

- I. Departure
- 1 THRENODY I: Night of the Electric Insects
- 2 Sounds of Bones and Flutes
- 3 Lost Bells
- 4 Devil-music
- 5 Danse Macabre
- II. Absence
- 6 Pavana Lachrymae
- 7 THRENODY II: BLACK ANGELS!
- 8 Sarabanda de la Muerte Oscura
- 9 Lost Bells (Echo)
- III. Return
- 10 God-music
- 11 Ancient Voices
- 12 Ancient Voices (echo)
- 13 THRENODY III: Night of the Electric Insects





„Black Angels“ mit Maizena

Corina Caduff*

Im Film sieht man ein Streichquartett bei der Arbeit. Die vier Musiker/innen sitzen, mit den Geigen, der Bratsche und dem Cello, vor ihren Notenständern. Sie sind allesamt schwarz gekleidet und tragen Headsets mit Mikrofonen, wegen der Laute und Silben, die sie zwischen-durch hauchen, wispern oder auch schon mal kräftig rufen müssen. In Reichweite stehen weitere Instrumente parat, die von ihnen gemäss Partitur ebenfalls zu bespielen sind, wie der Gong und die Maracas oder auch die verschiedenen, mit Wasser gefüllten Kristallgläser. Der Raum, ein Halboval, ist ausgekleidet mit transparentem Papier, welches Licht von vorn und hinten durchlässt und damit ein ausgeklügeltes Beleuchtungskonzept ermöglicht. Das Spiel der Black Angels (1970) von George Crumb dauert gut zwanzig Minuten.

Das ganze Setting macht einen sauberen, glatten und klaren Eindruck, der wesentlich auch durch den körperlichen Einsatz der Musiker erzeugt wird: deren Mimik und Körperhaltung ist durchgehend kontrolliert, es macht den Anschein, als seien

sich die vier in jeder Sekunde bewusst, dass sie immer auch Bild sind – es gibt keinen Schweiss zu sehen, kein lässiges Baumeln eines Bogens, kein unachtsames Mitwippen mit dem Körper, kein Augenzwinkern, kein spontanes Lächeln; nichts scheint dem Zufall überlassen. Kein Zweifel: hier handelt es sich nicht um eine dahingeschlenkerte Dokumentationsaufnahme, sondern um eine streng konzeptualisierte visuelle Inszenierung.

Zu dieser gehört auch die abstrakte Bildebene, die sich durch die Filmaufnahme zieht: in mehr oder weniger regelmässigen Abständen tauchen kurze schwarz-weiss Sequenzen auf, bewegte Bildfiguren, die jeweils nur wenige Sekunden lang den Bildschirm besetzen und eine Tuchbewegung zeigen, oder eine milchig-wabernde Oberfläche, oder tanzende Holzstäbchen; einer genaueren Identifizierung entziehen sie sich.

In welchem Verhältnis stehen diese visuellen Intermezzi zum Streichquartett?

Setzen sie eine Bedeutung ins Bild, die in der Musik schon da ist, oder erzählen sie eine eigene Geschichte, verdrängen sie gar den Ton? Oder postulieren sie einfach nur eine ‚ganzheitliche Wahrnehmung‘? Um diese Fragen am konkreten Beispiel zu diskutieren, lohnt sich vorab ein kurzer Blick auf die Begegnung der Künste im letzten Jahrhundert.

Zum Verhältnis von Bild und Ton im 20. Jahrhundert

Kandinsky, Skrjabin und John Cage, der Blaue Reiter und Fluxus, das Bauhaus und die Aktionskunst – das sind Namen und Kunstbewegungen, die im 20. Jahrhundert die gegenseitige Zuwendung der Künste prägten und propagierten, eine Zuwendung, die mittlerweile eine unüberschaubare Vielfalt an transdisziplinären Praktiken und Genres hervorgebracht hat.

Entscheidend für diese Zuwendung sind zwei bahnbrechende Neuerungen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts mehr oder weniger gleichzeitig stattfinden: der Durchbruch der Atonalität in der Musik sowie der Durchbruch der Abstraktion in der Malerei. Maler wie Kandinsky, Franz Marc, Malewitsch oder Matisse suchen in der atonalen Musik nach Strukturen,

die auf die Malerei zu übertragen sind. Dabei tritt immer deutlicher hervor, dass Farben und Formen ebenso wie Töne ihre je eigene Autonomie haben und dass sie auch dann tragend sein können, wenn sie sich von gegenständlicher Darstellung lösen; in diesen Kontexten entstehen auch die verschiedenen Experimente mit Farblichtmusik. So ist es nicht zu viel gesagt, dass sich die abstrakte Malerei massgeblich durch Impulse formiert, die sie der Musik abgewinnt.¹

Ausserdem kommt es, da die Malerei rein räumlich an ihre (Bild-)Grenzen stösst, nun auch vermehrt zu filmischen Versuchen, mit denen die bildnerischen Verfahren ins Zeitliche vorstossen – der Experimentalfilm entsteht.

Nach der Zäsur von 1945 wenden sich performativ interessierte Musiker ihrerseits zunehmend dem Kunstraum zu. Sie stellen den klassischen Musikbetrieb in Frage und beginnen ihre Instrumente auf neuartige, unkonventionelle Art und Weise zu bespielen, sie hauen in öffentlichen Performance-Akten auf sie ein und suchen dabei vermehrt die direkte Zusammenarbeit mit visuellen Künstlern, die schliesslich in den Fluxus-Auftritten der 1960er und 70er Jahre gipfelt. Das Genre der Klangkunst, das qua Definition

¹ Vgl. den Katalog Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Hg. von Karin v. Maur. München 1985.

Klang und visuelle Raumkunst in sich aufhebt, geht wesentlich aus solchen Arbeitszusammenhängen hervor; in anderen Kontexten setzt sich in den 80er Jahren mittels MTV das Musikvideo durch, und bald darauf treten auch unterschiedlichste Sound-Light-Shows ihren globalen Siegeszug an: in Ägypten beschallt und beleuchtet man des nächstens touristische Anlagen wie den Karnaktempel, auf dem Zürichsee setzt man Musikstücke mit Feuerwerk und Live-Orchester in Szene. So entfalten sich Bild-Ton-Genres quer durch die high- und low-Culture hindurch. Mit den neuen Digitalverfahren werden diese Genres nicht nur vielfältiger, sondern auch populär; heute kann jeder mit einfachen Computerprogrammen seine persönliche Fotoshow mit einer eigens gewählten Musik untermauern.

Grundsätzlich kann man bei all diesen sehr unterschiedlichen transdisziplinären Beispielen die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Ton stellen: Welches Medium tritt als inspirierendes auf, welches Medium ist in diesem Sinne ‚zuerst da‘? Spielt der Ton oder das Bild im Verfertigungsprozess eine zentrale Rolle, oder sind beide am Entstehungsprozess paritätisch beteiligt? Wie reagiert die Musik auf visuelle Verfahren, wie reagiert die visuelle Gestaltung auf Musik, was für Bedeutungen

entstehen in solch transmedialer Begegnung? Dabei geht es nicht um eine Wettbewerbsfrage, es geht nicht darum herauszufinden, welches Kunstmedium über ein anderes triumphiert; vielmehr eignen sich diese Fragen dazu, den Blick auf das wechselseitige Verhältnis zu lenken, es zu erkunden und dabei zu sehen, wie das Zusammenspiel der Künste bei den einzelnen konkreten Beispielen Sinn erzeugt.

Die filmische Umsetzung der „Black Angels“

Bei der Filmmusik ist immer der Film zuerst; die Musik wird hinterher produziert und passt sich der Story an. Bei der vorliegenden filmischen Umsetzung der Black Angels durch die Studierenden von „Style & Design“ hingegen verhält es sich genau umgekehrt: die Musik war zu-erst da. Das räumliche Arrangement der Filmszene – vier Musiker sitzen nebeneinander – folgt ganz und gar den musikalischen Bedürfnissen und verzichtet auf jegliche Requisiten oder Ausstattungselemente, die für die Musikproduktion nicht zwangsläufig notwendig sind. Es ist diese radikale Konzentration auf die musikalische Szene, die das Filmbild so streng gestaltet erscheinen lässt.

Das Spiel des Quartetts wurde von insgesamt 6 Kameras aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen – mal sieht man Nahaufnahmen der Gesichter und der Instrumentenführung, mal die beiden Violonisten gemeinsam im Profil, dann wieder alle vier Musiker gleichzeitig in einer Totalen. So ist viel abwechslungsreiches Bildmaterial entstanden, dessen Schnitt sich ebenfalls eng an die Musik hält: Das Bild ist dort, wo der fortschreitende Ton ist, das heisst es folgt den musikalischen Einsätzen, es zeigt die Gesichter der Musiker, wenn diese zum Sprechen ansetzen, oder den Gong, wenn dieser ins Spiel kommt. Der Schnitt ist äusserst tongenau, präzise angesetzt.

Das gilt auch für jene Visuals, die die Studierenden in Anlehnung an die musikalischen Stimmungsbilder gestaltet und dann in regelmässigen Abständen in die Filmaufnahme hineingeschnitten haben. Anhand verschiedener Materialien – Holzstäbchen, Maizena, Plastikfolien, Erde – haben sie kurze Bildsequenzen erstellt, die im Wesentlichen analog zur musikalischen Stimmungslage fungieren: So wird ein heftiger neuer Geigeninsatz durch ein entsprechend aufzuckendes Wabengitter illustriert; eine leise, ruhige Passage durch eine sich langsam bewegende milchig-weiße Masse;

oder ein rasch und kräftig durchgezogener Bogenstrich durch aufspritzende Tropfen. Entscheidend ist, dass diese Bildebene immer abstrakt bleibt. Geht man davon aus, dass das Quartett eine Parabel auf den Schrecken der Welt darstellt, so könnte man versucht sein, diese Parabel anschaulich in Szene zu setzen oder sonst irgendeine Geschichte zu erzählen, die sich etwa an der von Crumb behaupteten Bipolarität von Gut und Böse orientiert: „Good versus evil was part of my thinking. The devil's music is for the violin (...) The cello is the voice of God.“² – Die Visuals aber setzen keine solche Erzählung ins Bild; sie lehnen sich einzig an die musikalische Struktur und Stimmung an.

Dem Quartett gegenüber zeugt das von Respekt; die eingezogene Bildebene versucht nicht, eine eigene Linie zu fahren, sie verschliesst den Deutungsraum nicht, sie zieht die Aufmerksamkeit der Betrachter/innen nicht zu sehr von der Musik ab und bleibt aber dennoch als eigenständiger Beitrag sichtbar. Insofern haben wir es hier mit einer Visualisierung zu tun, die ganz klar der Musik abgewonnen ist, die von ihr inspiriert wurde und die ihr letztlich auch wieder zugespielt wird.

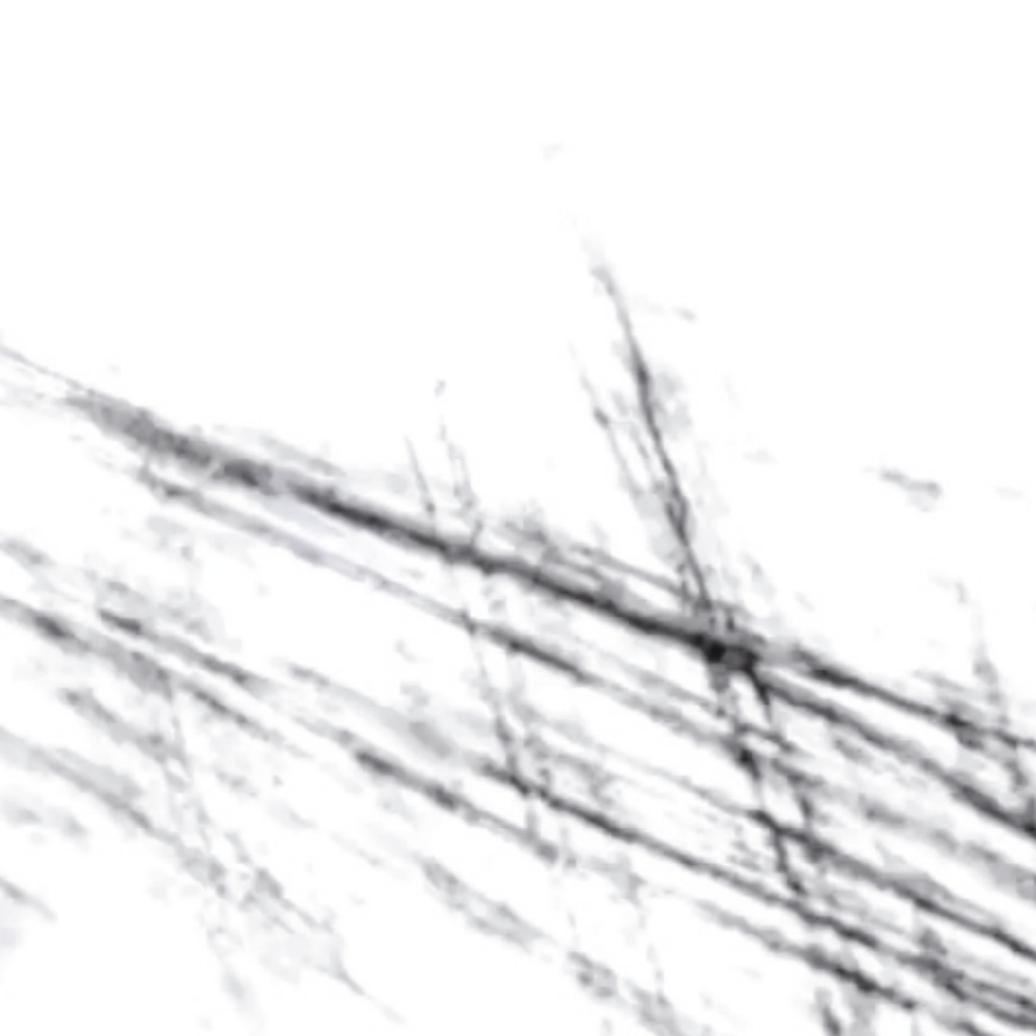
Black Angels mit Maizena – so übertragen Designer/innen ihre musikalische Wahr-

² George Crumb im Interview mit Peter Burwasser, Philadelphia City Paper, March 18-24, 2004.

nehmung in ein anderes, ihnen vertrautes Material und gestalten sie in diesem visuell aus. Die Musiker/innen ihrerseits geben sich dem filmischen Setting hin, sie lassen sich schminken und körperlich inszenieren, sie spielen auf Anweisung der Regie, sie agieren als Filmdarsteller. Diese wechselseitigen Zuwendungen erzeugen das, was für transdisziplinäre Akte zweifellos wesentlich ist: Es geht darum, die Wahrnehmung der je anderen Kunst zu befragen und zu erproben, und es geht darum, über diesen Prozess auch die Wahrnehmung der je eigenen Kunst zu schärfen. So bringt man transdisziplinäre Felder und damit zwangsläufig auch das (Selbst-)Verständnis der je einzelnen Kunstdisziplin voran.

**Corina Caduff, Kultur- und Literaturwissenschaftlerin, Rektorat ZHdK, befasst sich in ihrer Lehr- und Forschungs-tätigkeit u.a. mit dem Verhältnis der Künste, Autobiografie, Gegenwartsliteratur, Tod.*





Blicke in Abgründe, aber nicht nur

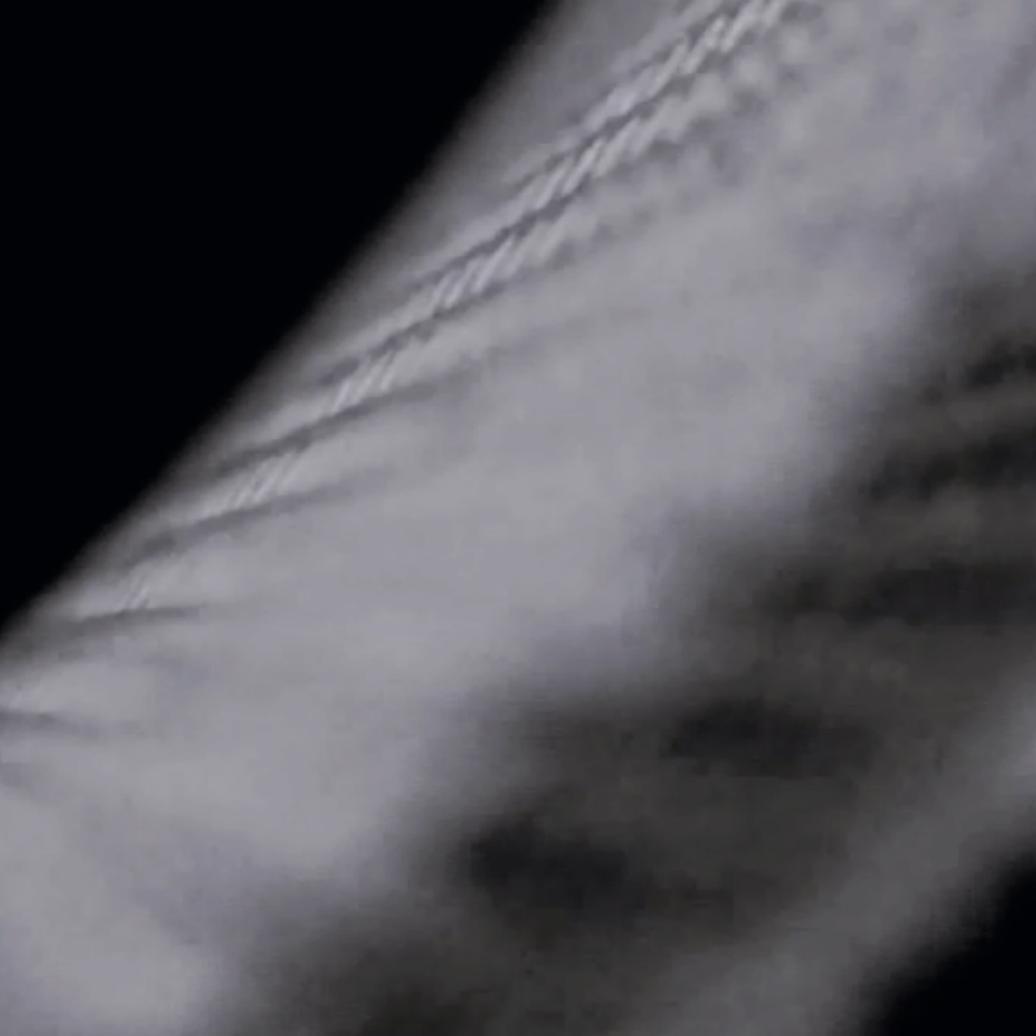
Felix Profos*

Das Gerücht mag sich hartnäckig halten, aber „Black Angels“ ist kein Stück über den Vietnamkrieg. Der Hinweis „in tempore belli“ (zur Kriegszeit), den der Komponist unter seinem Namen und neben der Jahrzahl 1970 anbringt, rechtfertigt nicht eine so weitreichende Unterstellung. Aber worüber ist es denn? Ist es überhaupt über etwas? Oder ist das gar keine sinnvolle Frage, wo es doch um Musik, genauer: um Instrumentalmusik geht?

Im Fall von Crumbs Streichquartett lässt sich mit Fug und Recht behaupten, dass der Komponist genau auf diese Frage nach dem „Worüber“ hinarbeitet, und zwar mit einem beeindruckenden Massnahmenkatalog: Gleich als Erstes wird dem Leser ein verzweigtes System von ziemlich geheimnisvollen Überschriften und Untertiteln für das ganze Werk, für drei Abteilungen davon und für jeden einzelnen der 13 Sätze vorgestellt, samt einem Motto, aus den Zahlen 7 und 13 bestehend, zu jedem Satz - ein Hinweis auf die im ganzen Werk waltende Zahlen-symbolik. Des Weiteren finden sich Zitate und Pseudozitate aus

sieben Jahrhunderten Musikgeschichte, ferner die Häufung von bestimmten, traditionell mit Bedeutung aufgeladenen Intervallen, aber auch drastische Tonmalerei sowie spezielle, suggestive Notationstechniken. Mit Ausnahme des letzteren sind zwar alle diese Verfahren bekannt und vielfach erprobt, aber es dürfte schwierig sein, Musik zu finden, die so konsequent wie „Black Angels“ alle erdenklichen Möglichkeiten nutzt, den Tönen eine klar umrissene Bedeutung mit auf die Reise zu geben.

Die Idee, Zahlen in Partituren unterzubringen, dürfte so alt sein wie die komponierte Musik selbst. Neben einem auf Pythagoras zurückgehenden, gottähnlichen Verständnis der Zahl dürfte hier nicht zuletzt auch die Lust auf spielerische Kombinatorik eine Rolle gespielt haben. Die Anzahl Töne in einer Phrase oder in einem Abschnitt etwa, die Anzahl Stimmen, die Anzahl Takte in einem Formteil oder die Proportionen dieser Zahlen untereinander können zum Symbol werden dafür, was immer die jeweilige Tradition einer



bestimmten Zahl zuordnet (das einzige, was ein Komponist dabei nicht tun kann, ist, neue Symbole zu erfinden - niemand würde sie verstehen). Crumb verwendet die meisten der genannten Verfahren und um die erwähnten Zahlen 7 und 13, die traditionellerweise eine Polarität von Gut und Böse zu repräsentieren haben - sie sind sogar für einen Grossteil der strukturellen Anlage verantwortlich. Neu kommt das Ummünzen von Zahlen in Intervalle hinzu: gerechnet als Anzahl Halbtöne ergeben sie einen Akkord (d-a-dis), der über weite Strecken als Grundbaustein der Harmonik dient. Der Zufall will es, dass sich in diesem Akkord noch zwei weitere Bezüge anbahnen: das untere Intervall, die reine Quinte, als Abstand der leeren Saiten der Streichinstrumente (also ganz praxisnah); das obere, der Tritonus, wiederum symbolisch als im mittelalterlichen Tonsystem widernatürliches, mithin teuflisches und absolut zu vermeidendes Intervall. Das virtuose Geigensolo „Devil Music“, eine Art „Paganini in der Unterwelt“, besteht fast vollständig aus diesen weni-gen Elementen.

Es läuft nicht alles, wie es sollte

Während sich das Spiel mit Zahlen stets - und systembedingt - an deren konventionelle „Bedeutungen“ halten muss, sind

die Differenzierungsmöglichkeiten der Zitattechnik fast unerschöpflich. Der sechste Satz mit dem Titel „Pavana Lachrymae“ und dem Untertitel „Der Tod und das Mädchen“ soll als Beispiel dienen für die weitläufigen Assoziationsräume, die Crumb hier mit wenigen Handgriffen aufzut.

Auf den ersten Blick scheint dieses kurze Stück nicht viel mehr zu sein als ein Zitat aus Schuberts Streichquartett in d-moll, genannt „Der Tod und das Mädchen“. Aufmerksamem Hörerinnen entgeht aber nicht, dass einiges im Detail nicht so läuft wie es sollte: Erstens wird der Quartettausschnitt nur von drei Musikern gespielt. Was genau fehlt denn? Offensichtlich bereits im ersten Akkord die Terz; wir hören also statt Moll einen leeren Quintklang. Besonders leer klingt er, weil wir spüren, dass uns - gegenüber dem Original, das wir kennen - etwas weggenommen wurde, aber darüber hinaus weht etwas aus einem ganz fremden Jahrhundert herüber, das mit Schubert nichts zu tun hat: ein nicht näher benennbarer Geruch von „alter Musik“ aus einer Zeit, in der man den Zusammenklang von Quinte und Oktave noch gewohnt war.

Ausserdem ist die Musik kopfüber gesetzt, das tiefste Instrument zuoberst, wobei

(bei der Aufführung ist dieser Umstand sicher der auffälligste) die Interpretinnen die Instrumente verkehrt herum halten und mit dem Bogen auf der falschen Seite des Griffingers streichen. Crumb schreibt, dass diese Spielweise etwa den Klang eines Gamben-Consorts aus dem sechzehnten Jahrhundert erzeuge (das tut sie tatsächlich) - wie die leeren Quinten rückt also auch diese Massnahme Schuberts Musik in weite Ferne, wie in einer traum-artig gewölbten Perspektive.

Dann fehlt aber auch ein ganzer Teil: Nach der ersten Kadenz (nach acht Takten) fährt Crumb gleich mit jener Wendung nach B-Dur fort, die bei Schubert erst den dritten Teil des Themas bildet. Aber spätestens hier fällt uns natürlich ein, dass diese Melodie auch im Schubert-Quartett schon zitiert ist: ursprünglich ein Lied, gab sie dem Quartett, in dem sie als Variationsthema dient, den Beinamen. Crumb bezieht sich also nicht auf ein, sondern auf zwei Stücke - undenkbar, diese Töne zu zitieren, ohne die rührend schlichten Verse von Matthias Claudius zumindest „mitzumeinen“.

Noch genauer: Die ersten acht Takte, die den grössten Teil des Crumb-Satzes ausmachen, haben im Schubert-Lied noch gar keinen Text - doch die Deutung

als Szene „Wortloser Eintritt des Sensesmanns“ drängt sich wohl jedem informierten Hörer auf. Im Lied folgt dann ein ängstlich erregter Einschub (er fehlt bei Crumb) zum Text des Mädchens: „geh, wilder Knochenmann, ich bin noch jung...“ Noch bevor der Tod zu sprechen beginnt, scheint das Mädchen allerdings einzulernen - sie singt schon zu „seinem“ Rhythmus. Der Tod beruhigt, er kommt nicht zu strafen und dann, in gelöstem B-Dur: „Sei guten Muts“. Erst mit dieser Musik fährt Crumb in seinem Zitat fort - der Dialog wird bei ihm also zum Monolog des Todes, und die einzigen Worte, deren Musik bei Crumb erscheint, sind: „Sei guten Muts“. Eine deutliche Botschaft? Ohne Zweifel; aber woher das fahle Licht von „alter Musik“? Der Titel des Satzes gibt zusätzliche Auskunft: „Pavana Lachrimae“ ist eines der zahlreichen Ensemblewerke von John Dowland (1563-1626), die auf der berühmten Melodie seines eigenen Liedes mit dem Titel „Flow My Teares“ beruhen. Wieder eine doppelte Referenz also, die am Ende zu einem Text führt - über das endlose Leid irdischen Daseins. Die Melodie - selbstredend in moll - besteht nahezu ausschliesslich aus kurzen, absteigenden Tonleitern und ist nicht ohne Ähnlichkeit zu Schubert. Aber wichtiger als die strukturelle Verbindung ist hier sicher die semantische: Dowlands Text endet mit

Happy, happy they that in hell
Feel not the world's despite.

als Ersatz für das, was Crumb bei der Übernahme des Matthias-Claudius-Texts ausgelassen hatte: Nicht die Angst vor dem - in dieser Perspektive stets zu frühen - Tod, sondern das Willkommenheissen des Todes als dem, der dem Leiden ein Ende setzen kann - das ist der Kern dieses kleinen, hochkomplexen Stücks. Es ist ein Porträt einer ganz bestimmten Personifikation des Todes: „Freund“ ist er und „kommt nicht zu strafen“ - sondern als Erlösung.

Diesem persönlichen, gleichsam verantwortungsvollen Tod stellt Crumb nun (im 7. Satz „Threnody II: Black Angels!“) als schockierenden Kontrast eine Todesvorstellung entgegen, die anonymen nicht sein könnte: einen Insektenschwarm - vorgestellt in rohester Tonmalerei. Auch diese Allegorie hat natürlich eine lange Geschichte - als ägyptische Plage, und vor allem in der Schreckensvision vom Weltende in der Apokalypse - aber Crumb verzichtet hier auf ein sorgfältig gewebtes Bezugsnetz, das die Hörerin einlädt, ihr Wissen in einen verständigen Dialog mit der Musik einzubringen. Das Gegenteil ist der Fall: diese Art der Darstellung, des „Bedeutens“, überfällt uns

physisch und lässt uns keine Gegenwehr. Diese Spielart des Todes ist radikal unpersönlich - kein Freund, keine Erlösung, sondern einfach nur Vernichtung ohne Sinn.

Ist das nun am Ende doch ein Kriegsbild? Plausibel wäre es - auch damals, 1970, zeigte das Fernsehen längst die heimgebrachten Soldatensärge in Farbe. Aber „Black Angels“ geht viel weiter, denn auch dieses Bild des blanken Terrors ist nur eine Station auf einem gewundenen Weg mit vielerlei Ausblicken - in Abgründe hinab allerdings, aber nicht nur. Denn das Werk ist eine Art Kompendium des Nachdenkens über den Tod - in allen denkbaren Formen: als barocke Allegorie wie bei Schubert/Claudius, als apokalyptische (oder hochaktuelle?) Horrorvision, aber auch in einer Art Gebet („God Music“), in New-Age-Meditationsklängen sich auflösend („Lost Bells“) oder als archaisierender Ritualtanz („Sounds of Bones and Flutes“). Die Frage nach dem Wesen des Todes wird nicht einmal beantwortet, sondern vielfach: aufgeklärt-relativistisch und sentimental, historisierend und multikulturell, kaleidoskopartig - und doch verbindlich: durch musikalische Schlüssigkeit.

**Felix Profos ist Komponist und unterrichtet an
der Zürcher Hochschule der Künste Komposition,
Neue Musik und Musiktheorie.*





Credits

String Quartet

Fabienne Thönen, Lech Uszynski, Valentine Ruffieux, Cobus Swanepoel

Audio Recording

Samuel Groner

Visual Concept

Hanna Adén, Iva Bozovic, Nicole Steiner, Sandra Lichtenstern

Script

Hanna Adén, Iva Bozovic, Nicole Steiner

Direction

Iva Bozovic, Nicole Steiner

Camera

Iva Bozovic, Nicole Steiner

Urs Thomas Keller
Sandra Lichtenstern
Livio Lunin
Marianne Schoch

Camera Assistance

Alain Frapolli, Tobias Hafner, Urs Thomas Keller, Sandra Lichtenstern, Livio Lunin, Marianne Schoch

Editing

Hanna Adén, Iva Bozovic, Nicole Steiner

Light Setting

Iva Bozovic, Michael Dietiker, Nicole Steiner

Set Design

Iva Bozovic, Nicole Steiner, Vojin Bozovic

Costume & Make up

Iva Bozovic, Nicole Steiner

Colour Grading

Heidi Hidebrand

Location Manager

Hansruedi Naef

Location

Kleiner Saal, Florhof ZHdK

Technique

AVZ and Film Class ZHdK
Michael Dietiker

Lecturers

Zurich University of Arts

Tom Gerber, Felix Profos, Daniel Späti, Cobus Swanepoel, Andreas Wener

Producers

Tom Gerber, Daniel Späti, Cobus Swanepoel, Andreas Wener

Special Thanks to

Prof. Heike Sperling

Graphic Design Booklet

Iva Bozovic, Nicole Steiner

Executive Producers

Oliver Cornelius, Hans Peter Künzle, Christoph Merki, Andreas Werner

A ZHdK Records Production
2009

<http://zhdkrecords.zhdk.ch>

<http://zhdkre->

Das Projekt „Black Angels“ war eine Kooperation zwischen dem Departement Musik und dem Departement Design der ZHdK. Auf Anregung von Andreas Werner (Leiter Tonmeisterausbildung) und Cobus Swanepoel (Leiter BA Musik, Streichquartett) wurde im Herbst 2008 ein Unterrichtsprojekt in der Vertiefung Style&Design unter Leitung von Tom Gerber (Film) und Daniel Späti (Style&Design) ausgeschrieben. Im Rahmen des Moduls wurde, von 5 Gruppen von Studierenden, ein Konzept für die Live-Aufnahme des Streichquartetts sowie die Entwicklung einer zweiten, abstrakten Bildebene vorgelegt. Eine Gruppe mit Hannah Aden, Iva Bozovic, Nicole Steiner und Sandra Lichtenstern wurde ausgewählt und mit der Ausarbeitung ihres Konzepts beauftragt. Im Rahmen eines Z-Moduls im Februar 2009 fanden die Bild- und Tonaufnahmen mit dem Streichquartett statt, ergänzt durch ein Begleitprogramm mit theoretischen, gestalterischen und technischen Aspekten rund um das Stück „Black Angels“, die Umsetzung der DVD-Aufnahme und das Zusammenspiel von Bild und Ton. Im Sommer 2009 wurde schliesslich die zweite Bildebene produziert und der Film geschnitten. Die Uraufführung fand am Festival der Künste ZHdK am 11. September 2009 statt.

