E“ indizierte Ernsthaftigkeit ist demgegenüber zur eindimensionalen Programmatik geworden: Die Neue Musik gibt sich weitgehend larmoyant, entsagend, negierend, dissonant und katastrophen- wie klageorientiert. Das Argument nach Auschwitz darf man nicht mehr ist zum einen von vielen kulturellen Produktivitäten auf mehreren Ebenen längst entkräftet worden, zum anderen gibt es ein existenzielles Bedürfnis nach positivem Denken und ein Recht auf Harmonie - ansonsten droht Krankheit (im individuellen wie kollektiven Rahmen) als Konsequenz. Gemäß des holistischen Denkens wäre auch hier eine Verbindung dringend notwendig: So zusammengehörend wie Licht und Schatten, Berg und Tal oder Yin und Yang, so dringlich müssen in einer Musik der Zukunft das Ernste des „E“ und das Unproblematisch-Unterhaltsame des „U“ zusammengeführt werden.

Die Sogwirkung, die im musealen Konzertleben von der älteren Musik ausgeht, hat in solcher Janusköpfigkeit eine der Wurzeln: Ein Bach schrieb sowohl die „Matthäuspassi-

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.ccnc.de/>

on“ wie die „Kaffeeekantate“, ein Mozart schrieb ein „Requiem“ und ein „Dorfmusikantensextett“, ein Beethoven schrieb seine enigmatischen letzten Quartette und „Die Wut über den verlorenen Groschen“. Solche serenity‘ fehlt der Neuen Musik weitgehend. Dazu kommt, dass sowohl die ältere Musik wie die „U“-Musik über eine inhaltlich positive Programmatik hinaus durch ihre Machart Lust an Kraftentfaltung, Spieltrieb und Vitalität beinhaltet: Beim Erklängen einer symphonischen Musik (ob Mozart oder Tschaikowsky), einer Bigband-Komposition von Duke Ellington oder eines Operettenmarsches von Franz von SuppÈ wird im Hörer durch die opulente Klangentfaltung Kraft freigesetzt. Er wird von Energie durchzogen - provoziert von einer aus dem Zusammenspiel von fünfzig sich synchron bewegender Musiker resultierenden Energetik.

Simple Parameter wie Lautstärke und rhythmischer Drive bewirken bereits einen Adrenalinausstoß. Puls, Atmung und Durchblutung werden positiv angeregt. Im Gegensatz dazu zieht Neue Musik meistens Energie ab: Töne und Lautstärken dürfen sich nicht entfalten, es wird gekratzt und geschabt, psychische Enge statt Weite. Wohlklang wird vermieden. Pausen und ständiges Innehalten verhindern oft das vegetativ wirksame Zustandekommen von Drive und Flow.

3. „L’art pour l’art“ als soziale Isolation

Die hermetische Ästhetik jener Kunstmusik seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert, die materialimmanent nur ihren eigenen Gesetzen gehorchen will und sich damit jeder funktionalen wie gesellschaftlichen Ortung entzieht, kennzeichnet nach wie vor das Selbstverständnis der Neuen Musik. „Funktionale Musik“ gilt dagegen als minderwertig und wird der „U“-Ebene zugeordnet. Das derzeitige Musikleben kennt eine Fülle funktional determinierter Musik, die nicht nur in ihrem materiell-gesellschaftlichen Stellenwert (Sicherung von Arbeitsplätzen, als Wirtschaftsfaktor), sondern auch sozialhygienisch als Selbstaussdruck einer Menschengemeinschaft von großer Bedeutung ist:

Musik in Film, Fernsehen oder Internet, Musik zum Tanzen, Meditationsmusik, Musik für den Gottesdienst, für Kirchentage, für den Zirkus, für die Diashow, für Yogaübungen oder Jogging, für Sportveranstaltungen, für Telefonanlagen, Hörspielmusik, Marschmusik, Schauspielmusik, Hintergrundmusik, Chill Out-Musik, Aerobicmusik, Musik für Industriepräsentationen, Musik für Kinder, den Instrumentalunterricht, pädagogische Musik - das alles sind Musikformen, die in obsoletter „E/U“-Kategorisierung aus dem Blickfeld der „E“-Musik gerückt sind. Die nach 1900 verloren gegangene Wiedereinbindung des Komponisten in gesellschaftliche Funktionen dürfte eines der wichtigsten Ziele einer Musik des 21. Jahrhunderts sein. Der Impuls dazu muss vor allem vom „E“-Komponisten ausgehen, der sein Selbstverständnis als „Schöpfer autonomer Werke“ weitet und sich vorurteilslos dem Feld funktional-musikalischer Aufgaben stellt.

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.ccnc.de/>

4. „Ethno“ als der Weg „back to the roots“

Jene Neue Musik, die sich betont strukturell und konstruktivistisch versteht (beispielsweise die Derivate der dodekaphonen und seriellen Musik) zeichnet sich durch Komplexität und Distanz zu volksmusikalischen Archetypen aus. Besonders die mitteleuropäischen Komponisten (ich denke an Namen wie Max Reger, Arnold Schönberg, Anton Webern, Paul Hindemith, Hans Pfitzner bis zu Luigi Nono, Pierre Boulez, Olivier Messiaen, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, Wolfgang Rihm, Brian Ferneyhough) tendieren zu einer „intellektuellen Musik“, zu deren Rezeption die Materialreflexion, Werkreflexion und Geschichtsreflexion unabdingbar gehören. Diese intellektuelle Distanz ist bei denjenigen Komponisten, die unmittelbar aus den Quellen der Volksmusik (musikethnologische Musik) schöpfen, weniger zu spüren.

Es ist erstaunlich zu sehen, wie befruchtend im Laufe der Musikgeschichte die Randeuropäischen Komponisten (die ursprünglicher in der Folklore wurzelten) immer wieder entscheidende Impulse gegeben haben: zu denken ist beispielsweise an die „böhmischen Musiker“, die gegen 1800 den Wiener klassischen Stil und die Mannheimer Schule prägten, an die Einflüsse aus Russland (Mussorgsky, Rimsky-Korssakoff, Scriabin, Rachmaninoff, Strawinsky, Prokofieff, Schostakowitsch), aus Ungarn (Bartók, Kodály), aus Finnland (Sibelius), Spanien (de Falla), Brasilien (Villa-Lobos), an Debussy, dessen Stilistik sogar auf asiatische Elementen beruhte. Das breite Konzertpublikum (sozusagen der musikalische Laie) schätzt gerade diese aus ethnologischen Quellen gespeiste Musik. Dasselbe Charakteristikum zeigt die neueste Rezeption der letzten Jahrzehnte: Ins Repertoire gekommen sind Komponisten aus Polen (Penderecki, Lutoslawski, Gorecki), aus dem Baltikum (Arvo Pärt), aus Ungarn (Ligeti, Kurtág), aus Griechenland (Xenakis) und die in außereuropäischer Folklore wurzelnden Minimalisten.

Man vergleiche die afrikanischen Einflüsse bei Steve Reich, die indischen bei Terry Riley, die tibetanischen bei Phil Glass. Nahezu ein Sonderfall stellt Carl Orff dar[7], der jenes „back to the roots“ kategorisch vollzogen hat. Dass seine „Carmina Burana“ das weltweit am häufigsten aufgeführte Musikwerk ist (vor Beethovens IX. Symphonie), darf deshalb nicht verwundern. Die Musik der ethnologischen Traditionen ist die Musik, die dem „E“ der Kunstmusik am deutlichsten opponiert - und ist gerade deshalb so bedeutsam.

Der Trend zur Archaisierung von Musik (weg vom formalen Konstruktivismus hin zu einer genuinen Lautlichkeit) durch Integration der ethnologischen Stilmittel ist bis heute ungebrochen (Stichworte: Weltmusik, crossover). In der Abkehr von einem eurozentristischen Musikverständnis zeigen sich die vielleicht zukunftsreichsten Perspektiven einer „Neuen Musik“. Machen wir ein Gedankenexperiment und stellen uns ein Musikgeschichtsbuch aus dem Jahre 2400 vor, in dem wir uns über die musikgeschichtliche Leistung des 20. Jahrhunderts informieren wollen. Wir dürften darin die Überschrift

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.ccnc.de/>

„Archaisierung“ und Sätze finden wie: „Die geschichtsträchtigste Leistung des 20. Jahrhunderts war die Rückkehr zu den ethnologischen Wurzeln, wobei vor allem die Rückbesinnung auf die afrikanischen Ursprünge in Blues, Rock‘n‘Roll, Jazz (die afro-amerikanische Musik) zu einem globalen Musikidiom führte, das in allen Erdteilen verständlich war.“[8]

5. Einfachheit

Kunstvolle, komplexe und künstliche Werke zu schaffen gelingt leicht. Weitaus schwieriger ist es, eine durch die Unmittelbarkeit des Einfachen beeindruckende Aussage künstlerisch zu formulieren. Dass die Werke Neuer Musik sich durch Hyperkomplexität auszeichnen und von höchstem Schwierigkeitsgrad für Interpreten sind (das Rundfunkorchester wird‘s schon spielen können!) ist symptomatisch.

Auch hier fasziniert der Blick auf die Altvorderen, die immer wieder auch kleine und einfach spielbare Werke schrieben - etwa Bachs „Inventionen“, Mozarts „Sonata facile“, Beethovens „Sonatinen“, Schuberts „Tänze“. Dass moderne Komponisten, die „einfach“ schreiben (etwa Erik Satie, Morton Feldman oder Arvo Pärt), sich großer Hörerakzeptanz erfreuen, sollte programmatisch verstanden werden: Das Suchen von Einfachheit zeigt eine bedeutsame Perspektive einer Musik des 21. Jahrhunderts.

In Rainer Maria Rilkes Wort von „Kunst ist Kindheit nämlich“[9] liegt der Schlüssel für die Relevanz von „Einfachheit“ im ästhetischen Prozess. Der Kinderarchetyp (wie C.G. Jung 1941 darlegte) stellt für den Menschen die Brücke zur Kollektiv-Seele und zu den intuitiven, gleichsam prähistorischen Wahrheiten dar. Nie waren die Sinne des Menschen so wach wie in seiner Kindheit. Dort war unsere Phantasie am größten, die Kombinationsgabe am schnellsten, die Emotionen (Angst, Lachen, Weinen, Freude) am unmittelbarsten. Vor allem in der Bildenden Kunst ist deutlich geworden, welche Kraft (verbunden mit einer generellen Akzeptanz der Kunstwerke) von der Orientierung am Einfach-Kindlichen und Primitiven ausgeht: Paul Klee, Pablo Picasso, Joan Miró haben davon deutlichst Zeugnis abgelegt.

Für die Musik gibt es Bedenkenswertes: „Große“ Komponisten konnten immer dann mit erstaunlicher Popularität rechnen, wenn sie „für Kinder“ komponierten. „Genialität“ hatte man schon in der Romantik als „wiedergefundene Kindheit“ begriffen. Fragen wir - sozusagen auf der Straße - den Durchschnittshörer nach den Evergreens: „Was kennst Du von Prokofieff?“ - „Peter und der Wolf“. „Was kennst Du von Camille Saint-Saëns?“ - „Karneval der Tiere“. „Was kennst Du von Engelbert Humperdinck?“ - „Hänsel und Gretel“. „Was kennst Du von Robert Schumann, was von Brahms, von Beethoven?“ - „Die Träumerei aus den Kinderszenen, Guten Abend, Gute Nacht und Albumblatt für Elise“ Ö Es scheint, als würden die Komponisten in dem Moment, in dem sie sich auf

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.ccnc.de/>

das Thema „Kind“ einlassen, ihr Faible für Kunstfertigkeit und Künsteleien vergessen und sich einfacher Grundstrukturen bedienen - und erreichen eine unerhört breite Zuhörerschaft.

6. Sanglichkeit und Singbarkeit

Wer vermag heute eine Melodie von Stockhausen, Rihm, Nono oder Boulez vorzusingen, zu pfeifen oder gar absichtslos zu trällern? Weitaus mehr gelingt dies im Bereich der „E“-Musik mit Melodien jener Komponisten, die in ethnologischer Musik wurzeln - wie bei den schon erwähnten Namen Strawinsky, Bartók, Orff und anderen. Den gesunden Menschenverstand müsste es eigentlich irritieren, dass „Ohrwürmer“ (als Inbegriff der nachsingbaren Melodie) schon seit Jahrzehnten fast nur noch im Bereich der „U“-Musik komponiert werden. Das an dieser Stelle von „E“-Komponisten eingebrachte Argument, dass heute nicht mehr gesungen, sondern nur noch Musik aus Konserven konsumiert werde (also keine neukomponierten Melodien mehr benötigt werden), ist durch größte Inaugenscheinnahme widerlegt:

Das internationale Repertoire von Songs, Balladen, und Liedern (vom „Yesterday“ der Beatles bis zu Bob Dylans „Blowin‘ in the wind“) ist von einer verblüffenden Kohärenz. Wenn sich Jugendliche aller Erdteile in Zeltlagern, Interrail-Bahnhöfen und Youth Hostels treffen, dann wird gesummt und gesungen wie nie zuvor - nur eben aus dem Repertoire der (unzutreffend so benannten) „U“-Musik. Zur Perspektive einer „Neuen Musik“ im beginnenden Jahrhundert sollte der Ehrgeiz zu gelegentlicher Melodiosität von Kompositionen unbedingt gehören.

7. Lösung des Werkbegriffs von der Schriftform

Viele Komponisten der „E“-Musik sind „Schreibtisch-Täter“ - und als solche oft vom realen Leben der Töne und Klänge abgeschnitten. Das Notieren, Ordnen und Rationalisieren bedingt meist eine Reduktion des musikalischen Materials und eine Beschneidung des faszinierenden Wildwuchses und Eigenlebens von „Klang“. In vielen Formen der „U“-Musik hingegen wird auf Notation weitgehend verzichtet oder zumindest die Schriftform nur als Zwischenstadium (als Hilfsskizze der musikalischen Verständigung), nicht aber als Endform einer Komposition angesehen: Im Jazz beispielsweise mag ein Hauptthema bisweilen in Schriftform existieren, die zigtausenden von LPs und CDs aber sind ohne Notentext auf Basis der Improvisation eingespielt worden. Chart-songs und Dance Music werden in den Musikstudios seit vielen Jahren ohne den Umweg einer Verschriftlichung Spur für Spur (der al fresco-Technik der Malerei vergleichbar) auf die Mehrspur-Bandmaschine gespielt und gesungen.

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.ccnc.de/>

Gleiches gilt für viele Filmscores (mit Ausnahme der immer seltener werdenden orchestralen Filmmusiken), wobei die hier vorzugsweise eingesetzten gesampelten Klänge und Geräusche sich ohnehin jeder Notation widersetzen. Im Zeitalter der digitalen Speicherung und Programmierung von Audiosignalen jeder Art (ob Ton oder Geräusch) hat Komponieren als ein Zusammenfügen (componere) solchen Klangmaterials eine vormals unbekannte Direktheit erreicht: Alles Auditive (ob Klavierklang, Windpfeifen, Eskimoflöte oder Klappern einer Kokosnuss) ist inzwischen digital abrufbar, in jedem Parameter veränderbar und kann in beliebigen Relationen zu Neuem zusammengefügt werden. In der musique concrète der fünfziger Jahre geschah dieses Zusammenfügen oft in strukturell-konstruktivistischem Kontext (sozusagen nach einem abstrakt entwickelten „Plan“), in den Filmscores, Songs, Hiphop-Tracks und Remixes geschieht dies heute spontan, intuitiv als Improvisation.

Für Komponisten der „E“-Musik wäre es perspektivenreich, ihre Notenpartitur in herkömmlicher Notenschrift (wobei ein Notensymbol bekanntlich ja nur den einen Parameter des Grundtons bezeichnet und nichts über die wirkliche Klangstruktur aussagt) um die „digitale Partitur“ der „U“-Musik zu erweitern.

Conclusio: Es wäre zu einfach, wenn eine ins 21. Jahrhundert perspektivierte Musik nun ausschließlich diesen sieben gezeigten Akzentuierungen genügen sollte: Tänzerisch, vital/optimistisch, funktional, folkloristisch, einfach, sanglich und improvisativ zu sein garantiert einem Musikstück noch keineswegs den Weg ins Repertoire. Im Gegenteil - ein Abgleiten in Trivialität und Kitsch ist gefährlich nahe. Der Grund: Archaischem und allseits-bekanntem Material den Stempel der Individualität und Einmaligkeit aufzudrücken, ist mühevoll und benötigt eine intensive Subjektivität des Autors.

In seinem „Kunst ist schön, aber macht Arbeit!“ brachte Karl Valentin diesen unabdingbaren Prozess auf eine knappe Formel. Wenn musikalische Charakteristika in der Praxis von „E“- und „U“- Musik sich bisweilen polar entgegenstehen, so darf davon ausgegangen werden, dass die Wahrheit am ehesten in der Mitte liegt.[10] Gerade deshalb müssen die Qualitätsbefunde von „U“ und „E“ integriert und zu einer zeitgemäßen „Neuen Musik“ zusammengeführt werden.

Das Komponieren einer „Neuen Musik“ zwischen „U“ und „E“ benötigt eminentes Fingerspitzengefühl und bleibt eine Gratwanderung. Mit zuviel „U“ droht das Abgleiten in Massen-Ästhetik, Klischee und Kitsch. Mit zuviel „E“ drohen Hyperindividualismus und Vereinzelung. „Kunst“ - damit sie als Sprache fungieren kann und ihre Adressaten erreicht - braucht immer ein Zeichenrepertoire, das ästhetisch verabredet und bekannt ist. Diese Stereotypen sind jedoch lebendig und bleiben einem ständigen Prozess der Neudefinition unterworfen.

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.ccnc.de/>

Wird ein ästhetisches Zeichen jedoch auf eine formelhafte Bedeutung verengt, so entstehen Klischees, „tote Zeichen“. Diese Klischees bilden ein der lebendigen Kommunikation vorgeschaltetes Begriffssystem, das man sprachtheoretisch als „Zwischencode“ oder (umgangssprachlicher) als „Ideologie“ bezeichnet. Kunst, die Klischees verwendet, ist affirmativ. Sie bestätigt nur, was schon alle wissen. Wirkliche Kunst ist aber unberechenbar. Dabei hat der Künstler einen schmerzhaften Spagat zu machen: Um verständlich zu sein, benutzt er vorhandene Ordnungen. Um seine eigene Wahrheit auszudrücken, muss er diese Ordnungen jedoch in Frage stellen.

II. Das Konzept „Musik visuell“ als Re-Konkretisierung der Musik

Seit ihren Ursprüngen ereignete sich Musik immer in situativem und damit visuellem Kontext. Mit der „L'art-pour-l'art“-Ästhetik seit etwa 1900 und durch die Technologien der Schallaufzeichnung (Rundfunksendung, LP, CD usw.) hat sich jedoch eine Form der „reinen Musik“ herausgebildet, deren Rezeption besonders dem musikalischen Laien zunehmend schwer fällt. Vor allem die instrumentale Musik hat in den letzten Jahren an Bedeutung verloren. Das Interesse an Kammermusik ist drastisch gesunken. Der ungebrochene Boom des Musikkonsums (noch nie in der Geschichte der Menschheit wurde so viel Musik gehört) täuscht über das Faktum hinweg, dass weltweit zu etwa 96 Prozent Vokalmusik gehört (und als Tonträger gekauft) wird - egal ob Hitsong, Blues, Volkslied oder Opernarie.

Das stimmliche Element der Vokalmusik hat jedoch etwas Personifizierbares, etwas Materielles und Psychisch-Konkretes, das die Rezeption erleichtert. Viele „Musikliebhaber“ - sei es im Bereich des Schlagers oder der Oper - reduzieren ihr Interesse auf den psycho-physischen Gehalt des Stimmlichen („Wie ist das Timbre?“, „Wie laut, wie hoch, wie tief?“, „Hat die Stimme Kraft, Magie, Sex?“[11]) und haben keinerlei Ahnung von musikalischer Form, von Musikinstrumenten, von harmonischen, rhythmischen oder motivischen Vorgängen. Diese „Musikliebhaber“ stehen der abstrakteren Instrumentalmusik oft hilflos gegenüber.

Erklingt Instrumentalmusik jedoch im visuellen Kontext, dann zeigen Hörer mehr Toleranz und Interesse. Schüler, die beispielsweise in der Oper eine inszenierte Ouvertüre erlebt haben, akzeptieren plötzlich diese vormals „trockene“ Musik als Unterrichtsgegenstand. Besucher eines Stanley Kubrick-Films kaufen sich plötzlich die CD zu „Also sprach Zarathustra“ von Richard Strauss, Ligetis „Requiem“, BartÛks „Musik für Saiteninstrumente“ oder Pendereckis „Jakobs Erwachen“, weil sie diese Musik im Kontext von „Shining“ oder „Odyssee 2001“ so aufregend empfanden. Musikpädagogische Untersuchungen weisen nach, dass in unserem Videozeitalter „Musik“ nicht mehr pur, sondern zu fast 90 Prozent im Kontext von Bildern rezipiert wird: als TV-Aufzeichnung, im Spielfilm, in der Werbung, im Videoclip, am Computermonitor. „Multimedia“

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.ccnc.de/>

ist das Schlüsselwort für die Zukunft geworden und setzt den mit Richard Wagner oder Alexander Scriabin initiierten Trend zum „Gesamtkunstwerk“ folgerichtig fort.

Grundlage sind die neuesten technologischen Entwicklungen. War bislang im privaten Consumer-Bereich nur die Musik in HiFi-Qualität genießbar und dem Bild vorgeordnet, so hat inzwischen mit der DVD-Technologie und dem digitalen Fernsehen auch die Bildebene letztmögliche Qualität erreicht. Durch den technologisch hohen Standard audiovisueller Reproduktionstechniken ist auch die vormals entscheidende Frage „Live-Erlebnis“ oder „Konserve“ hinfällig geworden: Das Erleben einer konservierten Musikaufzeichnung mit großem Bild und großem Ton kann einen schlechten Sitzplatz in der Philharmonie oder in der Pop-Arena durchaus wettmachen. Hinzu kommt, dass gerade bei großen Musikevents (vom Open-Air-Festival bis zur Luxusinszenierung einer Oper oder eines Musicals) ohnehin mit tontechnischer Übertragung (Mikrophonverstärkung und Livemix) und Monitorleinwand gearbeitet wird.

In der Videoclip-Kultur der Popszene ist die multimediale Entität bereits vorgelebt: Entscheidend für die Verbreitung eines Poptitels ist die Durchschlagskraft, die vom (dem Tonträger vorgeschalteten) Videoclip ausgeht. Für den rotstiftgewohnten und subventionsbedürftigen Musiker sind die Produktionskosten solcher Videos unvorstellbar. David Dorell (Bandmanager von Bush) bezifferte die Kosten für eine Minute Videoclip im Popbusiness 2000 auf etwa eine Million Dollar - und schätzte beispielsweise die Herstellungskosten eines Clips wie „Scream“ (1995) von Michael und Janet Jackson (Regie: Mark Romanek) mit einem Minutenwert von zwei Millionen Dollar ein. Hat ein Popsong durch die Videoclipproduktion eine visuelle Semantik erhalten, so wird bei Live-Auftritten mittels Bühnenshow und Multimediaprojektion diese Visualität in die Konzertsäle übernommen.

Übernimmt man mit einem vorurteilslosen Blick diese Entwicklungen der populären Musik für den Bereich der Klassik, so zeigen sich hier in der neuen Konjunktion von Bild und Ton neue Märkte, neue Inhalte, neue Leitbilder, neue Lust am Singen und Musizieren. Salopp verkürzt: Das Classic-Video muss her! - Dass sich Musik in einem visuellen Kontext ereignet, ist nicht neu und hat lange Tradition. Es ist umgekehrt so, dass der Gedanke der reinen Musik - „L'art pour l'art“ - einen Sonderfall der mitteleuropäischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts darstellt. Musik war zuvor immer optisch situiert:

in den feudalen oder klerikalen Prunkzügen, beim Musizieren in opulent ausgestaffierten Kirchen, vor wertvollen Gemälden, in aufwändig ausgestatteten Bühnen eines über 700 Jahren alten Musiktheaters. Bei den Plakaten zu Wolfgang Amadeus Mozarts Opern war beispielsweise der „Maschinist“ (der für visuelle Effekte Zuständige) namentlich in großen Buchstaben genannt, während nur eine kleine Notiz „die Musik ist von Herrn Mozart“ erwähnte. Denken wir an das optische Ambiente von Händels „Feuerwerk-

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.ccnc.de/>

musik“ und „Wassermusik“, an die Gattungen der Ballettmusik, der Melodramen, der Filmmusik (ob live zur Leinwand oder mechanisch verkoppelt auf der Tonspur).

In fünf „Visionen“ - als greifbar gewordenen Wunschbildern - will ich nachfolgend einige Perspektiven des Konzeptes „Musik visuell“ aufzeigen.[12]

Vision I: Wo vormals in der Wohnung TV, Radio, MC- und CD-Player und Computer getrennt standen, steht jetzt eine „Multimedia“-Station (mit bestem Surroundton), die Musik und Bilder aus Kabelfernsehen, Kabelradio, Internet, Telefon oder von der DVD wiedergibt. Das Speichermedium DVD (inzwischen beispielbar) hat CD, MC, VHS-Video abgelöst und wird neutral für akustische wie optische Aufzeichnung/Wiedergabe verwandt. Hören und Sehen gehören alternativ zum Angebot: Wer eine Brahmsinfonie „erleben“ will, hat die Möglichkeit nur den Ton zu hören oder eine visuelle Version - von der bloß dokumentarischen Aufzeichnung des ausführenden Orchesters bis hin zur fantasievollen Bebilderung.

Das kann spannend sein: Das neueste „Klavierstück“ von Wolfgang Rihm könnte - da beispielsweise von der Regisseurin Floria Sigismond bebildert, die schon in Marylin Mansons Videoclips „Beautiful People“ (1995) und „Tourniquet“ (1996) eine obsessive Bilderwelt gefunden hat - von einer breiten Hörerschaft erwartet werden. Dieser neuen Hörerschaft kann Rihms Musik kaum „crazy“ oder „abgefahren“ genug sein. - Oder: Das Kronos Quartet hat das neueste Streichquartett von Aulis Sallinen eingespielt, wozu ein inspirierter Regisseur narkotisch-schöne Bilder vom Jahreszeitenablauf der unberührten Natur Finnlands gefunden hat - und in dieser authentischen Koppelung von Streicherklang und Seelenlandschaft das neue Publikum in ungeahnte Welten entführt. A propos „Publikum“ - sind das jetzt Hörer oder Zuschauer?

Vision II: Der „Classic Clip“ hat auch den Konzertbetrieb verändert. So wie in der Popbranche die Musiker auf dem Podium die originale Visualität ihres Videoclips in die Bühnenshow übernehmen, so musiziert beispielsweise unser Kronos Quartet im Konzertsaal der Zukunft (wo vielfältigste Projektionsflächen zum Standard geworden sind[13]) sein Sallinen-Quartett vor den Aufnahmen der finnischen Natur - in bester Bildqualität von der „originalen“ DVD als „Nurbild“ projiziert. Es entstehen Konzerterlebnisse mit der Intensität existenzieller Traumwelten, die noch Tage nachwirken können. Liveaufführungen von Instrumentalmusik haben physisch-konkreten Gehalt bekommen. Musik wird zum Anfassen plastisch und vermag sich in neuen Hörerkreisen Sympathie zu erwerben.

Vorrangig gilt es, nach der Methode des „trial and error“ immer neue Konfigurationen des Visuellen und Musikalischen zu finden. Dabei kann man sich auch von historischen Vorbildern inspirieren lassen - seien es Pater Athanasius Kircher (1602-1680) mit seinem okkulten Wissen um geheime audiovisuelle Instrumente, die Farblichtprojektionen

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.ccnc.de/>

von Leonardo da Vinci um 1500, das „Orchestre Chromophonique“ von Charles Blanc-Gatti (1933/34 in Paris patentiert).

Wer aufmerksam für „Musik visuell“ sensibilisiert ist, wird immer wieder Überraschendes entdecken. Da war beispielsweise 1999 die „Philharmonische Nacht Erfurt“, in der GMD Wolfgang Rögner Dvor-ks Symphonie e-moll „Aus der Neuen Welt“ vor einer überdimensionalen Leinwand dirigierte, auf der ein eigens dazu von dem Amerikaner Titus Leber (aus unveröffentlichtem NASA-Material) kompilierter Film mit Aufnahmen aus dem Weltall gezeigt wurde: Mich hat das Englischhorn-Solo des II. Satzes noch nie so erschüttert wie hier vor dem Hintergrund der in der Schwärze des Alls schwebenden Erdkugel - als hätte Dvor-ks Musik nur auf diesen Moment der Visualisierung gewartet.

Vision III: Vom kürzeren „Classic Videoclip“ (3-15 Minuten) führt der Weg zur großen abendfüllenden Musikvisualisierung - etwa in Anlehnung an Walt Disneys legendären Film „Fantasia“ (1939/1940) und den Nachfolger „Fantasia II“ (2000), an Godfrey Reggios Film „Koyaanisqatsi“ (1983) mit Musik von Phil Glass. Solche überdimensionierten „Classic Clips“ könnten gewaltige neue Kunstwerke darstellen. Ich stelle mir jetzt all die großen Sinfonien und sinfonischen Dichtungen von Liszt, Rachmaninoff, Dvor-k, Smetana oder Strauss in suggestiven Bilderkaskaden vor - sei es abstrakt oder mit narrativer Rahmenhandlung. Hier könnten existenzielle Aussagen formuliert werden und seelische Tiefen erreicht werden, wie man es vom derzeitigen Kino- oder TV-Programm (mit ihrer Quoten- und Popcorn-Kultur) nicht mehr erwarten kann.

Das Fernsehen, dessen Programme mit den „Big Brother“-Konzepten, Talkshows, Inflationär-Krimis und seichten Melodramen zunehmend verflachen, würde solche Sendeangebote, die visuelle Innovation mit existenzieller Emotionalität verbinden, mit Handkuss und Dank für diese Qualitätszufuhr sicher aufnehmen. Finanzielle Risiken würden Sender mit solchen Produktionen kaum eingehen, denn die ein bis zwei Millionen Euro, welche die Produktion eines durchschnittlichen Groschen-Melodrams von 90 Minuten verschlingt, stellen für die low-budget-gewohnte Klassikindustrie bereits eine unerhörte Summe dar, die ein freies und phantasievolles Produzieren erlauben würde.

Vision IV: Der Stein ist ins Rollen gekommen - der „Classic Clip“ und die audiovisuelle Live-Performance (der Konzertsaal mit Leinwand - die inszenierte Musik) sind erfolgreich eingeführt. Die Kombinationen von Musik und Bild werden gewagter und experimenteller - und alle sind glücklich: Die Labels, die noch vor kurzem ihre Klassikabteilungen schließen mussten, können wieder produzieren und verkaufen, Interpreten werden wieder benötigt. Neue multimediale Berufsbilder entstehen.

Neue - vor allem jüngere - Publikumsschichten werden gewonnen, denen vormals klassische Musik unzugänglich war. Durch die Bilderwelt kommt neben der Konkretisierung auch eine erfrischende Aktualität der Produktion ins Spiel.[14] Dass die Visua-

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.ccnc.de/>

lisierung von klassischer Musik (in Analogie zum Videoclip der Popmusik) primär ein kommerzielles Produkt ist, kann kein Stigma mehr sein. In unserer Zeit, in der Medienkonzerne, Musical-Produktionen und Konzertmanagements an die Börse gehen, sind „echte Kunst“ und Kommerz keine Gegenpole mehr.

Vision V: Für das dramaturgische und rezeptionspsychologische Ineinanderspiel von Musik und Bild gibt es noch wenig wissenschaftliche Reflexion und Theorie. Für die sich in philologischer Detailarbeit verzettelnde und immer mehr die gesellschaftliche Anbindung verlierende Musikwissenschaft könnte „Musik visuell“ eine große Herausforderung sein. Schon im 19. Jahrhundert fragte sich der Dichter Adalbert Stifter: „Könnte man nicht auch durch Gleichzeitigkeit und Aufeinanderfolge von Lichtern und Farben ebenso gut eine Musik für das Auge wie durch die Töne für das Ohr ersinnen?“ In Symposien und Seminaren wäre eine Bestandsaufnahme vieler solcher Dokumente wie eine Theoriebildung notwendig.

Beispielsweise steht die Analyse von fast 150 Jahren dokumentierter Bild-Musik-Geschichte an.[15] Die Zusammenarbeit von Musikwissenschaft und Filmwissenschaft und ein immenses Stoffgebiet stehen an. Um nur (fast zufällig) einige Namen zu nennen: Die Höhepunkte des abstrakten Kinos der zwanziger Jahre mit Walther Ruttmann und Viking Eggeling, dann die Meisterschaft von Oskar Fischinger, der von 1921 bis 1953 dreißig visuelle Musikfilme drehte und von Walt Disney folgerichtig für sein „Fantasia“-Projekt ausgebeutet wurde. Das Schaffen von audiovisuellen Künstlern wie (alphabetisch genannt) Bruce Conner, Maya Deren, Charles Dockum, Mary Hallock Greenewalt, Curtis Harrington, Harry Smith, Thomas Wilfried.

Fußnoten:

1 Leo Lionni, Frederick, deutsch von Fredrik Vahle, 1967 und 1968 (G. Middelhaue Verlag) München

2 Die deutsche GEMA ist weltweit die einzige Verwertungsgesellschaft, die diese „E“-„U“-Differenzierung kategorisch eingeführt hat.

3 Die Kategorie der „Logik“ ist in der Kunstmusik natürlich weit über Theodor W. Adorno hinaus konstitutiv gewesen: Man findet sie bei richtungsweisenden Musikwissenschaftlern wie Hugo Riemann („Musikalische Logik“), Hans-Heinrich Eggebrecht („Musikalisches Denken“) wie in der Technik der „Durchführung“ als Inbegriff abendländischen Komponierens.

4 Vgl. hierzu Daniel Goleman, Emotionale Intelligenz, München-Wien 1996

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.ccnc.de/>

5 Es ist auffallend, dass an den Opernhäusern die Musik zu Ballett-Abenden meistens als Tonkonserve erklingt und vor allem zeitgenössische Live-Musik (womöglich Uraufführungen, Kompositionsaufträge) zu den Raritäten zählt.

6 Bezeichnenderweise hat mit Beginn der 70er Jahre die Minimal Music (Phil Glass und Steve Reich waren die Exponenten der ersten Stunde) aufgrund ihrer körperhaften Rhythmik blitzartig eine weltweite Akzeptanz erfahren und stellt momentan die kohärenteste Stilistik innerhalb der Neuen Musik dar.

7 Vgl. dazu von N.J. Schneider, Carl Orff und die repetitive Musik nach 1960, in: Jahrbuch II der bayerischen Akademie der Schönen Künste, München 1988, S. 354-374

8 Nicht nur bei Komponisten, sondern auch bei ausübenden Musikern führt die Integration von Kunstmusik und Folklore zu profilierterem Stellenwert im Musikleben: Beispielsweise sind amerikanische Sänger/innen, die neben der klassischen Gesangsausbildung auch in der Jazz-, Blues- und Gospeltradition wurzeln, beliebt und von einer konkurrenzlosen „Robustheit“ an deutschen Opernhäusern; gleiches gilt für die amerikanischen Blechbläser/innen, die unbekümmert zwischen Konzertsaal und Jazzband beheimatet sind und in ihrer stilistischen Vielfalt eine ähnlich gelagerte „Robustheit“ aufweisen.

9 Vgl. dazu das gleichnamige Kapitel in N.J. Schneider, Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch, Mainz (Schott Verlag) 1997, Seite 91ff.

10 So soll nicht jede Musik „Tanzmusik“ sein, aber der „Tanz“ sollte wieder als potenzielles Medium der Erdung von komplex-rhythmischer Musik zugelassen sein. Ebenso soll nicht jede künftige Musik vital, optimistisch und harmonisch sein (das käme einer diktatorischen Kulturreglementierung gleich), vielmehr sollten diese Qualitäten die eine Seite eines Spannungsfeldes darstellen, in dem sich Neues Komponieren ereignet. Auch geht es nicht darum, nur noch funktionale und gesellschaftlich determinierte Musik zu schreiben, sondern die Ausschließlichkeit einer hermetischen Ästhetik (und damit die vorurteilshafte Minderbewertung funktionaler Musik) zu reduzieren.

11 Die bei vielen Liebhabern „schöner Stimmen“ zu beobachtende Reduktion der musikalischen Wahrnehmung auf die dem Stimmklang innewohnende „nackte Psyche“ (die stimmlichen Regungen sind bekanntlich das Privateste, was eine Person nach außen kehren kann) darf nahezu als „musikalische Pornographie“ bezeichnet werden.

12 Eine ausführliche Darstellung findet sich bei Enjott Schneider, Die andere Musikförderung: Der Rezeptionsansatz „Musik Visuell“, in: Musikforum (herausgegeben vom Deutschen Musikrat), 36. Jahrgang, Heft 93, Dezember 2000 (Schott Verlag Mainz), S.26-33

enjott schneider

Ein Artikel von: <http://www.ccnc.de/>

13 Viele moderne Veranstaltungsgebäude (z.B. der „BMW-Pavillon“ am Münchner Lenbachplatz) besitzen bereits jetzt aufwändige integrierte Projektions-, Übertragungs- und Beschallungstechnologie.

14 Die Pop-, TV-, Film- und Videoclipbranchen zeichnen sich durch eine Aktualität aus (oft liegen hier nur drei bis vier Wochen zwischen Konzeption und Auslieferung eines Medienprodukts), die der „E“-Musik fremd ist: Bei den Hörfunkanstalten liegen Musikbänder oft drei bis vier Jahre, bis sie geschnitten werden, dann vergehen bisweilen ein bis zwei Jahre, bis die CD produziert und gepresst ist. Verbunden mit der permanenten Verwunderung, dass die Klassikbranche dem Zeitgeist nicht so recht zu folgen vermag.

15 Eine sehr gute Übersicht findet sich in: Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo, hg.v. Veruschka Bûdy und Peter Weibel, Köln (DuMont-Verlag) 1987