



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Emergency Broadcast Network

Sound- und Visualisierungskulturen im historischen Kontext

Verfasserin

Sarah Youssef

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ulrich Meurer

Danke

an meine Eltern und meinen Bruder,
die mich immer bedingungslos unterstützen.

an Martin Pühringer, Bettina Hutzl und Natalie Neudert,
die für mich wie Familie sind.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	9
2. Terminologie.....	13
2.1. Vjing.....	13
2.2. VJ/VJane.....	13
2.3. AV-Act.....	14
2.4. Remix – Sample – MashUp.....	14
3. Die Visualisierung von Musik.....	15
3.1. Synästhesie in der Kulturgeschichte.....	15
3.2. Synästhesie in der Neurowissenschaft.....	16
3.3. Farbe-Ton-Lehre.....	18
3.4. Die Farben - Musik ab 1900.....	20
3.4.1. Das reflektorische Farbspiel.....	20
3.4.2. Das Farbklavier: Lászlós & Skrjabin.....	21
3.5. Oskar Fischinger: Der absolute Film.....	24
3.6. Anfänge des Vjings.....	26
3.6.1 Joshua Light Show & Projektionen.....	27
3.6.2. Exploding Plastic Inevitable.....	27
4. VJing & Technik.....	30
4.1. Scratch Video.....	32
4.2. Software & Hardware.....	33
4.2.1. Software.....	33
4.2.2. Programmierung.....	36
4.2.3. Hardware.....	36
5. VJing & Found Footage.....	38
5.1. Musikvideo.....	40
5.2. Von Video zu AV-Act.....	43

5.3. Collage & Montage in der bildenden Kunst.....	45
5.4. Collage & Montage im narrativen Film.....	48
6. Emergency Broadcast Network.....	51
6.1. Golfkrieg.....	52
6.2. Kunst, Krieg und Found Footage.....	55
6.2.1. Videoanalyse assoziativ.....	59
6.2.1.1. Monks.....	59
6.2.1.2. Frank und Hello.....	60
6.2.1.3. What´s Happening.....	62
6.2.1.4. Conclusio.....	64
6.2.2. Videoanalyse narrativ.....	65
6.2.2.1. Infomercial.....	66
6.2.2.2. Sign Off.....	67
6.2.2.3. Psycho Drug.....	68
6.2.2.4. Conclusio.....	69
6.3. Medienkrieg.....	70
6.4. Dekonstruktion medialer Bilder.....	72
6.5. Der politische Körper.....	78
7. Conclusio.....	85
8. Quellenangabe.....	87

1. Einleitung

Die Verwendung von Found Footage folgt einer langen Tradition auf dem Gebiet der Sound- und Visualisierungskulturen. Die vorliegende Arbeit setzt sich in Zusammenhang mit diesem Sachverhalt mit audiovisuellen Live-Performances des Künstlerkollektives Emergency Broadcast Network (EBN) auseinander. Die Arbeiten Emergency Broadcast Networks aus den frühen 90er Jahren, verdeutlichen die Anwendung von Found Footage in politischen Kontext der AV-Szene. Die Betrachtung der Videoclips von EBN sollen so auch wissenschaftliche Auseinandersetzung der kulturpolitischen Geschichte der USA ermöglichen.

Vorab werden in dieser Arbeit die wichtigsten Begriffe zum Thema Live-Visualisierung beschrieben. Gerade in Bezug auf Termini wie AV-Act, VJing und VJ ist eine Konkretisierung dieser Begrifflichkeiten notwendig. Ein kunstgeschichtlicher Abriss über den Begriff der Synästhesie bildet den Großteil des ersten Kapitels. Die Synästhesie beschreibt nicht ausschließlich ein neurowissenschaftliches Phänomen, sondern steht im kunstgeschichtlichen Diskurs vieler Epochen für den Gedanken Kunst intermedial aufzubereiten.

Ob in der Literatur, der Musik oder der Malerei ist sie damit Teil einer historischen Entwicklung der Vorgeschichte von Sound- und Visualisierungskulturen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird die Verwirklichung des Farbklaviers umgesetzt. Diese ist eine technischen Entwicklungen welche die Visualisierung von Musik und Darstellung das Farbspielen ermöglichen. Exemplarisch werden in diesem Kapitel einiger dieser Farbklaviere und Farbenspiele besprochen. So wie das von Ludwig Hirschfeld-Macks entwickelte reflektorische Farbspiel. Dieses täuscht nicht nur eine Bewegung von Farbformfläche vor, sondern erzeugt wirkliche Bewegung, mit der eine Vielfalt an Farb- und Formspielen ermöglicht wird. Alexander Skrjabin und Alexander Lászlòs werden die Entwicklung des klassischen Farbklaviers mit Synthese von Farbe, Licht und Musik zu ersten audiovisuellen Konzerten verwendet.

In weiterer geschichtlicher Betrachtung der audiovisuellen Kunst sind die Anfänge des Absoluten Filmes und die Arbeiten Oskar Fischingers zu erwähnen. Fischingers Studien in Schwarz-Weiß werden von ihm durch akustische Elemente erweitert seine rhythmischen Grafiken sind daher essenzielle Wegbereiter für die Entwicklung des AV-Kulturen.

Nach der Loslösung der gesellschaftlichen Paradigmen der 50er Jahre, gilt es sich in den darauffolgenden Jahrzehnten politisch, sexuell und künstlerisch zu emanzipieren. Bei Multimediashows und Happenings sollen Wahrnehmungsgrenzen überschritten werden. Es ist der Beginn einer künstlerisch neuen Auseinandersetzung mit AV-Kulturen. Das Wet-Show Verfahren bildet die Grundlage für die späteren Lightshows. Die Joshua Light Show arbeitet mit diesen Liquids, als dem Wet Show Verfahren. Es entwickelt sich eine Konzertkultur, die vor allem in New York und San Francisco Fuß fasst. Andy Warhols Exploding Plastic Inevitable ist eine Aufführungsreihe multimedialer Performances mit der Band The Velvet Underground die von 1966 bis 1967 in Clubs auftritt. Mit dieser Multimedia-Performance erreicht die Ära ihren Höhepunkt in Bezug auf der Ebene audiovisueller Konzertkultur. Durch diese Konzerte der 60er und 70er Jahre entsteht der Club in dem Kontext wie wir ihn heute kennen. Der nun folgende Teil der Arbeit beschäftigt sich mit der historischen Vorlage von AV-Acts.

Was aber benötigen VisualistInnen für die Verwirklichung von Echtzeit-Visualisierungen? Um das gesamte Feld der Sound- und Visualisierungskulturen verstehen zu können, sollen die technischen Voraussetzungen für AV-Acts geklärt werden. Da diese Community vor allem auf einer DIY-Philosophie beruht, impliziert sie in diesem Zusammenhang auch eine gewisse politische Haltung. Inhaltlich werden in einzelnen Abschnitten einige der Programme und Tools besprochen um einen Überblick der technischen Handhabung von AV-Arbeiten zu ermöglichen.

Ein Teil von Sound- und Visualisierungskultur arbeitet mit Found Footage, also dem Archivfilmmaterial. In dieser Arbeit ist die Rezeption von Found Footage in jeglicher

Verwendung des Materials ein immanenter Teil der Analysen. Aber zunächst stellt sich die Frage, was Archivfilmmaterial ist und welche Bedeutung es impliziert? Ebenso soll die Handlungsweise von KünstlerInnen im Bereich der audiovisuellen Medienrezeption verständlich gemacht werden. Vor allem die unzähligen Möglichkeiten der Nutzung von Found Footage, machen das Material für viele Bereiche des Films und audiovisueller Kunst attraktiv. Durch das Musikvideo ist Archivfilmmaterial in der Massenkultur in Verwendung. Begriffe wie Main- und Subkultur sind für den Bereich der Massenmedien von Relevanz und werden in Bezug auf den marktwirtschaftlichen Nutzen des Musikclips diskutiert. Zwei genauere Betrachtungen von Clips geben den Anstoß zu hinterfragen, ob das Found Footage Video narrativen Strukturen folgt und ob das auch für AV-Acts gilt? In diesem Kontext wird auch die Montage und die Collage in kunstgeschichtlicher Retrospektive aufgegriffen. Als Beispiel dafür werden die Arbeiten Nam Jun Paiks besprochen, der sich mit seiner Videokunst dem Medium Fernseher annimmt. Greg Baldwins Found Footage Film auf Langfilm-Ebene ist ein seltenes Beispiel für narrative Elemente und für die Nutzung von Archivfilm im allgemeinen. Die künstlerische und kritische Auseinandersetzung mit der Politik der Vereinigten Staaten vereint Baldwin mit den politisch motivierten Arbeiten und Videoclips des Künstlerkollektives EBN.

In Bezug auf die vorangegangene theoretische und historistische Abhandlungen von Sound- und Visualisierungskulturen und Found Footage wird dieser Teil dem US-amerikanischen Künstlerkollektiv Emergency Broadcast Network (EBN) gewidmet. EBN wird durch AV-Acts in den 90er Jahren bekannt. Vor allem der Begriff Found Footage steht auf Grund ihrer Arbeiten erneut im Vordergrund. Hierbei stellt sich die Frage in welchem Zusammenhang Archivmaterial mit den Arbeiten von EBN steht? Wie wird das Material genutzt und was macht die Montage im künstlerischen Werk EBNs möglich bzw. wie wird die Montage verwendet? Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihren Videos ist der analytische Teil dieser Arbeit. Die Analyse bezieht sich hierbei auf die Bild- und Klangebenen der Videos. Um den politischen Gehalt der Arbeiten verständlich zu machen wird die Geschichte des Golfkriegs erwähnt. Dieser zeigt das unmittelbare Verhältnis von Staat und Medien auf. Die

mediale Auseinandersetzung mit Krieg gilt letztendlich als Triebfeder und als Motivation für die Arbeiten Emergency Broadcast Networks. In der folgenden Feinanalyse zeigt sich, dass der Großteil der Arbeiten EBNs sich gegen die Informations- und Nachrichtenkultur der Vereinigten Staaten richtet. Die Analyse soll verdeutlichen mit welchen Mitteln das Medium Film bzw. Fernsehen für die künstlerisch-kritische Auseinandersetzung genutzt werden kann. Hierbei stellt sich erneut die Frage, inwiefern Found Footage in narrativer bzw. assoziativer Form innerhalb audiovisuellen Arbeiten zum Tragen kommt. Im Abschnitt „Medienkrieg“ wird die Nutzung von Medienstrategien anhand der in den 1990er Jahren entwickelten PR-Kampagne für den Krieg am Golf noch genauer erläutert. Daraufhin beschäftigt sich die Analyse mit den ersten Arbeiten EBNs, die sich thematisch mit dem 2. Golfkrieg auseinandersetzen.

Letztendlich bleibt die Frage nach politischer Repräsentanz. Wie gestaltet sich der politischer Körper und was ist oder kann er sein? In Bezug auf die mediale Aufbereitung dieses Körpers bleiben die RepräsentantInnen nicht nur politischer Körper, sondern sind Teil einer politischen Inszenierung zwischen dem privaten und politischen, öffentlichen Leben. Der Begriff des dritten Körper entspricht dieser Inszenierung von privat und öffentlich. In der Analyse von EBNs Inszenierungen steht die Imitation des politischen Körpers in Vordergrund. Dieser Körper ist also nicht in seiner Präsentationsform aktiv, sondern wird in der Performanz als schemenhafte Figur ad absurdum geführt.

2. Terminologie

2.1. VJing

VJing, auch Visuals oder Visualisierung bzw. Echtzeitvisualisierung genannt, bedeutet mit bewegten Bildern zu improvisieren, Bilder zu verfremden, sie in neue Zusammenhänge zu bringen, sie auf Musik reagieren zu lassen. Dabei wird aus dem Medium Film, eine Mischung aus Performanz, Musik und Lichtspiel. Es gibt hierzu viele Ansätze, wie KünstlerInnen sich mit der Materie beschäftigen. Das Material reicht von digitalen Grafiken über Animationen bis hin zu Found Footage. Durch die Vielzahl an Möglichkeiten und Material scheint es, als gäbe es beim Erzeugen von AV-Sets keine visuellen Grenzen. Eine wesentliche Eigenschaft von VJing ist die Verbindung von Musik und Bild. So findet VJing in Clubs, bei Kulturveranstaltungen, Festivals etc. statt. In dieser Arbeit werden hauptsächlich die Begriffe VJing und Visuals genutzt, da die folgenden Analysen sich in den meisten Fällen auf englischsprachige Werke beziehen. In diesem Sinne bedeutet VJing eine auf Technik aufbauende Projektionsform, deren Resultat Visuals sind.

2.2. VJ/VJane

„Wie der Begriff `DJ` aus dem Radio stammt, so kommt der Ursprung des Begriffes `VJ` aus dem Musikfernsehen. Mit dem Aufkommen von MTV bezeichnen sich so die `Video Journalisten`, die in ihren Sendungen ausgewählte Musikvideos präsentieren. `VJ` entwickelt sich zeitgleich als Abkürzung für `Video Jockey` oder Visual Jockey` im Club und ist als Pendant zum DJ, im visuellen Sinne zu betrachten.“¹

Im englischen Sprachgebrauch gibt es weiter Debatten zur gendergerechten Form des Begriffs VJ dessen Gegenüberstellung VJane heißt. In dieser Arbeit wird vor allem dem Begriff VisualistIn genutzt, da die Bezeichnung im Kontext der Kunstgeschichte fallen wird (Visual/Video-Art, also nicht ausschließlich in Verbindung mit dem Begriffsverständnis des VJing).

¹ Fischer, E.: Sound:Frame. Wien, 2011. S.9.

2.3. AV-Act

AV- Act bedeutet, dass eine Person oder eine Gruppe von KünstlerInnen audiovisuell arbeiten und dabei im Moment des Auftritts Material d.h. Audio und Video, live generieren bzw. abspielen und visualisieren. Diese Auftritte stehen dabei häufig in einem performativen Kontext, können aber in Kontext der Clubkultur als weitere Form von Unterhaltung oder auch als eigenes Genre von Performance im Club verstanden werden.

2.4. Remix – Sample – MashUp

Im eigentlichen Sinn ist der Begriff Remix, eine Zweitbearbeitung von einzelnen Musikstücken. Die musikalische Vorlage wird dabei zerschnitten und neu montiert, die Veränderungen können dabei bspw. auf das Tempo des Songs eingreifen oder ebenso den Gesang manipulieren. Diese Techniken werden auch im Bereich der visuellen Kultur angewendet, wobei nicht nur der Ton sondern auch die Bildebene dem Remix unterzogen werden. Die geschnittenen Video- und Musikteile werden in der Montage zu Sequenzen oder Szenen verarbeitet und in diesen Zusammenhang dann Samples genannt. Ein Begriff der seinen Ursprung aus der Kultur des Remix hat. Häufig handelt es sich dabei um gewisse Musikgenres die diese Technik anwenden, wie Hip Hop, R'n'B und Elektro. Remix wird im heutigen Verständnis als Begriff für die Montage von AV- Medien genutzt. Dabei wird ein Teil eines Musikstückes oder eines AV-Mediums einer Neubearbeitung unterzogen. Dieses Verfahren wird bei der Musik- und Videobearbeitung Sampling genannt. Eine Form des Remixes ist das Mashup-Video. Diese Videos sind eine technologische Erweiterung der Musikvideocollage, die in ihrer heutigen Form oft über das Internet verbreitet werden. Dabei werden verschiedenen Samples aus Musikclips von unterschiedlichen InterpretInnen bearbeitet und erneut miteinander verbunden. In MashUp-Videos treffen häufig verschiedene musikalische Genres auf einander.

3. Die Visualisierung von Musik

3.1. Synästhesie in der Kulturgeschichte

„Farben, Töne und Licht werden seit Anbeginn der Menschheit miteinander verbunden. Geändert hat sich im Laufe der Zeit nur die Art und die Begründung ihrer jeweiligen Zuordnung. In den Schöpfungsmythen der Völker unterschiedlicher Kulturen finden sich vereinzelt Kombinationen von Licht und Schall, wenn in Ägypten die singende Sonne die Welt durch ihren Lichtschrei erschafft, in brahmanischen Mythen die ersten Menschen leuchtende und klingende Wesen waren, in einem aztekischen [M]ythos ein Mann die Musik von der Sonne holt oder die australischen Aborigines die Musik mit einem Regenbogen vergleichen.“²

Interdisziplinär und kulturübergreifend wird der Begriff der Synästhesie angewandt und das Phänomen der Synästhesie untersucht. Die Vereinigung von Klang, Farbe und Licht ermöglicht die Art von Kunstpluralität, welche wir aus unzähligen Beispielen der Literatur, Malerei, und Musik kennen.

Schon im 17. Jahrhundert entstanden hierzu naturwissenschaftliche Überlegungen zu dem Thema Farbmusik. Athanasius Kircher, ein Geistlicher des 17. Jahrhunderts, erläutert in „Angalogia reum cum coloribus“, dass zwischen „je fünf Lichtintensitäten, Helligkeiten, Geschmacksqualitäten, Elementen, Lebensalter, Wissensstufen, Seiensstufen und Töne“³ eine Verbindung herrscht. So sind Töne von hoch zu tief angeordnet, Geschmäcker von süß zu bitter, Elemente von Feuer zu Erde usw. Weiter besteht in der Theorie Kirchers nicht nur ein Zusammenhang zwischen Tönen und Farben, sondern auch in der Lichtintensität, von hell zu dunkel. Die Analogien verschiedener Phänomene sollten eine Einheit bilden, die sich in die Welt und den Kosmos einordnen. Newtons „Opticks“ beschreibt in einem kurzen Unterkapitel die Beziehung von Farbe und Ton, welche zunächst andere Überlegungen verdrängt. Es scheint, dass seine Einteilung von Farben in Kreisform und Tonintervalle in dorischer Skala einer physikalischen Begründung zugrunde liegt. Als Vertreter der

² Jewanski, J. Farbe, Licht, Musik: Synästhesie und Farblichtmusik. Bern, 2006. S. 132.

³ Ebd. 2006. S. 139.

Naturwissenschaften ist Newton in der Wissenschaft der Synästhesie kein Einzelfall. Gerade neurologisch interessierte Wissenschaftler der Disziplinen Psychologie und Medizin publizieren in Fachzeitschriften und Bücher mit stetigen Interesse über Synästhesie.

3.2. Synästhesie in der Neurowissenschaft

Kultur- und Naturwissenschaft sind gleichermaßen an den Phänomen der Synästhesie interessiert. Synästhesie „galt [...] lange Zeit als Kuriosität und wurde nicht in den Kanon der seriösen neurowissenschaftlichen und psychologischen Forschungen aufgenommen“⁴ Der Begriff Synästhesie besteht aus den zwei griechischen Wörtern syn und aisthesis deren Bedeutung als gleichzeitiges Empfinden verstanden werden kann. „Die Synästhesie ist ein sensorisches Phänomen, dessen neuronales Substrat im Gehirn entdeckt werden kann.“⁵ Das heißt es handelt sich um eine Sinnesmodalität, welche die Wahrnehmung der SynästhetikerInnen beeinflusst. Eigentlich getrennt verlaufende sensorische Bahnen sind miteinander verschaltet, das bewirkt z.B. das Klänge oder Wörter einen visuellen Reiz, einen Geschmack oder Geruch hervor rufen können.⁶ So wird das Farben-Zahlen-Sehen durch die Hirnstruktur Gyrus fusiformis und dem darin enthaltenem Farbareal V4, welches in den Schläfenlappen liegt, verursacht.⁷ Unumgänglich bei der Bestimmung wahrer SynästhetikerInnen ist in der Naturwissenschaft eine Überprüfung des Phänomens. Hierzu eine kurze Versuchserklärung. In einem schwarz umrahmten Kästchen befinden sich eine Vielzahl von Fünfen und im linken unteren Drittel drei Zweier. Für gewöhnliche Menschen wäre bei dieser Versuchsreihe die Erkennung der drei Zweier erst nach ca. 20 Sekunden möglich, bei SynästhetikerInnen auf den ersten Blick, da sie Zahlen farbig erkennen. Bei dem eigentlichen Testgang werden die Probanden dabei mit Hilfe des MRT-Scanners untersucht. Dieser zeigt genau an bei welchen Hirnfunktionen exakt in welchen Arealen

4 Ramachandran, V.: Eine kurze Reise durch Geist und Gehirn. Hamburg, 2005. S.73

5 Ramachandran, V.: Eine kurze Reise durch Geist und Gehirn. Hamburg, 2005. S.73

6 Vgl. Gray, J.: Synästhesie: Mit der Ohren sehen. 2006. S. 22 ff.

7 Ebd. 2006. Abb. S.25

Reize auftreten. Bei Wort-Farben SynästhetikerInnen befindet sich der verursachende Reiz in der Übergangsregion zwischen Temporal-, Okzipital- und Parietallappen, also mittig gelegenen Regionen des Gehirns. Dieses „Farbhören“ ist die häufigste sinnesvermischende synästhetische Wahrnehmung, welche durch Reize der limbischen Struktur getriggert werden .

„Ein ähnlicher Befund kann gestellt werden für die Ergebnisreaktion von Synästheten, die vergleichbare Beschreibung von einfachen Sinneswahrnehmungen liefern. Verglichen mit Temporallappen – Epileptikern taucht in Berichten von Synästheten so gut wie gar kein autoreferentielles Material auf. Die Synästhesien geben sich in überzeugender Unmittelbarkeit, ähnlich dem Wiedererleben vergangener Erlebnisse, das Temporallappen – Epileptiker mit gegenwärtigen vergangenen Erlebnissen gleichsetzen. Für beide Patienten – Gruppen aber gibt es überhaupt keinen Zweifel, daß sich diese Phänomene ohne Kontextbezug einstellen und nicht in den laufenden Bewußtseinsstrom eingepasst sind, sondern ihn überlagern.“⁸

Die Wahrscheinlichkeit, dass Synästhesie eine genetische Ursache hat, ist hoch. Es wird angenommen, dass sich die Veranlagung für Synästhesie in frühester Kindheit manifestiert. Jedoch kann gleichzeitiges Empfinden durch unterschiedlichste neurologische Erkrankungen hervorgerufen werden. Psychosen werden damit am häufigsten in Zusammenhang gebracht. Neben anderen Symptomen begleitet an Schizophrenie erkrankte Personen auch ein gestörtes Realitätsempfinden, ähnlich wie bei der Temporallappenepilepsie. Dieses kann, in seltenen Fällen als synästhetische Wahrnehmung erkannt werden, jedoch weist es eine weitaus geringere Komplexität auf.⁹

„Viele anerkannte medizinische Probleme sind vollkommen subjektiv, wie z.B. Kopfschmerzen und alle Schmerzsyndrome, Schwindelanfälle und Temporallappenepilepsie (TLE). Letztere sind ein gutes Beispiel aus einer kurzen Liste, weil Patienten die an TLE leiden, selten Krämpfe haben, dagegen aber alle möglichen merkwürdigen subjektiven Erlebnisse [...] dissoziative Zustände und Wahrnehmungsstörungen. Gelegentlich erleben sie Synästhesie.“¹⁰

8 Adler, H.: Synästhesie: Interferenz, Transfer, Synthese der Sinne. Würzburg, 2002. S.8.

9 Ebd. S.9.

Bei dissoziativen und affektiven Störungen mit körperlichen Symptomen hat sich herausgestellt, dass die synästhetischen Eindrücke mit Behandlung der Krankheit gänzlich verschwinden können. Ramachandran unterscheidet zwischen vier Erklärungsmodellen für Synästhesie. Unter anderem ist der Konsum von Halluzinogenen dafür verantwortlich, dass „Farb-Hören“ als Phänomen auftritt. Dieses Hören von Tönen ist die häufigste Manifestation bei „Nicht-SynästhetikerInnen“. LSD beispielsweise verursacht, dass bestimmte Rezeptoren des Neurotransmitters Serotonin aktiviert werden. Diese Rezeptoren befinden sich bei den Raphe-Kernen und dem locus caeruleus. Es handelt sich hierbei um Areale die mit der Großhirnrinde verbunden sind. Die erzeugten Halluzinationen werden also nicht in den gleichen Hirnbereichen erzeugt, wie die Sinneswahrnehmungen der SynästhetikerInnen.¹¹ Ausschlaggebend sind die Wirkungen halluzinogener Stoffe der 60er Jahre, wodurch Lightshows und dem Konsum von LSD synästische Wahrnehmungserweiterungen ein Bestandteil der damaligen Kultur werden.

3.3. Farbe-Ton-Lehre

Vor 1700 hatten die Theorien zu Farbe-Ton-Lehren jedoch nicht das Ziel verschiedene Künste symbiotisch zu vereinen, sondern vielmehr die Ergründung einer Art Analogiebildung, welche als Wissenschaftsprinzip galt.

Louis Bertrand Castel überarbeitete Newtons Farbe-Tonintervall-Theorie zu einer Farb-Ton-Beziehung und erweckte diese anhand eines Farbklaviers zum Leben. Töne bekamen zum ersten Mal Farbe. Unter Berücksichtigung vorangegangener Theorien, ging Castel davon aus, dass die Dimensionen unserer Sinne gleich strukturiert sind und aufgrund dessen gleich viele Töne wie Farben vorhanden sind. Ein Musikstück sollte demnach wie ein Gemälde funktionieren, mit den Vorteilen, dass ein Tauber mit den Augen erleben könnte und ein Blinder mit den Ohren. Farben wären damit nicht mehr ein statisches Element in Bildern, sondern beweglich und allem voran könnten Maler

10 Ebd. S.9.

11 Vgl. Harrison, J.: Wenn Töne Farben Haben. Berlin, 2007. S. 198 ff.

auf rationaler Ebene die Grundlagen der Farbtheorie vereinfacht erlernen. Jedoch ist eine Vermischung von jeder Farbe absolut und ein Ton steht immer in Bezugnahme auf einen Grundton, so Jean-Jacques Rousseau. In der Synästhesie-Debatte des 18. Jahrhunderts war Rousseau einer der größten Kritiker Castels.

Er erklärt, dass Farbe und Ton sich deutlich voneinander unterscheiden. Ein Transfer der Oktaven auf Farben wäre falsch, da die Oktave durch die Verdoppelung der Schwingung zu definieren ist, welche bei der Farbe nicht zu erkennen ist. Laut Rousseau, ist die Farbharmonie immer von der Gewohnheit der Mode abhängig, wie auch die Wirkung der Farbdissonanz weniger unangenehm erscheint, als die Dissonanz in der Musik. Z.B. wirkt die Farbe Orange-Rot angenehm, im Vergleich zu einem Halbton der als unangenehm wahrgenommen wird. Unter anderem steht auch der raumzeitliche Gegensatz von Musik und Malerei nicht zur Debatte, da dieser faktisch belegt ist.¹²

Neben kulturspezifischer Kritik beschränkte sich das Phänomen der Synästhesie jedoch nicht nur auf Musik und Malerei, auch in der Literatur inspirierte sie Schriftsteller zu metaphernreichen Erzählungen. So beschreibt der Protagonist Walt in Jean Pauls Roman „Flegeljahre“ die Aufführung einer Haydn-Sinfonie als ein Synästhesieerlebnis das einem Rausch gleichkommt. E.T.A Hoffmanns Alter Ego der Kapellmeister Kreisler begreift Töne und Tonleitern gar als etwas Gegenständliches. Er schildert sie als „mißlungenes Trio [...] dessen Farbe in Cis-Moll geht“ und darauf folgend spricht er von „eine[r] Übereinkunft von Farben, Töne und Düfte“^{13, 14} In diesen Beispielen beschreiben beide Autoren, die sinnliche Verbindung von Klang und visuell Wahrnehmbaren. „Die Ästhetik der einen Kunst ist die der andern, nur das Material ist verschieden.“¹⁵, so scheint das Phänomen der Synästhesie mit dem gewöhnlichen Sinnesverständnis zu brechen und der Kunst, in diesen Fall der Literatur, neue Horizonte des Beschreibens zu eröffnen.

12 Vgl. Jewanski, J.: Farbe, Licht, Musik: Synästhesie und Farblichtmusik. Bern, 2006. S. 152 ff.

13 ETA Hoffmann zitiert nach Kalisch, V.: Fragmentarisches zur Synästhesie. Essen, 2004. S. 26.

14 Vgl. Kalisch, V.: Fragmentarisches zur Synästhesie. Essen, 2004. S. 26.

15 Ebd. S. 26.

3.4. Die Farben - Musik ab 1900

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts belebt die Debatte des Synästhesie-Paradigmas den Kulturbetrieb neu. Die Idee des Farbklaviers blieb weiterhin in Erinnerung, nicht in ihrer ursprünglichen Form, als Mittel zur Visualisierung von Musik, sondern zur Darstellung eines reinen Farbspiels. Mit Alexander Skrjabin wird das Thema der Synästhesie erneut auf breiter Ebene publik. Doch vor der Entwicklung des klassischen Farbklaviers stehen andere Entwicklungen, wie etwa das reflektorische Farbspiel.

3.4.1. Das reflektorische Farbspiel

Das von Ludwig Hirschfeld-Macks entwickelte reflektorische Farbspiel soll nicht nur die Bewegung einer Farbformfläche vortäuschen, sondern im Stande sein wirkliche Bewegung zu erzeugen. Dabei ermöglicht es eine reiche Vielfalt an Farb- und Formspielen, welche in Zusammenhang mit Klängen erscheinen. Dieser Wunsch sollte sich durch die Partitur Farbsondine, welche farbiges Licht direkt auf eine transparente Leinwand projiziert und somit „Bewegung durch freie Beweglichkeit“ erzeugt, erfüllt werden.

„Betrachten wir ein Bild von Kandinsky oder Klee: Hier sind alle Elemente für die tatsächliche Bewegung - Spannung von Fläche zur Fläche zu Raum, Rhythmus und musikalische Beziehung im unzeitlichen Bilde vorhanden. Formfarbflächen zu bewegen war Notwendigkeit geworden.“¹⁶

Die Auseinandersetzung mit multimedialer Kunst begann, für viele KünstlerInnen vor allem durch die Begegnung mit Filmaufführungen.

„allein die Kraft des Wechsels des plötzlichen und langsamen Bewegens von Lichtmengen in einem Verdunkelten Raum, des Lichts vom hellsten Weiß bis zu dunkelsten Schwarz – welche Fülle von neuen Ausdrucksmöglichkeiten [...] die Musik ganz unabhängig von der Filmdarstellung..., fiel es mir auf, daß der Filmdarstellung ohne Musik etwas wesentliches fehlte[...] Diese Beobachtung erklärte [Hirschfeld-Mack] so: die zeitliche Folge einer Bewegung ist leichter und exakter durch eine

16 Hirschfeld-Mack.: In Moholy-Nagy, L.: Malerei Fotografie Film. Berlin, 2000.S.78 ff.

akustische als durch eine optische Gliederung verständlich. Ist aber eine räumliche Darstellung zeitlich in eine tatsächliche Bewegung geordnet, so wird das Verständnis für die zeitliche Folge durch akustische Hilfsmittel gefördert.“¹⁷

Moholy- Nagy erläutert Hirschfeld-Macks dreiteilige Farbensonatine und deren Mechanismen. Sie besteht aus drei Takten, denen jeweils Schablonen (Kreise, Rechtecke und Quadrate) zugeordnet sind. Geregelt wird die Konstruktion durch Schalter, welche durch das Erklängen von Tönen das Öffnen der Schablonen ermöglicht, welche daraufhin Licht durchlassen, wenn sich in diesem Moment eine der beweglichen Lampen unter der Öffnung befindet. Hierbei erzeugte Farben entstehen durch die Überschneidungen von Lichtkegeln und ermöglichen eine Vielfalt an Farbmischungen. Während eines Taktes verringert sich der Widerstand auf den Schaltern. So

„erfolgt das allmähliche Ausschalten – vergleiche das Verklingen in der Tonreihe – bis zur völligen Verdunkelung der Lichtquellen. Nur das Licht der Lampe 2 bleibt länger liegen - „d“ in der Tonreihe bleibt länger liegen – und leitet über zur neuen Kombination im Takt 2.“¹⁸

Die erneute Spannung der Widerstände ist nicht zu Erkennen, da bis auf eine Lampe alle weiteren ausgeschaltet sind. Form, Farbe und Klang bedingen einander und schließen sich zu in einem geometrischen Farbenspiel zusammen.¹⁹

3.4.2. Das Farbklavier

Alexander Lászlòs Farbklavier der 20er Jahre bringt der Farblichtmusik zunächst die ersten großen Erfolge gefolgt von vielen Konzerten mit einer immens hohen Medienwirksamkeit. Als gefeierter Pianist feilt er an der Idee, dem Publikum seine eigenen Assoziationen, welche Klang beim Hören in ihm auslösen bildlich zu vermitteln. Mit diesem neuen Ansatz verschmelzen Farbe, Licht und Musik zu einer

¹⁷ Ebd. 2000. S.78.

¹⁸ Ebd. 2000. S.80.

¹⁹ Ebd. S.80 ff.

audiovisuellen Synthese.²⁰ Im gemeinsamen Schaffensprozess mit dem Maler Matthias Holl entstehen Aquarelle zur Musik Lászlós, welche bei den Auftritte mit dem Farbklavier integriert werden. Die Darstellungen der Musik, welche auf Diapositive übertragen sind, bilden die visuelle Grundlage für die Farblichtmusik.

„das Modell C seines Farblichtklaviers [...] stellte [...] drei verschiedene Ausprägungen seiner neuen Kunst vor.[Bei der] Lichtornamentik [...] sollen Musik und farbiges Licht durch eine gemeinsame Stimmung verbunden werden [...] ähnlich den Bildern eines Kaleidoskops [werden die Bilder] auf die Leinwand oder die Leinwand oder die Decke des Saales projiziert. [Die] Russische Farbenmusik [...] sollte das Licht der Affektsteigerung [intensivieren] der ganze Raum [wurde] in ein farbiges Licht getaucht, das dann von einer anderen Farbe abgelöst wurde“²¹

und als dritte Ebene wird die eigentliche Farblichtmusik angewendet.

„László betrachtet seine Farblichtmusik demnächst als ein work in progress und war sich der Problematik seiner Kunstform bewusst. Der Experimentiercharakter der Farblichtmusik wird auch daran deutlich, das László wechselnde Programme [...] aufführte[.]“²²

Die Modelle des Farbklaviers stehen im Prozess ständiger Verbesserung und technischer Weiterentwicklung, z.B. sind es zu Beginn nur 2 Projektoren, werden in einem späteren Modell zwei weitere Projektoren eingesetzt um ein immer besseres Ergebnis zu erzielen. In spätere Kritik ist die Rede davon dass: „nicht aus der Synthese von Musik- und Farbenspiel, sondern nur aus den mannigfaltigen farbig reizvollen und überraschenden Bildern“²³ die Wirkung durch gegebene Reize entsteht. Obwohl behauptet wird „Farblichtmusik sei kein neues Gesamtkunstwerk, sie sei überhaupt keine Kunst, sondern nur Kunstgewerbe.“²⁴ kommt es zur Entscheidung den Begriff der Farblichtmusik trotz allem in Musiklexika aufzunehmen. Ein Erfolg an den auch weitere technische Entwürfe und die geisteswissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Thema der Synästhesie anknüpfen. So auch das Farbklavier Skrjabins, er gilt als erster

20 Jewanski, J.: Farbe, Licht, Musik: Synästhesie und Farblichtmusik. Bern, 2006. S.211ff.

21 Jewanski, J.: Farbe, Licht, Musik: Synästhesie und Farblichtmusik. Bern, 2006. S.222.

22 Ebd. S.225.

23 Ebd. S.50.

24 Ebd. S.50.

Komponist dem die Verbindung von Musik zu Farbe gelingt. In seiner Partitur, *Prométhée. Le Poème du feu*, op. 60 setzt er eine zweigeteilte Lichtstimme ein, welche in Hauptteil, Exposition, Durchführung und Reprise läuft und Farbphasen von Blau – Rotgelb - Blau einspielen sollt. Das farbige Licht dient nach Skrjabin dabei zur Intensitätssteigerung der Musik.²⁵

„Skrjabins Farbvorstellungen sind in der Prometheus-Partitur in einem herkömmlichen Fünfliniensystem festgehalten; die Note a in der ``Luce``-Stimme bedeutet ``grün``, die Note fis ``blau, grell`` ect. [I]n geradezu minuziöser Form fast bei jedem Tonwechsel der beiden Lichtstimmen die entsprechende Farbe bzw. Farbmischung hinschreibt und mit Bemerkungen aus seiner subjektiven, solipsistischen Empfindungswelt (wie z.B. `Sturz in die Finsternis`, `dunkler Blitz`, `furchtbar` etc.) versieht“²⁶

Er betrachtet seinen Prometheus als Vorstudium eines unvollendeten und religiösen Mysteriums, dessen Ziel die Vereinigung aller Künste und Sinne vorsieht. In einem Ritual soll es dem Menschen ermöglicht werden sich von seinem irdischen Dasein zu befreien. Zu Lebzeiten gelingt es ihm jedoch nicht einer Veranstaltung mit Lichtstimme bei zu wohnen. Kurz vor seinem Tod 1951 kommt es zur Uraufführung in New York, bei der das Licht über dem Orchester auf eine Leinwand projiziert wird.

Die technische Lösung seines Werkes ist eine stumme Tastatur, die mit farbigen Lichtern verbunden, auf die Leinwand projiziert wird. Jedoch kann erst moderne Lichttechnik in überzeugender Form die Ideen Skrjabins verwirklichen, wie etwa 1980 bei einer Aufführung seines Stückes in Florenz.²⁷

„Die Bedeutung der Synästhesie für die Beziehung von Musik und Kunst im 20. Jahrhundert liegt also weniger in den durch sie ausgelösten inneren Bildern und ihre mögliche Umsetzung in Kunst, sondern eher in ihrer Funktion als Katalysator und Vermittler zwischen den Künsten und den Wissenschaften vor allem in einer für die Entwicklung von Musik und Malerei wichtigen Phase zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Für eine endgültige Bewertung des Phänomens Synästhesie und Musik ist es jedoch heute noch zu Früh.“²⁸

25 Vgl. Ebd. 2006. S.216.

26 Schibli, S.: Alexander Skrjabin und seine Musik. Norderstedt, 2005. S.241ff.

27 Vgl. Schibli, S.: Alexander Skrjabin und seine Musik. Norderstedt, 2005. S.244.

28 Jewanski, J.: Farbe, Licht, Musik: Synästhesie und Farblichtmusik. Bern, 2006. S. 209.

3.5. Oskar Fischinger: Der absolute Film

Beeinflusst von Walter Ruttmann und als Bekannter Lászlós, ist Oskar Fischinger nicht nur eine Leitfigur für den Avantgardefilm, sondern im allgemeinen ein Wegbereiter für Videokunst. Seine Arbeiten stellen auch eine synthetische Verbindung von Film, Musik und Rhythmus dar.

„When I was 19 years old I had to talk about a certain work by William Shakespeare in our literary club. In preparing for this speech I began to analyze the work in a graphic way. [...] The lines and curves showed the dramatic development of the whole work and the emotional moods very clearly. To make it more convincing, more easily understood, the drawings needed movement, the same speed and tempo as the feeling originally possessed. The cinematic element had to be added. To this, the motion picture film was a welcome medium. And so it happened that I made my first absolute film. [...] The flood of feeling created through music intensified the feeling and effectiveness of this graphic cinematic expression, and helped to make understandable the absolute film.“²⁹

Um nun diese Lesart verständlicher zu gestalten, bedient sich Fischinger in seinen Studien in Schwarz-Weiß eines akustischen Elements. Musik soll die rhythmischen Graphiken leichter erfassbar machen und dem Absoluten Film, Hilfe leisten. Die Wachsschneidemaschine, die Fischinger in den 20er Jahren etabliert, soll die Benutzeroberfläche seiner ersten Werke werden. Hierbei handelt es sich um eine Konstruktion, welche Wachsstücke formt und in Millimeter feine Streifen schneidet. Dabei ist eine Klinge der Apparatur genauestens mit der Kamera synchronisiert, sodass im richtigen Moment ein Bild von dem gerade abgeschnittenen Stück Wachs, aufgenommen wird.³⁰ Diese einfachen grafischen Formen, werden hohen und tiefen Tönen zugeordnet. Der Rhythmus soll hierbei im Vordergrund stehen. Dabei deckt sich die Bewegung des Objektives, d.h. des Zooms, mit der Dynamik der Töne bzw. der visuellen Rhythmik.³¹

29 Fischinger, O.: *My Statements are in My Work.* Philadelphia, 2006. S. 110.

30 Moriz, W.: *Optical Poetry.* Indiana, 2004. S.7 ff.

31 Ebd. S.8 ff.

„Under the guidance of music, which was already highly developed there came the speedy discovery of new laws – the application of acoustical laws to optical expression was possible. As in the dance, new motions and rhythms sprang out of the music – and the rhythms became more important.“³²

Vor allem der Rhythmus gilt als Transportmittel, der das Verstehen abstrakter Visualisierungen erleichtern soll. Bei einer genaueren Betrachtung der Studien Fischingers lässt sich die Vereinigung von Bild und Ton in ein Muster fassen, dass ein fast schon mathematisch-präzises Raster darstellt. Dies bezieht sich nicht nur auf seine Schwarz-Weiß Studien, sondern auch auf seine Experimente mit gefärbten Flüssigkeiten - wie Wasser und Öl - oder den Versuchsserien mit Ton. So erhalten-

„identische Partien [...] identisches Bildmaterial. Die Variantenbildung geschieht oft durch Anreicherung des bisherigen Bildmaterials um neue Zeichen. Kontrastierende Felder werden oft durch ein neues ikonisches Repertoire kenntlich gemacht oder wie Varianten gehandhabt, wenn übergeordnete Faktoren – etwa die Einheit des Tonartenrahmens – dies als sinnvoll erscheinen lassen. Partien, die sich von ihrem Umfeld deutlich abheben, werden auch visuell hervorgehoben. Dynamische Unterschiede entsprechen oft der Objektgröße und damit, zumindest in der Schwarz – Weiß Technik, unterschiedlichen Helligkeitsgraden. Dynamische Akzente, oft als Kadenz, werden durch entsprechend großdimensionierte Formen mit Helligkeitsmaximum ausgestattet.“³³

Mit hoher Präzision erarbeitet Fischinger seine Studien durch sein avantgardistisch geprägte Verständnis von Kunst. Trotzdem ist er bei Disney und in der Werbebranche tätig. Zuletzt äußert er sich jedoch,

„Consequently, there is only one way for the creative artist: To produce only for the highest ideas – not thinking in terms of money or sensations or to please the mass.“³⁴

Dieses Zitat Fischingers verweist auf eine politische Denkweise, welche in dem Bereich

32 Fischinger, O.: My Statement are in My Work.. Philadelphia, 2006. S. 110.

33 Emons, H.: Für Auge und Ohr. Berlin, 2005. S.50.

34 Fischinger, O.: My Statement are in My Work.. Philadelphia, 2006. S. 112.

Videokunst vieles auf einen Nenner bringt. So ist die politische Motivation auch beim VJing der 80er Jahre sowie unter deren Vorläufern, ein Motiv für entstandene Arbeiten.

3.6. Anfänge des VJings

Losgelöst von den Gesellschaftsparadigmen der 50er, entwickelt sich in den 60ern eine Kultur die mit überholten Strukturen bricht. Es gilt sich politisch, sexuell und künstlerisch zu emanzipieren. In der psychedelischen Kunst geht man dem Versuch nach, spirituelle Wahrnehmungserfahrungen durch aufwendige Multimediashow zu transportieren.³⁵ In der sogenannten Beat-Ära arbeite Elias Romeo mit den Liquids, also dem Wet- Show Verfahren. Bei diesem Verfahren werden Flüssigkeiten zu Farb- und Formspielen auf eine Oberfläche gegossen. Anschließend werden sie von Overheadprojektoren wiedergegeben bzw. bei Konzerten projiziert. Durch die Manipulation der Flüssigkeiten werden nun visuelle Effekte erzielt. Das Aufkommen von Liquids bildet die Grundlage für die späteren Lightshows.

„Mit der Entwicklung des Modern Jazz wurden die Shows immer raffinierter, setzten [...] gefärbte Öle und Tinten ein und synchronisierten die flüssigen Bilder zu den Improvisationen der Musiker“³⁶

Die Verbindung von Musik und Lightshows ist ab diesem Zeitpunkt kaum von einander zu trennen.

„In broad terms, the Beats of the 1950s taught liquids to the Hippies of the 1960s, who immediately discovered the technique's natural affinity with drugs and rock'n'roll. The dripping, swirling colours recalled visions of melting that reportedly come from LSD[...] Light artists augmented liquids with slide and film projectors, color wheels, mirror balls, strobes, ultraviolet, and fluorescent colors – all of which combined to create the psychedelic light-show look that defines the era.“³⁷

35 Grunenberg, C.: Politik der Extase. Wien, 2005. S.21 ff.

36 Ebd. 2005.

37 Spinard, P.: The VJ Book. Los Angeles, 2005. S.20.

So auch die Joshua Light Show, ein sechsköpfiges Kunstkollektiv, das durch seine Auftritte die Technik der Lightshows in den 60er Jahren perfektioniert.

3.6.1 Joshua Light Show

Die Joshua Light Show wendet eine Vielzahl von analogen, technischen Kombinationsmöglichkeiten „wie das Wet-Show-Verfahren in Overhead-projektoren, Farbräder, Lumia-Effekte, Dias mit konkreten Motiven, Filmschleifen, Closed-Circuit-Video und farbigen Licht“³⁸ an und entwickelt eine performanz-orientierte Konzertkultur, welche vor allem in New York und San Francisco Fuß fassen kann. Entscheidend dafür sind die Veranstaltungsorte in denen man auftritt, der Club wird immer wichtiger und steht für den Zeitgeist und die gelebte Kultur der 60er Jahre. So kommen Konzerthallen wie der Electric Circus oder Filmore East in New York zu großer Bekanntheit. Die Projektion bietet hierbei nicht nur eine Vielzahl an ästhetischen Möglichkeiten, sondern lässt einen größeren Bildaufbau zu, abhängig von der Stärke der Lichtquelle und der Projektionsfläche, welche ein breiteres Publikum bedienen kann. Durch die Anwendung von Rückprojektion strahlen Farben intensiver und Kontraste zeichnen sich stärker ab. Die Illusion der Projektion bleibt erhalten, es wirkt als „würden [die Bilder] in einem undefinierten Raum aus dem Nichts auftauchen“.³⁹ Diese Technik ermöglicht, dass die Lichtquelle für die Projektion verborgen bleibt und der Performance etwas „Körperloses, Visionäres“⁴⁰ und objektartiges anhaftet.

3.6.2. Exploding Plastic Inevitable

Parallel zu den Lightshows entwickelte sich eine Gegenbewegung, Andy Warhols Exploding Plastic Inevitable. Dabei handelt es sich um eine Aufführungsreihe multimedialer Performances mit der Band The Velvet Underground die von 1966 bis 1967 unter anderem im Club DOM in New York auftrat.

38 Grunenberg, C.: Politik der Extase. Wien, 2005. S.25.

39 Ebd. S.25.

40 Ebd. S.25.

„the great thing about the ‘Expolding Plastic Inevitalbe’ was that it left nothing to the imagination. [...] there was a clear image of what the group was conveying, and so it left nothing to the imagination.“⁴¹

Kompromisslos arbeitet das Team um Warhol an den Veranstaltungen, die sich durch das Engagement der KünstlerInnen und den großen technischen Aufwand auszeichnet. Das dichte und ausgereifte Setting besteht aus

„three to five film projectors, often showing different reels of the same , simultaneously; a similar number of slide projectors, movable by hand so that their images swept the auditorium; four variable-speed strobe lights; three moving spots with an assortment of colored gels; several pistol lights; a mirror ball hung from the ceiling and another on the floor; as many as three loudspeakers blaring different pop records at once; one to two sets by the Velvet Underground and Nico; and the dancing of Gerard Malanga and Mary Woronov or Ingrid Superstar, complete with props and lights that projected their shadows high onto the wall.“⁴²

Die Multimedia-Performance erreicht mit diesen Auftritten ihr bisheriges Maximum, bezüglich der Flut an Sounds, Licht und Bildern sowie der Inszenierung einzelner KünstlerInnen des Exploding Plastic Inevitable (EPI). Die düstere Atmosphäre dieser Auftritte gipfelt in rastlosen Bildern, Bewegungen, Schreien, Gesang, Lichteffekten, quietschenden Gitarrenseiten und Texten von The Velvet Underground. Kritik an den Shows gibt es zur damaligen Zeit vor allem bei den Auftritten Malangas, die provokativ-sexuellen Szenen darstellt, welche stets in Begleitung der dunkel gefärbten Musik der Undergrounds zu vernehmen ist. Es ist also kein Zufall, dass die Band The Velvet Underground zu einem fast organischen Element der EPI wird. Die Auftritte grenzen sich von der herkömmliche Lightshow ab und sind als performativer Akt zu verstehen.

„The now defunct Inevitable remains as the strongest and most developed example of intermedia art. Although productions [...] have since achieved greater technical dexterity on a visual plane, no one has yet managed to

41 <http://arch1design.com/blog/wp-content/uploads/2011/11/Exploding-Plastic-Inevitable.pdf> Zugriff: 12.03.2013

42 Ebd. Zugriff: 12.03.2013

communicate a guiding spirit through the complex form as well as Warhol and the Underground.“⁴³

Diese technische Geschicklichkeit und die Präzision mit der sie eingesetzt wird, ist nicht zuletzt Grund für die verstörende Atmosphäre der Performance. Im Unterschied zu Happenings entspricht EPI nicht mehr der transzendental-spirituellen Findungssuche sondern ebnet den Weg für die AV-Performance in der bildenden Kunst. Vor allem Videokunst wird in den 60er und 70er Jahren zu einem neuen Genre, wie Arbeiten von June Paik⁴⁴ und Joseph Beuys als exemplarische Beispiele zeigen.

Ab den 80er Jahren kommen immer mehr technische Weiterentwicklungen auf den Markt die Videokunst und Live AV-Acts in der Handhabung vereinfachen bzw. erste ermöglichen und zum VJing in heutiger Form führen. Neue technischen Möglichkeiten erweitern und prägen die visuelle Ästhetik der der Zeit. Ebenso ist das Videobild nicht nur auf den Bildschirm beschränkt, sondern öffnet auch neue räumliche Möglichkeiten. Somit wird Film zu einem biegsamen, teilbaren Medium mit einem ästhetisch-künstlerischen Anspruch, in dem die Aussage bestimmt wird durch die KünstlerInnen. Darauf nimmt die Einfachheit der verwendenden Technik Einfluss. Grundsätzlich wird ein Computer bzw. Laptop benötigt, eine Software zum Bearbeiten der Bilder und ein Projektor, welcher die Bilder auf beliebige Oberflächen projiziert.

43 Ebd. Zugriff: 12.03.2013

44 Vgl. Kapitel: Collage und Montage in der bildenden Kunst

4. VJing & Technik

Medien stehen immer in Zusammenhang mit der Erweiterung von technischen Möglichkeiten. In Hinblick auf neue Medien ist das eine Entwicklung die zu immer größeren Möglichkeiten führt und in Verbindung mit der einfacheren Nutzung von Medien ein immer breiteres Publikum anspricht. Gerade die Entwicklung einer benutzerfreundlichen Generation von Soft- und Hardware-Produkten und die Digitalisierung von filmischen Material macht die Bearbeitung von Samples für viele VisualistInnen immer leichter. Der eigentliche Beginn von audiovisueller Kultur wird ab den 70er bzw. den frühen 80er Jahren durch die Erfindungen erster Videosynthesizer eingeleitet.⁴⁵

“Analoge Videosynthesizer erwiesen sich als zu sperrig für den problemlosen Transport, aber in den 1980er und frühen 1990er Jahren wurden tragbare Videorekorder und Videomixer entwickelt, was ihren Einsatz in Live-Situationen möglich machte. Auch kamen zu dieser Zeit die ersten Programme zur Bearbeitung von Videos für den PC heraus: Mit dem Newtek *Video Toaster* z. B. konnte man bereits Videos auf einem Computer in Echtzeit mischen und mit Effekten versehen.”⁴⁶

Durch die fortwährende Entwicklung von Technik ist ab den 1980ern die Bearbeitung von AV-Medien für eine breitere Masse möglich. Dies wird vor allem durch die Entwicklung und Verbreitung von VHS-Kassetten vorangetrieben. Nicht nur das Arbeitsmaterial wird dadurch erschwinglich, sondern auch der arbeitstechnische Aufwand ist vereinfacht. In diesem Zusammenhang entsteht das Video Scratching, eine der neuen Möglichkeit von Videobearbeitung, die ohne die technischen Weiterentwicklung von Film hin zur VHS nicht möglich gewesen wäre. Das Scratch Video ist auf die Historie von sample-basierten Musikgenres zurückzuführen. Es handelt sich um die Geschichte des Samplings. Dabei ist Sampling untrennbar mit der technologischen Entwicklung verknüpft, hierbei werden deutliche Analogien zur Entwicklung von Video sichtbar. Sampling in der Musik bezeichnet den Akt in dem ein

⁴⁵ Vgl. Kapitel: Collage & Montage in der bildenden Kunst

⁴⁶ <http://www.see-this-sound.at/kompendium/text/54/3> Zugriff: 28.05.2013.

Teil einer Aufnahme bzw. ein Sample, in einem anderen musikalischen Stück wiederverwertet oder auch wiederverwendet wird. Die dafür entwickelte Technik, vor allem die digitalen Technologie der letzten zwei Jahrzehnte, wirkt sich auf die Produktion und Distribution von Tonträgern und letztlich auf die Musikindustrie aus.

„Before introducing electro-acoustic technology, or loudspeakers, only the vibration of stable structures produced sounds. Therefore, sound was bound inherently to its source. Actual sound itself is composed of waves of energy that have a number of distinguishing characteristics such as 'frequency oscillation', or cycles per second, 'amplitude' or energy transmitted by each frequency and 'decay' or speed of abatement.“⁴⁷

Mit dem Aufkommen der digitalen Technologie verändert sich die Art wie Klang produziert und aufgezeichnet wird dramatisch. Die digitale Audioaufzeichnung verwendet Samples in numerischen Darstellungen. Der Binärcode d.h. die Zahlen eins und null übernehmen die physikalischen Eigenschaften von Schallwellen. Durch diesen digitalen Code wird die Wiedergabe von Schallwellen absolut exakt und die Qualität der Klangwiedergabe im Vergleich zur analogen Verarbeitung erheblich verbessert.⁴⁸ Als Ergebnis dieser technologischen Entwicklung werden Anfang 1980er Jahre neue digitale Audiogeräte wie der CD-Player auf dem Markt gebracht. Aufgrund dessen wird die digitale Technologie von Musik einfacher zu bearbeiten und einem breiteren Publikum zugänglich. Mit der Methode des digitalen Sampling kann jeder Ton digitalisiert und in einem Code erfasst werden. Nach der Aufnahme einer Tonsequenz kann diese in unterschiedlichem Maße manipuliert bzw. verfremdet oder wiederholt werden. Daher können digitalisierte Samples so weit vom Original abweichen, dass sie im Grunde unmöglich zu identifizieren sind. Sie finden in zahlreicher Form Verwendung, so werden in manchen musikalischen Stücken ein paar Takte einer Originalaufnahme genutzt, in Anderen die gesamte Bass- oder Drumline des ursprünglichen Materials. Hierbei zeigen sich erneut Ähnlichkeiten zum Scratch Video. Es handelt sich um eine audiovisuelle Verwandtschaft.

⁴⁷ http://www2.warwick.ac.uk/fac/soc/law/elj/jilt/2000_1/mckenna/?textOnly=true Zugriff: 13.06.2013.

⁴⁸ Vgl. Ebda. Zugriff: 13.06.2013.

4.1. Scratch Video

Das Scratch Video ist zunächst in London durch Gruppierungen wie Gorilla Tapes, The Duvet Brothers⁴⁹ und Cold Cut bekannt.

“From the VCR onwards, the newly-accessible technology brought more people into video. They tended to split into two different currents. The angry, solitary artistes edited video at home, producing dense, complex ‘scratch videos’ - collage compositions with often carried political or social critiques. [...] Scratch video grew up underground alongside audio remixing during the 1980s – especially in London, where cheap VCRs provided an answer to high unemployment rates among young malcontents. But the form is rooted in the collages of appreciated footage created by experimental filmmakers[.]”⁵⁰

Viele KünstlerInnen arbeiten mit Material das seinen Ursprung in konventionellen Medien wie dem Fernsehen hat. Diese Aufnahmen werden neu gemischt und enthalten oft politische Sujets. Die Montage der Videos wird in diesem Stadium der technischen Entwicklung nicht in Echtzeit vorgenommen, doch der Einfluss auf spätere Remix basierte Produktionen ist immens.⁵¹ Erst Ende der 80er Jahre entwickelt sich das Video Scratching zu der heute bestehenden Form. Der Begriff Scratch Video steht für ein Genre politisch engagierter Videos von KünstlerInnen, die mit der Montage Ihrer Videos einen gesellschaftskritischen Anspruch verfolgen. Auch heute entstehen viele Found Footage Arbeiten im Bereich der Remix Kultur auf Grund politisch motivierte Ambitionen.

„Both the Selective and Reflexive Remixes depend on the efficiency that made mass media powerful—they appropriate this very element to critique the media. They deliver material with the same efficiency and the same expectations of immediate recognition that the culture industry expects. An important ideological shift had to take place in order for this type of efficiency to develop. This shift consists of repetition overpowering representation.“⁵²

49 <http://www.see-this-sound.at/kompendium/text/54/3> Zugriff: 28.05.2013.

50 Spinard, P.: The VJ Book. Los Angeles, 2005. S.23.

51 Vgl. <http://www.see-this-sound.at/kompendium/text/54/3> Zugriff: 28.05.2013.

52 <http://remixtheory.net/?p=361> Zugriff: 28.05.2013.

Im Zusammenhang mit der Scratch Video Kultur bedeutet dies, dass Samples, die bewusst als auch unbewusst ausgewählt werden, einen Bezug zu den Massenmedien herstellen und auf Grund dessen eine kritische Haltung implizieren.

Der Bezug auf Massenmedien wird durch die Verwendung von Found Footage und der Collage erst möglich. Der Gebrauch dieser beiden Parameter, also des Materials und der Anwendung einer kulturspezifischen Technik ermöglichen ab den 80er Jahren das Scratch Video, eine erweiterte Form der politischen Videokunst. Auch in der heutigen Kultur des Remixes zeigen sich diese ideologischen Bestrebungen durch die Verbreitung von Internetseiten wie „Political Mashup“⁵³ oder „Political RemixVideo“.⁵⁴ Den Anfang dieser Kultur macht jedoch das Video Scratching d.h. die Montage und das Schneiden von Videomaterial.

Um aus Videos Samples zu erstellen, muss das Material zunächst selektiert und geschnitten werden. Dieser Vorgang kann während eines Live-Renderings, also der Live-Bearbeitung des Videos stattfinden. Das Sample ist dann im selben Moment der Montage d.h. in Echtzeit auch als Projektion zu sehen. Genauso kann aber auch ein zuvor erstelltes Konzept, während des Projektionszeitpunkts abgespielt werden. Diese Auswahl von Samples wird dann im Vorfeld zusätzlich montiert und zu neuen Sequenzen zusammengefügt. Grundlegende Ausstattung ist dabei ein Computer, Software und ein Projektor.

4.2. Software & Hardware

Ganz im Sinn heutiger Do it Yourself- Communities entstehen zu Beginn des Video Scratchings Programme die in der Entwicklung des Genres die Ästhetik dieser visuellen Kultur stark beeinflussen.

⁵³ <http://politicalmashup.nl/> Zugriff: 28.05.2013.

⁵⁴ <http://www.politicalremixvideo.com/> Zugriff: 28.05.2013.

4.2.1. Software

VuJak ist als erster Video-Sampler in den USA bekannt.⁵⁵ Die VJ Software wird von 1992 von Brian Kane⁵⁶, Lisa Eisenpresser und Jay Haynes entwickelt.

„Kane programmed the software, which melts the subversive sampling sensibilities of such video/performance art groups such as Emergency Broadcast Network with the wonders of high-speed technology. [What] once took hours of studio and post-production work for him to perfect-the juxtaposition of unrelated loops of sound and video- now can be achieved in mere seconds using the new tool.“⁵⁷

In einer späteren Versionen des VuJak Programms ist es möglich den gesamten Bildaufbau eines Videos zu manipulieren. Darin enthaltene Möglichkeiten der Video Bearbeitung sind, Echtzeit-Video Scratching, das Loopen⁵⁸ von Bildsequenzen, variable Abspielgeschwindigkeiten des Materials und eine Zufallswiedergabefunktion. Das Programm erlaubt auch das Aufnehmen und Bearbeiten von Video-Sequenzen.

Neben EBN entwickeln auch andere mit Video Scratching vertraute Kunstkollektive wie Coldcut eigene Software, wie z.B. das Programm *VJamm*. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts gibt es ein vielfältiges Angebot an Software, die für die verschiedensten Formen von AV Acts konzipiert sind. VisualistInnen haben nun die Möglichkeit ohne größere technische Vorkenntnisse Performances zu entwickeln indem sie aus den bereits verfügbaren Programmen ein passendes auswählen.⁵⁹ Viele VisualistInnen ziehen es jedoch vor ihre eigenen Programme zu entwickeln um nicht von den Limitierungen der kommerziellen Anbieter bzw. Software eingeschränkt zu werden. Ein kommerziell vertriebenes und weitverbreitetes Programm ist Modul8. Es ist nicht nur eine Software um Videos zu mischen, sondern agiert als eigenständiges Compositing Tool, das auf Echtzeitverarbeitung vieler verschiedener Ebenen zugeschnitten ist, eine Reihe an Effekten bietet und und präzises Arbeiten mit Grafiken und Videos ermöglicht.

55 Vgl. Russel, D. *VuJak Herald's Era Of Video Sampling*. New York, 1995. S.32.

56 Brian Kane ist Mitglied von Emergency Broadcast Network, verlässt EBN aber 1992. siehe Kapitel 6.

57 Ebd. New York, 1995. S.32.

58 Looping ist die Wiederholung von einer gewissen Bildsequenz bzw. ein Sample für eine bestimmte Zeit.

59 Vgl. <http://www.see-this-sound.at/kompendium/text/54/3> Zugriff: 28.05.2013.

Resolume eine Software die durch ihre einfache Benutzeroberfläche das Mischen und das Bearbeiten Videomaterial durch Effekte ermöglicht, ist ebenso eine bekannte VJ - Software. Der ursprüngliche Zweck dieser beiden Programme, das Abspielen und Mischen von Videos, wird mit der Weiterentwicklung der Software um immer neue Möglichkeiten, wie zum Beispiel Video Mapping, welches das Anpassen der Projektion an die Geometrie des Raumes ermöglicht, das Einbinden von Audiospuren oder das Programmieren von eigenen Patches und Effekten ergänzt.

„ [...] .Modul8 und VJamm, stellen eine wesentliche Erleichterung beim Mischen und Abrufen von Videoclips dar und setzen wenig oder keine Erfahrung im Programmieren voraus. [...]Software für Visual Performances kann in nahezu allen Programmiersprachen geschrieben werden; manche KünstlerInnen ziehen es sogar vor, eine eigene Sprache zu entwickeln.“⁶⁰

Mittlerweile arbeiten viele KünstlerInnen mit einer Entwicklungsumgebung, die auf Patches basieren.⁶¹ Patches sind dabei Teil der Programmieroberfläche, die von AnwenderInnen erstellt werden und innerhalb derer bzw. mit deren Hilfe auch Live Performances erarbeitet werden. Max/MSP ist eine Programmieroberfläche auf der es möglich ist Musik zu bearbeiten. In der Erweiterung zu Max/MSP/Jitter wird es möglich in Echtzeit Videos zu manipulieren und 3D Grafiken visuell darzustellen.⁶² Vergleichbar ist die digitale Datenerfassung und -bearbeitung von MAX/MSP/Jitter mit Videosynthesizern, die früher die Bearbeitung auf analoger Ebene von Audio- und Videomaterial ermöglicht haben. Neben MAX/MSP gibt es aber auch Angebote kostenloser Open-Source-Software, sowie Pd/Gem,⁶³ diese werden von der UserInnen-Community häufig in Betracht gezogen, da die Software auf jede erdenkliche Weise überarbeitet und erweitert werden kann.⁶⁴ Neben den oben genannten, gibt es noch etliche andere, ähnlich aufgebaute Programme bzw. grafische Entwicklungsumgebungen.

60 Ebd. Zugriff: 28.05.2013.

61 Vgl. Ebd. Zugriff: 28.05.2013.

62 Vgl. Faulkner, M. Audio – Visual Art + VJ Culture. S.166.

63 <http://puredata.info/docs/old/FAQ> Zugriff: 28.05.2013.

64 Vgl. <http://www.see-this-sound.at/kompendium/text/54/3> Zugriff: 28.05.2013.

4.2.2. Programmierung

Objektorientierte Programmiersprachen wie „Processing“⁶⁵ und „OpenFrameworks“⁶⁶ sind auf Grund ihrer Open Source- Politik im Bereich der visuellen Kunst gerne in Verwendung. Durch zahlreiche Foren kommt es in diesem Bereich zwischen Programmierung und Entwicklungsebene zu großem Austausch zwischen den UserInnen. In Zusammenhang mit der Verwendung anderer Software kann so das Repertoire einer AV- Performance erweitert und verbessert werden. Generative Grafiken können durch die Programmierung und der Verwendung von z.B. Sensoren direkt von der Musik gelenkt bzw. modifiziert werden.

4.2.3. Hardware

Von Beginn an konnten Programme und somit die digitale Bearbeitung von Videosamples, über MIDI-Controller gesteuert werden. Ein MIDI-Controller ist ein Gerät, das den Zugriff auf bzw. die Steuerung von Software und die darin verwendeten Samples, in Echtzeit ermöglicht. Musiker, DJanes und VisualistInnen können dieses Tool gleichermaßen nutzen. Die Musik- oder Videosamples können je nach verwendeter Software einfach und intuitiv bearbeitet werden, da die UserInnen nicht nur auf die Eingabegeräte Maus und Tastatur beschränkt sind.

Ein Beispiel für die Verwendung solcher Controller ist, ähnlich wie bei der Verwendung von analogen Video Synthesizern, die Verfremdung der Samples durch visuelle Effekte, deren Parameter über den MIDI-Controllers gesteuert werden.⁶⁷

Die gewünschten Effekte werden durch das Betätigen der Tasten oder Regler des MIDI Controller auf eine Video- oder Musikspur gelegt und gesteuert. Eine andere Anwendung ist die zeitliche Manipulation und das Abspielen von Samples, die so wiederholt im Takt der Musik abgespielt, verlangsamt, beschleunigt oder gescratcht

65 <http://www.processing.org/> Zugriff: 30.03.2014.

66 <http://www.openframeworks.cc/> Zugriff: 30.03.2014.

67 Vgl. Spinard, P.: The VJ Book. Los Angeles, 2005. S.170.

werden können. Durch die Möglichkeit der gleichzeitigen Steuerung von AV Samples, Grafiken und Bildeffekten ergibt sich, je nach verwendeter Software, eine Vielzahl von Möglichkeiten der Echtzeitmontage des Ausgangsmaterials.

Ein weiteres Element moderner VJ Hardware ist der Videomischer. Er ist das Äquivalent zum Audiomischpult und ermöglicht es unterschiedliche Quellen von Video Samples für die Echtzeitmontage mit einander zu mischen bzw. zu verbinden. Der Videomixer im englischen Sprachgebrauch auch Switcher genannt ermöglicht eine schnelle Bearbeitung von Footage. In diesem Zusammenhang bedeutet das, dass zwei oder mehr Videoquellen gemischt bzw. überblendet werden. Die Videoquellen sind dabei variabel, wie z.B. zwei Laptops, eine Kamera, DVD Player etc. Das Footage wird durch den Mixer analog bearbeitet und ermöglicht eine Vielzahl an Kombinationen und Effekten.⁶⁸ VJing kann auf diese Weise in relativ simpler technischer Form gestaltet werden.

⁶⁸ Vgl. Spinard, P.: The VJ Book. Los Angeles, 2005. S.168.

5. VJing & Found Footage

Um die Handlungsweise von KünstlerInnen im Bereich der audiovisuellen Medienrezeption besser verstehen zu können, soll der Begriff Found Footage, auch Archivfilm genannt, im folgenden Kapitel genau erörtert werden. Nach Warhol nähert sich der Avantgardefilm der bildenden Kunst. Ebenso ist der Found Footage Film auch ein Element davon. Archivmaterial spielt auch heute noch eine Rolle in Bereich audiovisueller Gestaltung und ist häufig Vorlage für die Gestaltung von Live AV Acts. So bietet bspw. das Sound:Frame Festival 2009 einen Workshop mit den Schwerpunkt Found Footage an.⁶⁹ Found Footage zeichnet sich dadurch aus, dass aus dem Schnitt und der Bearbeitung einzelner Fragmente von gefundenem Filmmaterial ein neuer Film bzw. ein neues Video entsteht. Dabei erhalten die Filmfragmente eine neue Formgebung, eine neue Sinnhaftigkeit, ohne die Ästhetik des Historischen zu verlieren. Found Footage im Film und im VJing stellt eine Sekundärbearbeitung filmischen Materials dar und ermöglicht eine Repräsentation historischer, gesellschaftlicher und sozial-politischer Ereignisse. Die Eigenschaft Inhalte der Aufnahmen in neuen Kontext zu setzen ermöglicht eine expressive Gestaltung von Montage und Collage. Woher das Bildmaterial für die Arbeiten bezogen wird, ist dabei nicht immer nachvollziehbar.

„old footage – you can rescue it and make art out of it. [...]. I've gotten film from all sorts of places: collectors, hobbyists, and projectionists, pawnshops, flea markets, dumpsters – especially dumpsters outside of television stations. A lot of government films are Puplic domain and sometimes easy to get your hands on, even military material.“⁷⁰

Diese Diversität an Material und Inhalt macht Found Footage in vielen Bereichen der visuellen Kultur und Kunst attraktiv. Das Format der Filme bzw. der Videos spielt bei der Visualisierung bspw. Live Scratching⁷¹ eine Rolle. Je einfacher Materialien zu

69 http://www.soundframe.at/2009/sf_workshop.html Zugriff: 20.03.2012.

70 Baldwin, C.: In The VJ Book S.56

71 Vgl. Kapitel: VJing & Technik.

bearbeiten sind, desto einfacher wird die Handhabung während des AV-Acts.⁷² Durch die Internetarchivierung ist es heute wesentlich einfacher auf Found-Footage Film zu zugreifen und dadurch ist er in der VisualistInnen- Szene weiterhin vertreten. In den 80ern bietet die VHS- Kassette den technischen Fortschritt für audiovisuelle Arbeiten und machte das Genre in der Clubkultur bekannt.

„Film has a more sensual look and it conveys a sense of history, but with video you can apply filters, layering, windowing, and graphic overlays – effects that are very interesting for their own sake. For some venues, video can be more convenient, and in the early `80s, I transferred a lot of my films over to VHS“.⁷³

KünstlerInnen und RegisseurInnen werden dabei zum MonteurIn der Fragmente und bewegen sich zwischen Zeiten. Sie erwecken nicht zum Leben, sondern sind ProduzentInnen einer Wiedergeburt.

„Unsere Absicht ist es, die Archive nicht um ihrer selbst willen zu nutzen. Weder Archäologien noch Nostalgie, sondern die Archive für die Gegenwart. Das Heute mit den Material von Gestern“⁷⁴

Auf die systematische Bearbeitung eines Films wird keinen Wert gelegt, sondern auf die Fähigkeit des Mediums, eine bestimmte Montage mannigfaltige Bilder zuzuschreiben.⁷⁵ Das ist ein Grund warum sich Archivmaterial nicht nur für Film sondern auch für AV-Acts eignet. In weiterer Folge bleibt auch beim VJing die historische Implikation des verwendeten Materials bestehen, der Inhalt ist aber nicht tragend, wie vergleichsweise bei narrativen Filmen. So werden gewisse Bilder und Bildabläufe auch aus ästhetischen Gründen gewählt und beschränken sich nicht auf ihren Inhalt. Darüber hinaus ist Found Footage Film im kommerziellen Kontext des Musikvideos zu erwähnen. Außerhalb der künstlerischen Ebene findet Found Footage in Massenmedien Verwendung. Insbesondere durch das Musikvideo ist der Archivfilm

72 Vgl. Kapitel: Terminologie.

73 Baldwin, C.: In The VJ Book. Los Angeles, S.57.

74 Blümlinger, C.: Sichtbares und Sagbares. Berlin. 2003, S.90.

75 Vgl. Peterson, J.: Found Footage verstehen. Luzern, 1992. S. 57.

einer breiteren Bevölkerungsgruppe geläufig.

5.1. Musikvideo

Das Musikvideo, auch Videoclip genannt, ist ein Kurzfilm der selten länger als fünf Minuten dauert. Sein Zweck ist die Vermarktung bzw. Repräsentation eines musikalischen Produktes auf Internetplattformen und dem Fernsehen.

„In diesem Sinne sind [sie] popkulturelle Medienangebote massenhaft hergestellte und rezipierte Produkte[.] Innerhalb der Popmusik als Paradimension der Popkultur im Allgemeinen unterscheidet Behrens folglich in die von ihm Mainstream genannte Ebene (Main) und diverse Pop-Avantgarden (Subs): `Neben den Formaten des profitablen Mainstream-Pop versuchten zahlreiche Musiker unterschiedlichste Stilrichtungen einen experimentellen, nicht markt-orientierten Pop zu etablieren.“⁷⁶

Behrens spricht in diesem Bezug allerdings nicht ausschließlich von der massen-orientierten Musikwirtschaft, sondern versteht Popkultur als breit gefächertes Feld und ist somit als Kommentar zur audiovisuellen Pop-Gesamtwirtschaft zu verstehen. Bezogen auf das Musikvideo spielt bei der Erstellung eines Clips meist der kommerzielle Gedanke, so zumindest in der Main/Popkultur, die wesentliche Rolle. So hängt die Ästhetik des Videos daran, in fern eine Marke bzw. die KünstlerInnen produziert und vermarktet werden soll. Die „Nutzungsmotivation“⁷⁷ der RezipientInnen wird daher genau untersucht, um in Folge einer Zielgruppe, zugeschnittenes Produkt zu entwickeln.

„Neben dem konkreten Interessen an Musik und InterpretInnen und einem unspezifischen Unterhaltungswert für die RezipientInnen wird von den Befragten vor allem angegeben, dass die visuellen Interpretationen, welche die Videos zu den Songs liefern, einen wichtigen Motivationsgrund für das Sehen von Musikvideos darstellen. Weiter Gründe waren unspezifischer Zeitvertreib, Informationssuche zu Musik, das Ansprechen von Emotionen,

76 Jacke, C.: Medien(sub)kultur. Bielefeld, 2004. S.136 ff.

77 Neumann-Braun, K. Videoclips und Musikfernsehen. Berlin, 2006. S.74.

soziales lernen, zum Beispiel von Modetrends, Alltagsflucht und Material für soziale Interaktion – die Musikvideos dienen als kommunikative Ressource[...].“⁷⁸

Zu Beginn von Fernsehsendern, die sich auf Musikvideos bzw. dem dazu gehörigen Programm spezialisiert haben, wird das Medium Musik alternativ zu Radio und Tonträgern genutzt.⁷⁹ Diese Sender sind ab Beginn ihres Entstehens, so z.B. MTV ein Musiksender der in den 1980ern gegründet wird, und auf die Zielgruppe Jugendlicher und junger Erwachsener zugeschnitten ist bekannt. In den ersten Jahren von MTV ist das Programm umfangreich und an eine breite Masse sub- und populärkulturell interessierten RezipientInnen adressiert.

„Es erfüllt eine wichtige Kommunikationsfunktion in den subkulturellen Lebensbezügen der Jugendlichen. Sie sammeln dort Informationen und eigen sich Wissen an, um mitreden zu können. Dieser vielschichtigen Bedeutsamkeit steht jedoch die oberflächliche Nutzung von Musikfernsehen als Begleitmedium gegenüber [...]“⁸⁰

Diese Feststellung trifft nicht mehr in allen belangen zu, da das Musikfernsehen in großen Teilen von Internetplattformen abgelöst wurde, jedoch stehen MTV und VIVA weiter hin für ein Fernsehen mit hohem Bezug auf Jugendliche. Gegenüber der populärkulturellen Anwendung stehen Clips, die subkulturelle NutzerInnen ansprechen sollen.

„Daran anknüpfend werden laut Behrens auch Schnittstellen zwischen bildender Kunst und Popmusik (Pop Art, Bebob, Cool Jazz, Beatgeneration etc.) unter dem Denkmantel des jugendlichen oder politischen Protests[gestellt.] Sie stellen vielmehr mit Behrens zeitlich begrenzte Aktionsräume von künstlerischem Widerstand im weiten Sinne dar (z.B. Punk, Hardcore, Autonome, *Neue Slowenische Kunst*, Club- Culture, Netzkultur) (vgl. ebd.:160). Diese Aktionsräume nennt Behrens auch Moden, wodurch deren geringe Wirkung im Sinne von gesamtgesellschaftlicher Veränderung auf dem Punkt gebracht wird.“⁸¹

78 Ebd. S.74.

79 Vgl. S.75

80 Ebd. S.75.

81 Jacke, C.: Medien(sub)kultur. Bielefeld, 2004. S.143.

Auch wenn in Zusammenhang mit Subkulturen nur der Versuch einer Abgrenzung gemacht wird, ist dieser in Musikvideos in stilistischer bzw. ästhetischer Form bemerkbar. So ist das Konzeptvideo, in seiner assoziativ-illustrativen Form die Verknüpfung von Bild und Musik.⁸² Eine gelegene Möglichkeit Found Footage einzusetzen, nicht auf Grund der durchschnittlichen Länge von Musikvideos, sondern da die Formsprache von Rhythmik und Musik einen schnellen, harten, experimentelleren Schnitt ermöglicht. Vergleichsweise entstehen in der Popkultur bzw. im Mainstream, Videos nach einem bestimmten Muster. Diese verfolgen das Ziel MusikerInnen oder SängerInnen in einer Inszenierung bzw. einer geglückten Selbstdarstellung zu zeigen. In subkulturellen Genres ermöglichen vor allem die technischen Möglichkeiten der Schnittprogramme Bewegtbilder in mannigfaltiger Form zu bearbeiten und zu abstrahieren.

„Mittels Collage und Montage, die durch Trickfilmtechniken und Computeranimationen (vgl. Makowsky 1988) erweitert und intensiviert werden, stehen Filmemachern vielfältige Gestaltungsmöglichkeiten offen.“⁸³

Formal beschränken die Darstellungen sich hierbei auf eine „Aneinanderreihung von Bildabläufen“⁸⁴, welche nicht im Interessen historischer Genauigkeit oder kritischer Auseinandersetzung des Bildmaterials handeln muss. Ein ausgewähltes Beispiel ist das Found Footage Video „Everything is a Balloon“⁸⁵ von Boards of Canada. Das Material entstammt aus dem Social Guidance Video „One Got Fat: Bicycle Safety“⁸⁶ aus dem Jahre 1963. Der Kurzfilm erzählt von einer Gruppe von Kindern, die sich durch ihr unvorsichtiges Verhalten im Straßenverkehr in Gefahr bringen. Obwohl der Musikclip aus Archivmaterial besteht, wird das Material nicht durch eine formale d.h. filmästhetische Abwandlung in eine neue Form gebracht. Der eigentliche Sinn bzw. die originale Intention als Lehrvideo ist allerdings in der Wahrnehmung des Musikvideos interpretativ. Inhaltlich wird das Video in neuen Gewandt ad absurdum geführt.

82 Vgl. Neumann-Braun, K. VIVA MTV Frankfurt, 1999. S.13.

83 Ebd. S.13

84 Wees. W.: Found Footage und Fragen der Repräsentation. Luzern, 1992. S.40.

85 <http://www.youtube.com/watch?v=dQEmaj9C6ko> Zugriff: 13.03.2013

86 <http://archive.org/details/OneGotFa1963> Zugriff: 13.03.2013

Anders als bei „Everything is a Balloon“ besteht der von dem Videokünstler Cyriak⁸⁷ entwickelte Clip „Cirrus“⁸⁸ von der Band Bonobo aus einer Vielzahl manipulierter Bilder, deren Collagen komplexe Formen und Figuren ergeben. Sie sind narrative Gestalter und nicht das Material selbst.



Abb. 1-3.: Boards of Canada.: Everything is a Balloon.



Abb. 4-5.: Bonobo.: Cirrus.

5.2. Von Video zu AV-Act

Found Footage ist in nahe zu allen Bereichen medialer Kunst und Kommerz aufzufinden. Das Material als Stilmittel steht für eine Sprache zwischen der Geschichte. Filme implizieren, trotz der neu gestalteten Dramaturgie, den Blick in die Vergangenheit. Found Footage Filme können narrativen Strukturen folgen. Gilt das aber auch für verwendetes Archivmaterial während eines AV-Acts?

Das Material kann als in sich geschlossene Einheit, narrative Momente vorweisen. Die technische Manipulation von Material greift in diese Struktur ein, verändert sie und führt sie mit anderen Videosequenzen oder Szenen zusammen. Das kann willkürlich oder auch geplant passieren. Die Bilderwelten des Archivmaterials können durch

⁸⁷ <http://www.cyriak.co.uk/> Zugriff 19.03.2013

⁸⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=WF34N4gJAKE> Zugriff: 13.03.2013

visuelle Bearbeitung bei einem VJ – Set eine Geschichte erzählen. Die Spannung einer möglichen narrativen Erzählweise bleibt auch nach der Verknüpfung von Fragmenten erhalten, wenn sie nicht sogar eine Steigerung erfährt. Das Ergebnis bietet eine neue erzählerische Form, die durch den Live-Moment beeinflusst wird und sich in starker Weise von klassischen Film abgrenzt. In dieser Form von Anwendung ist ein bestehender Film, Ware. Ihn zu schneiden und neu zu montieren bietet dabei unzählige Optionen.⁸⁹ Die Montage selbst ist während der Live-Bearbeitung von Filmmaterial, sei es nun in digitaler oder analoger Form, immer von den Möglichkeiten der technischen Hilfsmittel abhängig. Bei einer Filmprojektion ist die „Fehlerquote“ begrenzt, da die Montage nicht live vorgenommen wird. Die Montagearbeit entscheidet über den Rhythmus des Bildablaufs sowie die Farben, Formen und Motive. Dabei ermöglicht die Montage eine große Menge an Material neu anzuordnen und in der Zweidimensionalität der Bildebene durch seine Neuordnung, audiovisuell aufzubereiten. Durch den Schnitt und die Anordnung vermittelt das Archivmaterial zwar eine Ungezwungenheit, doch die Vorauswahl des Materials und dessen Montage bestimmen über die Rhythmik des Found Footage Films. Anders verhält sich hingegen die Echtzeit-Montage. Bildmaterial, das in spontaner oder instinktiver Abfolge von VisualistInnen bearbeitet wird, entspricht dieser tatsächlich Ungezwungenheit und macht gewisse Bilddramaturgien im Verhältnis zum Schnitt erkennbar. Die Ästhetik und Form des klassischen Found Footage-Films unterscheidet sich stark von der Montage eines AV-Act. Beide, der Found Footage-Film und der AV-Act können einem konzeptuellen Gedanken folgen, doch der Film ist nach der Veröffentlichung statisch, er ist eine abgeschlossene Einheit mit Anfang und Ende. Im Gegenzug ist der Live Act ein Geschehen im Moment in dem das Material bzw. die Montage live generiert wird.

„Die Montage der Bilder setzt auf den Rhythmus, die Farben, die Formen und Motive, ohne direkten Rekurs auf die verbale Sprache. Ganz auf die sinnliche Wahrnehmung bezogen und jenseits rhetorischer Prozesse, erzeugt sie einen Übergang vom Figurativen zum Figuralen.“⁹⁰

89 Vgl. de Greef, W.: Found Footage als eine Kunst der Reproduktion. Luzern, 1992. S.78.

90 Blümlinger, C.: Sichtbares und Sagbares. Berlin. 2003. S.95

Auch wenn aneinander gereihtes Material spontan zu einander findet, sprechen die Bilder schon aufgrund ihrer geschichtlichen Implikation zu den RezipientInnen, es ist nicht wie in den Light Shows der 60er Jahre auf eine Happening-Erfahrung beschränkt. Die sinnlich Wahrnehmung spielt eine Rolle, vor allem in Verbindung mit Musik. Jedoch kann es narrative Momente geben. Gerade im Zusammenhang mit der Auswahl des verwendeten Materials liegt die Aussage des Films bzw. des Videos. So wird eine deutliche Aussage getroffen werden, ebenso in dem Video „Timber“⁹¹ der Gruppe „Cold Cut“. Die Bilder erzählen von der Rodung des Urwaldes. Gerade durch die Zusammenstellung des Materials, ist es möglich eine erzählerische Gestaltung vor zu nehmen. Die größte Rolle bei der Bearbeitung von Archivmaterial in der Echtzeitvisualisierung bzw. dem Film bildet die Montage.

„Die Montage der klassischen Moderne negiert nicht die Vergangenheit, sondern greift sie auf, verarbeitet sie und setzt sich in einer Dialektik der Bearbeitung von ihr ab, indem sie sie verarbeitet.“⁹²

Das Genre des Found Footage ist deshalb stark von der Montage abhängig. Die Zweitbearbeitung von Material ist eine Form von Collage die schon in der Kunstgeschichte auftaucht.

5.3. Collage & Montage in der bildenden Kunst

Die Collage im kunstgeschichtlichen Kontext beschreibt eine Montage von Fragmenten, die in ihrer Zusammensetzung neue Inhalte erfahrbar machen. „Montieren ist ein Verfahren, das spezifische Material der Fragmente, aber auch das spezifische des aufnehmenden Werkes bewusst macht.“⁹³ Im Hinblick auf filmische Reproduktion ist sie die konstruierte Darstellungsform, welche Realität und deren Abbildung oft aus dem

91 <http://www.youtube.com/watch?v=VC1BPb1A2VE> Zugriff 19.03.2013.

92 Möbus, H. Montage und Collage. München, S. 119.

93 Möbus, H. Montage und Collage. München, S. 65.

Repertoire der Massenmedien dekontextualisiert und ihr Bedeutung neu zuschreibt. Die Medienrealität bleibt jedoch bei dieser Dekonstruktion weiterhin erkennbar. Das heißt, Film ist im Bereich der bildenden Kunst eine technisch basierte Form des kreativen Ausdrucks. Montage und Collage im Film hat den Ursprung in den Stadtsinfonien des frühen Films und steht für eine Ära des Aufbruchs. Getrieben von der Industrialisierung, dem ersten Aufbegehren einer Arbeiterbewegung, steht auch die Verwendung von Collagetechniken in einem politischen Zusammenhang. So wirkt das Zeitalter der Industrialisierung als,

„Fließprinzip mit seinen verbindlichen Produktionssystemen zur organisierenden Grundlage, die auch die künstlerische Zuarbeit in die Pflicht nimmt. [...] Die Montagekünste sind daher auch in ihrem Spiel mit den Formen der Arbeitsteilung wahrzunehmen. Die Realmontage der Gesellschaft ist nicht nur im Hintergrund oder nur Thema der Künste, sondern auch deren gesellschaftliche Basis.“⁹⁴

In weiterer Folge bedeutet dies, das filmische Collage in der bildenden Kunst eine politische bzw. gesellschaftskritische Sichtweise für sich beansprucht. Nam June Paiks und John Godreys *Global Groove* ist ein halbstündiges Video aus dem Jahr 1973 und wurde von WNET-TV New York in Auftrag gegeben. Es wird im Jänner 1974 zum ersten Mal gesendet. Dieses Video das auf den Begriff „global village“⁹⁵ anspielt, zeigt die Vision eines globalen Fernsehgerätes, das „so dicht wie das Telefonbuch von Manhattan“⁹⁶ sein soll. Abseits der inhaltlichen Aussage, arbeitet die Collagearbeit mit grellen Farben und Footage von tanzenden Menschen verschiedener Ethnien. Es zeigt ein Rock'n`Roll tanzendes Paar, eine trommelnde indige Frau des Navajo-Stammes und einen koreanischen Fächertanz. Im Vergleich mit VJing der 90er Jahre zeigt sich bei Arbeiten von Cold Cut und Emergency Broadcast Network, dass das Sujet der kulturellen Charakterisierung indigener Gruppen häufig Inhalt der visuellen Kultur ist. Paiks Akteure bewegen sich in einem synthetisierten Farbenspiel und bilden einen Bruch in Verbindung mit anderen Arbeiten Paiks, die Aufnahmen von Kollegen zeigen,

94 Ebd. S.120 ff.

95 Holert,T.: A live feedback of you in the now. Köln, 2010. S.56

96 Ebd. S.56

wie Merce Cunningham, Allen Ginsberg oder John Cage und einer japanischen Pepsi-Werbung. Die Sprache des Fernsehens und die Momentaufnahmen des bekannten Massenmediums gestalten sich neu. Die Materialien werden von einem selbst entwickelten Videosynthesizer⁹⁷ modifiziert. Wahrscheinlich führt die Idee Paiks einer globalisierten Fernseh- und Videotechnik, welche nach seinen Vorstellungen zur grundlegenden Veränderung der pädagogischen Umwelt beitragen sollte, zu der Entwicklung dieser Videoinstallation. Diese Veränderung von Medien- und Informationskonsum sollte durch Hilfe eines frei zugänglichen Videoarchivs für SchülerInnen und StudentInnen möglich gemacht werden. Es sollte durch das Potenzial der Technologie eine visuelle und akustische Unterstützung von Lerninhalten zur Verfügung stellen.

„[Das] Wissen der Welt [sollte] jederzeit und überall zugänglich [sein]; synästhetisch-organisierte Aktivitäten als die Speicherung von Faktenwissen frei [zugänglich sind.] Fernsehen und Video kommen wichtige Rollen in dieser neuen Wissensarchitektur zu. Mit ihnen lässt sich werdende technokulturelle Umwelt navigieren“⁹⁸

Die rhythmisch, dynamischen Bildfolgen werden durch die große Auswahl an Form- und Farbanwendung, zu einen Vorläufer der heute weitverbreiteten Musikvideoästhetik. Darüber hinaus ist es ebenso ein Statement zeitgenössischer Videokunst, die sich durch die Entwicklung neuer Techniken von frühen Arbeiten absetzt. Die Neuentwicklung durch die Paiks Global Groove entsteht, ist ein Videosynthesizer, später selbst ein Ausstellungsstück. Dabei handelt es sich um eine aufwendig gestaltete Gerätschaft die an einen alten Rechner erinnert, darauf sind die Bildschirme angebracht. Paik entwickelte diesen Audio- und Videosynthesizer zusammen mit Shuya Abe unterstützt von WGBA-TV. Die Technologie ermöglichte erstmals nicht nur Fernsehsignale beliebig zu verändern, sondern auch abstrakte Bilder und Sequenzen in jeder erdenklichen Form und Farbe zu erzeugen oder auch akustische Impulse als „Realzeitvideoklavier“⁹⁹, d.h. Klangwerte optisch darzustellen.

97 Vgl. Kapitel: VJing & Technik.

98 Ebd. S.40.

99Ebd. S.58.

Im erweiterten Sinn stehen Paiks Arbeiten vor allem mit der Nutzung neuer Technologien in Zusammenhang. Daraus lässt sich ableiten, dass die Montage- und Collagearbeiten mit der Nutzung neuer Medien in Verbindung stehen und durch sie möglich gemacht werden, so schon im Zeitalter der Industrialisierung, oder als Beispiel neuerer Mediennutzung bei Video-Mash-Ups der frühen Youtube-Generation. In heutiger Form ist Collage nicht mehr nur politisch, der Mainstream hat sie schon lange für sich entdeckt. Aber auch abseits des klassischen Marktes der bildenden Kunst entstehen politische Montagearbeiten, die Gesellschaftskritik für sich beanspruchen.

5.4. Collage & Montage im narrativen Film

Als spezielles Subgenre der cinematographischen Geschichte bewegt sich der Found Footage Film sehr selten auf Langfilm-Ebene. So ist Craig Balwins *Tribulation 99* ein Beispiel des politischen Avantgardekinos. Der auch als VJ arbeitende Künstler Baldwin, sieht seine Arbeit als Erziehungsauftrag, um Menschen zu zeigen, was sich in der Welt der visuellen Kultur bewegt¹⁰⁰.

Mitunter scheint es hierbei allerdings nicht möglich, Geschichte außer Acht zu lassen. In der Manier der narrativen Erzählweise ist der Film ein analytischer Versuch, sich den historischen Ereignissen der US-amerikanischen Außenpolitik, auf satirische Weise anzunehmen. Untypisch für den Found Footage Film dieser Länge ist die heterogene Auswahl des Archivfilmmaterials.¹⁰¹

„Der Film, der – abgesehen von einigen neu abgelichteten Stills und Zeitdokumenten – vollständig aus vorgefundenem Material besteht, bezieht seine Bilder sowohl aus vorgeblich legitimen institutionellen Quellen der Wissensproduktion (z.B. Regierungseigenen Dokumentarfilmen und Dokumenten, Wochenschauen, Wissenschafts- und Lehrfilmen) als auch aus inoffiziellen Quellen, denen für gewöhnlich kein legitimer erkenntnistheoretischer Status zuerkannt wird[.]“¹⁰²

100 http://www.montage-av.de/pdf/111_2002/11_1_Michael_Zryd-Found_Footage-Film_als_diskursive_Metageschichte.pdf Zugriff: 25.04.2013

101 Vgl. Ebd. Zugriff: 25.04.2013

102 Ebd. Zugriff: 25.04.2013

Die Handlung beschreibt eine Invasion der Quetzals. Außerirdische, die nach der Vernichtung der Vereinigten Staaten trachten.

Durch die Atomtests der USA während des 2. Weltkrieges und der daraus resultierenden Verunsicherung, dass die USA mit derartiger Waffengewalt überlegen sind, können sie ihr Vorhaben nicht bewerkstelligen. Die allegorischen Erzählung handelt jedoch von den außenpolitischen Konflikten zwischen den USA mit Lateinamerika.

„Baldwins Satire spricht die Sprache einer rassistischen, rechten, apokalyptischen Ideologie und lädt ein, uns über diese lustig zu machen, ohne aber die von ihr ausgehende Gefahr zu verleugnen [...] Die dicht übereinander geschichteten Bildattacken und schockierenden Bildsprünge des Films, der Voice-over [...] sowie die schiere Brutalität der Geschichte dieser Region überfordern den Betrachter häufig beim ersten Sehen. Viele Zuseher berichten von einem Gefühl der Verlorenheit, der Erschöpfung und der Verwirrung [...] Dieser Affekt und die erkenntnistheoretische Verwirrung sind eine Reaktion auf die Verschwörungstheorie, auf die der Film verweist und deren klaustrophobische, hermetische Logik er verkörpert.“¹⁰³

Tribulation 99 spielt mit den Sehgewohnheiten der RezipientInnen, das Material ist nicht einfach so aneinandergereiht, sondern stark manipuliert. Der Film ist also nicht nur auf inhaltlicher Ebene „unangenehm“, sondern auch auf visueller.

Baldwins Arbeit ist als künstlerische und kritische Auseinandersetzung mit der Politik an den USA kein Einzelfall. Zu einer der größten politische Gegenkulturen der USA gehört die Friedensbewegung, die zeitgleich mit der Medienrezeption des Vietnamkriegs ins Leben gerufen wird. Aus heutiger Betrachtung sind die durch Medien transportierte Bilder des Vietnamkriegs nur ein kleiner Vorgeschmack auf Kriegsübertragungen des zweiten und dritten Golfkrieges¹⁰⁴ oder auch der Jagd nach Osama Bin Laden.

Diese Bilder täuschen vor ein Teil des Geschehens zu sein, die 24- Stunden Übertragungen des Irakkrieges sollen eine Transparenz schaffen, sie sollen den RezipientInnen vorgaukeln, dass Krieg „zweckgemäß und sauber“ verläuft.

103 Ebd. Zugriff: 25.04.2013 Hierbei zeigen sich deutliche Analogien zu EBN.

104 Als erster Golfkrieg gilt der Iran-Irakkrieg zwischen den Jahren 1980-1988.

„The war against Iraq heralded a new type of media experience: 24-hour war coverage, which seemed to bring the civilian observer around the world closer to the action than ever before. But in fact this impression was more illusory than real because the media faced extremely stringent management by the military.“¹⁰⁵

In diesem Zusammenhang steht der Irakkrieg nicht nur für eine militärische Intervention der USA, sondern auch für ein kulturpolitisches Phänomen. Die Bush Sr. Administration und das Pentagon sind dafür verantwortlich, dass bis dato eine der erfolgreichsten Medienkampagnen der US-Geschichte erarbeitet wird. Im späteren Vergleich gelingt es Bush Jr. diesen Erfolg seines Vaters mit dem Medienkrieg gegen die Achse des Bösen noch zu übertrumpfen.

105 Finlan, A.: The Gulf War of 1991. New York, 2009. S.74.

6. Emergency Broadcast Network

Emergency Broadcast Network (EBN) ist ein Künstlerkollektiv, das durch AV-Performances in den 90er Jahren, vor allem in den USA bekannt wurde.

„More of a multi-media organization than a band, Emergency Broadcast Network construct video pastiches much as techno artists use samplers to create audio effects. Josh Pearson (Public Relations Programmer) and Gardner Post (Systems Manager) met at the Rhode Island School of Design in the early '80s and began to experiment with video samples, adding DJ Ron O'Donnell in 1990. Packing a Chevy truck with all their gear, the trio followed the 1991 Lollapalooza tour around America, broadcasting soundtracked videos to somewhat confused concertgoers.“¹⁰⁶

Das erste EBN Video „We Will Rock You“, veröffentlicht 1991 ist eine Collage deren Inhalt die politische Situation während des ersten Golfkriegs anprangert. Kopien von VHS Videos verbreiten sich zu dieser Zeit schnell und im Sommer 1991 findet die erste Tour (Lollapalooza Musik-Festival) statt. EBN gestaltet die Tour als Multimedia-Spektakel indem sie während ihrer Performance ihre Videos auf eigens angefertigte Objekte bzw. Installationen projizieren.

„EBN's reputation is known wider than 16:9 High-Definition. Shrouded in intrigue, the luminaries behind U2's ZooTV video-satellite-jamming and their own mobile entertainment products, Emergency Broadcast Network has inspired a generation of live and off-line video musicians. When it comes to video, the group practically invented culture jamming, and their infoganda-style videos alternately blur and expose the lines between video editing, broadcast television, and overt propaganda.“¹⁰⁷

Die Zoo Tour macht EBN auch in der Popkultur bekannt, so folgt auch eine Zusammenarbeit mit einem Live-Event von MTV Music Awards. Im Jahr 1995 kommt

¹⁰⁶ John Bush, Rovi <http://www.youtube.com/artist/emergency-broadcast-network/about> Zugriff 19.03.2013

¹⁰⁷<http://www.mvwire.com/2004/06/07/interview-with-ebns-greg-deocampo/> Zugriff: 26.03.2013

das Album als erste Enhanced CD¹⁰⁸ „Telecommunication Breakdown“ heraus. Bis heute entstehen Videos der Künstler. Decampo bringt 2003 *einen* Video-Remix¹⁰⁹ heraus. In dem verwendeten Videomaterial wird die Rolle des zweiten Golfkriegs in Zusammenhang mit den Motiven für eine Kriegsbeteiligung der USA politisch aufgearbeitet.

6.1. Golfkrieg

„Am 2. August 1990 überqueren Saddam Husseins Truppen die Grenze nach Kuwait und lösen die größte internationale Krise seit dem Zusammenbruch der Sowjetunion aus.“¹¹⁰ Eine von den Vereinigten Staaten angeführte Bündnisstreitkraft wird aufgestellt um mit einem gewaltigen Luftangriff den Irak zu überraschen, bevor schließlich die größte Bodenkampfoffensive seit dem zweiten Weltkrieg, im Namen der Befreiung Kuwaits, beginnt.¹¹¹ Nach Erfüllung ihrer Mission beendet die internationale Koalition am 28. Februar 1991 plötzlich den Krieg gegen den Irak. Die letzten irakischen Soldaten werden vertrieben oder gefangen genommen. Es ist ein großer Sieg für die USA. Das über den Irak verhängte Wirtschaftsembargo, welches Saddam Hussein zum Rückzug aus Kuwait zwingen sollte, ist auch noch nach zehn Jahren in Kraft und wirkt als Kontrollorgan der Vereinigten Staaten gegenüber dieser Region des Nahen Osten. Die Vorgeschichte zum 2. Golfkrieg setzt jedoch wesentlich früher an. Bereits in den 1920er Jahren werden erste Funde von Ölvorkommen im Nahen Osten bekannt. Nach dem zweiten Weltkrieg sind auch die Kriegsgewinner wie GB und Frankreich „stark geschwächt und verlieren allmählich die Herrschaft über ihre einstigen Kolonien“¹¹².

108 “Die CD Extra/Enhanced-CD ist eine Multisession-CD, bei welcher die erste Session Audio-CD-Daten und die zweite Session Daten im CD-ROM/XA-Format enthält. Die Audio-Tracks können in allen CD-Playern abgespielt werden, für die CD-ROM/XA-Daten ist ein entsprechendes CD-ROM-Laufwerk erforderlich. Das CD Extra-Format ermöglicht etwa Künstlern, dem Käufer neben der Musik auch Bild- und Textmaterial zur Verfügung zu stellen[...].“

Vgl. http://www.tecchannel.de/ueberblick/archiv/401906/cd_rom_formate_im_ueberblick/index9.html

Zugriff: 26.03.2013

109 Vgl. Kapitel IV

110 Brohy A.: The Hidden Wars of Desert Storm. New York, 2001.

111 Vgl. Ebd.

112 Ebd.

Die Monarchen des Nahen Ostens sind mit einer neuen Realität konfrontiert, sie stehen nicht länger unter dem Schutz der Kolonialtruppen und werden gestürzt. An Stelle der führenden europäischen Einflussmacht, möchte sich die USA etablieren. Sie erkennen das Potential der Ölvorkommen und können so durch die strategische Lage des Öls, in Hinsicht auf den Konflikt mit der UDSSR besser agieren. Letztendlich sind auch die Beteiligung am Wiederaufbau und der industrielle Aufschwung der eigenen Wirtschaft ein wichtiges Motiv für das geopolitisch Interesse am Nahen Osten.

„Washington hofft auf eine Fortsetzung der billigen Ölbeschaffung wie in Vorkriegszeiten. Die neuen Regierungen im Nahen Osten haben jedoch andere Vorstellungen und lösen als sie die Kontrolle über die Schätze ihrer Länder wiedergewinnen wollen eine panische Kettenreaktion in Washington, London und Paris aus.“¹¹³

Die Verstaatlichung des Sueskanals durch Ägypten führt zum Krieg. Zur selben Zeit leitet der Iran die Verstaatlichung der Ölfelder ein. Im Jahr 1972 beschließt die OPEC den Preis pro Barrel von drei auf 22 Dollar anzuheben, woraufhin sich auch der Irak der Verstaatlichung der Ölfelder anschließt. Die daraus resultierende Konsequenz ist, dass Saddam Hussein fortan nicht nur als unzuverlässig gilt, sondern auch als Terrorist angesehen wird.¹¹⁴ Nachdem der Schah von Persien, der wichtigster Partner der USA im Nahen Osten, 1979 gestürzt wird, gehen die Vereinigten Staaten erneut eine Allianz mit Saddam ein, der in der Zwischenzeit Präsident des Iraks geworden ist. Im September 1980 beginnt der Erste Golfkrieg zwischen dem Iran und dem Irak. Die Waffenversorgung beider Länder übernehmen vor allem Staaten, die öffentlich eine Haltung gegen den Krieg einnehmen. So auch die Vereinigten Staaten, die mit großem Interesse beobachten, wie sich die neu entwickelten Technologien im Krieg bewähren. Schon damals zeichnet sich ein verstärktes Interesse des Iraks an der Entwicklung chemischer Waffentechnologien ab. Mit Unterstützung der USA und anderer westlicher Länder entwickelt der Irak sein eigenes Chemiewaffen Programm. Reagan und Bush Sr. werden die Unterstützung dieses Programms unter strengen Bedingungen geheim

113 Ebd.

114 Vgl. Ebd.

halten. Mit dem Ende des Krieges 1988, steht der Irak kurz vor dem Staatsbankrott. Trotzdem der Iran – Irak Krieg gewonnen ist sind jetzt die Erdölvorkommen die einzige Hoffnung gegen die drohende Pleite. Unerwartet erhöht Kuwait die Fördermengen des Öls um 20 Prozent und ruft daher einen weltweiten Preisverfall hervor. Daraufhin verliert der Irak ein Drittel seiner Erdöleinnahmen und die Möglichkeit, die nun so wichtigen Gewinne zu erwirtschaften. Der Irak nimmt das Handeln Kuwaits als Provokation wahr und die Spannungen gipfeln schlussendlich zu öffentlichen Drohungen seitens des Iraks. Die Vereinigten Staaten erteilen Kuwait öffentlich keine Hilfestellung, was vom Irak als indirekte Ermutigung für den Einmarsch wahrgenommen wird.¹¹⁵

Der Einmarsch in Kuwait August 1990 ist der Beginn des Zweiten Golfkriegs. Der Irak handelt in der Überzeugung, dass die USA nicht einschreiten wird. Die politische und militärische Riege der Vereinigten Staaten hingegen zeigt sich bestürzt gegenüber den Medien. Während dessen wird im Pentagon schon für den Gegenschlag gerüstet um diese Situation für sich zu entscheiden. Schon lange im Voraus werden Vorbereitungen zur Operation Desert Storm getroffen. Direkt nach dem Einmarsch werden irakische Konten eingefroren und noch vor einem Diskurs mit den Vereinten Nationen beginnt die Marine mit der Errichtung einer Blockade vor der irakischen Küste. Eine US Delegation landet in Riad, es soll eine Erklärung für die Bedrohung Saudi Arabiens durch den Irak geliefert werden. In der Hoffnung bessere Ölgeschäft machen zu können, soll in Saudi Arabien eine US. Militärbasis erbaut werden. Die Operation heißt Desert Shield. Saudi Arabien willigt ein und der Stützpunkt wird errichtet. Mehr als ein halbe Million Soldaten werden dort in Laufe der Zeit stationiert.¹¹⁶ Am 17. Januar 1991 als letztendlich auch die UN und die Öffentlichkeit von der Notwendigkeit eines Eingriffs in das Kriegsgeschehen überzeugt sind, beginnt mit größtmöglicher Härte der erste Luftangriff gegen Bagdad. Dieser Gegenschlag wird zum Medienspektakel und zeichnet das Bild eines präzisen und für die Bevölkerung ungefährlichen Krieges. Es heißt ausschließlich militärische Ziele werden angegriffen. Die eigentliche Zerstörung wird

115 Vgl Ebd.

116 Vgl. Ebd.

der Presse vorenthalten. Vor allen Infrastruktur wie z.B. die Wasserversorgung, d.h. Leitungen, Staudämme etc. werden angegriffen, aber auch die Zivilbevölkerung. Am 23. Februar 1991 startet die Bodenoffensive Desert Storm in Kuwait. Ohne große Gegenwehr wird Kuwait innerhalb von 24 Stunden eingenommen und die irakischen Truppen vertrieben. Danach gibt es keine Anstrengungen Saddam Hussein zu stellen. Während dessen versucht die irakische Bevölkerung ihren Diktator zu stürzen. Auch diese Meldungen werden den Medien vorenthalten, denn Bush Sr. will den Krieg beenden. Bis zum März 1991 breitet sich die Rebellion gegen Saddam immer weiter aus. Erneut gibt es Zugeständnisse der USA gegenüber dem Irak, in Form von Kampfhubschraubern und weiteren Waffen, um die Rebellion nieder zu schlagen. Danach wird klar welche Vorteile die Vereinigten Staaten aus dem 2. Golfkrieg ziehen. Die Stützpunkte in Saudi Arabien bleiben erhalten, die Gefahr Saddam Husseins bleibt durch Embargos gebannt, und die geographische Stellung der Stützpunkte in Saudi Arabien ermöglicht eine leichte Einflussnahme auf die Erdölpreise. 1991 ist auch das Jahr der Heimkehr vieler SoldatInnen. Sie werden gebührend gefeiert, doch Monate später zeigt sich, dass viele von ihnen unter gesundheitliche Gebrechen leiden. Es wird deutlich, dass die Nutzung von Uranabfällen in der Munition der US Armee ein hohes gesundheitliches Risiko birgt. Einsätze mit dieser Form von Munition werden sich auch im Kosovo und in Serbien wiederholen.

6.2. Kunst, Krieg und Found Footage

Das unmittelbare Verhältnis vom Staat zu Medien bzw. die daraus entstandenen Missstände, vor allem aber die Sabotage einer kompetenten Pressekommunikation ist letztendlich die Motivation für die Arbeiten Emergency Broadcast Networks (EBN). Die visuelle Aufbereitung der Arbeiten von EBN zeichnen sich durch audiovisuelle samplebasierte Scratch Videos aus. Die heutigen Rezeptionsquellen von EBN sind die Videos. Auf diese Videos beschränken sich die nun folgenden Analysen. Die Videos entsprechen dem Format eines Videoclips. Sie haben jedoch wenig mit den heute produzierten Musikvideos gemeinsam. Aus musikalischer Betrachtung sind die Arbeiten

durch oft harte monotone Musik gekennzeichnet. Dabei erscheinen die ästhetischen Grobheiten mancher Videos technisch bedingt zu sein, jedoch ist in den meisten Fällen anzunehmen, dass diese „grobe Visualisierung“ sowie auch absichtlich herbeigeführte Störeffekte und Feedback-Schleifen als bewusstes Stilmittel eingesetzt werden, um mit dem Ton einen visuellen Einklang zu finden. Dabei steht die Musik nicht im Vordergrund, denn Video und Audio sind in vielen der Videos gleichberechtigte Partner, die durch den Schnitt bzw. in der Live- Montage eine Maximierung ihrer Wirkung erfahren. Die zum Teil brachial anmutende Ästhetik hat das Ziel politisch und sozialkritische Botschaften zu transportiert. Diese werden dabei durch ein Spiel assoziativer Bildfolgen erzeugt, eine klassische Form des VJings. EBN beschränkt sich jedoch nicht auf bloßes Assoziationenspiel, sondern verwendet narrative Elemente, die vor allem in der Rezeption ihrer Videos deutlich werden. Sie sind Musikstücke mit assoziativen oder narrativen Momenten.

Der Materialfundus EBNs gleicht in vielerlei Hinsicht typischen Found Footage-Arbeiten. Oft kommt das Archivmaterial gewonnen aus Werbeloops von Teleshopping-Sendern, Social Guidance Movies, Infotainment, Kirchenfernsehen, Dokumentar- und auch Mainstream-Filmen zum Einsatz. Der Großteil der Arbeit richtet sich jedoch, durch die Verwendung von Material aus Nachrichtensendern und selbst entworfenen Newsreels, gegen die Informationskultur der USA. Deshalb spielen gerade Nachrichtensprecher häufig eine große Rolle in der Inszenierung EBNs, aber auch Interviews mit Militärpersonal oder hochrangigen Politikern entsprechen den Kriterien einer Zweitbearbeitung von Archivmaterial durch EBN.

Die oft grafischen Strukturen des Bildablaufes werden in den Arbeiten EBNs häufig wiederholt d.h. Farbe, Form oder Bewegung bilden einen grafischen Anschluss. So vor allem in den Sequenzen, in denen die Verwendung von farbigen Graphiken, Bildflackern oder stark auffälligen Überblendungen vorherrschend ist. Die Bilder gleichen sich nicht in konkreten Belangen und trotzdem vereint sie eine graphische Übereinstimmung. Wenn ein Element häufig erscheint und bewusst als Bildstörung eingesetzt wird, erzielt diese Handhabung eine Rhythmik der Bilder. Die Dramaturgie der

Videos entspricht einem relativ simplen Prinzip. Zu Beginn des Videos erzeugt ein Sample eine gewisse Stimmung, ein inhaltliches Motiv. Es ist ein Sujet bei dem Ton und Video aus der selben Sequenz stammen. Auf diesen Prolog bzw. dem ersten Sample, folgt ein weiterer Akt. Dieser ist bestimmt, durch eine Häufung von Sequenzen oder auch die weitergeführte Manipulation des Bildmaterials aus dem ersten Sample. In diesem Abschnitt wird meist das Sujet des Videos in aller Deutlichkeit ersichtlich. Auf visueller Ebene sind die Bilder erkennbar, bevor die weiterführende Manipulation der Samples letztendlich das Material unkenntlich macht. Dabei wird der Sinn oder die Aussage des Ausgangsmaterials bzw. das Sujet abstrahiert.

Das eigentliche Motiv der Arbeit EBNs ist die Kritik an vorherrschenden politischen Machtstrukturen der Vereinigten Staaten der 90er Jahre und der Vermittlung dieser durch die Medien, insbesondere gilt das für die Kommunikation von Propaganda über Kanäle die durch den Staat genutzt werden.¹¹⁷ Die in den Videos geübte Kritik ist aber nicht immer an die ursprüngliche Quelle des Materials gerichtet. Verschiedenstes Footage wird kombiniert um Ausgangsmaterial in einen neuen, kritischen Kontext zu stellen.

So z.B. in dem Video „What’s Happening“¹¹⁸ in dem Charlie Chaplin in seiner Darstellung Hitlers den Faschismus kritisiert. Das Sample mit der Audiospur „You and the people have the power“¹¹⁹ wird wieder und wieder gespielt, damit wird keine Kritik an Chaplins Arbeit geübt, sondern das Sample in einen neuen Kontext gestellt. Hinzu kommt, dass jede Form der Neugestaltung ein visuelles Off¹²⁰ verursacht, das nicht nur durch die Verarbeitung von Material zwischen den Fragmenten positioniert ist, aber vor allem dann

„in der Montage und der figurativen Arbeit sich akzentuiert. Die Sprünge und Risse im Material, die sichtbaren Schlieren und Verfallserscheinungen verstärken den Eindruck der Rätselhaftigkeit und Zufälligkeit, aber auch der

117 Vgl. Exkurs Medienkrieg

118 <http://www.joshualpearson.com/> Video: What’s Happening. Zugriff: 26. 05.2013.

119 Ebd. Video: What’s Happening. Zugriff: 26. 05.2013.

120 Vgl. Blümlinger, C.: Sichtbares und Sagbares. Berlin. 2003. S.92.

Historizität der Aufnahme. Durch die bildliche Bearbeitung raumzeitlicher Dimension, durch Zeitlupe und Vergrößerung, nehmen kleinste Gesten ein symbolisches Ausmaß an.“¹²¹

Die Bearbeitung von Bildern und deren Symbolismus ist also eine Art Mikroebene. Die Mikroebene ist aber auch die, in der Ausschnitte einzelner Szenen bzw. Sequenzen durch die Zweitbearbeitung des Materials eine neue erzählerische Bedeutung bekommen. Von der Mikroebene aus betrachtet, scheint die gesamte Aussage eines Videos von den Einstellungsverknüpfungen abzuhängen. Diese Verknüpfungen sind deshalb auch Grundlage der Assoziationen, die bei RezipientInnen auftreten. Die assoziative Bildmontage ist vor allem im Film, sowie aber auch in den Arbeiten EBNs ein grundlegendes Gestaltungselement. Unabhängig davon erlebt die Aneinanderreihung von Samples auch in der rasantesten Schnittfolge stille Momente. Sie treten dann auf, wenn das Bild kurz inne hält, wenn die Wahrnehmung noch nicht zum nächsten Moment übergegangen ist. Das Off¹²², ist der Bruch der Montage, oder das bewusst geschaffene Mittel, Bilder sprechen zu lassen. Dieser Bruch erscheint in den Video EBNs jedoch selten. Der eigentliche Bruch in den Arbeiten EBNs ist die dramaturgische Abfolge einer rhythmischen Dynamik, deren Ziel die Auflösung von Bildern und der wahrnehmungs-typischen Sehgewohnheit ist. Da es oft unmöglich ist, alle entstandenen Assoziationsgrundlagen innerhalb der Einstellungen voneinander zu differenzieren, bleibt zu unterscheiden, was die konzeptuelle Methode einer Arbeit ist. Der konzeptuelle Hintergrund vieler Videos EBNs ist die Wiederholung eines inhaltlichen Sujets, oder eben die Auswahl von Sequenzen bzw. Samples anhand ästhetischer Merkmale, welche sich auf Farbe, Form und Bewegung beziehen.¹²³ Bei den konzeptuellen Zusammenhängen stellt die Darstellung eines Gegenstandes bzw. Geschehnisses durch ein Bild eine Metapher dar. „In filmischen Metaphern wird die Rolle des Repräsentierten von derjenigen Instanz gespielt, die dem hergestellten Kontext angehört.“¹²⁴ Die Verbindungen von Bildern bzw. der Schnitt von Filmsequenzen ist die Montage. Die Montage in der Arbeit EBNs scheint eine malerische Qualität zu haben,

121 Ebd. S.92.

122 Ebd. S.92.

123 vgl. Peterson, J.: Found Footage verstehen. Luzern, 1992.

124 Peterson, J.: Found Footage verstehen. Luzern, 1992.

vor allem in Verbindung mit der Musik ist sie eher als visuelles Muster zu beschreiben als die Montage im herkömmlichen Sinn. Das auf visueller Ebene entstandene Muster überträgt sich auf den Ton als Rhythmus. Umgekehrt leitet sich das visuelle Muster oft von der Rhythmik des Tons bzw. der Musik in den EBN Videos ab. Am deutlichsten wird das durch den Schnitt veranschaulicht, dieser steht im direkten Zusammenhang mit dem Ton. Je nach Video spielt diese Ton- Bild-Rhythmik eine größer bzw. kleinere Rolle. Hierbei wird es wichtig Unterscheidungen, zwischen assoziativen und narrativen Montagestrukturen in den Arbeiten von EBN zu treffen.

6.2.1. Videoanalyse assoziativ

Assoziative Videos entsprechen eher der Beschreibung eines Musikvideos in dem Rhythmik und Klang ein wesentliche Rollen spielen. Die Wahl der Samples bestimmt hierbei die musikalische Grundlage, häufig ist ein einzelnes Sample der Ausgangspunkt für das Leitmotiv des Videos. Oft wird dieses einzelne Sample immer stärker auf auditiver und visueller Ebene bis hin zur Unkenntlichkeit verfremdet.

6.2.1.1. Monks

In dem Video „Monks“¹²⁵ hat der Anteil der Tonspur der verwendeten Videos eine höhere Wertigkeit in der gesamt-musikalischen Gestaltung des Stücks. Das erste Sample beinhaltet dabei bereits das musikalische Sujet des gesamten Videos. Die Aufnahmen einer in Bariton summende Gruppe von Männern gibt die musikalische Richtung des Clips vor. Wie der Titel schon andeutet handelt es sich bei Monks um eine Zusammenstellung von Samples, deren Inhalt mit geistlichen oder auch rituellen Gesang in Verbindung steht. Der Gesang nimmt das ersten Drittel des Videos ein, die dabei verwendeten Aufnahmen zeigen Menschen verschiedener Ethnizitäten bei religiösen Tätigkeiten. Die erste Veränderung der musikalischen Form entsteht durch das Einfügen einer weiteren Tonebene, die nicht in konkreten Zusammenhang mit den verwendeten Samples steht. Dabei handelt es sich um die Einbindung von

¹²⁵ <http://www.joshualpearson.com/> Video: Monks. Zugriff: 26. 05.2013.

elektronischer Musik, auf die kurz darauf die Sequenz eines Predigers folgt. Es ist das einzige Sample in dem Worte zu verstehen sind. In der Mitte des Clips reduziert sich Ton- und Bildebene auf ein einzelnes Sample, der Bewegungsablauf eines Mannes wird auf wenige Frames reduziert und im gleichbleibenden Takt wiederholt. Die vorangegangenen Überblendungen und ihr Ton weichen für einige Sekunden diesem Takt. Diese Unterbrechung begleitet ein gewisse Stille, die Faust des Mannes schlägt in immer gleichen Bahnen auf die andere Hand ein, begleitet von diesem Klang entsteht ein einprägsamer Moment, ein Break, der in weiterer Folge in dieser Form keine Wiederholung mehr findet. Alle weiteren Samples sind gepaart mit multiplen Überblendungen und weiteren Klangelementen. Keinem anderen Bild wird diese Wichtigkeit zugesprochen. Andere Videos EBNs arbeiten häufig mit Drumpatterns, diese Samples wirken als vorherrschendes Audio-Sujet. Bei „Monks“ bezieht sich die Tonspur der Samples eher auf atmosphärischen Klang bzw. Gesang. Die Überblendungen beziehen sich immer auf den Grundton welcher erst langsam von rhythmischen Percussion-Samples ergänzt wird. Weniger „hart“ als andere Clips zeigt sich das Video im Schnitt der vor allem von weichen Blenden bestimmt wird. Auf den typischen Klang des Scratching wird in der Tonspur auch in diesem Video nicht verzichtet, jedoch geht die visuelle Ebene nicht darauf ein und eine entsprechende Bildmanipulation leistet dem Ton keine Folge.



Abb. 7-9.: Emergency Broadcast Network.: Monks.

6.2.1.2. Frank und Hello

Bei „Frank“¹²⁶ wiederum ist das erste Sample auch das einzige im Verlauf des gesamten Videos, die Manipulation des Bildmaterials ist allerdings deutlich stärker forciert als in

¹²⁶ Ebd.: Video: Frank. Zugriff: 26. 05.2013.

Monks. Hierbei wird die Bildabfolge, die Frank Sinatra bei einem seiner Auftritte zeigt, in der Montage multipliziert und verfremdet. Die verzerrte Bildebene hat ihre Entsprechung dabei in einer manipulierten und verzerrten Tonebene. Im Allgemeinen ist anzunehmen, dass bei den Arbeiten EBNs eine Veränderung der Bildebene auch immer eine der Tonebene voraussetzt. Die Motive der Samples werden auf Grund ihrer ästhetischen und akustischen Begebenheiten gewählt.

Am Beginn ist die akustische Aussage des Samples noch verständlich, je stärker es manipuliert wird desto stärker wird es zu einem Hintergrundrauschen bzw. einer Hintergrundebene für die einsetzende Musik. Aber auch Einleitungen mit narrativen Strukturen werden in assoziativen Clips wie z.B. „Hello“¹²⁷ angewendet. Ein Sample leitet das Video ein, in dem ein Mann von einem Count Down verlautet und erst nach der Warnung „Now you have 5 seconds.“ wird die Bildebene um eine musikalische Dimension ergänzt. Der dramaturgische Verlauf der assoziativen Bilder entsteht auch hier durch die Multiplikation, die gleichzeitige Darstellung mehrerer Ebenen von Bildern und Klang. Anders als bei Monks wirken die Bildsequenzen aber durch die Verwendung von Splittscreens aufgeräumter. Dabei wird auch die Tonebene weniger verfälscht als in anderen Arbeiten.

Bei anderen Videos wird das Bild verfremdet und gemischt, indem es überblendet oder mit Effekten belegt wird. Bei „Hello“ wird darauf gänzlich verzichtet, der einzige verwendete Effekt ist der Splitscreen. Rhythmische geschnittene Sprache ergibt eine unverständliche Sprechgesangsspur. Im Gegensatz dazu wird bei „Frank“ die Sprache bzw. der Gesang zu einer abstrakten Noise-Ebene verfremdet. Die Verfremdung bei „Hello“ erfolgt nur durch den Schnitt. Die Manipulation des Materials ist durch den markanten Schnitt und die Aufteilung in vier Bildflächen gekennzeichnet. Im direkten Vergleich mit Frank sind bei Hello die einzelnen akustischen Samples deutlicher voneinander zu unterscheiden. Einzelne Worte sind zu verstehen, während in Frank der Ton so verfälscht wird, dass nur noch ein sphärischer Klang übrigbleibt. Auch die visuelle Bearbeitung bzw. Montage der Clips kommt zu einem ähnlichen Ergebnis, bei dem die

127 Ebd. Video: Hello. Zugriff: 26. 05.2013.

Bilder in „Hello“ gut erkennbar bleiben, während „Frank“ zu einer schwammigen abstrahierten Masse wird.



Abb. 10-12.: Emergency Broadcast Network.: Frank.



Abb. 13-15.: Emergency Broadcast Network.: Hello.

6.2.1.3. What's Happening

Ein Schlagzeug, schreiende Menschen und ein kurzer Ausschnitt aus dem Film Poltergeist bestimmen den Anfang zu „What's Happening“¹²⁸. Ab Beginn der ersten Takte ist Musik aus dem Off zu vernehmen. Hauptmotiv des Clips sind aneinander montierte Samples, die vor allem auf auditiver Ebene die Wahrnehmung der RezipientInnen beanspruchen. In den ersten Sekunden des Video kommt es zu einer sprunghaften Montage zwischen den verschiedenen Samples. Der erste verständliche Satz ist „What's Happening?“, der Titel des Videos. Musikalisch bleibt das Thema des ersten Videosamples bzw. der Drumsur innerhalb des gesamten Videos als Grundstruktur erhalten. Kurz darauf folgt die Aussage „You're alive.“, diese scheint Bezug auf die vorangestellte Frage zu nehmen. In Zusammenhang des Wortes „alive“ erscheinen rasant montierte Bilder einer Geburt. Auf visueller Ebene springt die Montage zwischen einer Frau und einem Mann vor und zurück und die voranschreitende Geburt wird dabei im Rhythmus der auditiven Ebene des Begriffes „alive“ geschnitten. Darauf folgend

128 Ebd. Video: What's Happening. Zugriff: 26. 05.2013.

erscheinen neue Samples eines Soldaten und eines Mannes mit Drumsticks der durch das Schlagen eben dieser eine rhythmische Analogie zu den ersten Bildern des Clips herstellt. Auch diese beiden Samples werden durch schnelle Schnitte, manchmal ist nur ein Frame eines Videos zu erkennen, gemixt und so wird aus dem Ton des Materials eine rhythmische audiovisuelle Collage gestaltet. Als Gegensatz zu dem rhythmischen Rufen des Soldaten und der Aufnahme des Drummers wird ebenfalls ein singender uniformierter Mann eingeblendet, ohne dass aber die schnelle harte perkussionslastige Audiospur unterbrochen wird. In späterer Folge erschließt sich erneut das Sujet des gesamten Videos. Auf das Sample „What’s Happening?“ erscheint das darauf Bezug nehmende Sample „You’re alive.“. Ab diesem Moment erscheint auch auf visueller Ebene ein Zusatz, ein gelbe Masse erstreckt sich über die linke obere Bildhälfte der Samples. Die in Dialog stehenden Clips werden in diesem Abschnitt durch einen weiteren Kommentar ergänzt. Ein Priester adressiert, mit Blick in die Kamera und erhobenen Zeigefinger sein Publikum mit den Worten „ You’re will is free.“. Der Schnitt springt auch hier zwischen den Bildern, einerseits denen des Priesters und dem Bild einer in der Luft schwebenden Frau. Die repetitive Montage des Videos beschränkt sich bis zu diesem Zeitpunkt immer auf zwei bis drei Samples, welche die formale Struktur einer Szene einnehmen. Sie sind in kurzen Abständen zu einander geschnitten und erzeugen dadurch Assoziationen. Das gesprochene Wort und die collagierten Bilder erzeugen eine Geschichte die ohne der Montage nicht bestehen kann und ermöglichen einen Dialog zwischen den verschiedenen Arten von Footage. Charlie Chaplin in der Rolle des großen Diktators, erweitert den Dialog durch die Aussage „You and the people have the Power.“. Dieses Sample wird mehrmals nacheinander gespielt, bis der Kopf Chaplins über den Clip montiert wird und sich wie eine hypnotische Grafik im Kreis dreht. Die auditive Ebene erschließt sich in diesem Moment auf eine neue Weise, da die Aussage durch die Montage eine erweiterte Bedeutung erlangt. Die Wiederholung des Samples wird im Laufe des Videos verkürzt bis das Wort „Power!“ für sich alleine steht. Danach folgt bis auf wenige Abweichungen die anfängliche Montage und der Dialog wird erneut mit der Frage „What’s Happening?“ aufgenommen. In der letzten Szene überzieht die gelbe Masse einen steinernen Untergrund und das Logo von EBN wird eingeblendet.



Abb. 16-21.: Emergency Broadcast Network.: What's Happening?.

6.2.1.4. Conclusio

Für Found Footage ist die Mischung von Materialien verschiedener Quellen typisch. Der in den Samples gesprochene Text und auch die Herkunft des Materials wie z.B. aus Hollywood, dem Fernsehen und aus Social Guidance Filmen, können in der Reihung und in Kombination mit anderen Samples als Kommentar verstanden werden. In aller Deutlichkeit zeigt sich das z.B. bei „What's Happening“ in der Abfolge der Worte „Its Alive“, „ Alive“ und der darauffolgenden Darstellung des Soldaten. Der Ausspruch „Alive“ stammt in diesem Fall aus Frankenstein, ein Film aus 1931 und der erste Tonverfilmung des Romans Mary Schelley's. Hier erscheint der Ursprung des Samples aus einer Szene in der Frankenstein zum Leben erweckt wird und im Anschluss folgt das Samples eines Soldaten der beim Drill zu sehen ist. Samples schreiender Menschen aus Hollywoodfilmen werden Menschen aus Sportevents oder Gameshows gegenübergestellt. Ein immer wiederkehrendes Sujet bei EBN ist die ständige Wiederholung, das Loopen von einzelnen audiovisuellen Samples die für viele Clips die Grundlage bilden. Diese Form von Wiederholung zwar nicht die eleganteste Art Inhalt

zu vermitteln jedoch erscheint sie einer der einprägsamsten Arten zu sein. Das Sample Charlie Chaplins steht in dem Videoclip als Kommentar nicht nur durch den gesprochenen Text sondern auch durch seine Herkunft aus „Der große Diktator“ eine filmische Arbeit die sich gegen totalitäre Regime wendet.

Die Gemeinsamkeit der Videos Besteht darin, dass einzelne Samples von Beginn an den Grundton für das gesamte Stück vorgeben. Bei den Clip „Frank“ bleibt es bei einem Sample. Dieses Grundschema erscheint jedoch in allen Videos auf unterschiedliche Weise, so z.B. durch Wiederholung und Verfremdung der Inhalte innerhalb des zeitlichen Ablauf eines Videoclips. Kritische Aussagen sind nicht sofort erkennbar sondern innerhalb der zeitlich Dramaturgie werden einzelne Samples herausgenommen und fungieren als Kommentar. So auch in dem Video „Frank“ durch das Sample „The most awful thing i have ever heard.“.

6.2.2. Videoanalyse narrativ

Narrative Videos im klassischen Sinn eines Spielfilms gibt es von EBN nicht, allerdings, welche die eine deutlich narrative Struktur aufweisen. Dazu zählen vor allem Videos die ihr Footage aus dem Bereich der Nachrichten schöpfen, also die selbst kreierten News-Sendungen, in denen die Selbstinszenierungen EBNs ihren Platz finden. Die Motive der Samples werden nicht wie bei assoziativen Videos nur auf Grund ihrer visuellen oder akustisch Eignung ausgewählt, sondern auch auf Grund ihres Inhalts, wie z.B. bei Interviews mit Politikern oder Militärs.

Viele Samples nehmen die Funktion eines Kommentars ein. Auch in ihrer dramaturgischen Abfolge haben diese Clips eine deutlichere narrative Form. In den meisten Fällen haben die narrativ geprägten Videos EBNs ein Intro, wie z.B. eine Textmeldung, dass die folgende Serie nur für den Eigengebrauch genutzt werden darf. Grafiken sind in diesen Clips aber nicht nur im Intro von Bedeutung, Cornerbug¹²⁹ sollen die klassische Medien- bzw. TV Situation noch deutlicher unterstreichen und die

129 Cornerbug bzw. Cornerlogo ist eine Grafik, platziert an einer Ecke eines Fernsehbildes, um für die RezipientInnen erkenntlich zu machen welcher Sender gerade gesehen wird.

Authentizität einer tatsächlichen Nachrichtensendung nachahmen.

„Broadly sampling and remixing television, especially political news, makes it possible to reflect, and thus comment upon, the contemporary culture. It also makes it possible to make highly illegal art, which has allowed EBN to make work that has attracted an audience while repelling the money usually associated with one – an interesting aspect of our business model and brand.“¹³⁰

Es sind Motive um eine Fake Identität bzw. Institution zu etablieren und auch um mit einer Form von Satire auf politische Situationen hinzuweisen und diese zu kommentieren. Doch die Strukturen werden im Verlauf der Dramaturgie häufig durch Bildfehler unterbrochen und enden schlussendlich im Chaos. Die Verfremdung dieser letzten Sequenz geht häufig soweit, dass die Bildebene des ursprünglichen Footages nicht mehr erkennbar ist.

6.2.2.1. Infomercial

Der Video-Clip „Infomercial“¹³¹ unterscheidet sich von den im vorhergehenden Kapitel analysierten Videos vor allem durch seinen dokumentarischen Charakter. Zu Beginn erscheint ein Intro bzw. die Fake Identität EBNs wird etabliert, worauf folgend ein Sample eingespielt wird das EBN selbst zum Thema macht. Eine Moderatorin stellt das Künstlerkollektiv und deren Arbeit vor. Ein Interview von Joshua Pearson erweitert die Einführung der Moderatorin inhaltlich: „ People tell us that they`ve been waiting for a long time for somebody who is manipulating the media instead of the media manipulating us.“. Durch den Einsatz dieser Samples wird eine deutliche Unterscheidung getroffen. Die Clips werden nicht in einen neuen Kontext gestellt, sondern fungieren als Informationsmedium, als Werbung in eigener Sache. Die erste Minute des Video verzichtet größtenteils auf laute Audioeinspielungen aus dem Off und auch in der Montage sind im Verhältnis zu anderen Videos keine besonders expressiven bzw. schnellen Schnittfolgen vorgenommen worden. Nach dem Interview-Sample

130 Deocampo, G. in <http://www.mvwire.com/2004/06/07/interview-with-ebns-greg-deocampo/> Zugriff: 25.05. 2013

131 <http://www.joshualpearson.com/> Video: Infomercial. Zugriff: 28. 05.2013.

ändert sich diese Vorgehensweise und eine Reihe kurzer Samples, Pistolenschüsse aus verschiedenen Perspektiven folgen. Die Stimme Joshua Pearson ist aus dem Off erkennbar und beschreibt daraufhin die genauen Abläufe einer Performance. Vor allem beziehen sich diese Beschreibungen auf das benutzte Equipment wie z.B. der „Rocket launcher, with a mobil satilite dish projection system“. Hier bei handelt es sich um eine satirische Auseinandersetzung mit dem eigenen künstlerischen Werk, die aber aber zur selben Zeit einen dokumentarischen Bezug zur performativen Arbeit¹³² von EBN herstellen.



Abb. 22-24.: Emergency Broadcast Network.: Infomercial.

6.2.2.2. Sign Off

Ganz in Divergenz zu „Infomercial“ zeigt sich in „Sign Off“, dass die narrativen Arbeiten auch rein performativen Charakter haben. Wie bei vielen anderen bisher erwähnten Videos erscheint zu Beginn das EBN eigene Logo bzw. die animierte Grafik mit der dazugehörigen Titelmelodie.

Der Inhalt des Videos besteht darin, dass ein Reporter der inmitten der Kulisse einer Nachrichtensendung sitzt und sich von seinem Publikum verabschiedet. Darauf folgt jedoch nicht der obligatorische Schnitt und Abspann, sondern weitere Protagonisten betreten die Szene und schalten den Moderator „aus“. Die beiden aus dem Off kommenden Männer schließen den Vorgang ab und gehen aus dem Bild, zurück bleibt, der mit dem Kopf auf dem Tisch liegende Reporter. Die einfache Idee und simple Ausführung dieser Arbeit schafft es innerhalb weniger Sekunden die Aussage EBNs zu transportieren.

¹³² Vgl. Kapitel 6.5. Der politische Körper.



Abb. 25-27.: Emergency Broadcast Network.: Sign Off.

6.2.2.3. Psycho Drugs

Nach der typischen Introsequenz beginnt das Video „Psycho Drugs“¹³³ mit Einspielungen von Urheberrechtswahrungen. Diese werden üblicherweise auf gewerblich vertriebene VHS-Kassetten am Anfang von Filmen gezeigt. Auditiv werden diese Bilder von einer ruhigen Soundkulisse begleitet. Darauffolgend laufen mehrere Samples von Naturaufnahmen und ab diesen Zeitpunkt ist eine aus dem Off sprechende Stimme zu vernehmen. Die ZuseherInnen folgen einer Kamerafahrt über einen Waldabschnitt, der Mann aus dem Off, Joshua Pearson informiert dabei: „This is only a test of the Emergency Broadcast Network.“. Samples von Vögeln, Wasserfällen und einer Herde schnell galoppierender Pferde werden in weichen Überblendungen aneinander montiert, während die Stimme aus dem Off über die rechtlichen Konsequenzen von Raubkopien aufklärt, und das weiterhin mit sanfter musikalischer Untermalung. So kontrastieren Bilder, Musik und Inhalt bis zu dem Moment, in dem die dramaturgische Abfolge zu einem Bruch kommt. Audiovisuell erschließt sich dieser durch die Einführung elektronische Musik und der Verfremdung der Farben des ursprünglichen Videomaterials. Verschiedenste Drogen werden in den gezeigten Samples aufgezählt, zusätzlich ist immer wieder das Gesicht Pearsons im Close Up zu sehen das den montierten Text mitspricht. Der Übergang von „klassischem“ Videschnitt zu den Samples welche Drogen zeigen. Eine dieser erwähnten Droge ist das Wort Propaganda in diesem Zusammenhang ergibt sich eine Gleichstellung von einem

¹³³ <http://www.joshualpearson.com/> Video: Psycho Drugs. Zugriff: 28. 05.2013.

Suchtverhalten in Bezug auf Halluzinogenen und staatsnaher Werbung. Der Effekt von Drogen scheint also den gleichen Effekt auf den Körper bzw. die Psyche zu haben wie die mediale Propagandamaschinerie. Daraufhin wird das Video durch bunte Effekte stark verfremdet und mit dem Gesicht Pearsons überblendet. Auch im weiteren Verlauf wird Pearsons Gesicht passend zu den anderen Samples stark durch Farbeffekte verfremdet. Zusätzlich ist am Ende des Videos auch noch eine Aufnahme Pearsons bei einer Liveperformance zu sehen bei der er in EBN Uniform gekleidet auf einer Bühne tanzt. Dieses Sample wird jedoch nie alleine visualisiert sondern ist immer mit anderen Videos, Grafiken oder Farbeffekten überblendet. Die letzte dramaturgische Steigerung, eine für EBN typische Aufbereitung, entsteht durch schnell aneinander gereimte Samples und Grafiken. In der Addition von auditiver Störgeräusche welche mit der Tonspur der Samples gemischt werden, erübrigt sich der inhaltlichen Kontext des Videos.



Abb. 28-30.: Emergency Broadcast Network.: Psycho Drugs.

6.2.2.4. Conclusio

Die Narrativität der Videos zeichnet sich vor allem durch die Auswahl von auf einander geschnitten Samples, welche dann zueinander Stellung beziehen. So z.B. sind die Samples und längeren Sequenzen in „Infomercial“ wie eine Dokumentation EBNs zu verstehen. Das Etablieren einer Fake Identity bspw. eines News Senders oder der Imitation von Militärs ist in den Clips EBNs ein häufig verwendetes Sujet. Einerseits besticht diese Performance durch ihren satirischen Charakter, kann aber andererseits als legitimes Mittel politischen Protests wahrgenommen werden. TV Sender und Militärs

sind Funktionäre welche die Inhalte von Nachrichtensendungen und Hollywoodfilme unter dem Stichwort Propaganda prägen. EBN eignen sich deren Auftreten und somit auch deren Recht an, aus den verschiedensten Medienwirklichkeiten ihre eigene zu kreieren. Ihre Mittel sind dabei die Musik, Videoschnitt, Verfremdung und Effekte die bspw. auf dokumentarischen Samples angewendet werden. Bei „Psycho Drugs“ ist das erzählende Off, das Voice Over Teil des narrativen Moments. Hierbei ist nicht die visuelle Inszenierung, sondern die Stimme Pearsons für die Darstellung der imitierenden staatsnahen Identität verantwortlich. Der Auftritt EBNs in „Sign Off“ ist die Persiflage auf mediale Darstellungsweisen der Moderne, und ist dabei immer von einem echtem News Sender zu unterscheiden. Es geht nicht um den Versuch RezipientInnen durch die etablierte Fake Identity in die Irre zu führen, sondern in brachialer Manier den BeobachterInnen in simpelster Form die kritischen Standpunkte zu vermitteln.

6.3. Medienkrieg

Da der Mehrheit der Gesellschaft, im Zuge des Einmarsches irakischer Truppen in Kuwait, eine Beteiligung an einem zweiten Golfkrieg nicht notwendig erscheint, muss eine Kampagne für diesen Krieg und gegen den Irak geschaffen werden. Insbesondere eine Story findet starke Verbreitung in den Medien und Anklang in der US Bevölkerung. Es heißt, dass irakische Truppen während der gewaltsamen Besetzung eines kuwaitischen Krankenhauses, den in Brutkästen liegenden Säuglingen die Luftzufuhr abgeschnitten haben sollen. “The story was reported and repeated and even without conforming evidence, became part of the case for a war[.] Newscasts crackled with the story.”¹³⁴ Diese Nachricht erschüttert die Bevölkerung und macht die irakischen Truppen zu einem Feindbild mit dem die US Medien bzw. die US Regierung gut arbeiten können.

Der Irak ist nun der Feind den sich die Vereinigten Staaten stellen möchten, um Gerechtigkeit und Ordnung im Nahen Osten zu schaffen. Präsident Bush Sr. wiederholt in seiner darauffolgenden Rede die Geschichte über die ermordeten Babies sechs mal

¹³⁴ To sell a War. Gulf War Propaganda. Toronto, 1992.

und auch die UN nimmt sich dieser Newsstory an. Zwei Tage später stimmen die UN für eine Beteiligung an dem Krieg.

„In den USA ist, im Unterschied zur europäischen Wahrnehmung, zugleich die Glaubwürdigkeit der Propagandaquellen – Präsident, Außen/Verteidigungsministerium, Armee und Geheimdienste usw.- unbestritten (*source credibility*). Subjektive Ängste, ein überhöhter Patriotismus und Saddam Hussein als Feindbild sorgen für die Gefühlsgrundlage (*emotions*) von zielgerichteten Botschaften (*messages*) zur Kriegsunterstützung durch die öffentliche Meinung.“¹³⁵

Eine gekonnte Anwendung von Public Relations Strategien und auch die medial provozierte Stimmung ermöglichen den Beschluss weitere Resolutionen der Vereinigten Staaten gegenüber dem Irak. Alle aufgeworfenen Fragen bezüglich der Story um die getöteten Säuglinge werden durch Journalisten geklärt und es zeigt sich, dass die USA diese Inszenierung nach Art bekannter Werbekampagnen geplant hat. Zu den Vorbereitung für die Operationen Desert Shield und Desert Storm werden anhand medien-psychologischer Überlegungen Analysen gefertigt. Veranlasst vom Staat und geführt von Personen aus der Werbeindustrie soll das Ziel erreicht werden die perfekte Geschichte bzw. das perfekte Feindbild zu fabrizieren und medial gekonnt aufzubereiten.¹³⁶

Das Ergebnis dieser Untersuchungen ist die „Free Kuwait“ Kampagne. Die Ausgaben der Kampagne vor Kriegsbeginn können mit den Kosten einer Präsidentschaftskandidatur gleichgesetzt werden. Aber auch während des Krieges ist eine dem Krieg gegenüber positiv gestimmte Medienkommunikation von großer Wichtigkeit.

„Die Macht der (Fernseh-)Bilder ist für die Vermittlung von Inhalten ungleich größer als das Machtpotenzial sonstiger Vermittlungsformen. Der Zweite Golfkrieg als scheinbar sauberer Fernseh- und Computerkrieg hat 1991 gezeigt, dass auch im Bereich Internationale Politik unabhängige Massenmedien und ein hochkomplexes Mediensystem für staatspolitische Interessen instrumentalisierbar sind. Die USP Medien – CNN wurde als

135 http://www.eduhi.at/dl/44_Filzmaier.pdf Zugriff: 24.05. 2013.

136 Vgl. To sell a War. Gulf War Propaganda. Toronto, 1992.

„Regierungsfunk“ kritisiert – zeigten damals bis zu 150.000 Tote nicht, folgerichtig war auch in Europa und Österreich nichts zu sehen.“¹³⁷

Aber nicht nur CNN muss sich nach dem Verlauf der Kriegsberichterstattung dieser Kritik stellen auch die Story über die ermordeten Säuglingen wird überprüft. Die erst 1992 ausgestrahlte Dokumentation „To Sell a War“ des kanadischen Senders CBC deckt auf, dass die Geschichte nicht der Wahrheit entspricht. Erklären lässt sich dieser Skandal insofern, dass schlechte Nachrichten oft gute Nachrichten sind und zwar nicht nur für die Pro-Kriegs-Kommunikation, sondern auch für die Nachrichtensender und deren Einschaltquoten. Die Quoten sind schließlich für den wirtschaftlichen Erfolg eines Fernsehsenders verantwortlich. Sie können als Währung der Medienbranche verstanden werden, hohe Quoten sichern die finanzielle Zukunft eines Senders und gewinnen bessere WerbepartnerInnen usw. für sich.

„*Bad News are not Good News*“, d.h. die Konkurrenzsituation vor allem von US-amerikanischen Medien-(Fernseh-)anstalten führt in der „westlichen“ Welt nicht zu einer extremen Bilddramatisierung durch möglichst negativ emotionalisierende Kriegsaufnahmen, sondern es gibt ein freiwilliges Selbstregulativ bis hin zur solidarischen Anpassung an die Kommunikationsstrategie von Regierung und Militär der USA.“¹³⁸

Die Bedeutung dieser selektiven Auswahl wird auch noch im 3. Golfkrieg eine tragende Rolle spielen, vor allem durch „embedded journalists“ die Krieg aus der Sicht des Militärs kennen lernen bzw. darstellen und dokumentieren.

6.4. Dekonstruktion medialer Bilder

Die ersten Videos EBNs schließen direkt an die Medienstrategien des 2. Golfkrieges an und die kritische Haltung geht in „Sign Off“¹³⁹ sogar so weit, dass Frontmann Josh Pearson nach der Übertragung der Nachrichten wie eine Maschine abgesteckt wird und

137 http://www.eduhi.at/dl/44_Filzmaier.pdf Zugriff: 24.05. 2013.

138 Ebd. Zugriff: 24.05. 2013.

139 <http://www.joshualpearson.com/> Video: Sign Off. Zugriff: 26. 05.2013.

als unbeweglicher Teil des Inventar inszeniert ist. Der Reporter ist also ein kleiner Teil der Kulisse, unfähig zu eigener Handlung und eigenem Denken. In den zwei konkreten Arbeiten zum Golfkrieg „Golf War. Air War“¹⁴⁰ und „Golf War. Ground War“¹⁴¹ erschließt sich die politische Haltung EBNs durch das zweiteilige Video. Den Begriff Propaganda, den die Vereinigten Staaten während ihrer Kampagne um 1990 für sich vereinnahmen, wird einer neuen metaphorischen Ebene zugeführt.

Die kurzen Sequenzen von Interviews in „Golf War. Air War“ also der erste Teil der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Krieg, ermöglicht es den betroffenen Aussagen ihre Glaubwürdigkeit zu nehmen. Die ersten Samples sind ausgewählte Zitate von Personen mit politischem oder militärischem Hintergrund. Trotz der narrativen Ebene des Video wird nicht auf Musik verzichtet. In den Zitaten äußern sich die Personen über den Gebrauch und die Effekte von Waffen und deren Technologie. Aussagen wie „Use something that can kill. The machine is patient“, „This modern battlefield is very lethal....it’s an exiting thing to be out here.... I feel euphoric“ oder „Go for the ultimate Weapon“ werden von EBN rezitiert. Worte wirken durch diese Montage anders. Die Aussage „Ich bin euphorisch“ die in Bezug auf den Krieg wiedergegeben wird, wirkt durch vorangegangene Worte wie „Nutzen sie etwas das tötet“ besonders makaber. Der kurze Moment in dem ein „Protagonist“ oder eine „Protagonistin“, also eine Person die interviewt wird, die Möglichkeit hat sich zu äußern wird durch den Schnitt auf wenig Worte reduziert. Die in den ausgewählten Sequenzen erscheinenden Personen sind nicht deshalb ProtagonistInnen weil sie der Maschinerie eines Massenmediums angehören, sondern aufgrund der Verwendung die sie durch EBN erfahren. Sie selbst werden zu Handpuppen und stellen gewünschte Sachverhalte in neue Perspektiven.

„Kriege sind[....]hochprofessionelle Medienkampagnen. Der Aufbau einer positiven Stimmungslage bzw. entsprechender Emotionen, von glaubwürdigen Quellen sowie von möglichst direkten Botschaften

140 Ebd. Video: Golf War. Air War. Zugriff: 26. 05.2013.

141 Ebd. Video: Golf War. Ground War. Zugriff: 26. 05.2013.

entscheidet über politische Siege und Niederlagen. Daher gleicht politische Kommunikation für den Krieg einer Wahlkampagne.“¹⁴²

Dieser Ästhetik der US-Kampagnen eignet sich EBN für eigene Arbeiten an. Die Videos sind ähnlich populistisch gestaltet wie die Wahlkampfwerbung US-amerikanischer Präsidenten. Die verwendeten Grafiken unterstreichen diesen Ansatz. Nach einer Reihe von Zitaten folgt auf der Bildebene eine in pinkfarbenen Buchstaben animierte Grafik „THE GOLF WAR“, die sich über einen grünen Hintergrund aufrichtet. Um die Fake Identität der Newssendung zu unterstreichen, ist im unteren Bildrand auch das EBN Cornerlogo platziert.



Abb. 31-33.: Emergency Broadcast Network.: Golf War. Air War.

Es erklingt aus dem Off, neben der ohnehin laufenden Musik, eine Ansage, dass nun über den Krieg berichtet wird. Newsreporter berichten nun in kurzen Samples „dass es bald soweit ist“. Das wird schließlich durch den Ausschnitt von Marlin Fitzwalter, dem Pressesprecher des Weiße Hauses bestätigt. Es folgen eine Reihe von Bildstörungen, die die Pressemitteilung unterbrechen, sowie ein Reporter der mit dem Worten „Real War“, „Real Wounds“ und „Real Death“ die Geschehnisse direkt kommentiert. Journalistische Kompetenz wird den Reportern durch Wiederholungen von Sequenzen in denen Laute wie „ämm“ oder „umm“ getätigt werden, abgesprochen. Die nächste Sequenz zeigt einen Sprecher des Pentagons, er versichert der US-amerikanischen Bevölkerung, dass der Informationsfluss von ihrer Seite hohe Priorität hat. Kontrastiert bzw. verneint wird die Aussage durch darauffolgende Samples in denen Formulierungen wie „I can’t answer the question“ zitiert werden. Dem folgen weitere Sequenzen in denen Reporter,

¹⁴² http://www.eduhi.at/dl/44_Filzmaier.pdf Zugriff: 24.05. 2013.

Politik und Militärs zu Wort kommen. Aus den Off erklingen nun die Worte „The President of the United States“. Das folgende Bild ist eine klassische Inszenierung eines patriarchalen Staatsmannes, an seinem Schreibtisch sitzend, dahinter die Flagge der USA. Aus dem Off ertönt lauter Jubel. Die Manipulation des Materials bringt Bush dazu die Worte „We will ROCK you“ immer wieder zu wiederholen. Weitere Erklärungen Bushs wie „Some will ask why: ROCK out now“ führen den Diskurs der Zitate in eine satirische Richtung. Das staatsmännische Gehabe wird durch den Humor der Szene ad absurdum geführt und die patriarchale Anmutung dieser Inszenierung eines Politikers wird auf einer neu geschaffenen Ebene emanzipiert. Die Montage wird weitergeführt, Bush und die Worte „We wil rock you“ scheinen noch ein Mal auf und werden durch tobenden Applaus beendet. Nach Interviews und weiteren Bilder der Kriegspropaganda folgen nun Sequenzen verschiedener Explosionen, die im Takt des Liedes „We will rock you“ der Band Queen explodieren. Aus dem Off begleitet ein Reporter den Bildablauf in dem er die Situation des Angriffs auf Bagdad beschreibt. Gegen Ende des Videos besteht das benutzte Material der Explosionen aus einer großen Auswahl von Found Footage, wie z.B.: Animationsfilmen, Nachrichtenmaterial und Schwarz-Weiß Aufnahmen. Dann erklingen Fanfaren und eine Armee läuft über den Bildschirm. Am Ende sind Bild und Ton so dicht montiert, dass durch Assoziationsketten die Bedrohlichkeit des Krieges visuell, aber vor allem akustisch transportiert wird.



Abb. 34-36.: Emergency Broadcast Network.: Golf War. Air War.

„The war in the Persian Gulf has begun, what was known for so long, as operation Desert Shield, is now called by president Bush Desert Storm“ das sind die Worte die das Video „Golf War. Ground War.“ einläuten. Eine Gitarre erklingt, es folgen eine Reihe von

Sequenzen die im Kontrast zu den Newschannel- Aufnahmen eine andere Seite der US-amerikanischen Medienlandschaft skizzieren. Die zu Beginn laufenden Samples von Militärs und kriegsbejahenden Personen, die im Takt zu der aus dem Off kommenden Musik applaudieren oder in die Kamera lächeln, zeigen die Stimmung der mit dem Krieg sympathisierenden US-Bürger. Es sind Aufnahmen von großen Veranstaltungen, die zugunsten der Kampagne „Free Iraq“ gemacht werden. Das Wort „Rock“ steht erneut in Verbindung mit dem Footage „Rock this Base.“ und bedeutet in diesem Zusammenhang, dass US-amerikanische Bürger und das Militär sich einer feierliche Stimmung hingeben sollen. Insofern heißt es weiter „This base is good for the soul.“. Diesem Ausspruch folgen prompt Bilder von Menschen die mit der US-Flagge wedeln und im feierlichen Rahmen erneut applaudieren. In Folge stoppt die Musik aus dem Off und das Sample einer NachrichtensprecherIn verlautbart „We´re going to take a quick break.“. Mit diesem „break“ ändert sich nicht nur die Bildebene, sondern auch der Takt der Musik. Das anschließende Sample zeigt keine Staatsveranstaltung, sondern eine Breakdance-Aufführung von B- Girls und Boys. Aus den Samples verschiedener Tanzaufführungen erschließt sich der US-amerikanische Patriotismus, die Aufnahmen geben Hinweis auf das nationale Bedürfnis nach staatsnaher Identität. So erscheinen in den unterschiedlichen Samples die Farben rot, weiß und blau, sowie das bekannte Motiv der „Stars and Strippes“, welche als Flagge selbst oder an den Kostümen der PerformerInnen zu tragen kommt.



Abb. 37-39.: Emergency Broadcast Network.: Golf War. Ground War.

Der durch Bilder erzeugte euphorische Stimmung folgen Interviews mit Vertretern des Militärs. Die dabei zitierten Personen werden in Folge sprach-rhythmischer

Bemühungen auf die Musik aus dem Off geschnitten. Die Auswahl der Samples haben jedoch nicht nur die Funktion einer weiteren musikalischen Begleitung, sie sind auch Zitate, die Momente historischer Dokumentation darstellen. In Hinblick auf die Medienrezeption erschließt sich durch die Analyse ein Abbild eines politisch motivierten Apparates, der Einfluss auf vermeintlich freie Medien nimmt. Kommentiert wird dieser Vorgang durch ein Sample in diesem ein Junge mit großer Selbstverständlichkeit ausruft „That’s what our government does.“. Es folgt ein weiterer Bruch mit der Musik- und Bildebene und eine neu Folge von Samples erscheint bis auf die zu Beginn gezeigte Sequenz mit dem Zitat „Rock this base.“ Im starken Kontrast mit den ersten viereinhalb Minuten, in denen eine rhythmische Harmonie von Bild und Off-Musik erzeugt wird, erscheint durch eine Überblendung das Gesicht Joshua Pearsons und gleichzeitig erklingt ein lauter Schrei.



Abb. 40-42.: Emergency Broadcast Network.: Golf War. Ground War.

Bild- sowie Tonebene werden in diesem Sample verzerrt. In der dramaturgischen Abfolge ist dieser Bruch als eigentlicher Höhepunkt konzipiert. Ton- und Bildebene werden ab diesem Zeitpunkt nicht mehr nur montiert sondern stärker verfremdet und der Anteil von Samples aus Genres wie dem Trickfilm bzw. des Spielfilms etc. wird erhöht. Durch die neuen filmischen Elemente entsteht ein größerer Spielraum inhaltlicher Aussagen welche auf der audiovisuellen Ebene zum Ausdruck kommen. Die exzessive Nutzung multipler Überblendungen steht in Zusammenhang mit der Auswahl der Samples auf der Bild- und Tonebene. Aussagen werden nicht nur durch das Zitieren von Quellen getroffen, sondern auch in abstrahierter Form durch die Manipulation des Materials. In aller Deutlichkeit endet die Kritik an den Medien mit der Aussage

„Television is getting the job done!“. Die medienkritische Aussage lautet, Journalismus und Kriegsbeichterstattung hat nicht mehr den Sinn zu informieren, sondern zu unterhalten. Deutlich wird dies durch die Ansprache des Präsidenten. Sie wird zu einer Popnummer, die laut postuliert „We will rock you.“. In diesem Zusammenhang wird Patriotismus mit Popkultur gleichgesetzt.

6.5. Der politische Körper

Die Erzeugung von Medienbilder ermöglicht es, wie im Fall des Golfkrieges eine Rechtfertigung zu liefern. Es ist politisches Kalkül welche Bilder RezipientInnen erreichen. Die Repräsentation des politischen Körpers folgt einer langen historischen Tradition. Der Begriff Doppelkörper, Corpus Mysticum¹⁴³ beschreibt den Körper in seinem physischen Dasein aber auch den Körper als Repräsentationsmedium, der in seiner politischen Symbolik auftritt.

„Der Körper des Repräsentanten steht nicht nur unter der allgemeinen Beobachtung einer transzendenten Macht, sondern er Verkörpert diese Macht.“¹⁴⁴ Der politische Körper unterliegt dabei den sozialen und historischen Zusammenhängen, er ist Repräsentations- und Projektionsfläche gegenwärtiger Zustände.¹⁴⁵ Jedoch scheint der politische Körper nicht ausschließlich auf eine Person beschränkt zu sein, sondern ermöglicht auch die politische Beschreibung einer gesamten Gruppe.

„Der Souverän, bei Hoobes in der Gestalt des Leviathan gedacht, kann eine einzelne Person oder Gemeinschaft sein. Sie verkörpert den allmächtigen Staat und ist niemanden verpflichtet. Festzuhalten ist, dass sowohl bei DESCARTES als auch bei Hoobes der Körper unter der Beobachtung einer transzendenten Macht [...] steht. Unter diesen Voraussetzungen wird der Körper als Objekt für Sinnentwürfe, Handlungen, Planungen sowie Repräsentationsmaßnahmen [...] verfügbar gemacht.“¹⁴⁶

143 Vgl. Gürez, Sevi. Repräsentation und Körper. Würzburg, 2008. S. 204.

144 Vgl. Ebd. S. 204.

145 Vgl. Ebd. S. 203.

146 Ebd. S. 204.

Der politischen Körper bekommt durch Darstellung in den neuen Medien eine Plattform die bis tief in unsere Wohnzimmer reicht und Repräsentanz von Politik sichtbar macht wie nie zu vor. Die ZuseherInnen selbst sind ein Teil dieser Repräsentation, das Gefühl dieses kollektiven Teilhabens ermöglicht erst der Bildschirm in unserem Zuhause. Der Körper in seiner symbolischen Bedeutung wird zum „Ort von Bedeutung, Erzählung und lesbaren Zeichen“¹⁴⁷. Diese Zeichen sind einer Kultur bzw. einer Gesellschaft zugeordnet, lesbar werden diese durch die kulturelle Kenntnis der Zeichen wie z.B. Kleidung, Körpersprache usw. gemacht. So ist der politische Körper Instrument symbolischer Werte, diese können Macht und Autorität suggerieren. Eines dieser Zeichen ist das Tragen von Uniform, ein fester Blick in die Kamera während einer Rede oder die Inszenierung des politischen Körpers durch Abbildungen von AmtsträgerInnen. Hier zu gibt es unzählige Beispiele, Putin mit nackten Oberkörper der auf einem Pferd reitet, der Diskurs über Merkels Kleidungsstils oder Obama der im Urlaub Touristen beim Eisessen grüßt. All diese Beispiele sind Inszenierungen und Repräsentationen des politischen Körpers, denn

„[w]as auch immer der Mensch tut, er handelt symbolisch. [...] Der physische Körper des Repräsentanten dient hierbei als symbolischer Verweis und fungiert als sinn- und bedeutungsstiftendes Instrument. Er macht etwas gegenwärtig, was im wörtlichen Sinne oder tatsächlich nicht gegenwärtig ist. Nicht von ungefähr werden Körper verwendet, um politische Autorität und Machtansprüche zu festigen[...]“¹⁴⁸.

Die PolitikerInnen selbst sind Teil des medialen Interesses, die Unterscheidung von öffentlich und privat ist dadurch schwer von einander zu trennen. Daraus resultiert ein dritter Körper der „weder politisch noch privat [...], sondern ein aus medialen Bildern entstandener Körper [ist]“¹⁴⁹. Es geht um das Image, privat und öffentlich erscheint der Körper nicht mehr nur physisch oder symbolisch, sondern er wird Träger einer eigenen Marke, die Werbung in eigener Sache verspricht. Dieser dritte Körper vermittelt ein vages Bild der privaten Person, jedoch ist der politische Körper immer um

147 Ebd. S. 207.

148 Ebd. S. 207.

149 Ebd. S. 210.

Repräsentation bemüht, das erweckt den Eindruck einer gestellten Szenerie, einer Performance. Dadurch weicht die Repräsentation einzelner AkteurInnen der Selbstdarstellung. Repräsentation wird schlussendlich zur Performance.

EBNs Imitation des politischen Körpers lässt sich auf mehreren Ebenen wahrnehmen, einerseits handelt es sich um die Darstellungen von politischer Öffentlichkeit andererseits behandeln die Inszenierung auch die mediale Aufbereitung von politischen Handlungen. In der analytischen Betrachtung der Werke EBNs hat die Performativität bzw. Inszenierung einen besonderen Stellenwert. Durch das Wirken Pearsons offenbart sich, dass der AV-Act als eine Plattform für Performanz dient. So zeigt sich die politische Inszenierung vor allem durch die Performances in denen sich die Mitglieder des Kollektiv als Militärbedienstete darstellen. Eine weitere Darstellungsform ist die Nachahmung von Reportern, die im Newsroom agieren oder als Kommentatoren im Splitscreen erscheinen, diese Rolle wird häufig von Joshua Pearson übernommen. In eigenen Worten stellt sich das Künstlerkollektiv als News Team vor, vorrangig positioniert ist hierbei erneut Frontmann Joshua Pearson als „Host“, gefolgt von seinem „EBN Live Team“¹⁵⁰ also Gardner Post, Ron O'Donnall und Gerg Deocampo. EBN nehmen in ihren Performances und Clips nicht nur die Identitäten von Medienproduzenten, Redakteuren und Moderatoren ein, auch die Seite des Militärs und der Politik wird porträtiert, eben das Systems welches für die „Erschaffung“ des politischen Körpers verantwortlich ist. Das Auftreten als Militärs symbolisiert das Auftreten des politischen Körpers. In ihrer Arbeit steht vor allem der Golfkrieg als zentrales Thema im Vordergrund. Welcher schließlich zentraler Bestandteil der Bush Politik ist. Militärs die in den Videos auftreten sind Teil der politischen Medienmaschinerie. Innerhalb dieses Systems steht nicht mehr der „Kampf“ im Vordergrund sondern die Information bzw. die Propaganda und somit das Verständnis damaliger Politik. In diesem Zusammenhang fungiert „Krieg als Fortsetzung von Politik mit anderen Mitteln“¹⁵¹. Die führende Politikpersönlichkeit verkörpert den Anführer der Streitkräfte. Die Militärs in den Medien werden durch das System zum politischen Körper gemacht.

150 <http://www.joshualpearson.com/> Video: EBN Theme. Get Down Live. Zugriff: 07. 05.2013.

151 <http://www.clausewitz.com/readings/VomKriege1832/TOC.htm#TOC> Zugriff: 07.05.2013.

Als Moderator von Infomercials erscheint Person ebenso als Kommentator, der in seiner Funktion zwischen Samples und der Montage wie ein übergeordneter Zusatz auftaucht. So sitzt Pearson während einer Inszenierung in einem Regieraum eines Fernsehstudios und moderiert ein Infomercial in dem er das „Publikum“ fragt, was diese von seinem Programm halten.¹⁵² In üblicher Manier folgen darauf kommentierende Samples, jedoch ist die Inszenierung eine andere. Pearsons Figur verkörpert in dieser Situation eine dem Massenmedien zugehörige Person, welche durch TV-übliche Verkaufstaktik ein Video bewirbt. Bestärkt wird dies nicht von der Figur selbst, sondern von den euphorischen und zustimmenden Kommentaren aus den Samples. In Folge werden diese Aussagen ad absurdum geführt. Die Inszenierung innerhalb der Videoclips lebt also nicht ausschließlich von der Performance Pearsons selbst. Die Samples aus verschiedensten Medien werden genutzt und ergänzen die Performanz. So wird der lebendige Körper durch das Echo der Vergangenheit eingeholt, die toten Relikte des Konsums werden in der Wiederverwertung zur Politik gemacht.

Zur performativen Arbeit EBNs gehören aber auch die technischen Hilfsmittel mit denen sie ihre Inszenierungen bestreiten. Der technische Aufbau eines AV-Act von EBN gestaltet sich durch die Verwendung der zahlreicher Equipment-Teile als eine komplexe Form von audiovisuellen Gestaltung. In den Videos „EBN Theme. Get Down Live“¹⁵³ und „Electronic Behavior Control System Live“¹⁵⁴ lässt sich der Bühnenaufbau und die technische Ausführung eines Auftritts erkennen. In „EBN Theme. Get Down Live“ sind Headshots der Protagonisten über Grafik gelegt. Diese kurze Anfangssequenz simuliert die Situation in einem Nachrichten Studio die eventuell absichtlich dilettantisch ausgeführt wird. Teile der Köpfe und des Körpers verschmelzen mit dem Hintergrund, das wäre in einem professionellen Fernsehstudio ein Fauxpas. Bei EBN wird der Fehler als gestalterisches Element geführt, so auch bei der Verwendung von Bildstörungen die absichtlich eingefügt werden. In Hinblick auf die Performance jedoch bedeutet die Imitation von JournalistInnen in dieser Form, dass es sich um eine zynische Persiflage von Medien handelt. Die RezipientInnen selbst sind sich bewusst, dass es sich von

152 <http://www.joshualpearson.com/> Video: EBCS Zugriff: 26. 05.2013.

153 Ebd. Video: EBN Theme. Get Down Live. Zugriff: 26. 05.2013.

154 Ebd. Video: Electronic Behavior Control System Live. Zugriff: 26. 05.2013.

Beginn an um ein Zerrbild der Realität handelt. Zu Beginn der Performance ist Pearson in seinen Bühnenkostüm zu sehen, dieses zeichnet sich vor allem durch seine Simplizität aus. Diese Bühnenbekleidung besteht aus einer weißen Jacke mit den Aufdruck schwarzer EBN-Lettern und einer Stirnlampe, darunter wird Hemd und Krawatte getragen. In Anlehnung bisheriger Rezeption könnte dieses Outfit als der Uniform von FBI- oder PolizeibeamtInnen interpretiert werden. Das „Instrument“ der Performance ist ein Megaphon und Pearson selbst wendet sich vor allem mit den Worten „Get down“ an das Publikum. Megaphon sowie die Uniform von BeamtInnen sind beides Zeichen von Repräsentation welche in Zusammenhang mit der Kontrolle von Menschenmassen der sogenannten „crowd control“ bei bspw. Demonstrationen, öffentlichen Auftritten von PolitikerInnen usw. kennt. Die Anwendung dieser beiden Parameter stellt die Performance in Kontext. Pearson platziert sich dabei vor einem Podest das direkt vor dem Publikum situiert ist, neben ihm sind zwei Monitore die mit schwenkbaren Armen angebracht sind. Die beweglichen Monitore welche in der Höhe seines Kopfes Schwenkbewegungen ausführen, können als Erweiterung bzw. Verdopplung seines Kopfes gesehen werden. Ihre Aufgabe ist Verdeutlichung der Botschaft. Pearson selbst bzw. der Bereich zwischen den Monitoren wird ebenfalls durch eine Projektion bespielt. Als Hauptprotagonist der Performance wechselt Pearson seinen Platz im weiteren Verlauf auf eine höhere Ebene, an das Pult an dem die Monitorarme angebracht sind. Die Bezeichnung des Geräts ist „Telepodium launcher“. Die Arme sowie auch das Pult beginnen sich zu drehen zusätzlich zu den Monitoren sind noch Scheinwerfer und Stroboskope an den Armen angebracht. Die Visualisierung der Performance selbst spielt sich auf mehreren Ebenen ab. Der gewählte Ort, eine weiße gestrichene Fabrikhalle ist die erste visuelle Ebene, sie eignet sich auf Grund der hohen Wände gut für Projektionen. Die Wände sind der Hintergrund des Bühnenaufbaus und werden während der Performance bespielt. Im Vordergrund befindet sich die eigentlich Bühne, die zweite Ebene. Diese wird durch die Länge und Breite der bespielbaren Fläche begrenzt, d.h. das Gerüst und die darauf angebrachte Leinwand grenzen den Bühnenraum von der Wand der Fabrikhalle ab, lediglich die Projektion bricht die Grenzen zwischen den zwei Ebenen auf. Die dritte und letzte Ebene sind die Monitore, die als eigene Einheit durch kubenförmige Außenhülle nicht

mit den andere Ebene verschmelzen. Die Bühne ist trotz der verschiedenen Ebenen die eigentliche Räumlichkeit der Performance. Auf der Mitte des Bühnenraums steht eine weiße Apparatur an der zwei bewegliche Monitore angeschlossen sind. Diese Installation hat als Teil des Bühnenbilds mehrere Funktionen. Sie ist im weitesten Sinn Projektionsfläche und reiht sich in die Gesamtsituation bzw. die Farbgebung, die Atmosphäre des Raumes und dem Bild der Projektion ein. Die Installation ist aber auch als autonomes Objekt zu verstehen, das abseits der Visualisierung des Projektors eine unabhängige Einheit bildet, vor allem durch die Bildbeschaffenheit die sich durch die Wiedergabe des Monitor ergibt. In dem Video „Electronic Behavior Control System Live“ ist Joshua Pearson in der Rolle eines Teleshopping Moderators der in einem Couchstuhl sitzt. Als „Ansprechpartner“ während der Montage anderer Samples bleibt er auch nach der Anfangssequenz in einem kleinen Splitscreenfenster sichtbar. Pearson nimmt so Bezug zu den, in den Samples gezeigten Personen. Die Aufnahme Pearsons wird dabei in einem nur wenige Frames langen Intervall geloopt, wodurch seine Bewegung unnatürlich und mechanisch wirkt. Immer wieder wird sein Bild größer skaliert und ermöglicht so Pearson Samples zu kommentieren. Das Hochskalieren der Bilder wird schließlich zu einem immer wiederkehrendem Stilelement. Pearson taucht wieder auf indem er in zwei Einstellungen frontal und gleichzeitig auch im Profil gezeigt wird dabei adressiert er das Publikum. Er trägt nicht mehr das „legere“ Teleshopping Outfit sondern ist mit der EBN Uniform bekleidet. Dabei wird die Aufnahme durch absichtliche Bildstörungen, die in den vorherigen Samples nicht verwendet werden, bis zur Unkenntlichkeit verfremdet. In der Liveperformance ist Pearson die einzige Person die sichtbar auf der Bühne agiert. Die anderen Mitglieder bleiben im Hintergrund bzw im Dunkeln und steuern den eigentlichen AV Act. Pearson steht als Performer im Mittelpunkt. Er wird von den Projektionen beleuchtet, sodass eigentlich nur mehr sein Gesicht sichtbar bleibt. Sein restlicher Körper wird durch die weiße Uniformierung ebenfalls zur Projektionsfläche. Über weite Teile des Clips liefert Pearson keinen wesentlichen Input. Im Vordergrund stehen die Projektionen und die Musik und Texte welche aus den AV Samples entstehen. Pearsons Performance beschränkt sich auf seine Gestik und Mimik. Synchron zu den Samples mitgesprochene Textpassagen unterstreichen dabei den Inhalt der Videos. Die Projektionen im

Hintergrund sind Rückprojektionen auf die Fenster der Halle. Die in den Clips EBNs immer wieder verwendete Technik der Splitscreens wird hier an die Aufteilung der Fenster angepasst. In der Inszenierung einer in der Wüste stattfindenden Performance erschließen sich weitere von EBN entwickelte Apparaturen. Es handelt sich dabei um die Imitation eines Trainingslagers wie es vom Militär bekannt ist. Die Mitglieder EBNs sind bei etlichen Übungen in Uniform zu sehen. Das Training beinhaltet eine Einschulung und das Testen von neuen Equipments. Alle Mitglieder EBNs tragen Uniform und werden als Live Broadcasting Team bezeichnet. Pearson steht hier in der Rolle des Ausbilders. Bei der Aufnahme eines Gruppenbildes werden zusätzlich noch von ihnen abgefeuerte Raketen und große Explosionen ins Bild montiert um die Schlagkraft EBNs darzustellen. Dieser Teil des Videos ist an militärische Werbefilme angelehnt die die Stärke und technische Überlegenheit der eigenen Truppen und auch die neuesten Entwicklungen propagieren sollen. Das Telepodium, der Mittelpunkt vieler Performances EBNs wird in seinen verschiedenen Entwicklungsstadien vorgestellt, ausgehend von Rednerpulten hin zu einem Waffensystem und einem Geschützturm. EBN stellen sich als Waffenproduzenten dar. Die satirische Note der Performance wird erzeugt indem sie den „Golfbag Rocketlauncher“ zum Schutz von PolitikerInnen vorstellen. Im Gegensatz zu den meisten anderen Arbeiten EBNs steht hier die „klassische“ Satire, die sich auf die Idee einer Fake Identity, der des Waffenproduzenten EBNs, stützt. EBNs Imitation des politischen Körper und die Medienmaschine als maßgeblicher Teil dieses Körpers werden durch die Performance dekonstruiert.

7. Conclusio

Der Reiz an EBNs Arbeit liegt an der Direktheit, welche ohne großen Charme aber mit viel Witz daher kommt. Inhalte werden nicht in komplexe Sachverhalte gepackt. Das Ziel dabei ist es einen audiovisuellen Overflow zu erzeugen.

„What we really feel like we want to do for the public is to basically heighten their awareness through sensory overload of that very image overload they are receiving every day. In other words to exaggerate the overload they are receiving every day. We are hoping to empower the public to give them the ability to discern [...] how much the media they are receiving is manipulated. We want to make people aware of the manipulation of the media they are already receiving. And by re-manipulating it we are able to do that.“¹⁵⁵

In historischer Betrachtung ist die Bild- Ton Visualisierung in der Frühform ein Spiel mit Farben und Formen, bei dieser die Interpretation von Musik im Vordergrund steht. Mit Velvet Underground und EPI ändert sich Anwendung von Visuals. Nicht mehr nur Farbe und Form sind Teil des performativen Akts, ebenso die Inszenierung der AkteurInnen wird zum Inhalt. Auch EBN spielen mit ästhetischen Mitteln, es geht jedoch um Darstellung von Ästhetik wie bei den AV-Auftritten von Joshua Light Show. Dabei handelt es sich um das Verschmelzen und Zusammenführen verschiedener Samples und Tonebenen. Der Zweck aller von EBN verwendeten Gestaltungsmittel ist die Vermittlung einer Botschaft und nicht die reiner Ästhetik. Sichtbar wird dies vor allem durch den Einsatz von Bildfehler wie einem Flimmern und Rauschen. Unsere Wahrnehmung ist auf ungewohnte Bild- und Tonspuren nicht vorbereitet und es scheint als ob diese Eindrücke in Vergleich zu gewöhnlichen Bildern bleibender sind. Auch wenn die Arbeiten EBNs wirken als ob sie keinen besonders ästhetischen Anspruch pflegen, so ist das Teil ihrer Inszenierung. Auch in der performativen Darstellung von diversen Institution ist der eigene Stil EBNs von großer Bedeutung. In der Imitation von verschiedenen Rollen bleibt nicht nur auf Grund der Videoästhetik die Handschrift EBNs zu erkennen, sondern das Rollenspiel Pearsons ist ein Notwendigkeit für das Gelingen

¹⁵⁵ Interview mit EBN: https://www.youtube.com/watch?v=1SG_j5EhLOc Zugriff: 08.02.2014

einer Performance. Die Videoästhetik wirkt aus heutiger Sicht dabei auf technischer Ebene dilettantisch. Vor allem wenn man Qualität und grafische Gestaltung betrachtet wirken dieser VHS-Look und die Vielzahl der Videoeffekte damals „State of the Art“. Jetzt überholt. Die Gestaltungsmittel EBNs erscheinen gerade in Bezug auf die Qualität und Eigenschaften des Materials in heutiger Betrachtung befremdlich. Eventuell ist aus heutiger Position das Verständnis der damaligen Technik noch zu irrelevant um diese wertschätzen zu können. Jedoch geht auch in der Mainstream-Kultur der Trend wieder zu Stilmitteln wie der Filmkörnung oder dem Super8 Look zurück. Die analoge Optik von Video und Film werden erneut zu Ästhetisierung von Videoclips verwendet¹⁵⁶. EBN sind aber mit ihrem Stil der Videogestaltung in den 90er Jahren auf jeden Fall am Puls der Zeit. Im Vergleich zwischen EBN und modernen VisualistInnen steht die perfekte Synchronisation von Bild oder Grafik und Ton bei ihnen im Vordergrund. Die Genauigkeit mit der moderne AV-Programme arbeiten ermöglichen ein Vielzahl an konzeptuellen und gestalterischen Möglichkeiten. Häufig werden für Visuals als generativen Grafiken im Zusammenspiel mit elektronischer Musik performt und entsprechen dabei auch immer ein wenig dem Ursprung des Absoluten Films. Anders aber und egal ob es von der VisualistIn gewollt ist oder nicht haben Found Footage-Videos eine inhaltliche, erzählerische Ebene, die eine Wirkung auf den AV Act hat. Assoziative Interpretationen und Momente werden dem Publikum somit ermöglicht. EBNs AV Acts sind die exakte Kopplung von Musik und Bild. Die Übereinstimmung von Samples ist hierbei essenziell für Sinnhaftigkeit der erzählerischen Ebene. In gewisser Weise sind EBN und deren KollegInnen als VorreiterInnen für moderne VisualistInnen zu verstehen.

156 Vgl. Kapitel: Musikvideo.

8. Quellenangabe

Adler, Hans und Ulrike Zeuch. *Synästhesie: Interferenz, Transfer, Synthese Der Sinne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. Würzburg, 2002. S.8.

Emons, Hans. *Für Auge und Ohr: Musik als Film, oder, Die Verwandlung von Kompositionen ins Licht-Spiel*. Berlin: Frank & Timme, 2005.

Finlan, Alastair. *The Gulf War of 1991*. New York: Rosen Pub. 2009.

Fischer, Eva. *Sound:Frame. Katalog* Wien, 2011.

Fischer, Eva. *Audio-visuelle Tendenzen. Entwicklungen in der Visualisierung elektronischer Musik und in der Clubkultur*. Wien: Dipl., 2009.

Harrison, John. *Wenn Tone Farben Haben: Synästhesie in Wissenschaft Und Kunst*. Berlin, Heidelberg: Spektrum, Akad. Verl., 2007.

Jacke, Christoph: *Medien(sub)kultur. Geschichten – Diskurse – Entwürfe*. Bielefeld: Transcript, 2004.

Jewanski, Jörg. *Farbe, Licht, Musik: Synästhesie und Farblichtmusik*. Bern: Europäischer Verlag der Wissenschaft, 2006.

Moritz, William. *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

Möbius, Hanno. *Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933*. München: Wilhelm Fink 2000.

Neumann-Braun, Klaus. *VIVA MTV! Popmusik im Fernsehen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

Neumann-Braun, Klaus und Lothar Mikos. *Videoclips Und Musikfernsehen: Eine Problemorientierte Kommentierung Der Aktuellen Forschungsliteratur*. Berlin: Vistas, 2006.

Ramachandran, Vilayanur. *Eine kurze Reise durch Geist und Gehirn*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2005.

Schibli, Sigfried. *Alexander Skrjabin Und Seine Musik: Grenzüberschreitungen Eines Prometheuschen Geistes*. München: Piper, 1983.

Spinard, Paul. *The VJ Book*. Los Angeles: Feral House, 2005.

Unselbstständige Veröffentlichungen

Baldwin, C. „Interview“ *The VJ Book*. Hg. Paul Spinard. Los Angeles: Feral House., 2005. S.56-58.

Blümlinger, C. „Sichtbares und Sagbares. Modalitäten historischer Diskursivität im Archivkunstfilm.“ *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte* Hg. Eva Hohenberger und Judith Keilbach . Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2003. S.82-96.

de Greef, W. „Found Footage als eine Kunst der Reproduktion.“ *Found Footage Film*. Hg. Cecilia Hausheer und Christoph Settele. Luzern: Viper/ Zyklus Verlag, 1992. S.76-89.

Fischinger, O. „My Statemants are in My Work“. *Art in Cinema: documents toward a history of the film society*. Hg. Scott MacDonald und Frank Stauffacher. Philadelphia: Temple University Press, 2006. S. 110-113.

Gray, J. „Synästhesie: Mit der Ohren sehen“. *Spektrum der Wissenschaft*. Dossier 2. 2006. S. 22-30.

Grunenberg, C.: „Politik der Extase:Kunst für Geist und Körper.“ *Summer of Love*. Hg. Christoph Grunenberg. Wien: MUMOK, 2005. S.11-43.

Gürez, S.: „Repräsentation und Körper.“ *Repräsentation in Politik, Medien und Gesellschaft* . Hg. Repräsentation in Politik, Medien und Gesellschaft. Verlag Königshausen & Neumann. Würzburg, 2007. S. 203-213.

Holert,T.: a live feedback of you in the Now. *Caning Channels. Kunst und Fernsehen 1963-1987*. Hg. Mathias Michalka.Vergag der Buchhandlung Walter König. Köln, 2010. S.37-68.

Hirschfeld-Mack, L. *Moholy-Nagy, L.: Malerei Fotografie Film*. Hg. Hans M. Wingler. Berlin: Gebr. Mann Verlag. 2000. S.78-79.

Kalisch, V. „ Fragmentarisches zur Synästhesie“. *Der Musik, Musik in Der Synästhesie: Vorträge Und Referate Während Der Jahrestagung 2002 Der Gesellschaft Für Musikforschung in Düsseldorf an der Robert-Schumann-Hochschule*. Hg. Volker Kalisch. Essen: Verlag Die Blaue Eule, 2004. S. 23-52.

Moholy-Nagy, L. *Malerei Fotografie Film*. (Hg.) Hans M. Wingler. Berlin: Gebr. Mann Verlag. 2000.

Peterson, J. „Found Footage verstehen.“ *Found Footage Film*. Hg. Cecilia Hausheer und Christoph Settele. Luzern: Viper/ Zyklop Verlag, 1992. S.54-75.

Wees. William C.: „Found Footage und Fragen der Repräsentation.“ *Found Footage Film*. Hg. Cecilia Hausheer und Christoph Settele. Luzern: Viper/ Zyklop Verlag, 1992. S.36-52.

Internetverzeichnis

Alexander, Amy. „Audivisuelle Live-Performance“: 4. Video Scrathing.

<http://www.see-this-sound.at/kompendium/text/54/3> Zugriff: 28.05.2013

Brandon W. Joseph. “My Mind Split Open”: Andy Warhol’s Exploding Plastic Inevitable. <http://arch1design.com/blog/wp-content/uploads/2011/11/Exploding-Plastic-Inevitable.pdf> Zugriff: 12.03.2013

Cyriak: Seite des Medienkünstlers.

<http://www.cyriak.co.uk/> Zugriff 19.03.2013

Zryd, Michael. Found Footage. Film als diskursive Metageschichte.

http://www.montage-av.de/pdf/111_2002/11_1_Michael_Zryd-Found_Footage-Film_als_diskursive_Metageschichte.pdf Zugriff: 25.04.2013

John Bush, Rovi.

<http://www.youtube.com/artist/emergency-broadcast-network/about> Zugriff: 19.03.2013

Deocampo, Greg. Interview with EBNs Greg Dacampo.

<http://www.mvwire.com/2004/06/07/interview-with-ebns-greg-deocampo/> Zugriff:
25.05. 2013

Nico Hartmann und Eduard Scherer. CD Rom Formate im Überblick.

http://www.tecchannel.de/ueberblick/archiv/401906/cd_rom_formate_im_ueberblick/index9.html Zugriff: 26.03.2013

Filzmaier, Peter. Medien und Krieg. Öffentliche Meinung, Fernsehen und Internet im Irak-Krieg

http://www.eduhi.at/dl/44_Filzmaier.pdf Zugriff: 24.05. 2013.

Interview von Limelight Club mit EBN

https://www.youtube.com/watch?v=1SG_j5EhLOc Zugriff: 08.02.2014

Sound:Frame Festival 2009, Workshop Weekend.

http://www.soundframe.at/2009/sf_workshop.html Zugriff: 20.03.2012.

<http://www.clausewitz.com/readings/VomKriege1832/TOC.htm#TOC> Zugriff:
07.05.2013.

Video

The Hidden Wars of Desert Storm. Regie und Drehbuch: Audrey Brohy und Gerhard Ungerman. Video, Free-Will Prod. New York, 2001. 64'

To sell a War. Gulf War Propaganda. Regie: Martyn Gregory. Video, CBC. Toronto, 1992. 28:30'

Video – Internetverzeichnis

Boards of Canada - Everything You Do is a Balloon

<http://www.youtube.com/watch?v=dQEmaj9C6ko> Zugriff: 13.03.2013

Bonobo: Cirrus [Official Video]

<http://www.youtube.com/watch?v=WF34N4gJAKE> Zugriff: 13.03.2013

Cold Cut-Timber

<http://www.youtube.com/watch?v=VC1BPb1A2VE> Zugriff 19.03.2013.

One Got Fat: Bicycle Safety (1963)

<http://archive.org/details/OneGotFa1963> Zugriff: 13.03.2013

Emergency Broadcast Network

<http://www.joshualpearson.com/> Zugriff: 26. 05.2013.

Alle Videos wurden downgeloadet.

Dauer/Titel: 05:32' EBCS.

06:26' EBN Theme. Get Down Live.

04:56' Electronic Behavior Control System Live.

04:56' Frank.

12:46' Golf War. Air War.

07:44' Golf War. Ground War.

03:06' Hello.

03:31' Infomercial.

08:06' Monks.

04:23' Psycho Drugs.

00:43' Sign Off.

03:20' What's Happening.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1-3.: Boards of Canada: Everything is a Balloon.

Abb. 4-6.: Bonobo: Cirrus.

Abb. 7-9.: Emergency Broadcast Network: Monks.

Abb. 10-12.: Emergency Broadcast Network: Frank.

Abb. 13-15.: Emergency Broadcast Network: Hello.

Abb. 16-21.: Emergency Broadcast Network: What's Happening.

Abb. 22-24.: Emergency Broadcast Network: Infomercial.

Abb. 25-27.: Emergency Broadcast Network: Sign Off.

Abb. 28-30.: Emergency Broadcast Network: Psycho Drugs.

Abb. 31-36.: Emergency Broadcast Network: Golf War. Air War.

Abb. 37-42.: Emergency Broadcast Network: Golf War. Air War.

Abstract

Diese Diplomarbeit befasst sich mit Sound- und Visualisierungskulturen im Kontext von historischen Entwicklungen auf diesem Gebiet. Im Speziellen steht dabei das Schaffen des US-amerikanischen Künstlerkollektivs Emergency Broadcast Networks (EBN) in Vordergrund. Durch Abschnitte über Synästhesie, den Vorläufern von Echtzeitvisualisierung und dem technischen Fortschritt dieses Genres, soll ein Bogen über die historische Formung und Entwicklung dieser Kultur gespannt werden.

Der politische Aspekt der Arbeit Emergency Broadcast Networks wird in großen Teilen über die Analyse der Videos besprochen. Vor allem die mediale Aufbereitung von Krieg und politischer Repräsentanz stehen hierbei im Vordergrund. Ein weiteres Hauptmotiv dieser Arbeit ist die Auseinandersetzung mit Found Footage, als Stilelement und ästhetisches Instrumentarium für AV-Acts, sowie die politische Bestimmung, welche das Archivbildmaterial durch die Verwendung in den Videos EBNs erfährt.

Lebenslauf

Sarah Youssef
geboren am 15.06.1986 in Wien
a0408454@unet.univie.ac.at

Ausbildung

- | | |
|---------------|--|
| Seit 2013 | Studium: Zeitbasierte und Interaktive Medien
Kunstuniversität Linz |
| 2008-
2010 | Studium: Architektur
Technische Universität |
| Seit 2004 | Studium: Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Universität Wien |
| 2004 | AHS Matura |

Studienbezogene Praktikas

- | | |
|--------------|---|
| August 2010 | Kameraassistentz (Photographie/Film)
Eising Foodphotography, München, Deutschland |
| Oktober 2010 | „Tanz- und Performancenacht -Good Night & Good Luck #2“
sowie bei |
| Oktober 2009 | Produktionsassistentz bei „X Wohnungen“
Brut Wien |
| Set. 2006 | Regiehospitantz bei „Crackhouse of Horrors“
sowie bei |
| April 2007 | „Galanacht“
Rabenhof Theater |